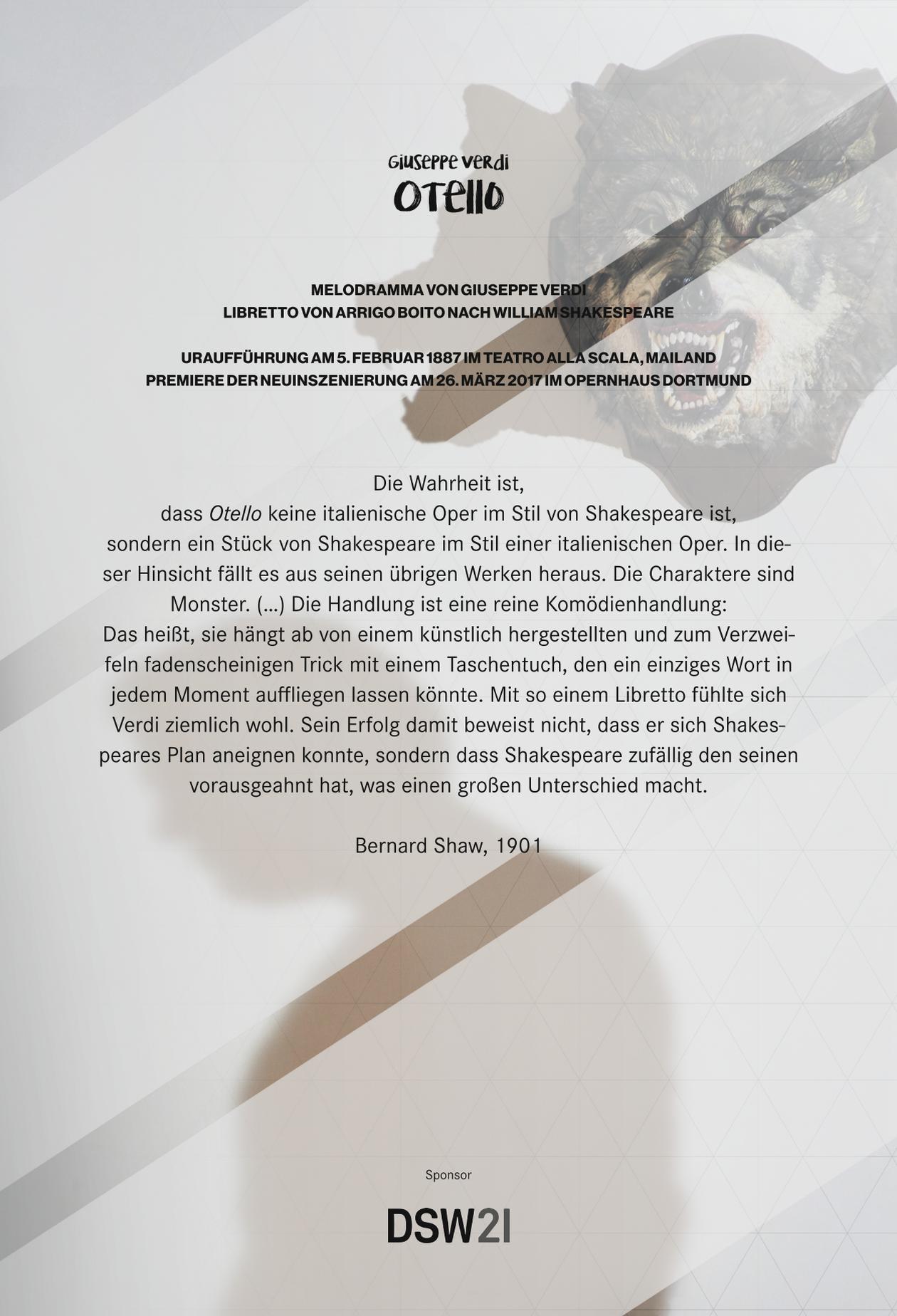


Oper
Dortmund



GIUSEPPE VERDI
OTELLO



GIUSEPPE VERDI
OTELLO

MELODRAMMA VON GIUSEPPE VERDI
LIBRETTO VON ARRIGO BOITO NACH WILLIAM SHAKESPEARE

URAUFFÜHRUNG AM 5. FEBRUAR 1887 IM TEATRO ALLA SCALA, MAILAND
PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG AM 26. MÄRZ 2017 IM OPERNHAUS DORTMUND

Die Wahrheit ist,
dass *Otello* keine italienische Oper im Stil von Shakespeare ist,
sondern ein Stück von Shakespeare im Stil einer italienischen Oper. In die-
ser Hinsicht fällt es aus seinen übrigen Werken heraus. Die Charaktere sind
Monster. (...) Die Handlung ist eine reine Komödienhandlung:
Das heißt, sie hängt ab von einem künstlich hergestellten und zum Verzwei-
feln fadenscheinigen Trick mit einem Taschentuch, den ein einziges Wort in
jedem Moment auffliegen lassen könnte. Mit so einem Libretto fühlte sich
Verdi ziemlich wohl. Sein Erfolg damit beweist nicht, dass er sich Shakes-
peares Plan aneignen konnte, sondern dass Shakespeare zufällig den seinen
vorausgeahnt hat, was einen großen Unterschied macht.

