



Pjotr Iljitsch Tschaikowski

JEWGENI ONEGIN

INHALT

DIE HANDLUNG	6
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	7
DIE SEHNSUCHT VERLIEREN, UM WEITERZULEBEN Barrie Kosky im Gespräch über Landschaften, Marmelade und rätselhafte Beziehungen	10
ALLES IST AM BRODELN Generalmusikdirektor Henrik Nánási über Intimität und Pathos in Tschaikowskis <i>Jewgeni Onegin</i>	14
MODERNES SCHICKSAL, VERPASSTE LIEBE Pjotr Iljitsch Tschaikowskis Weg zu <i>Jewgeni Onegin</i> von Simon Berger	20
AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN GLÜCK Porträt eines Schicksallosen von Savina Kationi	28
The Plot	32
In a nutshell	33
L'intrigue	36
L'essentiel	37
Konu	38
Özet bilgi	39
IMPRESSUM	40



JEWGEN| ONEGIN

Pjotr Iljitsch Tschaikowski

Lyrische Szenen in drei Akten, sieben Bildern

Libretto vom Komponisten und von
Konstantin Stepanowitsch Schilowski

Nach dem gleichnamigen Roman in Versen
von Alexander Sergejewitsch Puschkin

Eine Koproduktion mit dem Opernhaus Zürich

Uraufführung am 29. März 1879 am Maly-Theater in Moskau

BESETZUNG

CHARAKTERE

Tatjana
Jewgeni Onegin
Olga
Lenski
Larina
Fürst Gremin
Filippewna
Zarezki
Triquet
Ein Hauptmann
Guillot

ORCHESTER

2 Flöten
Piccoloflöte
2 Oboen
2 Klarinetten
2 Fagotte
4 Hörner
2 Trompeten
3 Posaunen
Pauken
Harfe
Streicher



HANDLUNG

ERSTER AKT

Ein Sommertagsidyll in der russischen Provinz, man macht, was man an solchen Tagen macht: Inmitten einer Ausflugsgesellschaft von Landleuten plaudert die Gutsbesitzerin Larina mit der treuen Hausangestellten Filippewna, der Amme ihrer Töchter Olga und Tatjana. Die beiden Alten kochen Marmelade ein und erinnern sich: an einstige Liebeshoffnungen und die Gewöhnung an Enttäuschung. Larinas Töchter singen ein Lied, die lebenslustige Olga tanzt, ihre introvertierte Schwester Tatjana schmökert lieber in Romanen. Olgas Verlobter, der junge Poet Lenski, erscheint und macht seiner Angebeteten auch heute Liebeserklärungen. Mit sich bringt Lenski einen Unbekannten, den er als seinen Freund und Nachbarn vorstellt: Jewgeni Onegin.

Am Abend ist es um Tatjana geschehen. Sie ist verliebt, gesteht sie der Amme Filippewna, und sie schreibt während dieser Nacht einen Liebesbrief an Onegin. Doch am nächsten Tag weist Onegin Tatjanas Offenbarung kühl zurück.

ZWEITER AKT

Ausgelassen feiert die Familie Larin Tatjanas Namenstag, es wird getrunken und getanzt, der Franzose Triquet widmet zur allgemeinen Freude Tatjana ein Couplet. Nur Jewgeni Onegin kann sich nicht recht begeistern und flirtet zum Ärger Lenskis mit dessen Verlobter Olga. Auf den Streit folgt ein Skandal, und Lenski fordert Onegin zum Duell, das in einer Katastrophe endet: Onegin tötet seinen Freund.

DRITTER AKT

Nach Jahren ziellosen Reisens trifft Jewgeni Onegin in Sankt Petersburg auf einem Ball im Hause des Fürsten Gremin ein. Gremin ist frisch verheiratet mit Tatjana. – Allein, verwirrt, verliebt trifft Onegin auf Tatjana und fleht sie an, mit ihm zu kommen! Unter Tränen erinnern sich beide jenes Sommers auf dem Lande. Die einst verlassene Tatjana weist Onegin ab: Es ist unwiderlich zu spät! Sie ist verheiratet und Onegins Schicksal nicht mehr mit dem ihrigen verbunden ...

DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- Pjotr Iljitsch Tschaikowski schuf mit *Jewgeni Onegin* seine ganz persönliche Meditation über Alexander Puschkins gleichnamigen Roman, die als Neuinterpretation gleichberechtigt und selbstbewusst neben ihm steht.
- *Jewgeni Onegin* ist ein Stück über die verpassten Chancen vier junger Menschen. Es geht um Zeit und Erinnerung, um Liebe, Einsamkeit und Melancholie, um Resignation und Bedauern. Im Mittelpunkt die Frage: »Was wäre passiert, wenn ...?«
- Wie im griechischen Theater dient die schlichte Geschichte von unerfüllter Liebe und verpassten Augenblicken zur Diskussion komplexer und vielschichtiger darunterliegender Themen.
- Marmelade einkochende Frauen, die nostalgisch über die Vergangenheit sprechen: Solche Alltäglichkeiten machen das Stück aus und etablieren zugleich eine fragile Atmosphäre, die aus einem Gewebe vieler kleiner, scheinbar nebensächlicher und unzusammenhängender Dinge entsteht.
- Apropos Gewebe: Zentrales Element des Bühnenbilds von Rebecca Ringst ist eine ungebändigte Wiese. Dabei handelt es sich tatsächlich um 600 m² »Rasenteppich« aus grün eingefärbten Sisalfasern mit Rückengewebe, die in Sachsen auf historischen Webstühlen und in traditioneller Handarbeit hergestellt wurden.
- Obwohl im Werk die Liebe zwischen Tatjana und Onegin im Zentrum steht, singen sie erst am Schluss der Oper zusammen. Und selbst dann gibt es kein großes, erfüllendes Liebesduett, sondern Tatjana weist Onegin – trotz musikalischer Vereinigung – klar und endgültig ab; eine Spiegelung der Situation im ersten Akt.
- Lyrische Töne mit seltenen dramatischen Ausbrüchen bestimmen den Charakter der Musik. Im Kontrast dazu stehen volkstümlich anmutende Chöre und mitreißende Tänze wie die Polonaise.
- Die wiederkehrenden musikalischen Themen sind eng mit der dramatischen Handlung und der Figurenführung verbunden. Mit dem prominenten »Schicksalsmotiv« widmete sich Tschaikowski auch hier seinem künstlerischen Lebensthema, das sich in stets neuen Ausdrucksformen sowohl in der zeitgleich entstandenen Vierten als auch in allen folgenden Sinfonien, in sinfonischen Dichtungen und neben *Jewgeni Onegin* auch in der Oper *Pique Dame* immer wieder findet.





DIE SEHNSUCHT VERLIEREN, UM WEITERZULEBEN

Barrie Kosky im Gespräch über Landschaften, Marmelade und rätselhafte Beziehungen

***Jewgeni Onegin* – eine Oper, in der eigentlich nicht viel passiert ...?**

Barrie Kosky Das Stück fängt mit dem Gespräch zweier Frauen an, die Marmelade einkochen und über die Vergangenheit reden. Ich halte mich nie sklavisch an Regieanweisungen in der Partitur, aber diese hier liebe ich so sehr, dass ich das auch unbedingt umsetzen wollte. Es bringt die besondere Banalität der Ereignisse dieser »Lyrischen Szenen« in gewisser Weise auf den Punkt. Zugleich etabliert dieser Einstieg die fragile Atmosphäre des Werks, die – szenisch wie musikalisch – aus einer Vielzahl kleiner, scheinbar nebensächlicher Dinge rührt, die zu einem großen Gewebe verbunden werden. Ich mag Opern mit sehr einfachen Geschichten und unglaublich facettenreichen Themen und Emotionen – ganz genau wie im griechischen Theater. Man kann die Geschichten aller griechischen Stücke in ein paar Sätzen zusammenfassen. Viel komplexer sind die darunterliegenden Themen. *Jewgeni Onegin* ist ein Stück über vier junge Menschen. Es geht um Zeit und Erinnerung, um Liebe, Einsamkeit, Melancholie. Aber für mich ist eine Frage besonders wichtig: »Was wäre passiert, wenn ...?« Es geht also um Resignation und Bedauern. Ich kenne kein anderes Stück, in dem die Figuren so häufig darüber singen, wie etwas war. Im 1. Akt singen alle über die Vergangenheit. Das führt unweigerlich zu der Frage nach dem Zustand der Gegenwart ...

