

Die Mechanikerin und das Räderwerk des Fluchs: „Elektra“ von Richard Strauss an der Rheinoper Düsseldorf

geschrieben von Werner Häußner | 17. April 2026



Ingela Brimberg als Elektra. Foto: Sandra Then

„Elektra“ hat für die Deutsche Oper am Rhein eine besondere Bedeutung: Dem abgründigen Werk galt die erste Premiere zur Eröffnung des neuen Opernhauses 1956. Die letzte Inszenierung

2012 stammte von Christof Nel. Nun hat sich der vor allem im Schauspiel bekannt gewordene Stephan Kimmig der Rachetragödie angenommen.

Das Beil! Bei Zeus, hat sie doch das Beil vergessen! Doch der Schreck Elektras ist unbegründet: Ihr Bruder Orest hat sich das Werkzeug selbst geschnappt, um seine mörderische Mutter abzumurksen. Elektras rachegefühlverursachter Demenzzustand ist zum Schmunzeln: Hatte sie doch das Beil erst kurz vorher aus einem Kofferraum geholt und an das Mäuerchen der Blumeninsel im Zentrum der Bühne gelehnt.

Ja, richtig, aus dem Kofferraum! In der [Neuinszenierung](#) von Richard Strauss' „Elektra“ an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf ist der Schauplatz, den Katja Hass der antiken Tragödie in musikalischer und literarischer Fin-de-Siècle-Einkleidung verordnet, der Innenhof einer Villa. Ziegelmauern und eine Betonbrüstung auf halber Höhe repräsentieren den Geschmack von Emporkömmlingen der siebziger Jahre: Im Hintergrund ein Carport, aus dem das Heck eines aufgebockten Wagens aus bayerischer Qualitätsfertigung ragt. Freilich: Der Kofferraumdeckel schließt nicht mehr; Bremslichter, Blinker und Rückfahrleuchten brennen unentwegt gleichzeitig.

Da muss Automechanikerin Elektra ran. Die taucht im Blaumann auf, in der Hand einen monströsen Schraubenschlüssel, verfolgt von einer Doppelgängerin (Ulrike Schild), die eine Kamera draufhält. Schöne neue Regiewelt, längst abgelebt und ausgelaugt. Wer will die Videos noch sehen, die bedeutungshuberisch Gesichter, Münder, Augen und Nasen auf ein Stück Stoff projizieren. Das mag noch so sehr nach Selbstreflexion gieren – der Effekt ist längst dahin, der Mehrwert gleich Null.

Ausgebleichte Regie

Mechanikerin Elektra also hält das Räderwerk des blutigen Atridenfluchs am Laufen. Dem Verbrechen folgt die Rache, der

wieder ein neues Verbrechen – und so weiter. Agamemnon, Opfer seiner Frau Klytämnestra, scheint darüber zu verzweifeln. Er marschiert vor Beginn maskenhaft bemalt im Gleichschritt mit Menelaos in einem Video von Lisa Reutelsterz durch einen Tunnel – wohl gen Troja. Später rotiert er als geschminkter Akrobat durch die Szene, halb böser Clown, halb Gespenst (Aliaksei Liubezny). Nur dieser eine Moment, wenn er sich windend mit Fäusten an seine Schläfen trommelt, ist nicht überflüssig – eine der wenigen erhellenden Andeutungen in der ausgebleichten Regie von Stephan Kimmig.

Eine andere ist die Idee, der Mord an Klytämnestra und ihrem Gespielen Aegisth – ein farbloser Typ, der vielleicht gerade aus seinem Verwaltungsbüro nach Hause kommt – könnte so etwas wie eine Wiedervermenschlichung der von Schuld, Schmerz und Rache gepeinigten Personen bewirken: Die Leiche Klytämnestras wird feierlich aufgebahrt herausgetragen; Elektra wäscht ihr in gleißendem Licht beinahe ehrfurchtsvoll die Füße. Wenigstens die Toten verdienen Respekt. Am Ende wird's kitschig: Die Wand öffnet sich, gibt den Blick auf blauen Himmel frei. Ein Hoffnungssignal, das es im düsteren Zusammenbruch von Strauss' Musik nicht gibt.

