

Tschaikowsky-Gesellschaft

**Mitteilungen**

31 (2024)



Tschaikowsky  
Gesellschaft  
Tchaikovsky Society

---

## Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen 31 (2024)

<b>Vorwort</b> (Kadja Grönke)	2
<b>Beiträge</b>	
<b>Sacrilege and/or Recycling:</b>	5
<b>Reconstructing Tchaikovsky's <i>Undina</i> as a Pastiche</b> Isaac Selya	
<b><i>Die Jungfrau von Orléans</i> in Saarbrücken</b>	13
Regisseurin Julia Lwowski im Gespräch mit Benjamin Wäntig	
<b>„Mit aller Echtheit des Gefühls“: <i>Eugen Onegin</i> in Heidelberg</b>	20
Ulrike Schumann	
<b>Bruchstücke einer Konfession:</b>	23
<b>Zu Michael Thalheimers <i>Onegin</i>-Inszenierung in Düsseldorf</b> Kadja Grönke	
<b><i>Pique Dame</i> an der Deutschen Oper Berlin</b>	29
Regisseur Sam Brown im Gespräch mit dem Dramaturgen Konstantin Parnian	
<b>Tschaikowskys <i>Ballette</i> in Dresden neu interpretiert</b>	32
Regina Genée	
<b>Tschaikowsky zum Tanzstudentee:</b>	37
<b>Über ein in Vergessenheit geratenes Tschaikowsky-Album</b> Walter Schönthal	
<b><i>Schwanensee</i> und <i>Nussknacker</i>:</b>	44
<b>Neue Tschaikowsky-Bearbeitungen in der Popmusik</b> Walter Schönthal	
<b>Kurzmeldungen</b> (Kadja Grönke)	48
<b>Aufruf: Tschaikowsky-Memorabilien</b>	54
<b>Tschaikowsky-Gesellschaft</b>	
<b>Protokoll der Mitgliederversammlung Halle 2023</b>	55
<b>Korrespondenz-Adressen</b>	60

## **Bruchstücke einer Konfession: Zu Michael Thalheimers *Onegin*-Inszenierung in Düsseldorf**

Kadja Grönke

„Bruchstücke einer großen Konfession“ nennt Johann Wolfgang von Goethe sein Dichten und Denken. Bruchstücke einer Konfession bietet Michael Thalheimer mit seiner Inszenierung von Tschaikowskys *Lyrischen Szenen Eugen Onegin*, die am 25. Februar 2024 an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf Premiere hatte und die einige Mitglieder der Tschaikowsky-Gesellschaft am Sonntagnachmittag, dem 3. März 2024, gemeinsam besuchten.

Inwiefern birgt Thalheimers Regiekonzept eine Konfession, also ein Bekenntnis? Und inwiefern gestaltet sich dieses in Form von Bruchstücken?

Thalheimer befreit das Werk von allem, was auch nur annähernd an Russland erinnern könnte. Sogar die Sympathiefigur der Njanja, der Kinderfrau, wird bei ihm zu einer ganz unslawischen Gouvernante. Im Zentrum seiner Regie-Konfession steht also offenkundig die Überzeugung, dass Handlung in diesem Bühnenwerk als innere Handlung vollzogen und weitgehend über die Musik wahrnehmbar wird. Deren universaler Anspruch würde durch historisches oder lokales Kolorit offenbar nur eingeeengt, sodass Thalheimer sogar so weit geht, auf alle Requisiten zu verzichten: Das Marmelade-Einkochen von Mutter Larina und der Amme? Gibt es nicht. Tatjanas Bücher, von deren Lektüre sie berichtet? Existieren nicht. Ihr Brief an Onegin, den sie ihrer Kinderfrau zur Weitergabe anvertraut? Nicht vorhanden. Konkrete Bühnenelemente außerhalb eines variablen Einheitsraums? Keine.

Was es – im Einklang mit der Musik und anstelle der Requisiten – gibt, sind Sehnsuchtsgeesten, mit denen Tatjana gewissermaßen „nach Grillen hascht“: Gesten, die sie mit Seele und Sinn füllt, die Onegin dagegen nur als misslungene, plumpe Nachahmungen vollzieht.