In welchem Verhältnis stehen der Roman Puschkins und Tschaikowskis Werk?

Barrie Kosky Man stelle sich die Uraufführung in Moskau vor! Das Publikum kannte den Text Puschkins sehr gut. Jede Szene muss eine riesige Überraschung gewesen sein, sicher stellte sich auch Enttäuschung ein, weil Erwartungen nicht erfüllt wurden. Tschaikowski hat eine ganz persönliche Meditation über Puschkins Themen geschaffen. Er folgt Puschkins Verdichtung in Reimen nicht eins zu eins, sondern schafft in

sehr freier Form etwas ganz Neues daraus. Das Stück ist ein Lehrstück für Komponisten, denn man kann sehr gut studieren, wie man aus einer literarischen Vorlage eine Oper formt. In den vergangenen fünfzig Jahren haben zu viele Komponisten einfach Musik zu Literatur geschrieben. Aber derart entsteht kein Musiktheater, keine Oper, höchstens gesungene Literatur. Tschaikowski hatte seinerseits ein grandioses Gespür für notwendige Umformungen, um lebendiges Musiktheater überhaupt möglich zu machen. Entstanden ist ein völlig eigenständiges Werk. Puschkins und Tschaikowskis *Jewgeni Onegin* liegen Seite an Seite, nicht übereinander.

Dabei steht bei Tschaikowski, anders als bei Puschkin, die Liebe im Zentrum ...

Barrie Kosky Das Stück ist als eine Beziehungsoper zu verstehen. Oft sieht man Inszenierungen aus der Perspektive Tatjanas, aber es heißt nun mal *Jewgeni Onegin*. Es ist eine Zweiergeschichte, es geht um beide Figuren in gleichem Maße. Paradoxiertweise singen die beiden aber erst in der allerletzten Szene der Oper zusammen. Da heißt es abermals »Was wäre, wenn ...?«. Die Pointe ist, dass in diesem einzigen, wirklichen Duett des Werkes keine große Liebesbegegnung stattfindet. Sondern Tatjana formuliert, im Kampf mit sich selbst, ihre Ablehnung.

Tatjanas Liebe und Onegins Liebe verlaufen sehr unterschiedlich. The timing is all wrong – sie verpassen sich die ganze Zeit. Das Mädchen Tatjana hat sich all ihre Ideen, Emotionen und Fantasien über Liebe aus Büchern angelesen. Ihr Onegin entstammt gewissermaßen ihrer Traumwelt und ist für mich eher ein Frankenstein-Liebesmonster, erschaffen aus unterschiedlichen romantischen Liebesgeschichten. Für sie aber ist er nichts weniger als »die Liebe ihres Lebens«. Dagegen kann die Realität nur verlieren. Tschaikowski erzählt das ganz grandios: Nach Onegins Zurückweisung ist Tatjana stumm, als ob etwas in ihr zerbrochen ist. Das Stück scheint sich zu drehen, als würden wir alles plötzlich und für einen kurzen Moment aus Onegins Perspektive sehen. Die letzte Szene der Oper zieht die Parallele dazu, eine wunderbare Spiegelung zwischen ihrer Besessenheit in der Briefszene und seiner Besessenheit im 3. Akt nach dem Ball. Am Ende sehen wir Tatjana als erwachsene Frau. Wir erfahren, was es bedeutet, erwachsen zu werden. Man muss Schmerz erleben, die Sehnsucht verlieren, um weiterzuleben. Dramaturgisch sehr geschickt werden dazu die kleinen Momente des Lebens, die für dieses Werk konstitutiv sind, in Beziehung zueinander gesetzt. Es ist große Musik, die von Kleinigkeiten ausgelöst wird: ein Blick, ein Wort, ein Brief. Diese Kleinigkeiten aber führen dann, ähnlich wie in den Stücken von Anton Tschechow, zur Katastrophe.

Man liest oft, Tschaikowskis Homosexualität habe eine große Rolle bei der Entstehung des Werkes gespielt ...

Barrie Kosky Im Rückblick ist so etwas schwer zu beurteilen. Immer wieder wird die Geschichte von Antonina Miljukowa erzählt, die Tschaikowski

Liebesbriefe schrieb, worauf dieser sie heiratete. Ich glaube aber, dass Tschaikowskis eigene Liebesbriefe an den Geiger Iosif Kotek ein viel wichtigerer Schlüssel sind. Tschaikowski fand sich selbst in seiner Tatjana wieder. Ich behaupte nicht, dass *Onegin* eine schwule Geschichte erzählt. Es ist eher wie bei Tennessee Williams: Auch Williams identifiziert sich mit seinen Frauenfiguren. Blanche DuBois in *Endstation Sehnsucht* ist ein großartiger, dreidimensionaler, weiblicher Charakter, sie ist eine Spiegelung des Autors. Stanley Kowalski hingegen ist das Objekt von Williams' homosexuellen Wünschen. Das heißt, man muss weder Williams' noch Tschaikowskis Biografie kennen, um ihre Stücke zu verstehen und nachzuempfinden. Ihre Homosexualität ist in diesem Sinne nicht wichtig. Die Oper berührt das Publikum, weil dank Tschaikowskis Genie alle, Männer wie Frauen, heterosexuell wie homosexuell, sich mit Tatjana identifizieren können.

Welchen Bühnenraum findet man für ein solch realistisch daherkommendes Werk?

Barrie Kosky Gemeinsam mit meiner Bühnenbildnerin Rebecca Ringst habe ich nach einer poetischen Landschaft mit lebensnahen Figuren gesucht. Es ist ja eigentlich kein Realismus, um den es hier geht. Zwar reden wir über Tschechow, aber natürlich sind wir auf der Bühne in einer Traumwelt. Das Stück ist eine Landschaft aus Widersprüchen und kleinen wunden Punkten, die die größten Emotionen hervorrufen. Die musikalische Landschaft Tschaikowskis ist natürlich anders als die Landschaft Tschechows, aber in ihrer Emotionalität sind sich diese beiden Landschaften sehr ähnlich. Gemeinsam ist beiden, dass man auf der Bühne echte Menschen erlebt. Leoš Janáček hat das später weiterentwickelt, seine Opern sind sozusagen Tschaikowskis Enkel.

Die Arbeit mit den Körpern der Darstellerinnen und Darsteller, mit einer Sopranistin und einem Bariton auf der Probebühne, wird für mich – wie so oft – zu einem Tanz, einem psychologischen Tanz mit Licht. Ich suche danach, Körper, Stimme, Raum, Licht und Klang nahtlos miteinander zu verbinden. Dazu haben wir sehr viele Details sehr langsam mit den Sängerinnen und Sängern erarbeitet. Mit Bauchgefühl und Vertrauen bin ich auf ihre Vorschläge eingegangen. Anders als etwa bei *Moses und Aron* oder *Ball im Savoy* wünsche ich mir, dass die Menschen aus *Jewgeni Onegin* kommen und über Tatjana und Onegin sprechen, nicht über meine Inszenierung. Es ist ein rätselhaftes Werk über rätselhafte Beziehungen – am Ende steht als Antwort auf die Frage, was die Liebe sei, kein Punkt, sondern ein Fragezeichen.





