

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.

Wer hat die Nase vorn? „Parsifal“ in Düsseldorf und Hannover

geschrieben von Werner Häußner | 23. Dezember 2025



Szene aus dem dritten Aufzug des „Parsifal“ in Düsseldorf mit Daniel Frank (Parsifal) und Sarah Ferede (Kundry). (Foto: Sandra Then)

In Düsseldorf steht er mit leeren Händen im gleißenden Licht, der neue Gralskönig Parsifal. In Hannover bleibt von den Wirrnissen der Ritter- und der Klingsor-Welt ein Kind übrig. Erlösung wird der Welt in beiden Inszenierungen nicht zuteil. Die Sicht auf Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“ ist pessimistisch, bei allen Unterschieden. Und die sind markant, in der szenischen wie in der musikalischen Gestaltung.

Die Premiere in [Düsseldorf](#) bringt den viel gelobten „Parsifal“ aus Genf an den Rhein, in einer minimalistischen Regie von Michael Thalheimer, der in der letzten Spielzeit einen faszinierenden Verdi-„Macbeth“ an der Deutschen Oper herausgebracht hat. Auf der Drehbühne (Henrik Ahr) ein Podest, abgeschlossen nach hinten durch eine mittig vertikal geteilte, schmutzigweiße Wand, horizontal gegliedert durch einen Querbalken. So ergibt sich ein Kreuz, einziger Hinweis auf die christlichen Konnotationen von Wagners Weltabschiedswerk.

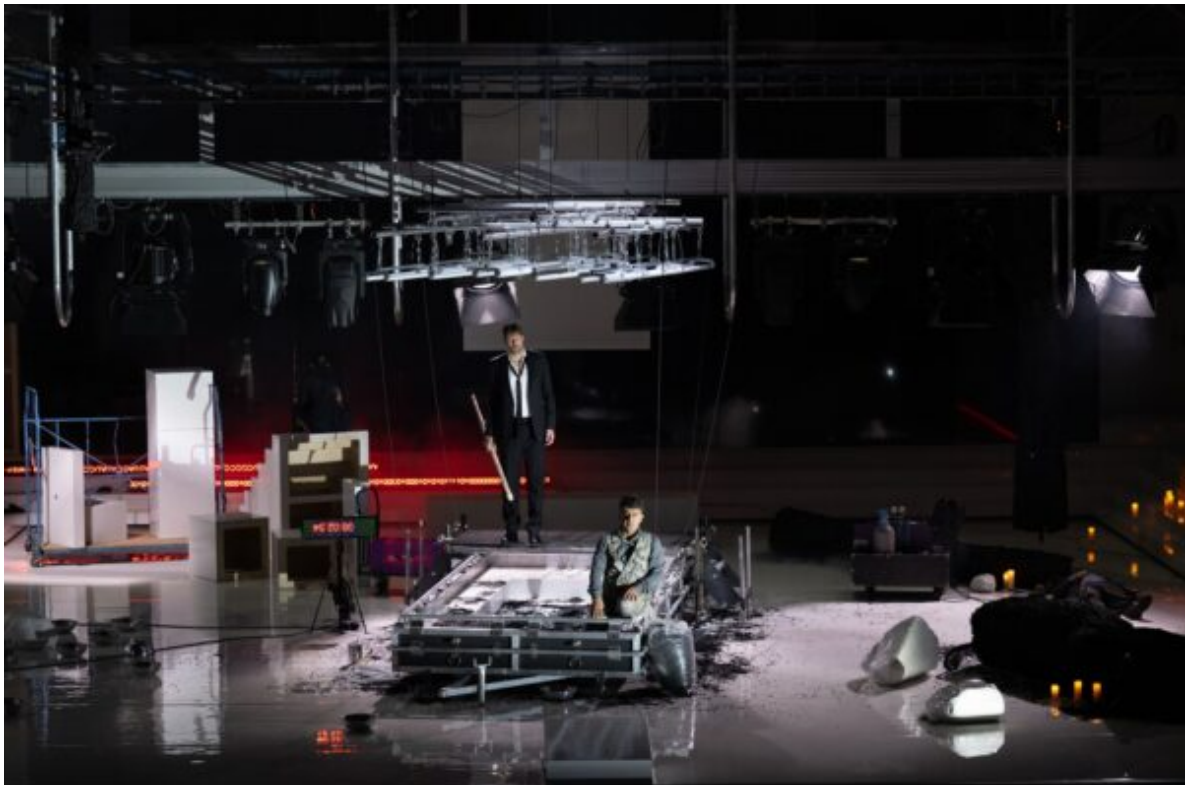
Der künftige Erlöser schreitet strahlend weiß aus diesem Spalt auf eine Fläche, auf der Gurnemanz, ein stattlicher, gebrochener Mann, allzu hörbar schlurfend seine Runden dreht. Bis zu den Hüften muss er einmal im Blut gestanden haben – so wirkt jedenfalls sein schwerer Mantel. Das Blut holt alle ein: Die Gewänder von Michaela Barth, in denen die Gralsritter geistern, sind rot verschmiert; Kundry malt im dritten Aufzug unentwegt den Kernsatz des Werks wie eine Beschwörungsformel an die Wand: „Durch Mitleid wissend der reine Tor. Parsifal“. Die Sphäre Klingsors ist schwarz und vertikal gebrochen – die Rückseite der Welt der Gralsgesellschaft.

