

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 32 (1952-1953)  
**Heft:** 1

**Rubrik:** Kulturelle Umschau

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# \* Kulturelle Umschau \*

## Zürcher Stadttheater

Peter Tschaikowsky: Eugen Onegin

«Es ist möglich, daß «Onegin» nicht bühnenmäßig ist. Ich kümmere mich nicht um szenische Effekte. Übrigens, was sind Effekte? Wenn Sie davon in der «Aida» finden zum Beispiel, schwöre ich Ihnen, daß alle Schätze der Welt mich nicht hätten dahin bringen können, eine Oper über ein solches Sujet zu schreiben, denn ich will menschliche Wesen und keine Puppen... Ich will keine Könige, keine Revolutionen, keine Götter, keine Märsche — in einem Wort: nichts von dem, was die «Große Oper» ausmacht. Ich suche ein intimes Drama, aber ein heftiges zugleich, das sich auf Konflikte und Situationen stützt, die ich selbst erlebt habe oder die ich beobachtet habe und die mich erschüttert haben. Im weitern sehe ich nicht, was hindert, daß es nicht auch Elemente der Phantasie in der Handlung hat, das gibt der Einbildungskraft des Musikers freie Bahn. Wenn meine Gestaltung des «Eugen Onegin»-Stoffes von einer gewissen geistigen Einseitigkeit meinerseits, von einer Unwissenheit den Erfordernissen der Bühne gegenüber zeugt, so bedaure ich das. Aber ich weiß dafür, daß sich diese Oper wörtlich von selbst aus mir ergossen hat; es hat gar nichts Gewolltes, nichts mühsam Errungenes, kein Kopfzerbrechen dabei». Mit diesen Worten hat Tschaikowsky selbst Eigenart, Mängel und Vorteile seines Werks geschildert, — mit der Selbstkritik und der Selbstbeobachtung, wie er sie in so außerordentlichem Maße besessen hat, und wie sie ihn in seiner menschlichen Zurückgezogenheit und zwiespältigen künstlerischen Haltung (zwischen Asketentum und Wirkungswillen) nur bestärkt haben. Den Stoff, der ihn — nach seinem eigenen Willen — erschütterte, fand er in der gleichnamigen Verserzählung Puschkins. Und so ist diese Oper — deren Geschehen in einem eigenartigen kompensatorischen Verhältnis zu seiner eigenen gleichzeitigen Vermählung steht — ein großer lyrischer Erguß geworden, — ein intimes Geschehen, das die Dramatik oft ungeschickt einbezieht, aber beredte musikalische Ausdeutung erfahren hat. Die Musik dieser Oper ist von einer seltenen seelischen Ausdrucks Kraft, und alle fraglicheren Seiten von Tschaikowskys Natur scheinen aus ihr verbannt zu sein, — wie schade, daß man gerade dieses Stück — im Gegensatz zur wirkungssichereren Konzertmusik — heutzutage selten mehr hört. Die Wehmut und — an gewissen Stellen — auch der Weltschmerz Tschaikowskys erscheinen in ihr geadelt.

Die eigentlich inspirierende Gestalt ist Tatjana; die wärmste Musik geht von ihr aus. Immer haben Tschaikowsky die Reinheit und Unschuld traumhafter Mädchengestalten begeistert, — ihn, der sein Leben lang wegen Schäden seiner affektiven Veranlagung unter heftigstem Schuldgefühl litt. Das Schuldgefühl ist es auch, in das der Held in der letzten Szene gestürzt wird, — eine Szene von ganz besonderer Gewalt, in vielem dem tragischen Schlußsatz der «Symphonie pathétique» verwandt. Zwischen Schuld (sie beherrscht Eugen Onegin ganz nach dem unglücklichen Duell mit seinem Freund Lenski) und sublimierter, ätherischer Liebe liegt der Gefühlskreis dieser Musik, — man glaubt an keinem andern Werk so echt und ganz in den Menschen und Künstler Tschaikowsky hineinzusehen.