ALLES IST AM BRÖDEL

Generalmusikdirektor Henrik Nánási über Intimität und Pathos in Tschaikowskis *Jewgeni Onegin*

Menschliche Leidenschaften stehen im Zentrum von *Jewgeni Onegin*. Wie werden diese von Tschaikowski komponiert?

Henrik Nánási Er wollte keine großen theatralischen Gesten, wiewohl sehr viel Theatermusik in *Onegin* steckt. Man muss intensiv an der Form des Werkes arbeiten, das nicht wie eine klassische Oper aufgebaut ist: Die Handlung kennt kaum Action, vielmehr lösen die Gefühle und Gemütszustände der Figuren das Geschehen aus. Die Intimität ist das Wesentliche im Stück. Die Versuchung ist groß, sich der glanzvollen, theatralischen Sprache Tschaikowskis zu überlassen. Man muss aber stattdessen zwei, drei Schritte zurücktreten können, um Poesie und Sensibilität zu bewahren. In *Jewgeni Onegin* verwendet Tschaikowski Glanz und großes Pathos sehr dosiert. Was für uns beim ersten Hören sehr emotional klingt, ist mitunter sogar ausgesprochen anti-emotional gemeint.

Gerade der Beginn scheint sehr undramatisch zu sein, beinahe ohne Spannung ...

Henrik Nánási Es sind Szenen aus einem Leben; das Werk beginnt mit einer Serie von Anfängen, die sich in sich selbst zu verlieren scheinen. Im Vorspiel trifft die sehnsüchtige Melodie der Streicher immer wieder auf ein »Nein« der Bläser. Das darauffolgende Quartett der vier Frauen und gleich im Anschluss der Chor der Landleute mit seinen modalen, beinahe sakral wirkenden Farben scheinen ein klingendes Perpetuum mobile zu sein. Diese Ruhe, die über allem liegt, ist nicht einfach Ruhe, sondern vergehende Zeit und Lebenslauf. Jeder Tag ist so, diese Menschen leben jeden Tag das gleiche Leben. Die Musik erzählt von Anfang an diese Unveränderbarkeit der Situation, die nur tragisch enden kann. Aus der vordergründigen

Monotonie rührt die Sehnsucht aller Beteiligten, eben daraus auszubrechen – und daran scheitern sie. Es gibt kein Entkommen, egal ob man Tatjana, Lenski oder Onegin heißt, man ist in dieser Gesellschaft einbetoniert, einzementiert.

Zugleich sind die Charaktere sehr differenziert geschildert ...

Henrik Nánási Das ist das Spannende an diesem Werk. Die Partitur verlangt sehr viel, auch stimmlich. Allein die Briefszene präsentiert ein Panorama verschiedenster Impulse, Farben und Leidenschaften. Tatjana zeigt ihr ganzes Innenleben in dieser Szene. Und musikalisch ist das ein Wechselspiel: Einmal kommentiert das Orchester Tatjanas Gefühle, ein anderes Mal antizipiert das Orchester eine Änderung im Gemütszustand der Figur. Ein ständiges Hin und Her, ein Frage-Antwort-Spiel zwischen Orchester und Sängerin. Überhaupt ist das Ariosohafte und Rezitativische für das Stück sehr bezeichnend; wie ein Dialog zwischen Orchester und Stimmen, ein Konversationsschauspiel. Dabei ist Tschaikowskis Musik alles andere als eindeutig. Die Arie des Gremin ist zwar eine Liebesbekundung, aber auch starr und formal, darin ist er dem Charakter Onegins durchaus ähnlich. Der Unterschied besteht in dem, was sie aus ihrem Leben gemacht haben. Schließlich erlebt Onegin diesen heftigen Gefühlsausbruch, für den Tschaikowski Worte und Musik Tatjanas aus der Briefszene im 1. Akt zitiert, bei der nur das Publikum Zeuge war.

Sind die großen Gesellschaftsszenen mit Chor und Tanz ein Tribut an die Opernkonventionen?

Henrik Nánási Teils sind sie Kolorit, teilweise Ausdruck der russischen Kultur, die in einer engen Beziehung zu Frankreich stand. Das gesellschaftliche Element ist im Stück sehr wichtig. Die Musik ist an die Orte gebunden, ein städtischer Ball klingt anders als ein Namenstagsfest auf dem Lande. Den Gesprächen unterliegt oft Tanzmusik – zum Beispiel dem Parlando des Onegin, wenn er Tatjanas Brief zurückbringt – wodurch eine Spannung zwischen Situation und Innenwelt der Charaktere entsteht. An Stellen wie dieser und auch beim Streit auf der Namenstagfeier wird eine Atmosphäre der Spannung offenbar. Alles ist am Brodeln, kurz vor dem Ausbruch.











MODERNES SCHICKSAL, VERPÄSSTE LIEBE

Pjotr Iljitsch Tschaikowskis
Weg zu *Jewgeni Onegin*

von Simon Berger

DREI ENDEN DER LITERATUR

Drei mögliche Schlüsse, heißt es, kennt die Literatur: Hochzeit, Wahnsinn oder Mord. Ganz gleich, welche Themen und Geschichten verhandelt werden, letztlich mündet alles Erzählen in einer dieser drei Möglichkeiten, zum Ende zu kommen. »Hochzeit« kann die Aussöhnung der Widersprüche oder die plötzliche, komödienhafte Einsicht in die Nichtigkeit aller Verwicklungen sein, wie der heitere Himmel nach Wochen des schlechten Wetters. Mord ist der Abschluss in Gewalt und Tragödie, Wahnsinn hingegen die Flucht, der Zerfall der Person und ihrer Welt. Tschaikowskis *Jewgeni Onegin* kennt paradoxerweise alle drei Schlüsse.

BILDNIS DES KÜNSTLERS IM RESTAURANT

An einem Nachmittag im Mai des Jahres 1877 saß ein großgewachsener bärtiger Mann Ende dreißig in einem Moskauer Restaurant und speiste zu Mittag. Wer ihn beobachtete, vermochte in dem Gesicht unter dem dunklen, zur Stirn hin leicht schütter werdenden Haar eine nervöse Gereiztheit oder Verdrossenheit wahrgenommen haben. Die rührte von einem Gespräch, das er gerade im Hause einer guten Freundin, der bekannten Sängerin Jelisaweta Andrejewna Lawrowskaja, geführt hatte. Genauer, die Verstimmung rührte von der Erinnerung an die unsinnigen Kommentare ihres Ehemannes.

Nun aber, am Ende der Mahlzeit, war aller Missmut ganz von ihm gewichen und in Zufriedenheit, vielleicht sogar selbstgewisse Überzeugung verkehrt. Es mag am Essen gelegen haben – Gaumenfreuden steigern ja das Wohlbefinden und lassen Abgründe des Lebens verschwinden –, sicher ist das allerdings nicht. Sicher ist, dass Pjotr Iljitsch Tschaikowski, einer der vielversprechendsten Komponisten Russlands, an jenem Tag in diesem Restaurant saß und über einen Vorschlag Jelisaweta Andrejewnas nachdachte.