Bernard Shaw, 1901

Sponsor

DSW21



1. AKT

Admiral Otello kommt als Held auf das von Venedig regierte Zypern: Er hat die Türken besiegt und die venezianische Flotte heil durch ein schweres Unwetter geführt. Doch in den allgemeinen Jubel über Otellos Sieg stimmen nicht alle ein. Der Adlige Roderigo liebt Otellos Frau Desdemona. Der Fähnrich Jago hasst Otello und sucht nach einer Gelegenheit, ihm zu schaden.

Der erste Schritt seiner Intrige ist, den beliebten Hauptmann Cassio an seiner verwundbaren Stelle zu treffen, dem Alkohol. Jago verführt Cassio, zu viel zu trinken und sich danebenzubenehmen. Cassio liefert sich ein Duell mit dem früheren Gouverneur Montano, sodass Otello schlichtend eingreifen muss und Cassio degradiert.

2. AKT

Auf Anraten Jagos wendet sich der gedemütigte Cassio hilfesuchend an Desdemona. Jago setzt Otello den Verdacht ins Ohr, seine Frau würde ihn mit Hauptmann Cassio betrügen. Als Desdemona sich bei Otello für Cassio einsetzt, macht er ihr eine Szene.

Desdemona verliert ein Taschentuch, das Jagos Frau Emilia aufhebt. Jago bringt es an sich und will es dem nichtsahnenden Cassio in die Hände spielen. Otello schwört Rache für den vermeintlichen Verrat seiner Frau.



3. AKT

Desdemona will noch einmal mit Otello über Cassio sprechen, doch ihr Mann verlangt das Taschentuch zu sehen, das er ihr einst geschenkt hatte. Als sie es nicht bei sich hat, gerät Otello in fürchterliche Wut. Jago bittet Cassio, ihm das Taschentuch zu zeigen, das ihm vermeintlich eine unbekannte Verehrerin geschickt hat. Otello beobachtet das Gespräch, ohne die beiden hören zu können, und ist nun endgültig von Desdemonas Schuld überzeugt. Ein Schreiben des Dogen beordert Otello nach Venedig und setzt Cassio zu seinem Nachfolger als Gouverneur ein.

4. AKT

In ihrem Schlafzimmer betet Desdemona und legt sich zur Ruhe. Otello betritt das Zimmer und tötet seine Frau, die bis zuletzt ihre Unschuld beteuert. Emilia sieht, was Otello getan hat, und deckt Jagos Taschentuch-Intrige auf. Jago flieht. Otello tötet sich selbst.

Die Heilige und das Tier

JENS-DANIEL HERZOG

Wenn eine Gesellschaft die Drecksarbeit nicht selbst machen kann oder will, braucht sie einen Helden. Das ist Otello für die Venezianer: der Legionär, der stark und grausam genug ist, um einen für sie bedrohlichen Krieg zu gewinnen. Nach seinem Sieg wird er in den Himmel gehoben, aber alle warten nur auf seinen umso tieferen Fall. Und das Schlimmste ist: Er selbst wartet auch darauf. Otello traut seinem Glück nicht, weil er sich selbst nicht vertraut. Wie hat er das alles verdient? Den Ruhm, die Befehlsgewalt, die schöne junge Frau? Ist das nicht ein Traum, aus dem er irgendwann böse erwachen muss? Das fehlende Vertrauen in sich selbst ist die Lücke im System, die Jago erkennt. Hier kann er den Riesen treffen und ihn zum Zwerg machen.

