26.27

EUGEN ONEGIN

PETER I. TSCHAIKOWSKY

THEATER ERFURT

EUGEN ONEGIN

Lyrische Szenen
Musik von Peter I. Tschaikowsky
Libretto vom Komponisten und Konstantin S. Schilowsky
Nach dem Versroman von Alexander Puschkin
Uraufführung Moskau 1879
In russischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Tatjana	**Tetiana Miyus / Daniela Gerstenmeyer**
Eugen Onegin	**Ks. Máté Sólyom-Nagy / Taku Hayasaka***
Lenski	**Tristan Blanchet**
Olga	**Marlene Gaßner / Valeria Mudra**
Larina	**Ks. Katja Bildt**
Filipjewna	**Rena Kleifeld**
Gremin	**Aaron Eunhyuk Lee**
Triquet	**Ks. Jörg Rathmann**
Ein Hauptmann	**Yevhenii Dunduk / Borislav Rashkov**
Saretzki	**Yevhenii Dunduk / Borislav Rashkov**

* Thüringer Opernstudio

Philharmonisches Orchester Erfurt
Opernchor und Extrachor des Theaters Erfurt
Tanzwerkstatt Weimar
Statisterie und Kinderstatisterie des Theaters Erfurt

Musikalische Leitung	**Hermes Helfricht**
Nachdirigat	**Stefano Cascioli**
Inszenierung und Bühne	**Matthew Ferraro**
Kostüme	**Jula Reindell**
Choreografie	**Amy Share-Kissiov**
Licht	**Torsten Bante**
Choreinstudierung	**Markus Baisch**
Dramaturgie	**Anna Nolte**
Musikalische Assistenz	**Stefano Cascioli**
Musikalische Einstudierung	**Ralph Neubert** (Studienleiter), **Yuki Nishio**
Regieassistenz	**Eva Collura / Milena Galvan Odar**
Abendspielleitung	**Eva Collura**
Ausstattungsassistenz	**Theresa Rohrberg**
Kostümassistenz	**Nai-Ying Wang**
Dramaturgiehospitanz	**Katharina Grothenn**
Inspizienz	**Lutz Krahl**
Soufflage	**Petra Christine Harnisch**
Übertitel-Inspizienz	**Katharina Colbatzky / Paula Rieck**

Technischer Direktor **Christian Stark** // Technische Bühneneinrichtung **Philipp Kranhold** // Ton **Andreas Schmidberger, Nils Mühlpfordt** Ausstattungsleitung **Norman Heinrich** // Werkstattleitung **Stefan Rittmeister** Tischlerei **Jörg Anders** // Schlosserei **Matthias Wagner** // Dekorationsabteilung **Dirk Schmolinski** // Malsaal **Claudia Fischer** //Konstruktionsbüro **Heiko Lemke** // Kostümabteilung **Silvio Höhmann, Susanne Ahrens, Constanze Klusch** // Maske **Caroline Müller-Karl** // Requisite **Jan Beyer**

Premiere:
Samstag, 10. Oktober 2026, Großes Haus

Aufführungsdauer: ca. 3 Stunden,
Pause nach dem 1. Akt

Ton-, Foto- und Videoaufnahmen der Vorstellung sind untersagt!

INHALT

1. Akt
Auf dem Gut der Larins ist die Familie bei einer Beerdigung versammelt. Anders als ihre Schwester Olga trauert Tatjana aufrichtig. Deren Mutter und die Bedienstete Filipjewna schwelgen in Erinnerungen an ihre Jugend.

Das Erntedankfest wird munter in großer Runde begangen. Tatjana bleibt abseits, um zu lesen und versinkt in Mitgefühl für Figuren aus ihren Liebesromanen. Olga versteht diesen Eigensinn ihrer Schwester nicht.

Der Nachbar Lenski erscheint bei den Larins zu Besuch. Er stellt seinen aus der Stadt angereisten Freund Eugen Onegin vor. Während Lenski seine Liebe zu Olga beteuert, ist Tatjana von Onegin so hin und weg, dass sie kaum ein Gespräch mit ihm führen kann.

Am Abend kreisen Tatjanas Gedanken unaufhörlich um Onegin und sie entschließt sich, einen Liebesbrief zu verfassen. Nachdem sie die ganze Nacht geschrieben hat, bittet sie Filipjewna, den Brief an Onegin zu übermitteln.

Kurz nachdem Tatjana für ihren bevorstehenden Namenstag zurecht gemacht wurde, taucht Onegin auf. Er erklärt ihr, dass er sich von ihrem Liebesgeständnis geehrt fühle, aber nicht für das Eheleben gemacht sei und weist sie ab.

2. Akt
Tatjanas Namenstag wird ausgelassen gefeiert. Lenski hat Onegin überredet, mit ihm dorthin zu gehen. Aus Langeweile und weil die Gäste über ihn und Tatjana reden, provoziert Onegin Lenski: Er wirbt um Olga. Lenski wird eifersüchtig und fordert Onegin zum Duell heraus.

Am nächsten Morgen erscheint Onegin verspätet und betrunken am vereinbarten Ort. Obwohl beide Männer an der Sinnhaftigkeit des Duells zweifeln, halten sie daran fest. Im Duell wird Lenski von Onegin getötet.

3. Akt
Nach Jahren im Ausland kehrt Onegin nach Sankt Petersburg zurück. Dort sehen sich Onegin und Tatjana das erste Mal seit der Feier zum Namenstag wieder. Als er seinen Freund Gremin trifft, stellt der ihm Tatjana als seine Ehefrau vor. Onegin begreift bei Tatjanas Anblick, dass er sie liebt.

Onegin trifft sich mit Tatjana und gesteht ihr seine Liebe. Sie zweifelt seine Gefühle an, kann aber nicht verbergen, dass sie noch wie damals für ihn empfindet. Er versucht sie davon zu überzeugen, Gremin zu verlassen. Doch sie bleibt ihrem Ehemann treu und weist Onegin ab.