Eine neue Oper wollte er schreiben und suchte dafür nach einer besonderen Idee. Mit einiger Irritation dachte er an die Uraufführung, die er im vergangenen Jahr in Bayreuth miterlebt hatte: Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, aufgeführt im eigens dafür errichteten Festspielhaus. Gerade mit dieser Mythenwelt konnte Tschaikowski nichts anfangen, die Dialoge schienen ihm schrecklich lang und lebensfern. Auch die Opern Giuseppe Verdis vermochten ihn nicht einzunehmen, »Leierkastenmusik« nannte er das. Was hatte er noch gesehen? Natürlich – Georges Bizets *Carmen*, ein einfaches, lebensnahes Meisterwerk, sehr nah an seinen eigenen Vorstellungen. Aber wer könnte ihm einen solchen Stoff finden? Zu seinem Leidwesen kannte er sich in der Literaturgeschichte nicht gut genug aus. Je länger er nun beim Essen über Jelisaweta Andrejewnas Vorschlag nachdachte, desto geeigneter erschien ihm ihre Idee. Eilig verließ er das Restaurant, lief von einer Buchhandlung zur nächsten und fand erst nach einer ganzen Weile, was er suchte. Die folgende Nacht verbrachte er mit der Lektüre von Alexander Sergejewitsch Puschkins Roman in Versen *Jewgeni Onegin*. Angetan, begeistert von der Fülle poetischer Möglichkeiten, die ihm Puschkins Dichtung bot, ging er sogleich an die Arbeit. Und schuf aus dem Personal der Puschkinschen Dichtung ein intimes Werk, das die fragilen emotionalen Beziehungen einfacher junger Leute, ihre heiteren Illusionen und Leichtsinnsigkeiten der Jugend, in den größeren Zusammenhang einer ungekannten Zukunft stellt. Aus den spielerischen Begegnungen von *Teenagern* in der Weite der russischen Provinz werden Lebensläufe großstädtischer Leute, die von Schmerz und leidvollen Erinnerungen geprägt sind und an das jugendliche Glück nur nostalgisch sehnend anknüpfen können. Eine veritable Coming-of-age-Geschichte, noch bevor dieser Topos so benannt wird.

BYRONS DANDY IN DER RUSSISCHEN LITERATUR

Der Krieg, sagt Heraklit, sei der Vater aller Dinge. In Russland brachte er Widerstand gegen die Napoleonischen Heere, eine eminente kulturelle Wendung und dem 1799 geborenen Puschkin den Durchbruch als national-russischer Literat. Der 26-jährige Dichter hob mit seinem ab 1825 in russischer Sprache publizierten *Jewgeni Onegin* das Russische, gegen das neuerdings unbeliebte Französische, in den Rang einer Literatursprache. Und schuf den ersten modern-realistischen Roman Russlands, angefüllt mit Ironie, Spott und Parodie auf Literatur und Gesellschaft seiner Zeit. Jewgeni Onegin auf einer Reise zwischen Stadt und Land, ein Protagonist der russischen Oberschicht, verspielt all sein Glück und fleht am Ende vergeblich um Tatjanas Liebe. Puschkin, glühender Verehrer des britischen Romanciers Lord Georges Byron, formte den Helden seiner Erzählungen den *byronic heroes* nach. Diese rastlosen, genussüchtigen Gestalten, jugendlich und schon schwer vom Leben enttäuscht, bevölkern Byrons Œuvre und wurden, von Puschkin bis Baudelaire und Wilde, zu paradigmatischen Figuren des 19. Jahrhunderts. Als einer der ersten Künstler entwarf Byron ein öffentliches

Bild seiner eigenen Person, reüssierte so beim Publikum, hatte Verehrerinnen unter den Frauen und beeindruckte nicht zuletzt damit auch Puschkin. Dessen Schöpfung *Jewgeni Onegin* verbindet auf einzigartige Weise den russlandspezifischen Inhalt mit radikaler Zeitgenossenschaft, bis in die Gestaltung der Figuren hinein. *Onegin* war ein Bestseller. Ohne Puschkin und *Onegin* hätte Lermontow nicht *Ein Held unserer Zeit*, Gontscharow nicht *Oblomow*, Gogol nicht den *Revisor* geschrieben, und die großen Realisten, Dostojewski und Tolstoi, hätten ihrer Grundlage entbehrt ...

EINE KRISE IN MOSKAU

Dass es Tschaikowski gelang, die Arbeit am *Onegin* fortzusetzen, war ein kleines Wunder. Es war Januar 1878 geworden, und er machte auf Erholungsreise Station in San Remo. Die Reise durch Frankreich, Italien und die Schweiz sollte ihn wieder zu sich bringen, wie er seinem Bruder Modest schrieb. Der zehn Jahre jüngere Bruder war in den vergangenen Monaten einer seiner engsten Vertrauten geworden und sollte nach dem Tod des Komponisten die erste Biografie über ihn veröffentlichen. Über das Jahr 1877 schrieb er darin, Tschaikowski habe ein »wahnwitziges Unternehmen« begonnen. Damit meinte er weder *Jewgeni Onegin* noch die parallel entstandene 4. Sinfonie, sondern die Eheschließung mit Antonina Iwanowna Miljukowa im Juli 1877. Trotz oder eher wegen seiner homosexuellen Neigung hatte Tschaikowski beschlossen zu heiraten: »Wen auch immer.«

Welch ein Desaster, wenn er jetzt daran zurückdachte. Er liebte und begehrte seine Frau nicht, war geradezu angewidert und fand sich in der paradoxen Situation einer selbstgewählten Gefangenschaft. Seinen Brüdern und Freunden schrieb er von seiner Bedrängnis, seiner Schuld gegenüber ihren Liebesbeteuerungen, seiner Selbsterniedrigung, seiner Arbeitsunfähigkeit und von den regelmäßig scheiternden Versuchen, seine Frau doch noch lieb zu gewinnen. Es gehört wohl in den Bereich der Legende, dass er versucht habe, sich das Leben zu nehmen. Wohl aber war er im Oktober 1877 in einem Petersburger Hotel zusammengebrochen.

»WAS SIND SCHON EFFEKTE!«

Bereits im selben Monat hatte er den 1. Akt von *Jewgeni Onegin* beendet, und in San Remo instrumentierte er schon die Arie des Gremin im dritten Teil, jenen monolithischen Einwurf des Fürsten in Sankt Petersburg, der nun Tatjanas Gatte ist und den größtmöglichen Kontrast zum ziellosen Leben Onegins darstellt. An dieser Stelle hatte Tschaikowski nicht nur gegenüber der Vorlage einen Namen für die Figur erfunden, sondern überhaupt deren Arientext selbst entwickelt. Der erzählerische Effekt ist erstaunlich: Nach unstem Leben auf dem Land trifft Onegin in der kultivierten Strenge der zivilisierten städtischen Welt auf ein Lebensprinzip, welches sein eigenes Scheitern buchstäblich aus- und ihm entgegenspricht. Nun jedoch, am 2. Januar, hatte Tschaikowski einen ärgerlichen Brief seines Schülers Sergej Tanejew vor sich und arbeitete an einer Antwort. Die Musik sei zwar

wunderbar, eine Nummer schöner als die andere, aber leider habe das Stück zu wenig bühnenwirksame Handlung, kritisierte Tanejew. Tschaikowskis Antwort war ebenso eindeutig wie entschieden:

Ich arbeitete mit unbeschreiblicher Hingabe, Begeisterung ... Ich pfeife auf Effekte. Und was sind denn schon Effekte! Wenn Sie sie zum Beispiel in irgendeiner »Aida« finden, so versichere ich Sie, dass ich um nichts in der Welt eine Oper mit einer solchen Handlung schreiben könnte, weil ich Menschen brauche, und keine Puppen; 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.

ERINNERUNG AN »KOTIK«

Waren es tatsächlich seine Hände? Der Mann, den Tschaikowski liebte, hieß Iosif Iosifowitsch Kotek, er studierte Violine, war Tschaikowskis Schüler am Konservatorium und hatte einen etwas missgestalteten Finger. Von der eigenen, fast obsessiven Begeisterung für schöne Hände berichtete Tschaikowski selbst mehrfach. Nach sechs Jahren gelegentlicher Verliebtheit hatte er im Januar des »Krisenjahres« 1877 ihm, den er »Kotik«, Katerchen, nannte, endlich seine Liebe gestanden. Auf große Freude folgte schnell bittere Enttäuschung. Tief verletzt und eifersüchtig schrieb Tschaikowski seinem Bruder von den zahlreichen Affären, die der junge Mann mit einigen Frauen hatte. Grund der Trennung sei aber nicht diese Verletzung, sondern eben der unerträgliche, verstümmelte Finger Koteks gewesen. Zuletzt hatten sie sich im vergangenen Dezember in Wien gesehen, und Tschaikowski vermisste Kotek.

