

Befreiung von unten: Ilaria Lanzino deutet an der Rheinoper Verdis „Nabucco“ als abgründiges politisches Drama

geschrieben von Werner Häußner | 23. Dezember 2025



Chor und Extrachor der Deutschen Oper am Rhein spielen in „Nabucco“ eine prominente Rolle. (Foto: Sandra Then)

„Nabucco“ ist eine von Verdis politischen Opern. Völker liegen miteinander im Streit, machtbewusste Führerfiguren treffen aufeinander. Die Liebesgeschichte rückt an den Rand, wird vor allem wegen ihrer gesellschaftlichen Konsequenzen bedeutsam. Religion wird politisch instrumentalisiert, Politik sakralisiert.

Kein Wunder, dass diese Oper 1842 eine ungeheure Wirkung hatte. Auch ohne ihre spätere Rückprojektion ins „Risorgimento“ ist deutlich, dass Verdi und sein Librettist Temistocle Solera den Nerv der Zeit trafen. Bei der Frage, wie die politische Brisanz des „Nabucco“ jenseits pompöser Arena-Umzüge vergegenwärtigt werden könnte, fallen vielen Regisseuren die Kriegsbilder von heute ein, nicht selten entstanden im Nahostkonflikt, der seit Jahrzehnten eine Quelle ständigen Leids im antiken Land der Hebräer ist. Aber die expliziten Zitate gegenwärtiger Konflikte bleiben allzu oft anspielungssüchtige Kulisse, treffen den Kern der Oper nicht und lassen ob der Fülle der medialen Bildeinflüsse kalt.

Ilaria Lanzino geht in ihrer [Inszenierung](#) an der Deutschen Oper am Rhein, die jetzt in Duisburg wieder aufgenommen wurde, einen anderen Weg. Bei ihr gibt es keine Intifada-Tücher oder Israel-Armeeuniformen, sondern zwei Völker, die Carola Volles beide in staubbedeckte Kleider von heute steckt. Wer ist aus Babylon, wer aus Jerusalem? Die Menschen, die auf der Bühne aus den Öffnungen von Dorota Caro Karolczaks umgestürzter Hausfassade kriechen, vereint das gemeinsame Elend.



Svetlana Kasyan (Abigaille) und Alexey Zelenkov (Nabucco) im dritten Akt der Oper Giuseppe Verdis an der Deutschen Oper am Rhein. (Foto: Sandra Then)

Den Traum von den frei fliegenden „Gedanken auf goldenen Flügeln“ singen sie gemeinsam. Denn die Trennungslinie verläuft zwischen Oben und Unten. Über die Völker spannt sich ein weiß-goldener Säulengang, auf dem die Mächtigen in Prunk und Glitter daher schreiten. Sie unterscheiden sich kaum: Ausübung und Insignien der Macht sind überall ähnlich. Diese Brücke wird einknicken, als Nabucco sich zum Gott ausruft und das Spiel der Macht aus dem Gleichgewicht gerät.

Verknüpfung von Politischem und Privatem

Lanzino verknüpft die Konfrontation der Völker mit den privaten Geschichten: Da ist die aus Staatsräson unmögliche Verbindung von Fenena (Babylonierin) und Ismaele (Hebräer). Und da ist die verkorkste Familienaufstellung der Nabucco-Sippe: Fenena die Lieblingstochter; Abigaille das zurückgesetzte Kind aus einer außerehelichen Affäre, die „Tochter einer Sklavin“. Lanzino lenkt den Blick auf die Kindheit der beiden Frauen und macht verständlich, warum Fenena ihre Humanität aus einer ungebrochenen, liebeserfüllten Kindheit speisen kann, während Abigaille ständig um ihre Position kämpfen und Kränkungen verwinden muss. Ihr Hass gegen ihre „niedere“ Herkunft wird verstörend deutlich, wenn sie nicht das verräterische Dokument zu ihrer Abstammung zerreißt, sondern ihre extra als stumme Rolle eingefügte Mutter erwürgt. So, als könne sie durch deren Tod den Makel ihrer Geburt ausradieren.