Katharina Grothenn

GIPFELTREFFEN RUSSISCHER IKONEN

oder: Alles eine Frage der Anschauung

Dass seine Oper einmal die weltweit meistgespielte russische Oper werden würde, hätte Tschaikowsky kurz nach ihrer Fertigstellung 1878 vermutlich nicht gedacht. Denn er war erstmal zögerlich, als eine befreundete Sängerin ihm vorschlug, Puschkins Versroman zu vertonen. Aber schnell nahm ihn die Idee ganz ein und *Eugen Onegin* wurde zu einem Stoff, in dem er die Möglichkeit erkannte, all das zu verwirklichen, was er sich von seinem neusten Opernwerk erhoffte: Ein intimes Drama sollte es werden. Für die Oper seiner Zeit war üblich, auf beeindruckende Überwältigung statt auf psychologisch-realistische Durchleuchtung ihrer Figuren zu setzen. Fortwährend wurde diese bewusste Reduktion Tschaikowskys mit dem Vorwurf konfrontiert, dass *Eugen Onegin* überhaupt keine Oper sei. Entnervt entfernte er daraufhin die Gattungsbezeichnung und bezeichnete sein Stück stattdessen als „Lyrische Szenen".
Für die große Bühne war *Eugen Onegin* nach Tschaikowskys Ansicht folgerichtig kaum geeignet. Eine Uraufführung von Studierenden am 29. März 1879 erregte aber bereits solche Aufmerksamkeit, dass sämtliche Musikinteressierte Russlands dorthin drängten. Nach privaten und halböffentlichen Aufführungen sowie einer ersten Aufführungsserie am Moskauer Bolschoi-Theater sorgte nicht nur die Qualität des Werks an sich für den finalen Durchbruch: Der 1881 den Thron besteigende Zar Alexander III. schätzte Tschaikowskys Musik sehr – und trieb eine radikale Russifizierung des Kulturlebens voran. Die Kaiserlichen Bühnen wurden so umstrukturiert, dass die bis dahin bestehende Dominanz der italienischen Kompanie zurückgedrängt wurde. Und auf Wunsch des Zaren wurde dann am 31. Oktober 1884 *Eugen Onegin* nach einigen Umarbeitungen durch den Komponisten an der ersten Bühne des Landes, dem Petersburger Bolschoi, in ihrer heutigen Form verwirklicht. In den Folgejahren wurde es zum wichtigsten russischen Repertoirewerk, das von den größten Bühnen der Welt nicht mehr wegzudenken ist.

Was nicht passt, …

Dass Tschaikowsky nicht nur so bedeutend, sondern auch überaus prägend für die weitere Operngeschichte Russlands werden sollte, birgt eine gewisse Ironie: So genuin russisch hat er seine Musik nicht verstanden – oder immerhin keine entsprechende Agenda verfolgt. Anders als das „Mächtige Häuflein", eine einflussreiche Gruppe von Komponisten, die meinten, eine durch sie neu begründete russische Nationalmusik solle sich basierend auf einer russischen Volksmusik gewissermaßen aus sich selbst heraus neu schaffen. Sie kritisierten den kosmopolitischen, ständig reisenden Tschaikowsky, der sich sehr für europäische Kultur und Musik von Komponisten wie Charles Gounod und Wolfgang Amadeus Mozart begeisterte und ganz offen damit umging, dass er von ihnen inspiriert war.

Dass das Anliegen dieser Neuen Russischen Schule ohnehin einem Missverständnis aufsaß, sei nur am Rande erwähnt: Eine Volksmusik, die gewissermaßen „urheberlos" aus so etwas wie einem Volksgeist steigt und diesen somit offenbart, gibt es nicht. Sie ist eine Vorstellung, die vor allem zu nationalen Erzählungen taugt, um Zugehörigkeiten zu konstruieren.

Tschaikowsky wurde für Russland über die Jahrzehnte eine so bedeutende Identifikationsfigur, dass man – weil nicht sein kann, was ideologisch nicht sein darf – seine Homosexualität lange Zeit verschleierte und entsprechende Briefe unter Verschluss hielt. Selbst zur Zeit der Sowjetunion, als die kulturelle Erzählung des Landes auf politische Linie gebracht werden sollte, um einer proletarischen Kunst und revolutionären „Musik der Zukunft" den Weg zu ebnen, wurde die Interpretation von Tschaikowskys vielfach als pessimistisch aufgefassten *Eugen Onegin* eingepasst. Wie auch viele andere Werke, wurde die Oper über die Zeit zu einem Klassiker erklärt, dessen Musik als Ausdruck von Realismus, Lebensbejahung, Volkstümlichkeit und letztlich einer mit der sowjetischen Weltanschauung kompatiblen Entwicklung gelesen werden konnte. Ohne das liebgewonnene und tief verankerte Erbe des zaristischen 19. Jahrhunderts ging es anscheinend einfach nicht.

Auch Puschkins Nachleben ereilte eine flexible Beurteilung seiner Person und seines Schaffens. Insbesondere seinen Versroman *Eugen Onegin*, der von 1823 bis 1831 entstand, eignete sich die russische Gesellschaft in eigentümlicher Weise an. Auf diese ist auch zurückzuführen, dass Tschaikowsky seine Oper auf die vier jungen Menschen konzentrierte, deren Leben und Leiden sich auf dem Landgut der Larins schicksalhaft verstricken.

Heute gilt Alexander Puschkin (1799 – 1837) – übrigens Urenkel eines aus Afrika verschleppten Sklaven – unangefochten als russischer Nationaldichter. Das war nicht immer so. Puschkin ist ein politisch schwer eindeutig einzuordnender Autor und sein Verhältnis zur zaristischen Herrschaft wechselhaft. Nach seinem Tod wurde er anfänglich vor allem von offizieller Seite diskreditiert, da er mit dem Zaren und dessen Zensur im Konflikt stand. Später wurde er im öffentlichen Bild rehabilitiert. Gogols Ausspruch, Puschkin sei die „einzige Erscheinung des russischen Geistes überhaupt" (1834) verselbstständigte sich. Puschkins *Eugen Onegin* wurde zu dem Werk erhoben, durch das das russische Volk endlich zu sich selbst und seiner eigenen Sprache gekommen war.

Schließlich war für große Teile des russischen Adels zu dieser Zeit Französisch die Sprache von Bildung, Konversation und gesellschaftlichem Prestige. Der Napoleonische Einmarsch in Moskau 1812 erschütterte diese Gepflogenheit. Puschkin bereitete unter anderem mit seinem *Eugen Onegin* der Verwendung

der Volkssprache in der Literatur den Weg – und kommentierte und kritisierte gerade hier mit spitzer Feder das europäisierte Auftreten russischer Eliten.
Schon der russische Literaturkritiker Vissarion Belinsky (1811–1848), der Puschkins *Eugen Onegin* als „Enzyklopädie des russischen Lebens" bezeichnete, in der der Autor die „gesamte Fülle des russischen Lebens, das Wesen des russischen Menschen, völlig unbefangen, subtil und tiefgründig eingefangen" habe, meinte in Tatjana die „Apotheose der russischen Frau" (1844) zu erkennen. Tatjana wurde zunehmend zu diesem Idealbild stilisiert. Moralisierend wurde, besonders prominent von Dostojewski 1880 zur Enthüllung eines Puschkin-Denkmals, ihre Standhaftigkeit in der Schlussszene zum Kernanliegen Puschkins erklärt. Puschkins Erzähler beschreibt sie als „Russin von der Seele, / Selbst ohn' zu wissen auch warum" und begegnet ihr im Vergleich zu anderen Figuren mit deutlich mehr Sympathie. Jedoch ist Puschkins *Eugen Onegin* in sich so komplex, dass eine so vereinfachend moralische Lesart zu kurz gerät und die kritischen und ironischen Züge fatal übergeht.