Thalheimer baut also auf die Musik Tschaikowskys und kann sich dafür auf ein Orchester verlassen, das alle Facetten, alle Nuancen der Partitur intensiv mitvollzieht: Vom schwebenden Sehnsuchtstonfall bis zur prunkvollen Tanzmusik, von der lyrischen Kantilene bis zum perfekten durchstrukturierten kontrapunktischen Satz durchleuchtet Vitali Alekseenok mit den Düsseldorfer

Symphonikern die mannigfachen Konturen der Partitur und entlockt dem Orchester Klänge voll üppiger Farbigkeit und imaginationsfördernder Intensität. Bei einem solchen Musizieren bedarf es in der Tat keines Briefs in Papierform, um Tatjanas Botschaft an Onegin zu begreifen, keine Bücher, um die Verträumtheit der weiblichen Hauptfigur nachzuzeichnen.

Das einschränkungslose Zutrauen in die Musik und in die musikalisch ausgeführte Gefühlswelt der Figuren führt dazu, dass man sich der Konfession Thalheimers anvertrauen mag. Requisiten, ja, selbst Dinge, die im russisch gesprochenen Text explizit genannt werden, erweisen sich damit als verzichtbar.

Am Ende aber bleibt diese Konfession dennoch ein Bruchstück: In letzter Konsequenz hätte man dann auch auf die Duellpistolen verzichten und für den Mord an Lenski die Bühnensituation nutzen können – als Sturz oder Unfall etwa, wie es Vasily Barkhatov in der Bonner *Onegin*-Premiere am selben Abend tut. Und der banale einsame Stuhl im Schlussbild, auf dem Onegin genötigt ist, Tatjanas Zurückweisung über sich ergehen zu lassen (zum Teil grimassierend kommentierend wie vor dem Fernseh Bildschirm oder wie ein ungezogener Junge)? In Thalheimers Regie-Bekanntnis bleibt er sinnfrei.

Auch der kollektive Gegenpart zu Tatjanas individuellen Sehnsuchtsgeesten birgt gewisse Probleme: Thalheimer degradiert die Nebenpersonen durch eine Körpersprache, die zwar affektiv, aber schematisch als gänzlich bedeutungsloses Zucken und ununterbrochenes Armewedeln daherkommt – wie ein optisches Plappern allüberall. Welch eine Wohltat dann der Kontrast durch Lenski, der in seiner Abschiedsarie vollkommen regungslos dasteht, auf alle Gesten verzichtet und damit Thalheimers Konfession einer von allem äußerlichen Beiwerk befreiten, rein inneren Handlung sinnvoll auf die Spitze treibt!

Konfession auch: die in fahles Dämmerlicht getauchten Standbilder in den Gruppenszenen. Bruchstück dagegen: dass die Chorregie nur ein schematisches „von links nach rechts“ mit einem stereotypen „von rechts nach rechts“ abwechseln lässt, zudem in vorhersehbar choreographierter Hektik. Auch das: optisches Geplapper. (Der Chor sang allerdings grandios!)

Konfession, ja „große Konfession“ womöglich, ist in Thalheimers Konzept der von Henrik Ahr entworfene Bühnenraum: ein variabler Einheitsraum, der nach hinten abgeschlossen ist und die Bühne zu einer Guckkasten-„Bühne auf der Bühne“ einengt. Er besteht aus undurchlässigen Wänden, die sich als geschlossene Front auf Tatjana zuschieben, sie einengen wie die erdrückende Konvention, der sie im Akt des Briefschreibens träumend entkommt. Zuvor

aber muss sie diese Wand mühsam zumindest so weit zurückschieben, dass sie für ihr Träumen und Schreiben einen Freiraum erhält.