Wozu die wochenlangen Proben?

Kimmigs Regie taumelt dahin zwischen Andeutungen, aus denen Deutung erwachsen könnte, und langen Passagen, in denen allein den Sängerinnen überlassen bleibt, Leerstellen mit Persönlichkeit füllen. Ein Zuschauer nannte die Produktion „wiederaufnahmefreundlich“. So wird's wohl sein: Das Setting lässt sich noch in Jahren reibungslos füllen. Wozu man so etwas allerdings wochenlang probt, erkennt man nicht.

Die Einspringerin für die kranke Magdalena Anna Hofmann, Ingela Brimberg, hatte kein Problem, mit einer exzellenten vokalen Leistung musikalisch auszufüllen, was ihr die Regie an szenischer Präsenz vorenthält: Sie füllt lange Phrasen leuchtend und unangestrengt, kann Bögen singen und muss nicht

forcieren, wenn sie das Orchester nicht dazu zwingt. Ihr erstes Wort „Allein“ hat eine schauerhafte Farbe, ihre Bitte, Agamemnon möge sich seinem Kind zeigen, klingt flehentlich zärtlich. Brimberg ist eine Meisterin der Zwischentöne und der musikalischen Expression psychischer Gefährdung.

Ausgezeichnete Stimmen



Liana Aleksanyan als Chrysothemis. Foto: Sandra Then

Das Dauer-Forte ist dann eher Sache von Liana Aleksanyan, einer im Teenie-Alter steckengebliebene Chrysothemis, blondgelockt im himmelblauen Outfit, die räumlich denkbar weit entfernt von Elektra auftritt. Ihre Stimme ist stählern, aber das Ausdrucksspektrum begrenzt. Die Angst, die Sehnsucht nach Normalität, die Bedürftigkeit nach Liebe bleiben in den gewaltigen Tönen unbelichtet. Als Klytämnestra kehrt Linda Watson an die Rheinoper zurück, wo sie alle großen dramatischen Sopranpartien – auch Elektra – gesungen hat und beim Abschied aus dem Ensemble 2022 zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Das flirrende Grün ihrer Robe (tolle Erfindung von Kostümbildnerin Anja Rabes) lässt sie wie ein versehrtes

Reptil erscheinen. Mit ihrem frischen und in allen Nuancen kontrollierten Singen gestaltet sie keine zynische Mörderin, sondern eine tief zerrissene, von inneren Qualen erschütterte Frau.



Linda Watson, vor 14 Jahren eine gefeierte „Elektra“, kehrt nun in der Rolle der Klytämnestra nach Düsseldorf zurück. (Foto: Sandra Thein)

In Düsseldorf sind auch die gerne aus dem abgenutzten Charakterfach genommenen Männerstimmen ausgezeichnet besetzt: Cornel Frey ist ein dekorativ aufgeputzter Aegisth ohne quäkende Komik, Richard Šveda ein erschreckend normaler Orest mit wohltönendem Bariton. Auch sein Vertrauter Thorsten Grümbel steht seinen Mann ohne forcierten Durchsetzungswillen. Mara Guseynova (Vertraute) und Charlotte Langner (Schlepptträgerin) lassen in den wenigen Momenten ihrer Auftritte ihre Stimmen leuchten; auch das Quintett der Mägde um die Aufseherin (Romana Noack) bleibt vokal gelassen und damit klangschön.

Vitali Alekseenok, Chefdirigent noch bis 2027, besteht die

Feuerprobe dieser hitzigen Partitur mit Bravour. Er kostet den fülligen Klang der Düsseldorfer Symphoniker aus. Die phonstarke Opulenz flutet den Raum hin und wieder auf Kosten der grell geschnittenen Dissonanzen in Strauss' wohl modernster Partitur, aber wenn es darauf ankommt, kann Alekseenok zurücknehmen lassen. Gedämpfte, drohende Holzbläser, schleichende Streicher, ahnungsvoll neblige Akkorde (auch der Impressionismus lässt grüßen), genau beobachtete Rhythmen, aber manchmal eine zu klangverliebte, unscharfe Artikulation und Momente pauschaler Überwältigung statt detaillierter Durchdringung: Die Düsseldorfer zeigen einige Schwächen, aber alle Stärken ihres individuellen Klangs und sorgen so für einen musikalisch spannenden Premierenabend. Entsprechend werden Musiker und Sänger gefeiert; das Produktionsteam sieht sich einem hartnäckigen Buh-Sturm ausgesetzt.