Sicherlich hat diese weit verbreitete Lesart Tschaikowsky beeinflusst. Nicht zuletzt deshalb war vermutlich auch sein andernfalls möglicherweise risikobehaftetes Unterfangen, sich dem russischen Nationalgedicht schlechthin zu widmen, von Erfolg gekrönt. Vielleicht entfaltete sich die verbindende, selbstversichernde Wirkung des Nationalepos auch ohne weit verbreitete tiefere Einsicht der russischen Bevölkerung in Puschkins Werk – oder gerade deswegen …

Sollt' es wirklich Liebe sein?
Bei Tschaikowsky begegnet uns Tatjana als einzige Figur ganz authentisch fühlend. Sie verschreibt sich dem eigenen Empfinden mit Haut und Haar. Sie lässt uns, lässt Onegin unverstellt in ihr Herz blicken. Der fortwährende Konsum romantischer Literatur hat dem Wunsch danach sowie einer idealisierten Vorstellung von schicksalhafter Liebe sicherlich einen günstigen Nährboden geschaffen. Sie mag in ein Idealbild verliebt sein, weniger in Onegin selbst, den sie kaum kennt, aber sie liebt ihn unwiderruflich. Doch sie wundert sich auch über sich selbst – stellt sich und ihre Gefühle infrage – um letztlich zu einem umso sichereren Entschluss zu kommen.

Puschkin kommentiert mit einer Spitze wie armselig für die – wie so viele weitere – russische junge Frau sei, dass sie ihre Gefühle nicht auf ihrer Landessprache, sondern nur „in fremden, wirren Lauten", also Französisch, zu Papier bringen kann. Tschaikowsky hingegen veranschaulicht in der Briefszene wie sie an den (russischen) Worten scheitert, weil sie nie, egal auf welcher Sprache, auch nur im Ansatz ausdrücken können, was sie fühlt. Eine Problematik, die allen Liebesbriefschreibenden bekannt vorkommen dürfte. Die Musik der Oper, die er als allererstes komponierte, schwillt immer stärker, in immer neuen Anläufen sich steigernd bis zu Tatjanas absoluten Gewissheit an – und reißt mit dem Erschrecken vor der eigenen Dringlichkeit im Fühlen wieder ab.
In der Kunstform Oper, in der für gewöhnlich der Gefühlsausdruck allen in eine musikalische Form gegossen mühelos gelingt, ist diese musikalisch prozesshafte Selbstoffenbarung höchst modern und eindringlich.
Fürst Gremins Arie im dritten Akt folgt mit ihrer gesetzten Eindeutigkeit einer klaren Form. Vor allem markiert sie ihn als absolutes Gegenteil von Onegin. Erst Tschaikowsky machte Gremin zu einer Person mit Namen und Gesicht. Bei Puschkin musste er als namenloser, dicker, ernster General an Tatjanas Seite herhalten. Dass Gremin ausspricht, was Onegin gerade selbst erkennt, verleiht dem Titelhelden den besonderen Stich.
Eine Anspielung an Gremins Arie begleitet Tatjana zu Beginn der finalen Begegnung mit Onegin. Hat die glückliche Gewöhnung, die ihre Mutter und Filipjewna in der ersten Szene heraufbeschwören – als müssten sie sich selbst davon überzeugen – am Ende gewonnen? Sind Sicherheit und Verlässlichkeit wirklich der Ersatz für Glück?

DIE UNERBITTLICHKEIT DER ZEIT

Anna Nolte im Gespräch mit Hermes Helfricht (Musikalische Leitung), Matthew Ferraro (Regie & Bühnenbild) und Jula Reindell (Kostüm)

NOLTE: Klären wir die Frage zuerst, die am ersten Probentag alle beschäftigt hat: An wessen Grab stehen die vier Frauen in der ersten Szene?

FERRARO: In dem Stück geht es um verpasste Chancen und die unerbittlich voranschreitende Zeit. Die Erfahrung, dass sie die Konsequenzen ihres Handelns nicht rückgängig machen können, durchleben die Figuren, allen voran Onegin selbst, immer wieder und bereuen es bitter.
Der Tod ist die gnadenloseste Form der Unumkehrbarkeit. Zu dem wehmütig-romantischen Lied von Tatjana und Olga hängen Larina und Filipjewna in der ersten Szene im Plauderton ihrer Vergangenheit nach. Sie haben ihre Lektion vor langer Zeit – durchaus auch schmerzhaft – gelernt und eingesehen, dass sie dem Leben pragmatisch begegnen müssen. Die wahre Liebe ist zu einer Anekdote geworden, die man sich schmunzelnd erzählt.
Das ist die Tragödie des Stücks: Die Zeit bewegt sich nur in eine Richtung. Das offenbart sich in Details und dem Hintergrund aller meiner Bühnenbilder für die Inszenierung. Auch die Drehbühne wirkt wie der unaufhaltsam sich weiterdrehende Lauf der Zeit, der den Fortgang der Handlung provoziert.

HELFRICHT: Absolut, *Eugen Onegin* ist eine Oper über den Moment, in dem das Leben möglich scheint und man trotzdem den entscheidenden Augenblick verpasst. Daraus gewinnt Tschaikowsky die gesamte Tragik.

REINDELL: Auch an der Kleidung ist der Zahn der Zeit nicht spurlos vorbeigegangen: In einem abgelegenen russischen Dorf, geprägt von Landwirtschaft und Armut, wird sie über Generationen weitergegeben und nur ab und zu etwas Neues angeschafft. Alles wirkt getragen, abgenutzt und sitzt nicht immer optimal.

NOLTE: Mit dem Fokus auf die Schicksale vier junger Menschen entfernte sich Tschaikowsky sehr von der Vorlage Puschkins. Der zeichnete in seinem großen Versepos vor allem eine pointierte Gesellschaftskritik.

FERRARO: Das hat mich bei der Arbeit an der Inszenierung sehr inspiriert. Es gibt diese Idee davon, was Russland ist, aber sie ist immer nur ein Konstrukt. Die Matrjoschka verbinden wir zum Beispiel sofort mit Russland. Hier ist sie aber nicht mit weiteren Puppen, sondern mit Luft gefüllt. Fast wie eine Hüpfburg ist sie ein Gimmick auf dem Namenstagsfest zu Tatjanas Ehren.

NOLTE: Das gilt natürlich für viele Nationen und in der Regel haben sich diese Vorstellungen und ein entsprechendes Selbstverständnis erst im 19. Jahrhundert entwickelt, behaupten aber gern, das gehe auf eine sehr viel ältere, das Kollektiv prägende Geschichte zurück. Matrjoschkas gibt es ja übrigens auch erst seit Ende des 19. Jahrhunderts. Und das Prinzip geht höchstwahrscheinlich auf japanische Figuren zurück.

FERRARO: Bei Russland finde ich es nochmal spezieller: Obwohl Puschkins Russland die proletarische Revolution noch nicht erlebt hatte, glaube ich, dass er die russische Gesellschaft heute im Grunde als dieselbe erkannt hätte, die sie schon immer war. Die Russen gingen weiter als alle anderen – vielleicht mit Ausnahme der Chinesen und der gegenwärtigen US-amerikanischen Regierung – darin, den konstruierten und deshalb veränderlichen Charakter menschlicher Gesellschaft anzuerkennen. Sie zerstörten den Status quo und errichteten dann einen neuen Status quo, der letztlich genauso extreme Machtgefälle und Ungerechtigkeiten zur Folge hatte. Aber da schweife ich jetzt vielleicht zu sehr ab …

Ich will jedenfalls permanent daran erinnern, dass das Publikum auf eine Bühne blickt. Dazu hat mich auch die strenge Form von Puschkins Strophenaufbau in dem Versroman bewegt. Das ist an Kunstfertigkeit und Konstruktion kaum zu übertreffen, schafft aber auch ästhetische Distanz. Die Birken – wieder so ein russisches Nationalsymbol – kehren z. B. immer wieder: Die Raben darin sind ganz offensichtlich unecht. Der Vorhang im Hintergrund hängt bewusst faltig. Das Bühnenbild entlarvt seine Künstlichkeit, seine Konstruktion die ganze Zeit. Das ist nicht Sparzwängen oder Nachlässigkeit geschuldet. Das Publikum weiß, dass die – by the way, wirklich fantastischen – Werkstätten es hier realistischer bauen könnten; sollten sie aber nicht.