Dieselben Wände sind zu Werkbeginn versetzt angeordnet, sodass eine Treppe entsteht, die Einlass bietet in den Schutzraum der Familie Larina – eine Familie voller Liebe und gegenseitiger Sympathie. Tatjana ist in diesem Raum der Liebe geborgen und sehnt sich dennoch hinaus. Ihr Ort ist zu Füßen der Treppe, von wo aus sie zum ersten Mal Onegin erspät.



Katarzyna Kuncio (Larina), Ramona Zaharia (Olga), Ulrike Helzel (Filipjewna), Ekaterina Sannikova (Tatjana) (Premierenbesetzung). © Andreas Etter

In der Duellszene schließlich wandeln sich die Wände in Mauern der Fremdheit, die ein Podest bilden, eine „Bühne auf der Bühne“, auf der Onegin vor aller Augen den Freund Lenski unwiderruflich in den Tod schickt.

So assoziationsfördernd dieses Bühnenbild auch ist, so sehr bleibt es letztlich ebenfalls Bruchstück. Denn wenn sich im Schlussakt die Mauern der Konvention zu einem weiten (wenn auch fensterlosen) Innenraum dehnen, sind sie den handelnden Personen so fern gerückt, dass ihnen nichts Bedrohliches mehr anhaftet. Hat Tatjana sich in ihre gesellschaftliche Rolle eingewöhnt? Oder fiel Thalheimer schlichtweg nichts mehr ein, was er nach dem variablen Spiel der ersten beiden Akte mit diesen Mauern noch Symbolträchtiges hätte anbieten können?

Nicht gänzlich zu Ende gedacht schien so Manches in Thalheimers Regiekonzept. In dem anfänglichen Schutzraum voll Liebe und Sympathie, in dem Tatjana

ihr künftiges Leben herbeiträumt, singen die Landleute von den Mühen ihrer harten körperlichen Arbeit. Natürlich wirkt es für uns heute heikel, wenn die Gutsherrin ihnen anschließend, ganz selbstherrscherlich, etwas Heiteres und Sorgloses vorzutragen anbefiehlt. Aber muss der Chor wirklich von Anfang an mit Aggression und Hass agieren, die Gutsherrin bis fast zur Schmerzgrenze be-



Bogdan Baciu (*Onegin*), Ekaterina Sannikova (*Tatjana*). © Andreas Etter

drängen, gar anspucken? In der Musik selbst gibt es dafür keinerlei Rechtfertigung. Wenn der Regisseur partout sozialkritische Töne will, dann kann er das (vielleicht) so umsetzen. Aber da dies die einzige entsprechend inszenierte Passage bleibt, ist sie sinnfrei für das Verständnis des Werks.

Ebensowenig konsequent handhabt Thalheimer seinen (eigentlich genialen) Einfall, dass Tatjana in ihrer Briefszene den mutigen Schritt aus dem Rahmen der Konventionen hinaus wagt: Wie auf einem Drahtseil balancierend nähert sie sich der Bühnenrampe und versucht tollkühn den Schritt aus dem ummauerten Bühnenraum hinaus ins Freie. Dass sie am Ende der Briefszene zunächst wieder in die vertraute Enge zurückkehrt, macht Sinn, denn sie will ihre Welt ja künftig gemeinsam mit

*Onegin* ausweiten und neu gestalten. Dass Thalheimer diesen Schritt ins Freie aber zu keiner Stelle fortsetzt, enttäuscht: Hätte Tatjana nicht im letzten Akt am Arm ihres Gatten den Ball von außen, also von jenseits der Bühnenmauern betreten können? Hätte sie im Finale während ihrer Moralpredigt an *Onegin* diese Grenze nicht frei in beide Richtungen überschreiten können?

Und auch die Idee, dass Tatjana während ihrer Briefszene vermittelt der Beleuchtung mit mehreren unterschiedlich großen und unterschiedlich intensiven eigenen Schatten interagiert, ist eindrucksvoll, wird aber nicht zum roten Faden ausgesponnen. – All diese Ansätze bleiben also Bruchstücke, die bewirkten, dass die Konfession der Regie zugleich ein ambivalentes Bild hinterlässt.