Eines von Lanzinos Darstellungsmitteln war schon bis zum Überdruß zu sehen, wirkt aber unter ihren sorgfältig ausführenden Händen frisch und überzeugend: Drei vorzüglich spielende Kinder, allen voran Lina Emilie Göke als Abigaille, aber auch Livia Matys (Fenena) und Jean Fabian (Ismaele) legen die psychologischen Wurzeln der Konstellationen frei, die im

Drama aktuell werden. Jetzt wird klar, woher der Hass des älteren Mädchens auf ihren Erzeuger kommt: Sie gibt Nabucco das zurück, was er ihr angetan hat, bis hin zum letzten Schlag ins Gesicht.

Vorzüglich spielende Kinder

Kinder spielen auch in einer weiteren Bühnenschiffre eine erhellende Rolle: Im Vorspiel, wenn eine voyeuristische Kamera in die Fenster der noch intakten Hausfassade blickt, sind Kinder beim Spiel mit Musikinstrumenten zu sehen. Es sind das Mädchen und der Junge, die später die Barrikade zwischen den Gegnern zu überwinden versuchen, um gemeinsam Musik zu machen. Ein berührendes Detail, das die versöhnende Kraft der Musik und der kindlichen Unvoreingenommenheit ins Bild rückt, wenn es darum geht, zwischen Fronten zu vermitteln. Der Frieden erwächst bei Lanzino weniger aus Einsicht, sondern aus Erschöpfung. Die geknechteten Völker binden ihre Herrschenden an einen Scheiterhaufen; am Tisch der Mächtigen sitzen nun Menschen aus dem Volk.

Ein solches Konzept braucht engagierte Darsteller, und die stehen im Ensemble der Rheinoper zur Verfügung: Svetlana Kasyan tritt hoch über dem staubgrauen Dunst der Plebs (geniales Licht: Thomas Dick) in der geschmacklosen Haute Couture emporgekommener Potentatengattinnen auf, mit einer Handtasche, deren Volumen ihrer angestrebten Bedeutung entspricht. In ihrer großen Szene im zweiten Akt brütet sie über ihrem Plan zur Macht in einem bedrückend niedrigen Saal mit einem an Putins Kreml-Tafel erinnernden langen Tisch.

Vokal ist Kasyan zunächst unsicher: Sie setzt die Töne vorsichtig an, wo sie einen selbstbewusst vollen Ton zeigen müsste, sucht nach der Position der Stimme, lässt einzelne Phrasen von der Stütze rutschen und hat Mühe mit dem Wechsel zum tiefen Register. Im Lauf des Abends gewinnt die Sängerin an Sicherheit und damit auch an Ausstrahlung – die Figur wird zwischen Bosheit, innerer Leere, Machtstreben und Verzweiflung

greifbar.

Balance der Stimmen fehlt

Bei ihrer Schwester Fenena macht das groteske rosa Kostüm schon die Rolle deutlich, die ihr aufgedrückt wird. Sie ist die verwöhnte, bevorzugte kleine Tochter, die sich auf ihre Weise aus der Umklammerung des Vaters lösen muss. Ramona Zaharia setzt ein dunkles Contralto-Timbre ein, um Fenena aus der undankbaren Ecke der passiven Randfigur zu lösen. Für Eduardo Aladrén ist Ismaele keine Figur, mit der er sich Lorbeeren erwerben könnte: Er steigt mit grober Tongebung ein, hat sich in der Höhe arg anzustrengen und sucht in den Ensembles nach der passenden Balance mit seinen Partnerinnen. Das große Ensemble und Finale des zweiten Akts mit seinem Kanon der Solisten will so nicht gelingen: Jeder versucht, seine Haut zu retten; eine klangvolle Balance der Stimmen stellt sich nicht ein.



