



Wahlverwandtschaften
Salzburg: Beat Furrer bei der neuen Biennale. [Bruckberger] Seite 24



Täterin ohne Reue
Zur Verfilmung des Romans „Der Vorleser“. [Senator] Seite 25



Botho Strauß revisited
Burgtheater: „Die Trilogie des Wiedersehens“. [EPA/Jäger] Seite 25

„Eugen Onegin“, verzweigt

STAATSOPER. Tschaikowskys „lyrische Szenen“, von einem fantasielosen Regieteam zur *Petitesse* reduziert, blieben unter Seiji Ozawas Leitung auch musikalisch unterbelichtet.



Sie spielt ihr munteres Olga-Kätzchen nach Herzenslust: Nadia Krasteva, neben Ramon Vargas als Lenski, in „Eugen Onegin“.

[APA/Herwig Prammer]

VON WILHELM SINKOVICZ

Von allen bejammernswerten Verzweigungen, die bedeutende Werke von sogenannten Regisseuren in jüngster Zeit hinnehmen mussten, ist jene von Tschaikowskys „Eugen Onegin“ an der Wiener Staatsoper vielleicht die bejammernswertesten.

Man hat aber auch etwas gelernt bei dieser Premiere. Zuletzt ging man doch davon aus, dass heutige Bühnenbildner vergleichsweise noch am wenigsten Schaden anrichten, wenn sie möglichst wenig ihres Amtes walten. Wenn sie also, sagen wir, keine Flaktürme, KZ-Mauern und dergleichen anstelle von bürgerlichen Salons oder neapolitanischen Veduten aufrichten. Wenn die Bühne möglichst leer bleibt. Katrin Hoffmann, die diesmal als Bühnenbildnerin genannt ist, überzeugt uns rasch vom Gegenteil. Sie hat auf die völlig leere Bühne ein paar Glas- oder Eisblöcke gestellt, die, wie auch immer arrangiert, stets atmosphärellos bleiben.

Stimmschwund in optischer Ödnis

Die optische Ödnis, die das auslöst, ist der Beweis dafür, dass die oben genannte These nicht stimmt. Ist die Bühne leer, wird die Sache nicht besser. Im Gegenteil, betrachten wir die musikalische Seite der Aufführung, so verschlimmert sich die Ausgangssituation für die Sänger dramatisch. Ein Musical mit tüchtiger Mikrofonverstärkung ließe sich in einer solchen Lagerhalle zwar nicht ansehnlich Puschkins Figuren zum Leben erwecken könnten, wenn ein Regisseur sie in dessen Kosmos eingeführt hätte. Doch davon später.

Vokal endet die Vorstellung in der Regel etwa auf der geografischen Breite des Souffleurkastens. Offenbar verschluckt der Schnürboden einen Großteil des Klangvolumens, solange die Protagonisten für ihre Arien nicht – wie einst in Urgroßvaters Rampentheater – bis hart an die Bühnenkante vordringen, um gleich hinter den Kontrabässen ihr Bestes zu geben.

Das ist vielleicht nicht wenig, doch hat das, was bis zu den Ohren des Publikums dringt, ehrlich gestanden, nicht wirklich Premierenniveau. Keiner der Sänger vermag

unter den gegebenen Umständen seine Stärken auszuspielen. Ramon Vargas, der in vielen Partien ein sensibler, feinsinniger Gestalter ist, verlässt sich als Lenski auf die pure Schönheit seines Tenors, verströmt Stimme. Selbst in der großen Arie vor dem Duell findet er nur ganz zuletzt zu wirklich verhaltenen, in tragfähiges Piano zurückgenommenen Tönen.