EIN »ZIVILISATIONSDRAMA«

Die Erfahrungen mit Kotek oder der briefeschreibenden Miljukowa haben die Arbeit am *Onegin* begleitet. Wesentlich für den Erfolg und die Kraft des Werkes ist aber der Realismus in der Gestaltung der Charaktere im Puschkinschen Werk, an ihn konnte Tschaikowski musikalisch anknüpfen. Vielfach wurde, auch in den Jahrzehnten nach der Uraufführung, seine »Bühnenfassung« als mangelhafte Adaption des Versromans bezeichnet. Er habe den gesellschaftskritischen Geist des *Onegin* nicht aufgenommen und Puschkins Dichtung ihrer ironisch-satirischen Elemente beraubt. Offen wurde diese Debatte zwischen Tschaikowski und seinen Kritikern nicht geführt, viel eher häuften alle Beteiligten Missverständnisse auf. Im Nachhinein erscheint die Frage, ob Tschaikowski Puschkins Ironie und Kritik verstanden hatte, uninteressant. Er entwickelte keine Theoriegebäude und abstrakte Gedankenwelten, sondern als radikaler Subjektivist suchte er nach einer Inspiration für Emotionen, die Musik werden sollten.

Nach jenem denkwürdigen Nachmittag im Mai 1877 war der Komponist zu seinem Bekannten Konstantin Stepanowitsch Schilowski geeilt, der ihm ein Szenario erarbeitete. Er lieferte lose verbundene Skizzen, Stationen, Tableaus. Es fehlte die Linearität der Puschkinschen Vorlage, bewusst

aufgegeben zugunsten eines mosaikartigen Theatergemäldes. Die »Lyrischen Szenen«, so die eigenwillige und neuartige Stückbezeichnung, präsentieren ein neues Musiktheater, in dem die Motivationen des Erzählens zugleich ihr Gegenstand sind: Gefühle. Diese waren für Puschkin vielleicht für den erzählerischen Effekt wichtig oder dankbares Opfer seiner Ironie – nicht aber Thema seines Werkes. Tschaikowski erarbeitete ein regelrechtes »Zivilisationsdrama«, ohne dies theoretisch durchzudeklinieren: Die christliche Moral, der Gegensatz von Stadt und Land, die Typenhaftigkeit der Protagonisten als Ausdruck einer Gesellschaftsordnung, die gesetzmäßige Form der Paarbildung, der Spott über das atavistische Duell – all dies ist letztlich nur Hintergrund dieser »Lyrischen Szenen«. Einzig Gremins Arie im letzten Akt thematisiert explizit das gesellschaftliche Leben der Figuren als Motiv ihrer Entscheidungen. Aber auch hier überwiegt die dramaturgische Funktion, Onegin einen Zerrspiegel seines Lebensstils vorzuhalten.

Beispielhaft für Tschaikowskis Umgang mit Puschkins Dichtung ist die »Verpflanzung« der ersten Strophe des Romans, in der Onegin zu sich selbst sprechend vorgestellt wird, in den Moment der ersten Konversation zwischen Tatjana und Onegin. Auf die Unmöglichkeit, moderne Figuren auf dem Theater – anders als im Film – in der »Ego-Perspektive« zu gestalten, reagiert der Librettist, indem er die Charakterisierung der Figuren direkt in Narration und Tableau einbettet. Im Text Puschkins umreißt Onegin in egoistischer Verachtung des Leidens der anderen zugleich den Horizont seines Lebens:

*Indem mein Onkel, von höchster Redlichkeit,
sehr ernsthaft erkrankte,
erzwang er sich Ehrerbietung,
nichts Besseres fiel ihm jemals ein.
Sein Beispiel möge anderen eine Lehre sein. [...]
Doch mein Gott, welche Langeweile
mit dem Kranken Tag und Nacht zu sitzen
und sich keinen Schritt entfernen zu können!*

ZEITGENOSSEN AUF DER OPERNBÜHNE

Musikalisch gestaltete Tschaikowski die Partien der Figuren in je eigenem melodisch-harmonischen Material, mithin mit Gesangsweisen als Ausdruck individueller Psychologie. Im Verlauf der Oper taucht dieses Material immer wieder auf und wird, je nach Situation, abgewandelt und erweitert. Am bekanntesten in der Partie der Tatjana, in der das »Sehnsuchtsmotiv« der Einleitung stets variiert erklingt. In ihrem »individualisierten Sprechen« werden die Figuren als radikal voneinander verschieden, getrennt, porträtiert. Es ist der Abgrund, die räumliche und emotionale Distanz zwischen den Protagonisten, die Antrieb – als Sehnsucht bei Tatjana, als Ehrbegriff bei Lenski – und Hindernis ihrer Lebensläufe ist. Deutlich unterstrich dies Tschaikowski, indem er fast jeder Hauptfigur einen eigenen Akt zuordnet, mit jeweils eigenem Ende. Im Schlussakt schließlich geht er noch einen Schritt weiter,

indem er Onegin den Text Tatjanas aus der Briefszene und ihr musikalisches Material zuordnet.

Mit seiner Fokussierung auf das Leben »echter Menschen« schuf Tschaikowski, ohne sich dessen ganz klar zu sein, eines der ersten realistischen Werke der Operngeschichte. Puschkins Vorlage bot ihm markante Figuren, die aufgrund ihrer inneren Anlage in plausible und zugleich drängende Konflikte geraten. Ungeahnt gebiert ein poetischer Sommertag in der Natur folgenschwere Lebensentscheidungen, die schließlich in Katastrophen münden. Und all dies ohne metaphysische oder sagenhafte Zutaten. Gerade dadurch wird jede Umsetzung für die Bühne zu einer besonderen Herausforderung, denn es gilt, den leichten Geist des Nebenbei-Geschehens einzufangen.

Als im März 1878 Tschaikowskis Freund Nikolai Rubinstein im Moskauer Maly-Theater den Taktstock senkte, hatte das Publikum eine moderne »Tragödie« gesehen. Aus Puschkins Figuren waren erneut Zeitgenossen geworden, diesmal auf der Opernbühne. Figuren, die in einer (fast) säkularen Welt nach Sinn und Liebeserfüllung trachten, doch stets Sehnsucht und Egoismus erneuern.

HOCHZEIT, WAHNSINN, MORD – FALLHÖHEN MODERNEN LEBENS

Jede Geschichte der drei Figuren – Tatjana, Lenski, Onegin – endet in einem der eingangs erwähnten Schlüsse. Lenski wird vom Freund ermordet und begleitet Onegin als ewige Schuld bis nach Sankt Petersburg. Die »Tragik« der »Lyrischen Szenen« resultiert aus der Ineinanderblendung zweier Schlüsse – was für Tatjana Hochzeit mit Gremin ist, und damit eine Versöhnung mit der bestehenden Gesellschaftsordnung, nimmt sich in Onegins Perspektive als Wahnsinn des schuldbelasteten Lebens in Freiheit bis hin zum Tode, dem eigenen und dem der anderen, aus. Der dramaturgische Kniff der Wiederbegegnung – eine Standardsituation auf dem Theater – eröffnet der Titelfigur schlagartig den Blick auf das eigene Leben. Die Rastlosigkeit des Dandys, geboren aus *Ennui* und Lebenshunger, bricht an ihrer eigenen Möglichkeitsbedingung: dem Tod. Onegins »elendes Schicksal«, das er zuletzt beklagt, ist tatsächlich »elend«, als es gar kein Schicksal im Wortsinne ist. Außer sich selbst war Onegin keiner Macht unterworfen. Seine Selbsterkenntnis ist in erster Linie der Rückblick auf das unverrückbare eigene Leben als Serie zufälliger, teils bewusster, teils unbedachter Entscheidungen. Der Lebensstil mag Ausdruck eines Bewusstseins um die Fülle an Möglichkeiten oder auch Protest gegen Konvention und Verbindlichkeit gewesen sein, die Konsequenzen muss Onegin selbst ertragen. Seine anrührende Kraft und Aktualität bezieht das Werk aus dieser exemplarischen Konfrontation der Titelfigur mit dem fehlenden Schicksal, mit der angsterregenden elementaren Wahl angesichts der Kürze des Daseins: Wie willst du mit den anderen gelebt haben?