Wenn ich sehe, wie Otello nach Jagos Lügen giert, kommt es mir vor, als sähe ich einem Süchtigen und seinem Dealer zu. Otello ist süchtig nach diesen Lügen. Er braucht sie, weil sie alles bestätigen, was er geahnt hat: Er ist des Glücks mit Desdemona und seiner neuen Position nicht würdig. Er setzt seinem tiefen Fall nicht nur nichts entgegen, er sehnt sich sogar danach, in den Abgrund zu stürzen. Er ist eine tragische Figur, weil er seinem inneren Dämon nicht entfliehen kann. Desdemona reißt er in seinem Sturz mit. Sie liebt ihn, aber diese Liebe kann ihn nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie ein schräges Paar sind: die Tochter aus gutem Hause und der Aufsteiger, die Sanfte und der Berserker, die Heilige und das Tier. Otello fürchtet sich davor, körperlichen Kontakt zu ihr aufzunehmen, weil er sie dadurch beschmutzen wür-

de. Sicher fühlt er sich nur in der Männerwelt der Soldaten. Nur aus dieser Richtung ist er verführbar, deshalb hat Jago so leichtes Spiel mit ihm.

In Shakespeares Tragödie sind es wir, das Publikum, die Otellos Sturz erleben. In der Oper ist es unser Stellvertreter auf der Bühne, der Chor, der sich am Untergang des Helden weidet. Das Volk ist unerbittlich: Es jubelt ihm im 1. Akt zu, um ihn später umso grausamer zu vernichten. Otello wird erst zum Helden gemacht und dann zum Tier. Niemand interessiert sich für den Menschen hinter dem Helden. Er ist nur interessant, solange er nützt. Die Öffentlichkeit ist gnadenlos und hat wenig Mitleid mit denen, die ihren Kopf aus der Masse herausstrecken.





Emily Newton, Lance Ryan



Karl-Heinz Lehner, Emily Newton,
Almerija Delic, Marc Horus, Chor



VERDIS SCHOKOLADENPROJEKT

GEORG HOIZER

Othello ist eine Tragödie der englischen Renaissance, uraufgeführt wahrscheinlich 1603/04, *Otello* eine große italienische Oper des 19. Jahrhunderts – beides keine Perioden, in denen man sich über Rassismus irgendwelche Gedanken gemacht hätte. So hat Verdi die Oper in seinen Briefen an den Verleger Ricordi als sein „progetto di cioccolato“ oder gleich nur, wie ein Codewort, als „cioccolato“ bezeichnet. Süß war das Thema zwar überhaupt nicht, aber irgendwie dunkel und auch ein bisschen klebrig, denn es heftete sich an die Finger des alten Verdi, der eigentlich keine Opern mehr schreiben wollte und diese doch nicht mehr loswurde. Der Mohr von Venedig, der wackere Krieger, der ungeschickt Liebende und die Verkörperung rasender Eifersucht, hatte es ihm angetan. Shakespeares Stücke hatten Verdi immer interessiert, von seinem frühen *Macbeth* an, den er als reifer Komponist noch einmal überarbeitete. Einen *König Lear* wollte er als alter Mann noch schreiben, *Otello* und *Fals-taff* hat er komponiert. Vom irischen Opern-Ironiker Bernard Shaw stammt die These, dass nicht Verdi eine Oper nach einer Shakespeare-Tragödie geschrieben hat, sondern Shakespeares Stück schon so aufgebaut ist wie eine Verdi-Oper. Da ist was dran, vor allem an Shaws Bemerkung, alle Figuren des Stücks seien Monster: Othello das Monster der Eifersucht, Jago das Monster der Bosheit, Cassio das Monster der Besoffenheit und Desdemona das Monster der übergroßen Liebe und Unschuld. In Shakespeares Stücken sind Monster sonst eher selten, es überwiegen die Zweifler, die zwar auch Böses tun,

aber nur, weil sie aus irgendwelchen Gründen nicht anders können. Verdi dagegen liebt Monster. Sie inspirieren ihn zu seiner Musik, und in dieser Musik legen sie dann das Monströse ab und werden zu echten Menschen.

Otellos tragischer Weg

So ist es natürlich auch mit Otello. Hinter dem rassistischen Klischeebild des wilden Mohren mit den unkontrollierbaren Gefühlsausbrüchen und dem großen Gewaltpotenzial verbirgt sich eine zutiefst verunsicherte Seele. Um sie zu finden, muss man nicht lange suchen. Es gibt eine Welt, in der er sich sicher fühlt, das ist der Krieg, die Gemeinschaft der Soldaten. Der Librettist Arrigo Boito hat ihn als „loyalen Krieger, gelassen, einfach“ bezeichnet. Das ist er, so lange er dort bleibt, wo er sich auskennt. Aber nach dem Sieg über die Türken steht er im gesellschaftlichen Rampenlicht, er wird zum Volkshelden, zu Venedigs Gouverneur in Zypern und durch seine Heirat mit Desdemona zum liebenden Ehemann. Mit diesen Rollen ist er schnell überfordert. Man darf Jago nicht alles glauben, aber seine Meinung zu Othellos Mitarbeiterführung lautet bei Shakespeare in der ersten Szene: „Beförderung geht nach Protektion und Laune“. Wenn Othello Desdemona begegnet, ist er unsicher. Und überhaupt, sind denn seine Heldentaten wirklich so bedeutend? Shakespeare lässt durchblicken, dass es der Sturm war, der die Schiffe der Türken versenkt hat, und nicht Othellos Geschick als Admiral. Verdi und Boito war das wohl zu wenig militärischer Ruhm, weshalb sie dieses Detail zu der Zeile „Dopo l’armi lo