Weitere Vorstellungen: 18., 24., 30. April; 3., 29. Mai; 4. Juni. Info: <https://www.operamrhein.de/spielplan/kalender/2026-04/elektra/2862/>

Holocaust als Opernstoff: Bochums Intendant Anselm Weber inszeniert „Die Passagierin“ in Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 17. April 2026



Ein Totenschiff: Katja Haß hat für Mieczysław Weinbergs Oper „Die Passagierin“ in Frankfurt ein großartig metaphorisches Bühnenbild geschaffen. Foto: Barbara Aumüller

Zeit, sich zu erinnern, ist immer. Aber manchmal verdichtet sich Erinnerung, behauptet sich im Präsens und drängt sich in den gleichgültigen Lauf des Alltags. Momentan liegt es nahe, Vergangenes in die Gegenwart zu holen, auf dass es nicht vergessen werde: Vor 100 Jahren tobte der Erste Weltkrieg, vor 70 Jahren rissen die letzten Zuckungen des Nazi-Systems noch einmal Zehntausende in einen sinnlosen Tod. Aber vor 70 Jahren gab es auch Aufatmen: Die Alliierten erreichten die Tore der Vernichtungslager, gaben denen die Freiheit, die der Tötungsmaschinerie noch nicht zum Opfer gefallen waren.

Wie sich erinnern? Darüber gibt es zu Recht gesellschaftliche Debatten. Die Zeitzeugen sterben aus; das unmittelbar Erlebte ist auf geschichtliche Vermittlung angewiesen. Wie diese missbraucht wird, ist in diesen Tagen zu erleben, wenn die neue Banalität marschiert, den Bombenterror der letzten Kriegswochen gegen die deutschen Städte verzweckt, um ihre fragwürdigen Botschaften zu transportieren.

Erinnern ist auch eine Frage des kulturellen Gedächtnisses. Die deutsche Theaterlandschaft nimmt daran teil. Aber: Wie erinnert man sich auf der Bühne an den industriellen

Vernichtungskrieg? An Schützengräben und Feuerstürme? Wie an die unvorstellbaren Gräuel der Lager? Wie an Gaskammern, Todeswände, Stehbunker und Verbrennungsöfen? Lange schien es undenkbar, das Furchtbare künstlerisch vermittelt auf einer Bühne zu thematisieren.

Adornos Diktum von 1949, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch, wirkte praktisch wie ein Darstellungsverbot. Erst in den achtziger Jahren begannen vorsichtige Versuche, dem unsagbaren Leid den Ausdruck nicht mehr zu verweigern: Götz Friedrichs erschütternde Inszenierung von Leos Janaceks „Aus einem Totenhaus“ in Berlin war ein solches Beispiel. Peter Ruzickas „Celan“ thematisierte 1998 im reflexiven Rückbezug das Grauen des Holocausts in einem sperrig-komplexen Musiktheater. Aber von einer ausdrücklichen Thematisierung wie in Joshua Sobols Schauspiel „Ghetto“ von 1984 war die Opernbühne noch weit entfernt.

Erst Stefan Heuckes „Das Frauenorchester von Auschwitz“ – uraufgeführt 2006 am Theater Krefeld/Mönchengladbach – machte das Leben im KZ zum Gegenstand einer Oper. Im selben Jahr erklang in einer konzertanten Aufführung in Moskau zum ersten Mal eine Oper, von der die musikalische Welt bis dahin keinerlei Kenntnis hatte: „Pasażerka“ („Die Passagierin“) des 1919 in Polen geborenen jüdischen Komponisten Mieczysław Weinberg. Der Komponist, enger Vertrauter von Dmitri Schostakowitsch, hat sein Werk selbst nie gehört: Er verstarb 1996. Die szenische Uraufführung der „Passagierin“ fand erst 2010 in Bregenz statt und war ein Ereignis mit weltweiter Ausstrahlung.