Vergleichsweise monochrom tönt auch Simon Keenlysidess Titelheld. Man fühlt, wie viel Kraft es ihn kostet, gegen die Orchesterwogen aufzubegehren, selbst dort, wo Dirigent Seiji Ozawa sich bemüht, die dynamische Schlagzahl zu drosseln. Dass der Maestro offenkundig kaum an stimmiger Phrasierung gearbeitet hat und so gut wie nie an die Modulationsfähigkeit des Klangs appelliert, wird dem musikalischen Gesamtbild dieser Produktion zum Verhängnis. Auch dort, wo eine Sängerin wie Tamar Iveri – in Tatjanas Briefszene vor allem – Anflüge von innerem Engagement über die Rampe zu bringen vermag, klingen dazu völlig unbetheilte, zusammenhanglose instrumentale Akkorde. Die nötige Interaktion zwischen Gesang und Orchester bleibt den ganzen Abend über aus. Dabei hat Tschaikowsky ausdrücklich keine Oper, sondern „lyrische Szenen“ geschrieben, Kammermusik fürs Theater sozusagen.

Literatur für die Backfische

Am ehesten kann noch Nadia Krasteva mit der gegebenen Situation etwas anfangen: Sie spielt ihr munteres Olga-Kätzchen nach Herzenslust und gibt ihrem kurzen Arioso mit schön gefärbtem Alt kräftiges Profil. So gewinnen die kurzen Rollen diesmal die Oberhand. Auch Ain Anger singt nämlich die Gremin-Arie bewundernswert in einer schön geschwungenen Linie. Wäre das keine Premiere, sondern, sagen wir, ein Vorsingen, der Direktor würde den Sänger sogleich

EUGEN ONEGIN IN WIEN

■ Die Neuinszenierung von Tschaikowskys „Lyrischen Szenen“ durch Falk Richter, musikalisch betreut durch Seiji Ozawa, läuft in der Staatsoper noch am 10., 13., 16. und 22. März sowie (mit Elisabeth Kulman als Olga) am 23., 26., 29. Mai und 2., 4. Juni.

engagieren, wahrscheinlich mit der Bemerkung: Für den Gremin sind Sie aber noch viel zu jung. Alles Mögliche sonst kann Anger gewiss sofort rollendeckend gestalten.

Womit viel über die inszenatorischen Fakten gesagt wäre. Sofern sich Regisseur Falk Richter um Details der Rollengestaltungen gekümmert hat, wäre ihm zu attestieren, dass er sich zu dezent verhalten hat. Was an Backfischgehebe bei den Damen, an bubenhafter Ungeschicklichkeit bei den Herren recht charmante Wirkung macht, fiel wohl den Sängern auch allein ein. Romane für Tatjana, Hochglanzmagazine für die flotte Olga – für die tiefer gehende Charakterisierung der Personen reicht das kaum.

Wenn Herren aufeinander zugehen

Die verquere Beziehung zwischen Lenski und Onegin bleibt überhaupt ungeklärt. Dem Titelhelden fehlt in der Figur Keenlysidess völlig die sonst so glaubwürdige Distanz, ja Arroganz. Eher passieren die Dinge diesmal aus Tollpatschigkeit. Und dass die beiden vor dem Duell nochmals aufeinander zugehen, sich aber nicht auszusprechen wagen, das ließe sich inszenieren – freilich nur, wenn rundum die Welt, in der sie leben, mit all ihren Reglements, ihrem Zwang und ihrer Borniertheit fühlbar würde.

Bei Falk Richter wird lediglich spürbar, dass er mit Chor und Statisterie nicht umgehen kann. Die einzige Belebung erfahren die oratorischen Tableaus durch kräftige Turneinlagen Marke Wehrsportübung. Und dass einige Burschen für Sekunden rittlings auf Mädchen sitzen und sie bei den Haaren reißen, kratzt den Zuseher mangels Erzählstruktur rundum so wenig, wie er sich noch zu ärgern vermöchte, wenn statt der Bauern vom Feld Arbeiter mit Werkzeugkästen erscheinen.