AUF DER SUCHE NACH DEM VER- LORENEN GLÜCK

Porträt eines Schicksallosen

von Savina Kationi

... ist das Wichtigste nicht Ruhm, nicht Glanz, nicht das, wovon ich geträumt hatte, sondern die Fähigkeit zu leiden. Trage dein Kreuz und glaube. (Nina in Die Möwe von Anton Tschechow)

Ein paar Jahre nach ihrer ersten Begegnung und Onegins kalter Reaktion auf Tatjanas Liebesbrief verliebt er sich in sie, obwohl sie schon verheiratet ist. Unter welchen Bedingungen ist so eine schlichte, fast banale, alltägliche Geschichte als Opernsujet überhaupt tauglich? Gegen jede Opernroutine und -praxis seiner Zeit schuf Tschaikowski ein intimes, häusliches Drama, ohne Prinzen und historische Persönlichkeiten, ohne prachtvolle Bühneneffekte und grandiose Besetzung der Grand Opéra. Wie er an seinen Bruder Modest 1877 schrieb: »Poesiereichtum, Lebenswahrheit und Einfachheit der Vorgänge« charakterisieren seine »Lyrischen Szenen«. In der Tat gibt es, bedenkt man den Schluss dieser Oper, keine Erlösung durch Tod, keine Katharsis, keine große Ensembleszene oder andere Standardszenen der Operntradition. Der Titelheld Onegin bleibt einfach allein auf der Bühne und beklagt sein Schicksal und seine Zukunft.

Aber was qualifiziert Onegin überhaupt zum Titelhelden? Was ist über ihn so außerordentlich erzählenswert? Lebensüberdruß, Lethargie und Langeweile sind die Eigenschaften des unbefriedigten Kosmopoliten, schon bei seinem ersten Auftritt. Ein skrupelloser Antiheld, versunken in seiner fremdbestimmten Ichbezogenheit, verwirrt durch Unzufriedenheit und Orientierungslosigkeit. Selbst kreierte er nichts, sein Handeln ist Reaktion auf fremdes Handeln. Obwohl das Scheitern der Erwartungen als zentrales Thema dieser Oper diskutiert wird, bleibt der Großstadtdandy der Einzige, der überhaupt keine Erwartungen an andere Menschen hat und die Autarkie bevorzugt. Dies wird durch eine gewisse Urbanität der Musik, die ihn begleitet, verdeutlicht.

Durch eine Reihenfolge von zufälligen, jedoch schicksalhaften Ereignissen ist Onegin mit zwei Chancen, seinen Lebenslauf zu ändern, konfrontiert: das erste Mal durch Liebe, das zweite durch Freundschaft. Bewusst vernichtet er jegliche Gefühle, die seinen Status quo oder Lebensstil bedrohen könnten – und akzeptiert die Konsequenzen. Was aber als Mangel an Gefühl und Wertebewusstsein erscheint, ist eigentlich Zweifel an geltenden Konventionen – ein Charakteristikum des gebildeten Dandys. In seinem Versuch, die Mittelmäßigkeit oder das unnötige Leiden zu vermeiden, entfremdet er sich vom Umgang mit Menschen und dem lebendigen Erleben. Beide Male lehnt er solch natürliche Vorgänge ab und stirbt dabei allmählich.

Als er nach Jahren ruhelosen Umherirrens schließlich ins Licht kommt, muss er die gewaltige Auseinandersetzung mit sich selbst überleben: Der heimatlose Flüchtling erwacht aus seiner Passivität erst vor der Katastrophe. Nur um wahrzunehmen, dass er anderer Menschen bedarf und sein moralischer Tod sonst unvermeidlich ist. Egal wie ehrlich seine Motive sind oder aussehen, kann er sein bisheriges Verhalten nicht widerrufen:

*Im Duell habe ich den Freund getötet, bin ohne Ziel, ohne Tätigkeit
26 Jahre alt geworden, geplagt von untätiger Muße, ohne Stelle, ohne Frau,
ohne Arbeit, konnte ich mich mit nichts beschäftigen!*

Onegins Tragik ist genau damit leben zu müssen, mit diesen Charakterschwächen und den daraus resultierenden Entscheidungen, deren Preis er spät erfährt; die ewige Qual: »Zum Fassen nahe war das Glück, so nah, so nah!«. Daran gebunden ist die herzerreißende Aussichtslosigkeit der Frage »Was wäre, wenn ...?«. Der tragische Held ist in diesem Sinne nicht derjenige, der stirbt, sondern einer, der mit seinem unerträglich problematischen und alternativen Fatum, seinem psychologischen Tod, weiterleben muss. Weder Puschkin noch Tschaikowski können ihm eine Erlösung gewähren.

Tschaikowskis Fähigkeit, innere Gefühle und seelische Vorgänge musikalisch zu projizieren, bleibt einzigartig. Ebbe und Flut der Musik folgen dem Aufstieg und Fall des Dramas. Tschaikowski stützte sich auf ein bekanntes Meisterwerk. Den nahezu heiligen russischen Text hat er derart umgearbeitet, dass man von einem völlig neuen Kunstwerk sprechen muss. Das erste Kapitel des Romans sowie die detaillierte Charakterisierung Onegins übergeht Tschaikowski und konzentriert sich auf sein eigenes Interesse. Während Puschkins *Onegin* eine Art Caspar David Friedrichschen *Wanderer* darstellt, bekommt Tschaikowskis Onegin – eine Figur, die der Komponist überhaupt nicht mochte – eine eher Dostojewskische Farbe. Obschon der Komponist Tatjana als Hauptfigur in den Vordergrund rückt – entweder aus Identifikation mit der Figur oder aus purer Sympathie für die romantische und idealisierte Kreation Puschkins –, schildert Tschaikowski dennoch minutiös den psychischen Entwicklungsprozess Onegins sowohl musikalisch, durch ein feines Netz von Leitthemen und -motiven, als auch dramaturgisch. Er begleitet und dramatisiert den Übergang Onegins von der Arroganz des »überflüssigen Menschen« – ein beliebter Topos der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts – zur Hoffnungslosigkeit einer selbst geschaffenen Sackgasse.





THE PLOT

ACT 1

An idyllic summer's day in the depths of the Russian countryside; people are doing the kind of things people do on such days. Among country folk on an outing, the estate owner Larina is chatting with her long-serving domestic Filipyevna, the nurse of her daughters Olga and Tatyana. The two elderly women are making jam and reminiscing about past hopes of love and getting used to disappointment. Larina's daughters sing a song full of yearning. The fun-loving Olga dances, while her introverted sister Tatyana prefers to bury herself in novels. Olga's fiancé, the young poet Lensky, arrives and effusively professes his love for her. Lensky has brought a man he introduces as his friend and neighbour: Eugene Onegin.

Come evening, Tatyana is head over heels. She confesses to her nurse Filipyevna she is in love, and writes a fervent love letter that night to Onegin. Next day, Onegin coolly rejects the feelings Tatyana revealed to him.