Perfide Gewalt: Tanja Ariane Baumgartner als Lisa und Sara Jakubiak als Marta.
Foto: Barbara Aumüller

Nach einer Novelle von Zofia Posmysz, die selbst das KZ überlebt hatte, schildert Weinberg eine Begegnung: Auf einem Schiff meint die frühere KZ-Aufseherin Lisa in einer Mitreisenden eine Lagerinsassin, Marta, erkannt zu haben. Sie versucht, die Identität der Passagierin zu erkunden. Gegenwart und Erinnerung verschränken sich, bis sich – ausgerechnet durch Musik – die Gewissheit verdichtet: Die Passagierin lässt die Bordkapelle den Lieblingswalzer des einstigen Lagerkommandanten spielen.

Schostakowitsch bezeichnete Weinbergs Oper als „Hymne an den Menschen, an ihre Solidarität, die dem fürchterlichen Übel des Faschismus die Stirn geboten hat“. So sieht sie auch Regisseur Anselm Weber in der Frankfurter Neuinszenierung – rechtzeitig zum 70. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz. Die Bestialität des Lagerlebens, die nackte, menschenverachtende Brutalität lässt der Intendant des Bochumer Schauspiels nicht zu: Gewalt auf der Bühne droht immer ins Malerische abzugleiten.

In sorgfältigen Menschenstudien thematisiert Weber, wie die Gefangenen mit dem Horror leben: gebrochen bis zum Verlust des Gedächtnisses, getröstet von Gebet und winzigen Inseln gelebter Menschlichkeit, entschlossen bis zur Hingabe des eigenen Lebens, um sich und sein Gewissen nicht brechen zu lassen.

Katja Haß, die Bühnenbildnerin, hat für die Gleichzeitigkeit von Schiff und Lager, für das Verschmelzen von Realität und Erinnerung eine überzeugende Bühnenlösung gefunden. Vor einer riesigen Schiffswand sehen wir auf einer Gangway Walter, einen deutschen Diplomaten, der auf dem Höhepunkt seiner Karriere 1960 nach Brasilien reist. Seine junge Frau Lisa im modischen Petticoat, die blonden Haare in Wellen gelegt: Man ahnt das „arische“ Weib von damals. Marta, die „Passagierin“: eine schlanke, elegante Frau in Schwarz. Sie zündet den Impuls des Erinnerens – da öffnen sich die Türen und aus dem Dunkel schälen sich drei Menschen in gestreifter Häftlingskleidung.

Anna-Lisa Franz, die ehemalige SS-Aufseherin, beharrt auf dem Recht auf Vergessen – aber es ist selbst für sie eine Illusion. Die Toten kommen wieder – die Schreckvision aller Gewaltmenschen bis hin zu dem Schlächter Macbeth in Verdis Oper – und lassen sich nicht bannen: Die schwarze Frau zieht Lisa hinein in die Erinnerung; die Schiffswand dreht sich und öffnet sich zu einem Raum mit kalten Wänden.

Die Reling wird zum Wachturm, die Schotten zum Lagertor. Wie es im Leben der Anna-Lisa Franz ein „Außen“ und „Innen“ gibt, so auch auf diesem Schiff: Das Äußere ist weiß, realistisch, gegenständlich. Das Innere ist der schmutzgraue Alptraum, die brutale Realität der Opfer. Das „Lieschen“ der Wirtschaftswunderzeit wandelt sich zur blonden Uniformierten. Die Frankfurter Inszenierung der „Passagierin“ hat also nicht – wie Holger Müller-Brandes (Regie) und Philipp Fürhofer (Bühne) in der deutschen Erstaufführung 2013 in Karlsruhe – auf realistische Elemente verzichtet, sie aber immer wieder in der Tiefe eines metaphorischen Raums gebrochen.