Shavleg Armasi als Zaccaria mit dem Chor und Extrachor der Deutschen Oper am Rhein. (Foto: Sandra Then)

Shavleg Armasi als Zaccaria nutzt die Predigt im ersten, das berühmte Gebet im zweiten und die Prophezeiung im dritten Akt für eine Demonstration flexibler stimmlicher Mittel. Dass ihm balsamisches Timbre und souveräne messa di voce nicht gegeben sind, lässt seinen Zaccaria wegrücken vom Ideal des Belcanto. Aber sein Gebet trägt er würdevoll vor, erfolgreich bemüht um den großen Bogen, das suggestive Legato und einen wohltuend von kruder Verdi-Brüllerei entfernten Emission.

Sein Gegenspieler Nabucco lässt vom Rang aus einen goldbronzenen Bariton vernehmen, der mit herrlich gefluteten Phrasen das besiegte Zion in den Staub befiehlt. Alexey Zelenkovs mächtige, jedoch nie übertrieben eingesetzte Stimme ist auch in der Lage, den gebrochenen, halb wahnsinnigen Nabucco des dritten Akts glaubhaft zu gestalten. Valentin Ruckebier (Oberpriester des Baal) hat weniger Lockerheit zu bieten. Riccardo Romeo (Abdallo) holt das Beste aus seinen wenigen Sätzen heraus. Elisabeth Freyhoff kann als Anna ihre schöne Stimme nicht entfalten.

Hauptperson Chor

Hauptperson des „Nabucco“ ist natürlich der Chor (mit Extrachor) der Deutschen Oper am Rhein: Der „Gefangenenchor“ ist für Patrick Francis Chestnuts Ensemble ein Spiel in der Champions League, das die Sängerinnen und Sänger mit polierten Piani und makelloser Intonation glänzend bestehen. Aber auch der markant aggressive Chor der Babylonier und die Finalchöre gelingen mit Ehrgeiz.

Den Duisburger Philharmonikern gibt Kapellmeisterin Katharina Müllner die passenden Impulse zu knackigem Spiel – anfangs in der Ouvertüre noch etwas zu kantig und in der Dynamik abrupt, später flexibler und die kruden Seiten der Musik des jungen Verdi nicht überbetonend. Müllner dirigiert, gottseidank, keine Walzer, wenn Verdi einen Dreiertakt schreibt, bleibt in den Tempi angemessen moderat, zeigt Sinn für das Cantabile und achtet darauf, dass sich die Orchestersolisten (Celli, Flöten)

entfalten können.

Aufführungen am 26. Dezember 2025 in Duisburg, am 14. und 20. Februar, 8. März, 19. April, 17. und 30 Mai sowie 14. Juni 2026 in Düsseldorf. Karten im [Internet](#) oder telefonisch unter (0211) 89 25 211.

Guy Joosten verschenkt Verdis „Don Carlo“ an der Düsseldorfer Rheinoper

geschrieben von Werner Häußner | 23. Dezember 2025



Kampf der Mächte: König Philipp (Adrian Sampetean, rechts) legt sich mit dem Großinquisitor (Sami Luttinen) an. Foto: Hans Jörg Michel

Die Oper in Bonn erschließt mit „[Jérusalem](#)“ neue Verdi-Dimensionen. Frankfurt erarbeitet mit „[Stiffelio](#)“ einen ungewöhnlichen, spannenden Stoff aus entlegenen Regionen der Verdi-Rezeption und holt mit „[Oberto](#)“ dessen erste Oper ins

Licht einer validen musikalischen Wiedergabe. In Düsseldorf, an der [Deutschen Oper am Rhein](#), die vor Generationen für avancierte Spielpläne bekannt war, bleibt Intendant Christoph Meyer seiner Linie treu. Mit „Don Carlo“ füttert man das übliche Vierzig-Werke-Repertoire auf. Statt perspektivischer Blicke ein Rückzug aufs massen- und kassenkompatible Allerwelts-Einerlei.