Alexander Kaibacher muss während der Ballszene, die natürlich keine Ballszene sein darf, wie ein Rockstar mit Silberschuhen und Sonnenbrille kostümiert, die Couplets absolvieren, die der Komponist dem charmanten Monsieur Triquet als biedermeierliche Liedvignetten zugeordnet hat. Nein, von der melancholischen Poesie Tschaikowskys, geschweige denn von Puschkins Witz, der sich – wenn schon modische Skepsis regieren muss – als adäquater Divisor zu szenischer Distanzierung einsetzen ließe, von alledem hat diese Produktion nicht ein Jota mitbekommen.

ZWISCHENTÖNE

WILHELM SINKOVICZ



Viel Pech mit Tschaikowsky

Mit dem „Eugen Onegin“, Tschaikowskys introvertiertem Meisterwerk, hatte die Staatsoper in ihrer jüngeren Geschichte wenig Glück. Mag sein, viele trauern angesichts des schwarzen Lochs, das nun an Stelle eines Bühnenbilds zu sehen ist, den historisierenden Dekors der früheren Regiearbeit nach. Doch diese galt schon am Premierenabend, im November 1973, als Ersatzvornahme. Trat doch der rare Fall ein, dass schon bei der ersten Aufführung einer Produktion der Vermerk „nach einem Bühnenbild von ...“ auf dem Programmzettel zu lesen stand.

Jürgen Rose war damals der Bühnenbildner. Er sollte „Eugen Onegin“ mit Rudolf Noelte erarbeiten, der sich aber schon im Vorfeld distanzierte. Nachdem auch der vorgesehene Dirigent verschwand, galt die Premiere (mit Bernd Weikl und Eva Marton) als Notlösung. Wie das bei Notlösungen so geht, sie blieb Wien über Jahrzehnte erhalten. Es ist auch kein Zufall, dass Seiji Ozawa den „Onegin“ für den Beginn seines langsamen Abschieds von der Position des Staatsopernmusikdirektors gewählt hat. Einer Wiederaufnahme besagter Behelfsinszenierung galt einst sein Einstand als Operndirigent in Wien.

Auch der freilich verließ nicht ohne Pannen. Weil der damalige Musikdirektor, Claudio Abbado, unbedingt eine Rossini-Oper, die er wenig zuvor höchstselbst einstudiert hatte, noch einmal ausführlich probieren wollte, musste Ozawas geplantes Debüt mit Tschaikowsky verschoben werden. Als es dann, später als vorgesehen, doch stattfand, waren Wiens Opernfreunde beglückt über den Wohlklang, der da aus dem Orchester strömte. Mirella Freni, Peter Dvorsky, Wolfgang Brendel und Nikolai Ghiaurov sangen damals – es war die erste Aufführung des Werks in russischer Sprache.

Nun hätte man denken sollen, der Dirigent, der einst just mit diesem Stück so gute Erfahrungen gemacht hat, würde sich von keinem Regisseur der Welt eine Bühne bauen lassen, die jegliche musikalische Feinarbeit mit Singstimmen im Keim töten, weil mangels akustisch reflektierenden Bühnenbildes in alle Richtungen verblasen lässt. Er würde sich auch verbitten, dass, weil just im Festsaal beim Fürsten Gremin plötzlich Treppen eingebaut sind, weder die Polonaise noch eine Ecossaise getanzt werden kann – dass man letztere sogar kurzerhand streicht, wodurch die formale Balance mit dem Schluss des vorletzten Bildes der Oper (nicht zu reden von der musikalischen Dramaturgie) vollständig aus dem Lot gerät.

All das ist dennoch geschehen. Und die Verbindung zwischen dem Orchester und seinem Musikdirektor ist keineswegs so innig geworden, dass sich gegenüber der einstigen symphonischen Harmonie noch eine fein modellierte musikalische Sprache herausgebildet hätte, die auf große Vertrautheit und gemeinsames Gestaltungsvermögen schließen ließe. Im Gegenteil: „Onegin 2009“ klingt unpersönlicher, weniger engagiert, beiläufiger als 1988. Der Musikdirektor, das unbekannte Wesen.

✉ wilhelm.sinkovicz@diepresse.com