Weinbergs Oper klagt nicht an durch brutale, ungeschönte Szenen aus der Lagerqual. Aber das Libretto von Alexander Medwedew zitiert geradezu jene wohlbekanntes Sätze, mit denen die Täter ihre Schuld relativierten: Befehl und Gehorsam, Pflicht und Korrektheit. Monströs ist die Verwunderung Lisas über den Hass, den ihr die Gefangenen entgegengebracht haben.

Für den Regisseur Anselm Weber (Intendant des Bochumer Schauspielhauses) ist Fräulein Franz keine „blutige Stute“, die prügelt oder tötet. Ihre Mittel sind subtiler, perfider: Sie gewährt scheinbar Momente der Menschlichkeit, etwa, wenn sie Marta und ihrem Geliebten Tadeusz ein heimliches Treffen ermöglicht. Aber ihr Ziel dabei ist die innere Demütigung der Gefangenen, wenn sie sich selbst verraten, um aus ihren Händen die Gunst zu empfangen. Marta spielte nicht mit – und Tadeusz auch nicht: Der Geiger, der den Lieblingswalzer des Kommandanten einüben soll, bevor er sich „in Rauch auflöst“, lehnt die Chance ab, Marta noch einmal zu sehen. Das Ende der Oper – und des Selbstbetrugs Lisas – kommt mit dem dämonisch verzerrten Walzer der Bordkapelle und einem träumerischen Lied Martas: Sie nennt die Namen ihrer Mithäftlinge, die nicht vergessen werden sollten – ein bezeichnender Kontrast zu der Szene im Lager, in der die Menschen mit bloßen Nummern aufgerufen wurden.

Die kalten Zahlen, die auch auf dem Zwischenvorhang die Namen zu verdrängen suchen, triumphieren nur in der Ideologie der Peiniger: Die Menschen im Lager lassen sich nicht enthumanisieren – auch wenn Weber mit den „Kapos“ in gestreifter Kluft mit Schlagstock ein Stück Realität zeigt. Mit bewegendem Spiel machen die Sängerinnen des Frankfurter Ensembles deutlich, wie Menschlichkeit im Verborgenen weiterlebt: Anna Ryberg, Maria Pantiukhova, Jenny Carlstedt, Judita Nagyova, Nora Friedrichs, Barbara Zechmeister und die beeindruckende Bronka von Joanna Krasuska-Motulewicz stehen für intensive Momente – und die hohe Ensemblekultur der Frankfurter Bühne.



Brian Mulligan als
Tadeusz in
Weinbergs „Die
Passagierin“ an der
Oper Frankfurt.
Foto: Barbara
Aumüller

Tanja Ariane Baumgartner fügt mit der Lisa ihren stets reflektierten Rollenporträts ein weiteres, höchst gelungenes hinzu: Der Wechsel vom putzigen Fräulein zum camouflierten, schließlich hohnvoll ausbrechenden Sadismus der Aufseherin gelingt ihr szenisch wie stimmlich. Sara Jakubiak konkretisiert die „Passagierin“ Marta von einer fast schemenhaften Erscheinung zu einer starken, mutigen Frau im Lager; ihr poetisches Erinnerungslied am Ende der Oper singt sie mit feinen lyrischen Lasuren als einen sanften Appell, nicht zu vergessen.

Die Männer im Ensemble halten mit: Peter Marsh setzt seinen unverwechselbaren Charaktertenor für den konsternierten, um seine Karriere besorgten Diplomaten ein; Brian Mulligan verinnerlicht den Geiger Tadeusz, der als letztes Fanal des inneren Widerstands statt des geforderten Walzers vor dem Lagerchef die Chaconne Johann Sebastian Bachs spielt.

Der Frankfurter Chor war selten so glaubwürdig wie in dieser Produktion. Unter Leo Hussain brilliert das Orchester in den vielen kammermusikalischen Momenten ebenso wie in den schneidend harten Schlägen der Perkussionsgruppe oder in den verzerrten, in Mahler- und Schostakowitsch-Tradition stehenden parodistischen Zitaten aus der Unterhaltungsmusik. Um noch einmal Adorno zu zitieren: Hier hat das „perennierende Leiden“ sein Recht auf Ausdruck gefunden.

Weitere Aufführungen: 14., 20., 22., 28. März;
www.oper-frankfurt.de