vinse l'uragano“ („Nach den Waffen besiegte ihn der Orkan“) abschwächte. All das führt dazu, dass Otello seinem Glück nicht glaubt. Er wird misstrauisch gegenüber seinem Aufstieg, sich selbst und allen anderen. *Otello* ist die Tragödie eines mangelnden Selbstbewusstseins. Das kann in den hemmungslosen Narzissmus führen, wie wir ihn zurzeit bei manchen politischen Führern beobachten können, oder in die totale Selbstentwertung. Das ist Otellos tragischer Weg.

Das Prinzip des Bösen

Wie immer bei Verdi (und bei Shakespeare) folgen wir sowohl der konkreten Geschichte der Figuren auf der Bühne als auch einer archetypischen Handlung. Es gibt zwei deutliche Hinweise darauf, dass hier nicht nur Menschen mit- und umeinander kämpfen, sondern Prinzipien. Der eine ist die Taschentuch-Intrige. Sie ist so simpel gestrickt und durchschaubar, dass Shaw völlig zu Recht bemerkte, sie würde durch ein einziges Wort zur rechten Zeit auffliegen – nur dass dieses Wort leider keiner sagt. Weil es keiner sagen will. Alle lassen Otello auf den Abgrund zulaufen, in den er anscheinend unbedingt stürzen will. Das Problem ist nicht das Taschentuch, sondern Otellos Misstrauen, das vor allem ein Selbst-Misstrauen ist.

Der andere Hinweis ist der vorgebliche Grund für Jagos Rache. Er hatte auf eine Beförderung gehofft, aber Cassio wurde ihm vorgezogen. Das ist eine ziemlich magere Begründung, dafür, dass ein Mensch auf so infame Weise zugrunde gerichtet wird, wie Jago es mit Otello tut. Was Jago in Wirklichkeit an-

treibt, findet sich in seiner großen Arie, dem „Credo“: ein Glaubensbekenntnis, das ins Teuflische gewendet ist. Statt Gottvertrauen regieren hier das Böse und das Nichts. Jago ist eine höllische Gewalt, ist der Geist, der stets verneint. Er ist mehr als ein böser Mensch, er ist das Prinzip des Bösen.

Der Kampf um Nachruhm

Es wäre gewagt, eine Parallele vom gefallenen Helden zum Leben des Komponisten zu ziehen. Verdi hatte sich seinen Ruhm hart und ehrlich erarbeitet, in seinen „Galeerenjahren“ eine Oper nach der anderen komponiert, um zu Geld und Ansehen zu kommen und um endlich als der anerkannt zu werden, der er war: der größte Komponist und die politische Ikone seines Landes, der bestbezahlte Opernerfinder Europas. Doch ein Stachel quälte den alten Verdi, und der hieß Richard Wagner.

Viel, wahrscheinlich zu viel ist über das Verhältnis dieser beiden Künstler geschrieben und gesagt worden, die im selben Jahr geboren wurden und sich nie persönlich begegnet sind. Durch Wagner wurde Verdi in eine neue Rolle gedrängt: Aus dem Erneuerer der italienischen Oper wurde im europäischen Maßstab nach und nach einer, der einer untergehenden Zeit angehörte. Wagners Musikdramen hatten den Kompass neu ausgerichtet und ließen Verdi ziemlich alt aussehen. Er musste sich fragen, ob er, so reich und berühmt er auch war, nicht eben der Held von gestern war, den nun keiner mehr brauchte. Aber damit wollte er sich nicht abfinden. Sein





Nachruhm war ihm nicht egal, und er machte sich offenbar Sorgen, von den Menschen der Zukunft als populärer Unterhaltungskünstler abgestempelt zu werden. Trotzdem konnte er sich schwer dazu entschließen, mit fast 70 Jahren noch einmal die Strapaze auf sich zu nehmen, eine große Oper zu schreiben.