Aus diesen Konstrukten, diesen Russland-Narrativen ergeben sich vielfach gesellschaftliche Konventionen und Vorstellungen, denen sich die Figuren teils bewusst und wissentlich, sicherlich aber auch vielfach unbewusst unterwerfen. Das macht den Stoff so spannend: Sonst gäbe es zum Beispiel dieses eigentlich so schrecklich unnötige Duell nicht.

NOLTE: Insbesondere Männlichkeitsideale – Duelle sind ja nur durch das gesellschaftlich konstruierte Konzept der „Ehre" begründet – versperren hier den Figuren die Möglichkeit, nach den eigenen Wünschen zu handeln und setzen die Katastrophe in Gang. Kein Wunder, dass alle vier Hauptfiguren aus dieser starren Gesellschaft ausbrechen wollen oder sich in ihr mindestens fehl am Platz fühlen.

REINDELL: Dass junge Menschen sich gegen die Verhältnisse um sich herum abgrenzen und Ausbruchfantasien haben, ist ja so zeitlos aktuell wie auch große Geschichten von der Liebe – oft auch der enttäuschten. Deshalb sind auch die Kostüme nicht an eine spezifische Zeit gebunden: Ich habe mich visuell allerdings besonders an der Ästhetik von den 1950er-Jahren bis heute mit spürbaren Einflüssen der 1980er-Jahre orientiert, die teils auch von Kleidung aus der DDR inspiriert sind.

FERRARO: „Gegenwart" ist für mich im russischen Kontext ohnehin ein dehnbarer Begriff. Manches wirkt heute, als wäre Russland noch nicht im 21. Jahrhundert angekommen … Die Inszenierung könnte heute, aber auch in den 1980er- oder 1990er-Jahren spielen. Russland wirkt zeitlich oft verschoben, und genau diese Unschärfe empfinde ich als interessant!

HELFRICHT: Wir hören bei Tschaikowsky, wie diese Gesellschaft singt, tanzt und ihre Regeln lebt – und gleichzeitig, wie sich vier junge Menschen zunehmend aus diesem Klangraum herauslösen. Das beginnt mit dem Bauerntanz und dem Chor im ersten Akt. Tschaikowsky greift hier auf melodische und rhythmische Elemente der russischen Volksmusik zurück.

FERRARO: Dieses fröhliche Erntefest sehe ich als ein inzwischen völlig in Tradition erstarrtes, performatives Ritual an. Keiner weiß mehr, warum es getan wird, aber es gehört halt dazu.

HELFRICHT: Demgegenüber stehen die Bälle: Walzer, Mazurka und Polonaise sind nicht nur Tanzmusik, sondern Ausdruck einer gesellschaftlichen Ordnung: Jeder kennt die Regeln, jeder kennt seinen Platz. Die Gefühle der vier jungen Menschen dagegen geraten ständig aus dieser Ordnung heraus. Besonders spannend ist der Walzer zu Beginn des zweiten Aktes. Die Gesellschaft tanzt scheinbar unbeschwert, während zwischen Lenski und Onegin gerade alles zerbricht. Die äußere Form bleibt elegant, darunter brodelt die Tragödie.
Wir erleben Menschen, die versuchen, ihren Platz in der Gesellschaft und letztlich in ihrem eigenen Leben zu finden: Tatjanas verträumte, sehnsuchtsvolle musikalische Welt trennt sie in

der ersten Chorszene deutlich von allen anderen. Die Briefszene ist musikalisch der Moment, in dem ein junger Mensch zum ersten Mal wagt, seine eigene Vorstellung des Lebens gegen die Wirklichkeit zu setzen. Diese Szene ist mehr als eine Liebeserklärung an Onegin: Es ist Tatjanas musikalischer Aufbruch.

NOLTE: Es ist im historischen Kontext durchaus beachtlich und unkonventionell, dass sie als Frau „den ersten Schritt" macht. Ihre Vorstellung von Liebe ist stark geprägt von den Romanwelten, in die sie so gern entflieht.

HELFRICHT: Das verbindet sie mit dem selbst dichtenden Lenski. Die ausgesprochen cantabile geführte Gesangslinie charakterisiert ihn als empfindsamen Poeten, der sich nach Erfüllung in der Kunst sehnt. Auf dem Land bleibt sie ihm verwehrt.

FERRARO: Deshalb ist er von dem städtischen Onegin auch so beeindruckt. Lenski nimmt ihn aber auch als Konkurrenz wahr.

HELFRICHT: Lenskis große Arie vor dem Duell ist für mich einer der berührendsten Momente der Oper, weil Tschaikowsky hier fast alles Äußerliche zurücknimmt. Von dem jungen Mann bleibt nur noch seine Erinnerung an das Leben, die Liebe und die Freundschaft. Das Orchester wird transparent und man hat das Gefühl, dass die Zeit für einen Augenblick stehen bleibt, nur noch ein stotternder Pulsschlag des Herzens in den Streichern zurückbleibt.
Die Musik seiner Partnerin Olga hat hingegen stets Leichtigkeit und Bewegung. Sie ist im Hier und Jetzt verankert, gehört stärker zur Welt des Tanzes und des Miteinanders.

REINDELL: Und gleichzeitig merkt sie und leidet darunter, dass sie mit dieser Leichtigkeit nicht immer ernst genommen wird und will auch am liebsten weg. Obwohl sie das typische Dorfmädchen ist, versucht sie im gegebenen Rahmen das Beste aus sich herauszuholen: Sie stylt sich so sexy wie möglich, schnappt sich den buntesten Mantel im Haus, legt großen Wert auf ihr Äußeres und blondiert sich selbst die Haare. Kombinieren muss sie es mit derben Bauernstiefeln und groben Strickjacken, die in der eisigen Kälte vor allem eines müssen: warm halten. An der harten Realität bricht sich ihr Bemühen um Eleganz.

FERRARO: Das stößt ja Onegin dann auch erstmal sehr von ihr ab.

HELFRICHT: Er ist musikalisch die rätselhafteste Figur. Tschaikowsky schreibt ihm nicht einen großen, alles erklärenden Moment. Onegin bleibt zunächst auf Distanz. Seine Musik hat häufig etwas Zurückgenommenes, fast Nüchternes. Er scheint über den Dingen zu stehen.

REINDELL: Onegin lassen wir in einem sehr farblosen Kostüm auftreten, das ihn auch optisch von allen anderen abhebt.