Und genau dazu passend kommt die Inszenierung von Guy Joosten daher. Die Bühne von Alfons Flores mag in ihrer goldenen Geometrie – wozu eigentlich? – an den „Palazzo dei Diamanti“ in Ferrara erinnern, wirkt aber in ihrer belanglosen Ästhetik wie ein modisches Tagungshaus-Foyer der siebziger Jahre. Dazu gibt es mal brillantes, mal gedämpftes Licht von Manfred Voss, dann drohen feuerfarbene Schattierungen, und zwei Mal schaltet sich für kurze Momente blaues Licht ein – sich dem Verständnis entziehendes subtiles Interpretationsmoment oder einfach nur der falsche Schalter in der Lichtbude? Hänger fahren rauf und runter, der Raum wird vergrößert oder reduziert. Zum Autodafé gibt es ein bisschen züngelnde Flammen als Projektion. So hat man vor vierzig Jahren die Oper modernisiert.

Bettkantengeflüster

Joosten stellt – wie originell – ein Bett ins Zentrum. Darin wälzt sich der König auf die aus politischer Rason geheiratete Braut seines Sohnes Carlos, während der, ein geistig beschädigter Neurotiker, von Posa zum Werkzeug seiner Pläne gemacht wird und zum final gebrüllten „Libertá“ des Duetts hinausstürmt. Als Bettkantengeflüster nimmt Joosten auch das hochbrisante Gespräch des Königs mit dem unabhängig denkenden Marquis, der sich erst mal entspannt auf die Federn lümmelt. So läppisch will Joosten offenbar eine offene Gesprächsatmosphäre signalisieren, während der anklagende Aufschrei Posas, der König habe Spanien den „Frieden der Gräber“ bereitet, ziemlich eindruckslos an dem Monarchen abperlt. Auch der weibliche Hofstaat um die ehrgeizige Eboli gruppiert sich in putzigen Rüschenkostümen Eva Krämers auf

dem Bett, in das wenige, psychologisch unbeleuchtete Momente später, der Infant seine ehemalige Verlobte zieht.



Geistig beschädigter
Neurotiker: Don Carlo
(Gianluca Terranova)
provoziert seinen Vater im
Ketzergewand. Links Ramona
Zaharia als Eboli, rechts
Olesya Golovneva als
Elisabetta. Foto: Hans Jörg
Michel

Verschenkt ist das Autodafé, jene zentrale Scharnierstelle in der Oper, in der Verdi das Meyerbeer'sche Politdrama mit den intimen seelischen Tragödien verschmilzt. Da leistet sich Düsseldorf einen brutalen Strich und führt damit längst überwunden geglaubte Traditionen geringschätzender Eingriffe in Verdis Partituren weiter – man stelle sich so etwas in Wagners „Lohengrin“ vor! Dass die flandrischen Gesandten mit Eselsohren auftreten, angeführt von Carlos im Ketzerkostüm, ist eigentlich nicht mehr wichtig – die Inszenierung hat zu diesem Zeitpunkt schon längst ihre Chancen verspielt.

Ohne Tiefenblick

Und die hätte es gegeben: Aus dem schwachen, mit Komplexen und Ticks belasteten Carlos, der sich vor Konflikten unter der Bettdecke verkriecht, hätte eine konsequent beleuchteter

Charakter werden können. In Elisabetta sieht Joosten offenbar eine selbstbewusste junge Frau, die dem König offen ins Angesicht widerstehen kann, aber die Schemen einer Personenkontur schärfen sich nicht. Der Moment im Autodafé, in dem sie ihm ihre Hand verweigert und er sie sich gewaltsam nimmt, war eines der wenigen Signale einer Deutungs idee. Aber sie verpuffen im goldenen Rahmen und der lah menden Fadesse einer Personenführung ohne Tiefenblick.