ACT 2

The Larin family hosts a party on Tatyana's name day; the guests drink and dance, and the Frenchman Triquet recites a couplet for Tatyana to everyone's delight. Onegin alone is not the least amused and flirts with Olga to Lensky's great annoyance. The two men argue, scandalizing the guests, and Lensky challenges Onegin to a duel. This ends in catastrophe: Onegin kills his friend.

ACT 3

After years of aimless travelling, Eugene Onegin arrives in Saint Petersburg and attends a ball in the house of Prince Gremin. The latter has recently got married to Tatyana. Alone and confused, Onegin is smitten with Tatyana and begs her to run off with him. Both tearfully remember that summer in the country. Tatyana, herself once rejected, turns Onegin down: it's too late and can't be altered. She is married now and her fate is no longer bound up with Onegin's ...

IN A NUTSHELL

- Pyotr Ilyich Tchaikovsky's *Eugene Onegin* is the composer's own personal meditation on the Alexander Pushkin novel with the same title. It is a bold new interpretation that stands on an equal footing alongside the original work.
- *Eugene Onegin* is a piece about the missed opportunities of four young people. It's about the passage of time and remembering, about love, loneliness and melancholy, resignation and regret. The question at the heart of it is, »What would have happened if...?«
- As in ancient Greek theatre, the straightforward story of love unfulfilled and roads not taken serves as a point of departure for a discussion of complex and multifaceted underlying themes.
- Women making jam and talking nostalgically about the past – everyday occurrences like this are what the opera is made up of. They create a fragile atmosphere, a fabric woven of many slight, seemingly inconsequential and unconnected things.
- A propos fabric, the principal element of Rebecca Ringst's stage set is a wild meadow. This 600 m² »carpet of grass« is in fact made of green-dyed sisal fibre with back fabric, which was handwoven using traditional methods on historical looms in Saxony.
- Although the love of Tatyana and Onegin is central to the work, they don't sing together until the very end of the opera. And even then there's no grand, fulfilling love duet. Instead, even though they are unified in music, Tatyana rejects Onegin in no uncertain terms and irrevocably, mirroring – in reverse – the situation in Act One.
- A lyrical tone with occasional dramatic outbursts characterises the music. Contrasting with this are folk-like choruses and exuberant dances like the Polonaise.
- The recurring musical themes are closely connected with the plot and characters. Prominent among them is the »Fate motif«, Fate – an issue that Tchaikovsky grappled with throughout his artistic life – resurfaces in ever new thematic guises in the contemporaneous Fourth Symphony and all subsequent symphonies, in symphonic poems like *Fatum* and *Romeo and Juliet*, and in operas like *Pique Dame* and *Eugene Onegin*.





L'INTRIGUE

ACTE 1

Une journée d'été idyllique dans la province russe. On s'adonne allègrement aux joies estivales d'une réunion champêtre : au centre de la petite société de gens de la campagne réunis ce jour-là, la propriétaire terrienne, Madame Larine, discute avec sa fidèle domestique Philippiévna, nourrice de ses filles Olga et Tatiana. Les deux vieilles femmes bavardent en faisant des confitures et se souviennent de leurs espérances amoureuses de jadis, de l'épreuve des déceptions. Les filles de Madame Larine fredonnent une langoureuse chanson. La joyeuse Olga aime la danse, sa sœur Tatiana, plus rêveuse et introvertie, préfère lire des romans. Entre en scène Lenski, jeune poète et fiancé d'Olga, qui vient aujourd'hui encore faire ses déclarations enflammées à sa bien-aimée. Il est accompagné d'un inconnu qu'il présente comme son ami et voisin : Eugène Onéguine.

Le soir même, le sort de Tatiana est jeté : elle est amoureuse comme elle le confie à sa nourrice Philippiévna et la nuit même, elle écrit à Onéguine une lettre dans laquelle elle lui en fait l'aveu. Mais le jour suivant, Onéguine repousse froidement les avances de Tatiana.

ACTE 2

La famille Larine célèbre joyeusement la fête de Tatiana. On boit et on danse, le Français Triquet réjouit l'assemblée en déclamant un couplet spécialement dédié à Tatiana. Onéguine, seul à ne pas goûter ces plaisirs, se venge de son ennui en faisant la cour à Olga, la fiancée de Lenski. La dispute qui suit tourne au scandale, Lenski défie Onéguine. Le duel s'achève tragiquement : Onéguine tue son ami.

ACTE 3

Après des années de lointains voyages, Eugène Onéguine revient à Saint-Petersbourg et fait son apparition au bal donné par le prince Grémine. Le prince apprend son récent mariage avec Tatiana. Seul, désespéré, amoureux, Onéguine rencontre Tatiana et la supplie de partir avec lui ! En larmes tous les deux, ils échangent leurs souvenirs d'un lointain été à la campagne. Tatiana, jadis rejetée, éconduit à son tour Onéguine : il est irrémédiablement trop tard ! Elle est mariée et le destin d'Onéguine n'est plus lié au sien ...

L'ESSENTIEL

- Avec *Eugène Onéguine*, Piotr Ilitch Tchaïkovski livre une méditation très personnelle du roman éponyme d'Alexandre Pouchkine, une nouvelle interprétation d'égales valeur et conviction.
- *Eugène Onéguine* est une pièce sur les occasions manquées de quatre jeunes gens. Le temps, le souvenir, l'amour, la solitude, la mélancolie, la résignation, les remords y sont autant de thèmes abordés autour de la question centrale : « Que serait-il arrivé si...? ».
- Comme dans le théâtre grec antique, la simple histoire d'un amour manqué et de tous les instants perdus nourrit le débat sur les multiples thématiques complexes et sous-jacentes.
- Des femmes parlent avec nostalgie de leur passé en préparant des confitures : des scènes ordinaires du quotidien caractérisent cette œuvre et en déterminent l'atmosphère fragile induite par toute la trame des petites choses en apparence banales et disparates.
- À propos de trame : L'élément central du décor de Rebecca Ringst est une prairie sauvage : ici un « tapis-pelouse » de 600 m² fait de fibres de sisal teintées en vert sur un revers tissé, fabriqué en Saxe sur des métiers à tisser historiques selon une méthode traditionnelle.
- Si l'amour de Tatiana et Onéguine est au centre de l'œuvre, les deux personnages ne chantent ensemble qu'à la fin de l'opéra. Et cette rencontre elle-même n'est pas l'accomplissement d'un grand duo amoureux puisque Tatiana, en dépit de la fusion musicale, y repousse clairement et définitivement Onéguine ; un écho en miroir à la situation du premier acte.
- Les sons lyriques entrecoupés de rares sursauts dramatiques déterminent le caractère de la musique et contrastent avec les chœurs de résonance populaire et les danses entraînantes comme la polonaise.
- Les thèmes musicaux récurrents sont étroitement liés à l'action dramatique et à la direction des personnages. Avec l'imposant « thème du destin », Tchaïkovski se vouait ici aussi à son sujet artistique de prédilection, qui se retrouve constamment sous des formes d'expression diverses dans sa Quatrième symphonie, de la même époque, et dans toutes les suivantes, dans des poèmes symphoniques comme *Fatum* et *Roméo et Juliette* et dans ses opéras comme *La Dame de Pique* et *Eugène Onéguine*.

KONU

1 PERDE

Rusya'nın taşrasının bir kır konağında yaz günü: Herkes böyle bir günde ne yapıyorsa onu yapar: Köy ahalisinden oluşan bir gezi topluluğunun arasında çiftlik sahibi Larina sadık hizmetçisi ve kızları Tatyana ile Olga'nın dadısı Filipyevna ile sohbet eder. Yaşlı kadınlar reçel kaynatırken hatırlar: Eski aşk ümitlerini ve hüsrana alışmalarını. Larina'nın kızları ise özlem dolu şarkı söyler. Olga hayat doludur ve dans eder. İçine kapalı kardeşi Tatyana roman okumasını sever.