Woher das Blut, woher die Schuld? Thalheimer verweigert die Antwort, so wie er seinen „Parsifal“ überhaupt strikt von Deutung frei hält und damit bisweilen Bedeutung gefährdet. Mit den Mitteln minutiöser Personenführung und der peniblen Planung von Gesten und Gängen schafft Thalheimer ein zugespitztes Kammerspiel, das die Gefahr öder Langeweile bannt, weil die Figuren auch durch die szenische Konzentration der Darsteller selbst in langen Passagen gesungener Texte

spannend und lebendig bleiben. Dieser „Parsifal“ hat viel mit der Magie des Spielens zu tun und ist deshalb auch ein Stück faszinierendes Schauspieler-Theater.

Vollgepackte Bühne in Hannover

Der Kontrast zu Hannover könnte nicht größer sein: Dort inszeniert einer der neuen Mode-Regisseure, der Isländer Thorleifur Örn Arnarsson, designiert für „Tristan und Isolde“ in Bayreuth 2024. Er schafft es, auf der vollgepackten Bühne von Wolfgang Menardi trotz ausgiebigen Einsatzes von Licht, Nebel und Personal langatmige Ödnis zu verbreiten. Auch bei Arnarsson gibt es verlangsamte Bewegung, wankende Choraufmärsche wie weiland bei Wolfgang Wagner, aber auch Schreiten und Stolpern, Holpern und Rennen, dazu einen nervigen Umbau bei offener Bühne, ein auf- und abfahrendes Gerüstpaneel mit Neonröhren über einem rätselhaften Becken, und verkohlte Baumstämme, die uns die wie auch immer geartete Katastrophe signalisieren und am Ende des ersten Aufzugs erwartungsgemäß nach oben entschweben.



Irgendwie Katastrophe: Die Bühne von Wolfgang Menardi

für den „Parsifal“ in Hannover, hier mit Marco Jentzsch (Parsifal) und Shavleg Armasi (Gurnemanz). (Foto: Sandra Then)