Katarzyna Kuncio (Larina), Ramona Zaharia (Olga), Ekaterina Sannikova (Tatjana), Bogdan Baciú (Onegin), Ovidiu Purcel (Lenski), Chor der Deutschen Oper am Rhein (Premierenbesetzung). © Andreas Etter

Zwei Gestalten ragen aus der Ambivalenz des szenischen Spiels ungebrochen rein hervor und werden auch genauso gesungen: Lenski, der von David Fischer mit traumhaft klar geführtem, schlankem Tenor als offener, unverdorbenen junger Mann gezeichnet wird, und Tatjana. Ekaterina Sannikova als Tschaikowskys Ideal- und Identifikationsfigur wirkt noch so jung, dass man ihr die kindliche Unschuld, das mädchenhafte Ahnen und den Aufbruch aus der Pubertät sofort glaubt. Sie legt feine Aufmerksamkeit auf die Gesten der Verlegenheit, der Scham, des Vertrauens, des gefühlvollen Aufwallens; sie kann glaubhaft weinen, ohne dass es peinlich wirkt, kann sich im ersten Akt dem ihr noch un-

bekanntem Onegin mit offener Neugier zuwenden und im Finale vor seiner Nähe wie beschmutzt zurückschauern. Und nicht nur optisch, auch stimmlich ist Sannikova eine Sängerin der feinen Nuancen, der bewusst abgestuften Umschwünge und Umbrüche und all jener Gefühle, die wir aus unserer Jugend noch kennen und die bei Tschaikowskys hörbar zu machen ihr vollständig gelingt. All das also: ganz große Konfession!

Musikalisch und szenisch authentisch sind auch die übrigen Personen gezeichnet: Wie Sannikova hat auch Anna Harvey als Olga sich ganz in ihre Rolle eingelebt, spielt und singt Tatjanas Schwester als unreflektierte und bewegungslustige junge Frau, die ganz im Moment lebt. Katarzyna Kuncio als Mutter Larina agiert als Fremdkörper in ihrer eigenen Welt; in ihrer Sehnsucht nach einem anderen Leben scheint sie bereit, sich Onegin an den Hals zu werfen, wenn der sie nur wahrnehmen würde. Ulrike Helzel gibt anstelle einer mütterlichen Njanja eine in hilflos hektischen Gesten erstarrende Gouvernante. Und Sami Luttinen als ein (von der Frisur her entfernt an Tschaikowsky erinnernder) Fürst Gremin steuert optisch wie durch seine vibrato-durchwallten warmen Tiefen eine interessante Deutung für Tatjanas Ehwahl bei.

Bleibt noch Onegin: eine mal unreife, mal kultivierte Anti-Identifikationsfigur mit ebenso sarkastischen wie tiefen Augenblicken, überzeugend gespielt und facettenreich gesungen von Bogdan Baciu. Thalheimer hat seinen Puschkin gelesen und Bruchstücke daraus in seine Personenporträts eingewoben, zweifellos. ... Wie aber kam es zu dem Fehlgriff, die Sehnsuchtsmusik vor der Briefszene zu einem Auftritt voller Angst, Panik und Entsetzen umzudeuten?

Thalheimers Konfession des Verzichts auf fast alles Äußerliche funktioniert nur, wenn die Regie sich auf das Musikalische vollkommen verlassen kann. Am 3. März war das mehr als ideal der klingende Fall. Insgesamt erlebten die anwesenden Mitglieder der Tschaikowsky-Gesellschaft also einen musikalisch tief nachdrücklichen Opernnachmittag, der auf der optischen Ebene viele bedenkenswerte Bilder anbot, die sich einprägten und zum Weiterdenken einluden: eine musikalisch-szenische Konfession, der man zustimmen mag. Manches allerdings erschien noch nicht recht zu Ende gedacht. Aber vielleicht werden sie noch reifen, diese Bruchstücke von Thalheimers Konfession. Dann könnte durchaus eine goethesche „Große Konfession“ daraus entstehen. Ein Opernbesuch in Düsseldorf lohnt auf jeden Fall.

Oldenburg, im März 2024