Die beiden großartigsten Szenen sind bestimmt solche, die minime Bühnenmäßigkeit aufweisen: die Briefszene im 1. Akt, worin sich das Mädchen Tatjana zum Geständnis ihrer Liebe aufrafft (wo je in der Operngeschichte ist eine Briefszene derart musikalisch erfüllt dargestellt worden!) und die Szene Lenskis vor dem Duell. Da ist eine Wärme des musikalischen Kolorits, eine Reinheit der musikalischen Erfindung, die in Tschaikowskys Werk ihresgleichen suchen. Tatjana hat vielleicht schon das Rührende Puccinischer Frauengestalten, aber es ist weniger seelische Auswalzung dabei; das psychologische Raffinement hat noch nicht die direkte Mitteilung, die klangliche Ausstaffierung noch nicht die unmittelbare Erfindung überdeckt. Es ist noch nicht Musik zum Rühren, sondern es ist die Musik eines Gerührten. Darum folgt man vielleicht in diesem Werk der Gefühlseligkeit länger als man es sonst gewohnt ist. «Lyrische Szenen» hat Tschaikowsky selbst das Werk genannt, — als solche halten sie allen Erwartungen stand, und sind eines der edelsten Zeugnisse der «vie sentimentale» des letzten Jahrhunderts.

Die Aufführung wurde von *Victor Reinshagen* dirigiert, dem wir in diesen Tagen auch eine im Musikalischen sehr schöne Aufführung von Wagners «Tristan und Isolde» verdanken. Reinshagen geht auf flüssige Führung aus, die das Sentiment nicht selbstherrlich werden lässt, und das Pathos der melodischen Linien mildert. Trotzdem kommt es in dieser Aufführung zu freiem Ausschwingen und klangsinnlichem Schwelgen, wo es am Platze ist. Die leidenschaftlichen Partien erschienen musikalisch am sichersten gefaßt, vielleicht sind es aber auch einfach die, die von vornherein unserm musikalischen Zeitempfinden stärker nahekommen. Unter den Sängern stand ihm vor allem in *Magda Gabor* als Tatjana eine Künstlerin zur Verfügung, die in tiefer Vertrautheit mit der Rolle eine ergreifende Verkörperung erreichen konnte, — sie vermag dem Mädchenalter und der um zehn Jahre gealterten Frau gleicherweise gerecht zu werden und ist eine Sängerin, die über alle Empfindsamkeit, allen Klangsinn und die Expressivität verfügt, die diese Rolle braucht. Es ist keine Oper der «großen Stimmen», sondern der feinnervigen, schattierungsreichen Expression, und dafür war ihre Stimme die bestdisponierte. Lenski wurde von *Franz Klarwein*, eingesprungen für Max Lichtegg, gesungen, gesanglich ausgezeichnet, darstellerisch gehemmt durch die fehlende Einstudierung. Eugen Onégin war *Willi Wolff*, ein Sänger, dessen Haltung vom Augenblick des Auftretens an in Bann zieht. Die Distanz des abweisenden Edelmannes liegt seinem Naturell näher als die Zerknirschung des Reuigen und Schuldbeladenen. Auch dort imponiert er aber durch die gesangliche Spannung, die er jedem Satz mitzugeben vermag. Ein Sänger von solcher gesanglich-deklamatorischer Kraft ist bei uns selten. Die Nebenrollen waren durchwegs gut besetzt durch *Elisabeth Sippel*, *Lore Lamprecht*, *Sibylle Krumpholz* und *Manfred Jungwirth*, also ein Ensemble, das zum großen Teil von auswärts zugezogen war.

Die ausgezeichnete Führung dieses ad hoc-Ensembles kam *Prof. R. Hartmann* zu. Wenn die Inszenierung sonst nicht überall befriedigen konnte, so scheint das mehr auf mangelndes Aufgebot an Kräften als auf den Spielleiter zurückzuführen sein. Vor allem die Polonaise zu Beginn des 3. Aktes, ein unerhört festliches Stück, litt unter unfürstlichen und oft ungelenken Darstellern auf der Bühne (ferner unsorgfältiger Zusammenstellung der Paare). Ein richtiger Polonaise-Schritt, von allen eingehalten, scheint unumgänglich zu sein. Sehr vorteilhaft stach dagegen der Walzer im 2. Akt, von einigen Mitgliedern des Balletts getanzt, ab. Kennt doch diese Oper gewisse festliche Höhepunkte, die nicht vernachlässigt werden dürfen.

*Andres Briner*