Im Klingsor-Akt umschließt ein weißer Kasten eine steril-museale Landschaft, bevölkert von lethargischen Frauen mit aufgemalten primären Geschlechtsmerkmalen auf halbtransparenten Verschleierungen (Kostüme: Karen Briem). Das Gespräch zwischen Parsifal und der unruhig auf und ab tingernden Kundry wird zum finalen Durchhänger eines mit geschäftigen Leerläufen gesegneten Abends. Der im Interview im Programm zitierte C.G. Jung mag erklären, warum Arnarsson Amfortas und Klingsor vom selben Sänger – dem energisch, rotzig und gewalttätig, aber auch erbarmenswert schmerzvoll singenden Michael Kupfer-Radecky – verkörpern lässt. Aber die zentrale Idee der Regie wirkt trotz Psychologie als bloße Bedeutungs-Behauptung: Parsifal erscheint als Kind, junger Erwachsener und reifer Mann, um seine Entwicklung erfahrbar zu machen. Doch die Doppelungen und Mehrfachauftritte von Sänger Marco Jentzsch mit den Kindern Maximilian Blossfeld und Leandro Klyszcz vermitteln keine konzentrierte Erzähllinie.



Steril und ohne Blumenzauber: Klingsors Welt in Hannover. Im Zentrum Michael Kupfer-Radecky. (Foto: Sandra Then)

Was am Ende des Assoziationstrubels bleibt, als die blendende Weißlichtfläche, die wohl den „Gral“ symbolisieren soll, endgültig zur Hölle gefahren ist und die Gralsritter ihre Hörnerhüte – eine Assoziation an Hägar-der-Schreckliche-Helme und Frickas Widder – abgelegt haben, bleibt unklar. Die Sinnlosigkeit jeder Entwicklung? Das Kind – der Anfang der immergleichen Geschichte? Das Panorama vergeblicher menschlicher Versuche, der Akzeptanz des immerwährenden Leids der Welt zu entkommen? Das Gefühl der Erlösung jedenfalls wird nur in der erleichterten Erkenntnis spürbar, dass der Abend endlich zu Ende geht.

Spannungsreiches Klangbild

Musikalisch allerdings hätte er noch länger dauern dürfen, denn der Hannoveraner GMD Stephan Zilias spornt das vorzüglich auf Wagner eingestellte Niedersächsische Staatsorchester zu einem lebendigen und spannungsreichen Klangbild an. Man mag

über das eine oder andere langsame Tempo an der Grenze zum Zähen streiten, man mag manche Steigerung für zu überbordend halten – am fabelhaften Eindruck des Abends ändert das nichts.

Zilias zeigt, dass „Parsifal“ sich nicht im Rausch der Linien erschöpft, dass die psychedelische Verführungsabsicht Wagners keineswegs das bestimmende Element der Musik sein muss, wie offenbar ein hartnäckiger, Protest im Publikum hervorrufender Buh-Rufer annimmt. Deutlich wird vielmehr, dass die Musik aus Konturen lebt, dass der Klang ausdifferenziert werden will, dass Einsätze, Farb- und Haltungswechsel nicht nur unmerklich ineinander übergehen, sondern akzentuierenden Zugriff brauchen. Auch der Chor von Lorenzo da Rio verliert sich nicht im Säuseln, lässt im marcato auch die aggressive Note dieser Gesellschaft erkennen. In den Fernchören gibt es schmerzhaft Wackler, das ist aber auch in Düsseldorf nicht anders, wo Gerhard Michalski seine Herren auf satte Sonorität und entschieden drängenden Gleichklang getrimmt hat.

Axel Kober in Düsseldorf, mit der Erfahrung des Bayreuther „Abgrunds“ im Sinn, liest die „Parsifal“-Partitur mischklangverliebter, aber auch mit Lust an langsamem, im ersten Aufzug zerfließend lahmendem Zeitmaß. Die Düsseldorfer Symphoniker zeigen in den Violinen wenig Kontur, bleiben im Finale zu sehr im Hintergrund und ohne Magie. Für die sensualistischen Provokationen der Klingsor-Welt produziert das Orchester nur gedeckte Farben und schalen erotischen Kitzel.