Olga'nın nişanlısı genç şair Lenski gelir ve o gün de sevdiği kadına coşkulu aşk ilanları yapar. Lenski beraberinde yabancı birini getirir ve komşusu ve arkadaşı olarak tanıştır: Yevgeni Onegin.

Akşam üzeri Tatyana dadısı Filipyevna'ya aşık olduğunu itiraf eder ve o gece Onegin'e aşık olduğunu açıklayan bir mektup yazar. Fakat Onegin sonraki gün Tatyana'yı çok soğuk bir şekilde geri çevirir.

2 PERDE

Larin ailesi Tatyana'nın isim gününü dans edip içerek kutlar. Fransız Triquet Tatyana'ya adadığı bir şarkıyı söyler. Bu coşkulu gecede sadece Yevgeni Onegin etkilenmez ve Lenski'yi onun nişanlısı Olga ile flirt ederek öfkelenendirir. Kavganın ardından skandal patlak verir ve Lenski Onegin'i düelloya davet eder. Düello faciayla sonuçlanır: Onegin arkadaşını öldürür.

3 PERDE

Yevgeni Onegin yıllarca gaysiz yolculuktan sonra Sankt Petersburg'ta Prens Gremin'in evinde düzenlenen bir baloya gelir. Prens Gremin Onegin'e muhteşem eşi ile yeni evlendiğini söyler: Tatyana. Onegin yalnız, akıllı karışık ve aşık bir şekilde Tatyana ile karşılaşır ve onunla birlikte gelmesi için yalvarır. İkisi de göz yaşları altında çiftlikte geçirdikleri yazı hatırlar fakat zamanında terk edilen Tatyana Onegin'i reddeder. Geriye dönüş yok artık! Tatyana evli ve Onegin'in kaderi artık ona bağlı değildir ...

ÖZET BİLGİ

- Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Yevgeny Onegin* ile Aleksandr Puşkin'in aynı adlı romanı üzerine kendi kişisel yorumunu yarattı ve bu yorum, aynı statü ve özgüvenle yeni bir yorum olarak eserin yanında durmaktadır.
- *Yevgeny Onegin*, dört genç insanın kaçırdığı fırsatlar hakkında bir oyundur. Oyunun konusu zaman ve hafıza, aşk, yalnızlık ve melankoli, teslimiyet ve pişmanlıktır. Temel soru şudur: »Eğer ... olsaydı ne olurdu?«
- Yunan tiyatrosunda olduğu gibi, imkansız aşk ve kaçırılan anların sade hikayesi, kompleks ve çok katmanlı altta yatan temaların tartışılmasına yol açıyor.
- Geçmiş hakkında nostaljik konuşmalar yapıp reçel saklayan kadınlar: Bu tür gündelik olaylar oyunu karakterize ediyor ve aynı zamanda birçok küçük, görünüşte önemsiz ve bağlantısız nesnelerden oluşan bir ağdan doğan kırılğan bir atmosfer kuruyor.
- Kumaştan bahsetmişken: Rebecca Ringst'in sahne tasarımının ana unsuru yabanıl bir çayır. Bu aslında yeşil renkli sisal liflerinden yapılmış ve Saksonya'da tarihi dokuma tezgahlarında ve geleneksel el işçiliğiyle üretilen 600 m2'lik bir »çim halı«.
- Tatyana ve Onegin arasındaki aşk eserin merkezinde olmasına rağmen, sadece operanın sonunda birlikte şarkı söylerler. Hatta orada bile büyük, etkileyici bir aşk düeti yoktur. Bunun yerine Tatyana, müzikal birlikteliklerine rağmen Onegin'i net ve kesin bir şekilde reddeder. Bu da ilk perdedeki durumun bir yansımasıdır.
- Müziğin karakterini nadir dramatik patlamalara sahip lirik tonlar belirliyor. Diğer yandan, folklorik korolar ve polonez gibi coşkulu danslar da vardır.
- Eserde tekrar eden müzikal temalar dramatik olay örgüsü ve karakterizasyonla yakından ilişkilidir. Öne çıkan »kader motifi« ile Çaykovski burada aynı zamanda yazdığı Dördüncü Senfoni'de, *Fatum* ve *Romeo ve Juliet* gibi sonraki tüm senfonilerinde ve *Maça Kızı* ve *Yevgeny Onegin* gibi operalarında yeni ifade biçimlerinde tekrar tekrar bulunabilecek olan hayatının sanatsal temasına da kendini adanmıştır.

IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin @Schillertheater
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz
Generalmusikdirektor

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking
James Gaffigan

Redaktion
Fotos
Lektorat
Layoutkonzept
Gestaltung
Druck

Simon Berger, Jakob Robert Schepers (Neuaufgabe)
Iko Freese/drama-berlin.de
Theresa Rose (Neuaufgabe)
www.STUDIO.jetzt Berlin
Hanka Biebl
Druckhaus Sportflieger

Premiere am 31. Januar 2016
Koproduktion mit dem Opernhaus Zürich

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild
Kostüme
Dramaturgie
Chöre
Licht

Henrik Nánási
Barrie Kosky
Rebecca Ringst
Klaus Bruns
Simon Berger
David Cavelius
Franck Evin

Quellen

Die Gespräche mit Barrie Kosky und Henrik Nánási führten Simon Berger und Savina Kationi. Die Artikel von Savina Kationi und Simon Berger sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Handlung von Simon Berger, Das Wichtigste in Kürze von Jakob Robert Schepers. Übersetzungen von Giles Shephard (Englisch), Monique Rival (Französisch), Kemal Doğan (Türkisch).

Bilder

Umschlag: Asmik Grigorian
S. 5: Günter Papendell, Asmik Grigorian
S. 8/9: Karolina Gumos, Asmik Grigorian, Christiane Oertel, Margarita Nekrasova
S. 13: Karolina Gumos, Aleš Briscein
S. 16/17: Asmik Grigorian, Chorsolisten
S. 18/19: Günter Papendell, Asmik Grigorian, Chorsolisten
S. 26/27: Asmik Grigorian
S. 30/31: Günter Papendell, Chorsolisten
S. 34/35: Margarita Nekrasova, Asmik Grigorian
Umschlag hinten: Günter Papendell

Fotos von der Klavierhauptprobe am 21. Januar 2016



**KULTUR.
GEHÖRT.
GEFUNKT.**

**DEINE OHREN WERDEN
AUGEN MACHEN.**

rbb / KULTUR



NACH OBEN ALLES OFFEN.

Der neue Mercedes-AMG SL 55 4MATIC+.



Vereint Kraft und Komfort: Die Ikone unter den Roadstern kommt serienmäßig mit klangvoller AMG-V8-Motorisierung. Exklusive MANUFAKTUR Lacke und Interieur-ausstattungen geben optional noch mehr Ausdrucksstärke. **Jetzt Probe fahren.**

Mercedes-AMG SL 55 4MATIC+ | WLTP: Kraftstoffverbrauch kombiniert:
13,2–12,6 l/100 km, CO₂-Emissionen kombiniert: 299–286 g/km.¹

¹ Die angegebenen Werte sind die ermittelten WLTP-CO₂-Werte i. S. v. Art. 2 Nr. 3 Durch-führungsverordnung (EU) 2017/1153. Die Kraftstoffverbrauchswerte wurden auf Basis dieser Werte errechnet.

AMG



Anbieter: Mercedes-Benz AG, Mercedesstraße 120, 70372 Stuttgart

Partner vor Ort: Mercedes-Benz AG,

Niederlassung Berlin | 9 x in und um Berlin

Salzufer 1, 10587 Berlin, Telefon +49 30 3901 2000

www.mercedes-benz-berlin.de



Komische
OPER
BERLIN •