Hätte es nun wenigstens sängerische Lichtblicke gegeben. Aber die Deutsche Oper am Rhein wird auch da ihrem früheren Ruf nicht mehr gerecht. Zwar wird Gianluca Terranova applaudierend gefeiert, aber das täuscht nicht darüber hinweg, dass er ein finessenlos, bisweilen grob singender neo-italienischer Lautstärke-Tenor ist. Mit seiner festgesessenen Stimme bemüht er sich spürbar um den lyrischen Bogen, um den fein schmelzenden Ton. Da er aber ständig Druck anwenden muss, fehlt ihm die geschmeidige Entfaltung des Klangs, die technisch abgesicherte dynamische Flexibilität, die leicht ansprechende Höhe. Die Misere heutigen Verdi-Gesangs könnte Terranova trefflich exemplifizieren. Ähnlich der diesmal enttäuschende Laimonas Pautienius mit einem galligen, zu weit hinten sitzenden Bariton. Die chevaleresken Töne in der Szene mit Eboli fehlen ihm ebenso wie der idealistische Ton des Freiheitsstrebens oder die verklärten Momente der Todesszene.

Sami Luttinen hat nicht, was Verdi mit „tinta“ bezeichnet, jene untergründige Farbe des Bedrohlichen in der Stimme. Sein Bass erklimmt die Höhe mit Kraft, bleibt im Zentrum unverbindlich. Das Duett mit dem König verharrt im Rahmen einer jovialen Unterhaltung. Für Adrian Sâmpetrea n eine Herausforderung, die er – wie das klagende Bekenntnis seiner existenziellen Einsamkeit in seiner Arie – mit Anstand bewältigt, auch wenn ihm die Reife der Gestaltung noch abgeht.

Olesya Golovneva ist eine anrührende Elisabetta mit Momenten der Zerbrechlichkeit wie der inneren Stärke, die sich stimmlich beglaubigen kann, so lange keine Tiefe gefordert

ist. Aber sie hat das wehmütige Legato, mit dem sie ihrer vom König gedemütigten Freundin ihr Herz mit zurück nach Frankreich gibt; sie hat auch den abgeklärten Blick auf die „Vanitas“ des Lebens, deren Erkenntnis den alten Karl V. ins Kloster gehen ließ.

Jeder erledigt nur sein Ding

Ramona Zaharia bringt für die Prinzessin Eboli glanzvolle Substanz, ansprechende Höhe und eine gut fundierte Tiefe mit, offenbart aber auch, dass ihr für ein entspanntes Singen der Verzierungen des Schleierlieds die Länge des Atems fehlt. Torben Jürgens erklärt mit respektablem Bass den tiefen Irrtum des ehrgeizigen, zu Staub zerfallenen Kaisers Karl V., Anna Tsartsidzes leichter Sopran veredelt die wenigen Sätzchen des Pagen Tebaldo, Natali Dzemailova kleidet als Contessa Aremborg ihren Schock über den brutalen König in Eleganz. Ibrahim Yeşilay (Lerma) und Sylvia Hamvasi (Stimme vom Himmel) bleiben ihren Partien nichts schuldig. Gerhard Michalskis Chor, in seiner zentralen Szene in den Hintergrund verbannt, singt sich routiniert durch die Oper.

Das Orchester leitet der Ukrainer Andriy Yurkevych, GMD der Polnischen Nationaloper Warschau. Er tut sein Bestes, um dem Abend musikalisch Belang zu geben, wählt aber schwankende Tempi, deren Sinn nicht aufgeht, zumal er gegen Ende hin die Sänger mit zäher Langsamkeit strapaziert. Der Eindruck drängt sich auf, dass auf der Bühne und im Graben jeder sein Ding erledigt, ohne den Kontakt über ein Minimum hinaus zu pflegen oder gar in den Dienst einer gemeinsamen musikalischen Aussage zu stellen. Und das Ding im Graben kommt, wie bei den Düsseldorfer Symphonikern leider öfter, nicht über solide Routine hinaus, gewürzt hier und da durch sorgfältig modellierte solistische Momente. Alles in allem ein verzichtbarer Opernabend. Schade um die Zeit.

Weitere Vorstellungen am 27. Februar, 3., 6., 13., 19., 28. März, 2. April. Karten: (0211).89 25 211, www.operamrhein.de