HELFRICHT: Aber ich glaube, gerade darin liegt seine Tragik. Er weiß nicht, was er sucht, und erkennt erst sehr spät, was ihm fehlt. Wenn er Tatjana wiederbegegnet, bricht diese Oberfläche auf. Aus Distanz wird Unruhe, aus Unruhe Leidenschaft und schließlich Verzweiflung.

FERRARO: Als Onegin Tatjana wieder sieht, ist es für ihn, als wären die Gesetze der Zeit aufgehoben: Da ist sie wieder, als wäre er in eine Zeitmaschine gestiegen und wieder auf dem Gut. Das hat doch jeder schon mal erlebt … Für Onegin ist es ein Hoffnungsschimmer: Vielleicht kann er die Vergangenheit doch rückgängig machen, zurückgehen und es diesmal richtig machen. Auch wir hoffen in der letzten Szene, dass die beiden endlich zueinander finden können … Aber Tatjana ist jetzt verheiratet und Teil der städtischen Society. Onegin trifft sie eigentlich zufällig auf einem Ball in Sankt Petersburg wieder. Ich wollte stattdessen auch hier wieder gesellschaftliche Strukturen aufzeigen: An der Warteschlange für die nach Essen Wartenden, zieht eine Parade in Richtung einer dekadenten Feier vorbei.

NOLTE: Reichtum gibt es immer nur auf Kosten anderer.

FERRARO: Ja, aber es geht mir um noch mehr: Bei all der Tinte – und dem Blut –, die für die Diktatur des Proletariats, die permanente Revolution, Leninismus, Stalinismus, Trotzkismus, Marxismus, historischen Materialismus, wissenschaftlichen Sozialismus, kollektives Eigentum und Fraktionskämpfe vergossen wurde, hat sich das grundlegende Machtgefüge seit Puschkins Tod nie wirklich verändert. Ein sowjetisches Sprichwort sagt: „Die Zukunft steht fest; nur die Vergangenheit ist unvorhersehbar." Russland schreibt sich immer wieder neu, nur um sich dann wieder genau dort wiederzufinden, wo es angefangen hat. Diese ständige Wiederkehr reicht also auch wieder in die Idee von einem nationalen Selbstverständnis und politischem Kalkül – die Inszenierung von Überlegenheit durch Drohgebärden nach innen und außen hinein: Die Torten sind mit Atomraketen und Symbolen des heißen wie des Kalten Krieges dekoriert. Im Hintergrund ist der Befehl Nr. 227 („Nicht einen Schritt zurück!") Stalins zu lesen. Der Bär, wieder ein russisches Nationalsymbol, ist versklavt.

REINDELL: Der Bär war eine tolle Arbeit in der Entwicklung. Und auch sonst konnte ich hier alle Register ziehen, damit die

Clowns und Ballerinen so richtig aus der grauen Masse hervorstechen: Für die Clowns sind hochwertige, typisch russische Stoffe wie edler Brokat in leuchtenden Primärfarben zum Einsatz gekommen. Die Ballerinen hingegen schweben makellos, in reinem, klarem Weiß und ganz klassisch vorbei. Eigentlich schade, dass diese Kostüme nur so kurz zu sehen sind …

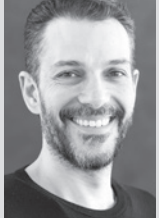
FERRARO: Sie kommen ja nochmal wieder, wenn großes Chaos ausbricht als Onegin merkt, dass er Tatjana liebt. Mit der Distanz ist es da vorbei. Seine Welt steht plötzlich Kopf. Aber der Aufruhr spielt sich nicht nur in seiner Gefühlswelt ab.

NOLTE: Gutes Stichwort! Die Distanz, die Onegin zur Welt hat, löst sich im Moment der Erkenntnis seiner Liebe zu Tatjana auf. So wie ja auch die ironische Distanz von Puschkins Erzähler in *Eugen Onegin* von Tschaikowsky in einen sehr direkten Ausdruck menschlicher Leidenschaften verwandelt wurde.

HELFRICHT: Diese sehr genauen Beobachtungen Puschkins bleiben bei Tschaikowsky erstaunlich viel, vor allem in Bezug auf die Gesellschaft erhalten, weniger durch Erzählung als durch die Musik der Chorszenen. Den Hauptfiguren kommt er musikalisch ganz nah.

FERRARO: Diese Introspektion hat mich dazu bewegt, vieles wie filmisch anzulegen und so den Charakteren ganz nah zu kommen. Das Publikum, die „Licht-Kamera" folgt erst Tatjana, später Lenski und gegen Ende natürlich Onegin. Tschaikowsky ist ein Meister der psychologisch komplexen und deshalb realistischen Partitur. So vieles ist geprägt von Ambivalenz: In jeder hoffnungsvollen musikalischen Phrase liegt Traurigkeit. In jeder traurigen Phrase liegt Hoffnung. Fast alle Aussagen der Figuren lassen sich auf verschiedene, teils gegensätzliche Weise deuten. Was meinen sie wirklich?

HELFRICHT: Das Orchester trägt hier eine eigene Erzählebene bei, es ist nicht bloße Begleitung – die Sänger:innen sagen uns, was die Figuren empfinden oder empfinden wollen – und das Orchester verrät uns, was womöglich noch darunter liegt. Aber Klarheit bringt das nicht immer. Das macht die Musik so zutiefst menschlich.



Hermes Helfricht – Musikalische Leitung Nach Engagements als Kapellmeister am Theater Erfurt und am Theater St. Gallen war Hermes Helfricht von 2018 bis 2025 an der Oper Bonn 1. Kapellmeister. Er konzertierte mit Orchestern wie dem Bruckner Orchester Linz, den Bremer Philharmonikern, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und der Magdeburgischen Philharmonie. Aktuell arbeitet Helfricht u. a. mit der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin, dem Philharmonischen Orchester Würzburg, dem Philharmonischen Orchester Hagen, der Elbland Philharmonie Sachsen, der Württembergischen Philharmonie Reutlingen und dem Beethoven Orchester Bonn. Für seine Arbeit wurde er mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet. Zu seinen künstlerischen Partner:innen der letzten Jahre zählten u. a. Lawrence Power, Jeanine De Bique, Jacquelyn Wagner und Martin Mühle. Seit der Spielzeit 2025/26 ist er Chefdirigent der Elbland Philharmonie Sachsen sowie Generalmusikdirektor am Theater Erfurt.