Sänger-Triumphe an beiden Häusern



Düsseldorf: Hans-Peter König (Gurnemanz) und Sarah Ferede (Kundry).
(Foto: Andreas Etter)

Gesungen wird an beiden Häusern sehr achtbar, teilweise auf einem Niveau, das man sich für Bayreuth wünschen würde. Der Trumpf in Düsseldorf heißt Hans-Peter König: ein beispielhafter Wagner-Sänger, klangvoll im Timbre, ausgeglichen in der Tonproduktion, wortverständlich und mit musikalischen Nuancen gestaltend. Ein großartig erzählender Gurnemanz. Aber auch Luke Stoker als präsenter Titurel überzeugt auf ganzer Linie. Michael Nagy erscheint im Zentrum der sich kreuzenden Linien der Bühne als blutige Christus-Assoziation und singt entspannt und expressiv – ein markanter Kontrast zum Klingsor von Joachim Goltz, der mit bewusst gehärteten, schneidenden Tönen und konzentriert fokussierend aus dem verstoßenen einstigen Gralsritter die grimmige Enttäuschung und den Willen zur Vergeltung herausstößt.

Daniel Frank, der Düsseldorfer Parsifal, wirkt zunächst recht dünnstimmig und grell, fängt sich im zweiten Aufzug und kann im dritten beweisen, dass er mit Kern und gesichertem Klang aussingen kann. Sarah Ferede wird in die Partie der Kundry noch hineinwachsen: Ihr Auftritt im Reiche Klingsors beginnt imposant, ihren Schmeicheltönen fehlt es nicht an Schmelz. Die

letzte Rundung, die Souveränität über die Momente des Extremen, das Vermeiden von Schärfe in der Kraft fordernden Höhe sind noch nicht ausgereift. Auch Irene Roberts, die Kundry in Hannover, ist noch nicht so weit: Lautstärke ist keine Garantie für die Intensität des Ausdrucks, eine Stimme am Limit wirkt eher gefährdet als gefährlich und das Vibrato darf kontrollierter sein.

Der Star in Hannover heißt Michael Kupfer-Radecky – in Bayreuth war er Wotan in der „Walküre“ und Gunther in der „Götterdämmerung“. In der Doppelrolle Amfortas/Klingsor versteht er es, das Gemeinsame der ähnlichen existenziellen Verletzung, aber auch die Spannung zwischen den beiden so unterschiedlichen Charakteren herauszuarbeiten. Sein Bariton ist kraftvoll, aber nicht übermächtig, der Klang konzentriert, ohne verfestigt zu wirken. Kupfer-Radecky legt die Seele der Worte frei, und allenfalls in der einen oder anderen Verzerrung eines Vokals macht sich bemerkbar, wie viel Einsatz und Mühe hinter einer solchen Gesangsleistung steckt.

Daniel Eggert rückt als Titurel nicht in den Vordergrund; er singt klangschön zurückhaltend, Shavleg Armasi ist ein beredter Gurnemanz, der dieser Figur eine sympathische menschliche Note mitgibt – kein Grund, Missfallen zu äußern, wie es am Ende vom Rang herabschallte. Marco Jentzsch entkleidet den Parsifal in Hannover jeder heldischen Attitüde, hat aber nicht die Reserven, um die plötzliche Einsicht nach dem Kuss Kundrys und die daraus folgende Entschlossenheit zu beglaubigen. Zumal der Tenor auch im Lyrischen dünn wirkt, Piani nicht gestützt sind und die ausgemergelte Schärfe des Tons in dramatischen Momenten nur lautes und explosives Stemmen erlaubt. Dennoch bleibt es dabei: Musikalisch hat Hannover wegen der Klasse des Orchesters und einem spannungsvolleren Dirigat die Nase vorn, szenisch muss sich Düsseldorf vor dem Aufwand auf der niedersächsischen Bühne in keinem Augenblick verstecken.

Vorstellungen in Düsseldorf: 1., 15., 21.10.2023; 29.03.,

07.04.2024.

Info:

<https://www.operamrhein.de/spielplan/kalender/parsifal/1285/?a=termine>

**Vorstellungen in Hannover: 3., 8., 15., 22., 31.10. Info:
https://staatstheater-hannover.de/de_DE/programm-staatsoper/parsifal.1343152**