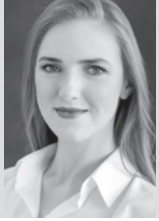
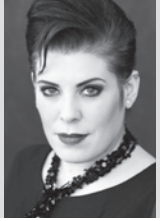
Matthew Ferraro – Inszenierung und Bühne Der Regisseur und Bühnenbildner begann seine Karriere als Tänzer nach seinem Abschluss an der Princeton University an der Metropolitan Opera und der New York City Opera. Als Choreograf und Regieassistent arbeitete er an vielen bedeutenden Opernhäusern in den USA. Acht Jahre war er als Teaching Artist an der University of Hartford tätig. Weitere Produktionen entstanden in Würzburg (*Les Vêpres siciliennes, Evita* und *Lucia di Lammermoor*) sowie in Wuppertal (*Faust*). 2024 gewann er in Wuppertal den Wettbewerb für modulares Bühnenbild. Das Konzept wurde dort bereits in drei neuen Produktionen umgesetzt. Ferraro führte Regie bei *Paradise*, einer Physical-Theater-Produktion der Acrobuffos und kreierte die Clown-Show *Greef* am Chamäleon Theater in Berlin. Sein europäisches Debüt als Regisseur und Bühnenbildner gab er 2014 am Theater Erfurt mit *Madama Butterfly*. 2021 kehrte er mit einer Inszenierung von Steven Sondheims *Sweeney Todd* nach Erfurt zurück. Auf seine Inszenierung von Puccinis *La Bohème* bei den DomStufen-Festspielen 2025 folgt jetzt *Eugen Onegin* im Großen Haus.

Jula Reindell – Kostüme Seit 2011 ist Jula Reindell als freischaffende Kostümbildnerin tätig. Sie studierte an der Hochschule für Gestaltung in Pforzheim und am London College of Fashion. Ihre Masterarbeit wurde mit dem Bayerischen Staatspreis für Nachwuchsdesigner ausgezeichnet. Im Anschluss assistierte sie dem Londoner Modedesigner Hussein Chalayan. Projektarbeiten und Kostüminstallationen waren in der Hamburger Kunsthalle, im Nationalmuseum Stockholm und bei den Salzburger Festspielen sowie im Berliner Ephraim-Palais zu sehen. Als Kostümassistentin am Theater Dortmund entwarf sie die Kostüme für *Identities* von Xin Peng Wang, *Sarabande* von Benjamin Millepied und *Glaube, Liebe, Holländer*. Sie arbeitet regelmäßig mit Stéphen Delattre (u. a. *Momo, Notre-Dame de Paris, woMEN* und *Frameless*), Michiel Dijkema (zuletzt *Il viaggio a Reims* am Theater Aachen) sowie Sonja Trebes (zuletzt *Eugen Onegin* am Theater und Orchester Heidelberg). Seit 2020 hat sie einen Lehrauftrag an der Modedesignschule Manuel Fritz in Mannheim.

Amy Share-Kissiov – Choreografie Die in Melbourne geborene Choreografin studierte zuerst Ballett am Victorian College of the Arts, bevor sie ihre Ausbildung an der Australian Ballet School abschloss. Nach einer erfolgreichen Karriere als Solistin in Europa zog es sie auf die andere Seite der Bühne. Zu ihren Arbeiten zählen u. a. *Peter Grimes* an der Opéra National de Lyon, *Lalla Roukh* beim Wexford Opera Festival sowie *Falco – Das Musical* auf Tournee im DACH-Raum. Weitere Produktionen waren *La Vie parisienne, Die lustige Witwe, Hairspray, The Rocky Horror Show, Cabaret* und *Die Dreigroschenoper*. Seit einigen Jahren führt sie auch selbst Regie u. a. in *Der gestiefelte Kater* und zuletzt bei *Chicago*. An den Theatern in Trier und Pforzheim gastierte sie als Regisseurin und Choreografin von *Falco – The Spirit Never Dies*. Am Theater Erfurt brachte sie mit dem Regisseur Matthew Ferraro bereits 2021 *Sweeney Todd* auf die Bühne sowie 2025 *La Bohème* auf die Domstufen, auf denen sie 2021 bereits mit Tomo Sugao *Die Jungfrau von Orléans* erarbeitet hatte.

Tetiana Miyus – Tatjana Die gebürtige Ukrainerin studierte an der Nationalen Musikakademie der Ukraine Peter Tschaikowski in Kyjiw. Nach kleineren Gastengagements war sie erst 2012 – 2014 Teil des Opernstudios der Oper Graz und anschließend im Ensemble des Hauses. Seit 2024 wirkt sie freischaffend. Zuletzt sang sie „Antonia" (*Hoffmanns Erzählungen*) am Oldenburgischen Staatstheater sowie die Titelpartien in *Rusalka* und *Luisa Miller* am Theater Osnabrück. Sie arbeitet mit international renommierten Dirigent:innen und Regisseur:innen wie Andrés Orozco-Estrada, Pablo Heras-Casado, Dirk Kaftan, Oksana Lyniv, Daniele Squeo, Michael Hofstetter, Rolando Villazòn, Angela Denoke, Damiano Michieletto und Stefan Herheim. Als „Tatjana" (*Eugen Onegin*) gastierte sie bereits am Stadttheater Gießen, an dem Hessischen Staatstheater Wiesbaden, an der Oper Bonn, am Staatstheater Nürnberg und ist nun in dieser Rolle zum ersten Mal am Theater Erfurt zu erleben.

Daniela Gerstenmeyer – Tatjana Die Sopranistin studierte am Mozarteum in Salzburg und an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. In der Spielzeit 2010/11 war Daniela Gerstenmeyer Mitglied im Thüringer Opernstudio. Ihr Debüt am Theater Erfurt gab sie als „Komtesse Stasi" in *Die Csárdásfürstin*. Seit 2011/12 gehört sie dem Ensemble des Theaters Erfurt an. Hier sang sie u. a. „Ännchen" (*Der Freischütz*), „Frasquita" (*Carmen*), „Cleopatra" (*Giulio Cesare*), „Lisa" (*Gräfin Mariza*), „Hodel" (*Anatevka*), „Liù" (*Turandot,* DomStufen-Festspiele), „Maria" (*West Side Story*), „Despina" (*Così fan tutte*), „Juliette" (*Roméo et Juliette*), „Pamina" (*Die Zauberflöte*), „Antonia" (*Hoffmanns Erzählungen*), „Elektra" (*Orestes*) und „Mimì" (*La Bohème*) sowie die Titelpartie in *Mio, mein Mio*. In der Spielzeit 2025/26 gab sie ihr Rollendebüt als „Donna Anna" in Mozarts *Don Giovanni* und war zuletzt als „Alma Bears" (*Brokeback Mountain*) zu sehen.

Ks. Máté Sólyom-Nagy – Eugen Onegin Der ungarische Bassbariton studierte am Konservatorium Béla Bartók und der Musikhochschule Ferenc Liszt in Budapest. Seit der Spielzeit 2002/03 ist er Mitglied des Ensembles des Theaters Erfurt. Hier sang er u. a. Titelpartien in *Eugen Onegin*, *Joseph Süß*, *Don Giovanni* und *Wozzeck* sowie „Papageno" (*Die Zauberflöte*), „Marcello" und „Schaunard" (*La Bohème*), „Achillas" (*Julius Caesar*), Guglielmo (*Così fan tutte*), „Telramund" (*Lohengrin*), „Geronte" (*Manon Lescaut*), „Alberich" (*Rheingold*) und „Ennis del Mar" (*Brokeback Mountain*). Außerdem war er als „Mephistophéles" (*Fausts Verdammnis*, DomStufen-Festspiele 2023) zu erleben. Im Musicalfach stand er u. a. als „Riff" (*West Side Story*) und in der Titelpartie von *Sweeney Todd* auf der Erfurter Bühne. 2017 wurde er zum Kammersänger ernannt. 2019 stand er am Deutschen Nationaltheater Weimar in der Titelpartie von Paul Dessaus *Lanzelot* auf der Bühne. Bei den DomStufen-Festspielen 2026 war er als „Herodes" in *Jesus Christ Superstar* zu erleben.

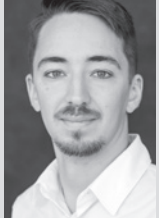
Taku Hayasaka – Eugen Onegin Nach dem Abschluss seines Gesangsstudiums an der Kagoshima International University setzte Taku Hayasaka seine Ausbildung bei Nicola Rossi Giordano fort. Darüber hinaus nahm er an Meisterkursen bei Charles Spencer, Melanie Diener, Thomas Hampson u. a. teil. 2025 beendete er sein Masterstudium an der Kunstuniversität Graz mit Auszeichnung. Vielfache Preise bei Wettbewerben führten ihn u. a. in die New Yorker Carnegie Hall. Er ist Stipendiat der Stadt Graz und der Franz-Pichler-Stiftung. Auf der Opernbühne verkörperte er „Papageno" in *Die Zauberflöte*, die Titelpartie in *Don Giovanni* und „Guglielmo" in *Così fan tutte*, „Mr. Emmet" in Peter Maxwell Davies' *Mr. Emmet Takes a Walk* sowie „Danilo" in *Die lustige Witwe*. Derzeit absolviert er einen Postgradualen Universitätslehrgang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Ab der Spielzeit 2026/27 ist er im Rahmen des Thüringer Opernstudios am Theater Erfurt engagiert.

Tristan Blanchet – Lenski Der Schweizer Tenor studierte in Lausanne und war von 2018 bis 2020 Mitglied des Opernstudios der Opéra national du Rhin in Straßburg. An der Opéra de Lausanne war er als „Arturo" in *Lucia di Lammermoor*, „Serano" in *La donna del lago*, „Capitano" in *Simone Boccanegra* und als „Spirito" in *L'Orfeo* zu erleben. In Straßburg stand er als „Raffaele" in *Stiffelio* von Verdi, „Oronte" in *Alcina*, „3. Knappe" in *Parsifal* und „Torquemada" in *L'heure espagnole* auf der Bühne. Seit 2022/23 gehört er zum Ensemble des Theater Erfurt und debütierte hier als „Lukas Ziàras" in der Uraufführung *Eleni*. Weiterhin sang er u. a. den „Steuermann" im *Fliegenden Holländer*, den „Pastor Adams" in *Peter Grimes*, „Heger / Jäger" in *Rusalka* sowie „Don Ottavio" in *Don Giovanni*. 2026 gastierte er am Staatstheater Nürnberg als „Maler / Freier" in Alban Bergs *Lulu* und als „Max" in *Der Freischütz*.

Marlene Gaßner – Olga Von 2020 bis 2024 war Marlene Gaßner Ensemblemitglied am Deutschen Nationaltheater Weimar. Dort debütierte sie in der Titelpartie der Oper *Carmen*, und sang weiterhin „Caesonia" in Detlev Glanerts *Caligula*, „Amelfa" in *Der goldene Hahn*, „Mary" in *Der fliegende Holländer*, „Tisbe" in *La Cenerentola* sowie „Eliza Doolittle" in *My Fair Lady*. Seit der Saison 2024/25 zählt die Mezzosopranistin zum Ensemble des Theaters Erfurt und gab hier ihr Debüt als „Hänsel". Weiterhin war sie u. a. als „Engel" in einer szenischen Produktion von Mendelssohn Oratorium *Elias* zu erleben. Gastverpflichtungen führten sie als „Pagen" (*Rigoletto*) zum NDR Klassik Open-Air, als „Räubermädchen" / „Blume" / „Prinzessin" in Samuel Penderbaynes *Die Schneekönigin* an die Deutsche Oper Berlin, als „Dryade" in einer Neuproduktion des Regisseurs Martin G. Berger von *Ariadne auf Naxos* zum Deutschen Nationaltheater Weimar sowie als „Floßhilde" in Peter Konwitschnys Inszenierung von *Das Rheingold* ans Theater Dortmund.

Valeria Mudra – Olga Die ukrainische Mezzosopranistin studierte an der ukrainischen Nationalen Musikakademie und ging 2020 ins Ensemble der Nationaloper in Charkiw, wo sie bis zur russischen Invasion 2022 auf der Bühne stand. Ihr Repertoire umfasst u. a. „Mercedes" in *Carmen*, „Polina" in *Pique Dame*, „Feodor" in *Boris Godunow*, „Laura" und „Marta" in *Iolanta*, den „Prinzen" in *Cendrillon* und „Orfeo" in Glucks *Orfeo ed Euridice*. Als Oratoriensolistin war sie in den Requien Mozart, Michael Haydns und Alfred Schnittkes sowie Pergolesis Stabat Mater mit Orchestern wie dem ukrainischen Nationalorchester zu hören. Seit 2022 gehört sie zum Ensemble des Theaters Erfurt und war hier u. a. als „Flora" in *La traviata*, in der Titelrolle von Glucks Oper *Telemaco*, als „Mrs. Sedley" in *Peter Grimes* und zuletzt als „Mrs. Pearce" in *My Fair Lady* zu sehen.

Ks. Katja Bildt – Larina Die Nürnberger Mezzosopranistin studierte Gesang an der Berufsfachschule für Musik Kronach und ab 2006 an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar Gesang. Am Theater Nordhausen war sie 2011 in der Titelpartie von Brittens *The Rape of Lucretia* zu erleben. Von 2012 bis 2014 war Katja Bildt Mitglied des Thüringer Opernstudios und sang am Theater Erfurt u. a. „Hänsel" (*Hänsel und Gretel*) und „Mutter" in *Jedermann – Die Rockoper* (DomStufen-Festspiele 2014). Seit der Spielzeit 2014/15 gehört Katja Bildt fest zum Ensemble des Theaters Erfurt und übernahm u. a. Partien wie „Suzuki" (*Madama Butterfly*), „Anita" (*West Side Story*), „Dorabella" (*Così fan tutte*), „Margret" (*Wozzeck*), „Dritte Dame" (*Zauberflöte*), „Mary" (*Der fliegende Holländer*) und die Titelpartie in *Carmen* bei den DomStufen-Festspielen 2018. 2023 wurde sie zur Kammersängerin ernannt. Zuletzt sang sie hier u. a. die Titelpartie in der Uraufführung *Jim Knopf und die Wilde 13*, die Deutsche Erstaufführung *Dafne* im Rahmen von *I want to live!* in der STUDIO.BOX und „Maria Magdalena" in *Jesus Christ Superstar* bei den DomStufen-Festspielen 2026.



Rena Kleifeld – Filipjewna Die gebürtige Erfurterin studierte Gesang an den Musikhochschulen Würzburg und München. Künstlerische Impulse erhielt sie durch ein Stipendium der Puccini-Foundation NYC. Nach ersten Engagements bei den Tiroler Festspielen Erl debütierte sie dort als „Erda" im *Siegfried*. Anschließend gastierte sie u. a. an Opernhäusern wie der Deutschen Oper am Rhein, dem Theater Kiel, dem Theater Hagen sowie dem Theater Gießen. Tourneen führten sie nach Spanien, Israel, Italien und China. Internationale Aufmerksamkeit erregte sie als Interpretin zeitgenössischer Werke von Daniel Schnyder und Richard van Schnorr. Auf dem Konzertpodium gestaltet Rena Kleifeld ein breitgefächertes Repertoire. Zahlreiche Aufnahmen dokumentieren ihre Tätigkeit, zuletzt erschien 2023 eine CD-Einspielung mit den Wuppertaler Sinfonikern des Oratoriums *Christus, der Meister* von Friedrich Schneider. Im Vokalquartett KLANGhoch4 erweitert die Altistin ihr Repertoire seit 2021 im kammermusikalischen Bereich. Sie ist Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes.

Aaron Eunhyuk Lee – Gremin Der koreanische Bass absolvierte sein Studium an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Mit der Partie des „Bartolo" (*Le nozze di Figaro*) debütierte er als junger Sänger im Seongnam Art Center in Seoul, Korea. Dort folgten Partien wie „Commendatore" (*Don Giovanni*) und „Simone" (*Gianni Schicchi*). In Hochschulproduktionen übernahm er weiterhin Partien wie „Don Alfonso" (*Così fan tutte*), „Figaro" (*Le nozze di Figaro*) und „Il Grande Inquisitore" (*Don Carlo*). Als „Grenvil" (*La traviata*) war er 2022 in Bad Birnbach zu erleben. In Salzburg gastierte er 2022 als „Don Basilio" (*Il barbiere di Siviglia*) und als „Colline" in Puccinis *La Bohème*. In dieser Partie war er auch bei den DomStufen-Festspielen 2025 in Erfurt zu hören. Seit der Spielzeit 26/27 ist er Teil des Ensembles am Theater Erfurt.

Ks. Jörg Rathmann – Triquet Das Publikum des Erfurter Theaters kennt ihn seit 1986. Schon mit seiner ersten Rolle, „Baby John" in Leonard Bernsteins *West Side Story*, sang und spielte er sich in viele Erfurter Publikumsherzen. Der inzwischen meistbeschäftigte Künstler – er ist in nahezu jeder Inszenierung des Musiktheaters eingesetzt – bewies in dutzenden von Rollen seine Vielseitigkeit. Die „Eckpunkte" seines Talents sind etwa mit „Che" in *Evita*, dem „Baron Zsupán" in *Gräfin Mariza* und mit „Wenzel" in *Die verkaufte Braut* gekennzeichnet. In der Oper war er z. B. als „Knusperhexe" in *Hänsel und Gretel*, als „Dancairo" in *Carmen* von Georges Bizet, als „Monostatos" in der *Zauberflöte* und als „Basilio" in *Die Hochzeit des Figaro* zu sehen. 2014 wurde er zum Kammersänger ernannt. Zuletzt spielte er u. a. 2024 den „Freddy" in *My Fair Lady* und bewies in der Spielzeit 25/26 abermals seine Vielseitigkeit u. a. als „Albert" in *Märchen im Grand-Hotel* und „John Twist Sr." in *Brokeback Mountain*.

Yevhenii Dunduk – Ein Hauptmann / Saretzki Der gebürtige Ukrainer Yevhenii Dunduk studierte von 2012 bis 2016 am Music Kollege, von 2016 bis 2020 an der Nationalen Musikakademie der Ukraine Peter Tschaikowski und von 2020 bis 2022 an dem R. Glier Kyiv Institute of Music. Von 2017 bis 2022 sang er als Bass im Opernchor der Nationaloper in Kyjiw. Seit Juni 2022 ist er 2. Bass im Opernchor des Theaters Erfurt. Hier verkörperte er auch solistisch u. a. die Rollen „Sciarone" und den „Schließer" in *Tosca*. In der letzten Spielzeit war er als „Aguirre" in *Brokeback Mountain* zu erleben.

Borislav Rashkov – Ein Hauptmann / Saretzki Der bulgarische Bariton begann seine musikalische Ausbildung am Musikgymnasium in Warna mit Hauptfach Trompete und Nebenfach Gesang. Anschließend studierte er Trompete und Klavier an der Musikhochschule Lübeck. Es folgte ein Gesangsstudium bei Prof. Ivanka Ninova an der Musikhochschule in Sofia. Weitere künstlerische Impulse erhielt er von Vesselina Kasarova, Peter Danailov und Federico Longhi. 2017 erhielt er ein Stipendium an der Boris-Christoff-Kulturstiftung in Rom. 2018 sang er „Belcore" in *L'elisir d'amore* bei der Summer Opera Tel Aviv und absolvierte Meisterklassen bei Dan Ettinger und James Conlon. Auf der Bühne war er unter anderem als „Figaro" (*Il barbiere di Siviglia*), „Enrico" (*Il campanello*), und „Guglielmo" (*Così fan tutte*) zu erleben. Am Theater Erfurt war er zuletzt als „Bertrand" in *Die Jungfrau von Orléans* bei den DomStufen-Festspielen 2021 sowie als „Cesare Angelotti" in *Tosca* zu sehen.

IMPRESSUM

Theater Erfurt | www.theater-erfurt.de
Christian Illgen, Steffen Linnert

Programmheft Eugen Onegin (Premiere 10.10.2026)
Redaktion: Anna Nolte
Grafik: Bernadette Israel Druck: Druckhaus Gera

Die Texte dieses Programmhefts sind Eigenbeiträge und informiert durch:

Kohlhase, Thomas, „Čajkovskij, Pëtr Il'ič" in: *Musik der Geschichte und Gegenwart.*
Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hg.): Peter Tschaikowsky: *Eugen Onegin. Texte, Materialien, Kommentare.* Reinbek bei Hamburg, 1985.
Belinsky, Vissarion Grigor'evich: „Eugen Onegin: An Encyclopedia of Russian Life" und Dostoevsky, Fyodor: „Pushkin", in: Sona Stephan Hoisington (Hg.): *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin,* Bloomington / Indianapolis, 1988.
Marina Raku, *Muzykal'naja klassika v mifotvorčestve sovetskoj ėpochi: [mechanizmy "redukcii" klassičeskogo nasledija],* Moskau, 2014.
Jarvis, Stacy Olive, „Intertextuality as a component of the operatic system of P. I. Tchaikovsky", in: *e-Tamga. Journal of Literary and Cultural Studies,* 2023.
Braun, Lucinde: „Einleitung", in: *Pjotr Iljitsch Tschaikowsky: Eugen Onegin op. 24. Lyrische Szenen in drei Akten,* Kassel: Bärenreiter/Alkor-Edition, 2021.
Puschkin, Alexander, *Eugen Onegin. Roman in Versen 1823–1831,* Übersetzt aus dem Russischen von Viktor Eduard Prieb. Berlin, 2018.

Probenfotos: Lutz Edelhoff (Klavierhauptprobe 01.10.2026)
Verkaufspreis: 3,00 EUR