Boito und Wagner

Dass er es dennoch tat, ist drei Herren zu verdanken. Einmal seinem Verleger Giulio Ricordi, der den Panettone, den er Verdi jedes Jahr zu Weihnachten schickte, 1881 mit einem Schoko-Mohren verzieren ließ. Zum zweiten seinem Librettisten Arrigo Boito. Der war ohne Zweifel der beste Texter, den Verdi jemals hatte, aber er war noch viel mehr als das. Boito war selbst ein guter Komponist und konnte so für Verdi zu einem echten Partner werden. Außerdem war er ein Anhänger Richard Wagners und hatte sich in jüngeren Jahren abschätzig über Verdi geäußert. Das missfiel dem Maestro natürlich, aber sein Triumph wurde dadurch noch viel größer, dass er einen Wagner-Jünger der nächsten Generation – Boito war Jahrgang 1842 – in sein Lager hinüberziehen konnte.

Der dritte war Richard Wagner selbst. Durch dessen Tod 1883 war sein Werk abgeschlossen und die Bahn für Verdi frei, sich noch einmal neu zu erfinden. Die oft wiederholte Behauptung, Verdi habe in seinen beiden letzten Opern *Otello* und *Falstaff* versucht, Wagner nachzuahmen, ist natürlich Blödsinn. Was daran stimmt, ist höchstens, dass Verdi

sich wieder einen deutlichen Schritt weiter von der klassischen italienischen Nummernoper entfernt, aber das war ein Weg, den er schon früh eingeschlagen hatte. Doch obwohl *Otello* dichter komponiert ist als die vorhergehenden Opern, bleiben Verdis Wirkungsmittel gut sichtbar: brausende Chöre, leidenschaftliche Arien und zarte Duette. Harmonisch geht er weiter als je zuvor, fürchtet sich nicht vor Dissonanzen und gibt dem Orchester über die Begleitung der Sänger hinaus einen sehr eigenständigen Part. Aber *Otello* ist nicht revolutionär, sondern durch und durch eine italienische Oper. Verdis Publikum war dafür dankbar. Es machte die Mailänder Uraufführung zu einem Triumph: Als Verdi nach der Vorstellung die Kutsche bestieg, spannten seine Fans die Pferde aus und zogen ihn mit der Kraft ihrer Arme in sein Hotel. Sie wussten sehr gut, warum sie das taten. Verdi war kein italienischer Wagner geworden. Er war sich treu geblieben: kein Ideendrama, kein Sozialdrama, sondern eine Geschichte von archaischen Leidenschaften mit einer Musik, die in jedem Takt emotional vibriert.

Fritz Steinbacher



GIUSEPPE VERDI

Geboren am 9. oder 10. Oktober 1813 in Le Roncole in der Po-Ebene bei Parma als Sohn des Gastwirts und Kaufmanns Carlo Verdi. Erster Musikunterricht durch den Dorforgänger. Besuch des Gymnasiums in Busseto. Nach der Ablehnung durch das Konservatorium Privatstudien in Mailand. Städtischer Musikdirektor in Busseto. Heirat mit Margherita Barezzi. 1839 Übersiedlung nach Mailand. Erster Erfolg an der Scala mit der Oper *Ober-to*. 1840 stirbt Verdis Frau, nachdem schon die beiden Kinder in den Jahren zuvor gestorben waren. Die zweite Oper *Un giorno di regno* (*König für einen Tag*) wird 1840 ein kompletter Flop. Verdi überlegt, mit dem Komponieren aufzuhören. Doch der überwältigende Erfolg von *Nabucco* 1842 wendet das Blatt. Mit *Ernani* nach Victor Hugo wird Verdi 1844 endgültig zum wichtigsten lebenden Komponisten Italiens. 1845 *Giovanna d'Arco* nach Schillers *Jungfrau von Orléans*. 1847 großer Erfolg mit *Macbeth* nach Shakespeare in Florenz. Opern für London und Paris. 1848 kehrt er nach Mailand zurück. Beginn der Beziehung zu der Sopranistin Giuseppina Strepponi, die er schließlich 1859 heiratet. Verdi ist nicht nur durch den Erfolg seiner Opern, sondern auch durch sein geschäftliches Geschick inzwischen ein reicher Mann geworden. 1849 *Luisa Miller* nach Schillers *Kabale und Liebe*. 1850 beginnt Verdi mit *Rigoletto* seine so genannte „Trilogia popolare“: Es folgen *Il trovatore* (1853) und *La traviata* (1853). 1855 Uraufführung von *Les Vêpres siciliennes* (*Die sizilianische Vesper*) in Paris. 1857 *Simon Boccanegra* am Teatro La Fenice in Venedig. Nach *Un ballo in maschera* (*Ein Maskenball*) 1859, komponiert zunächst

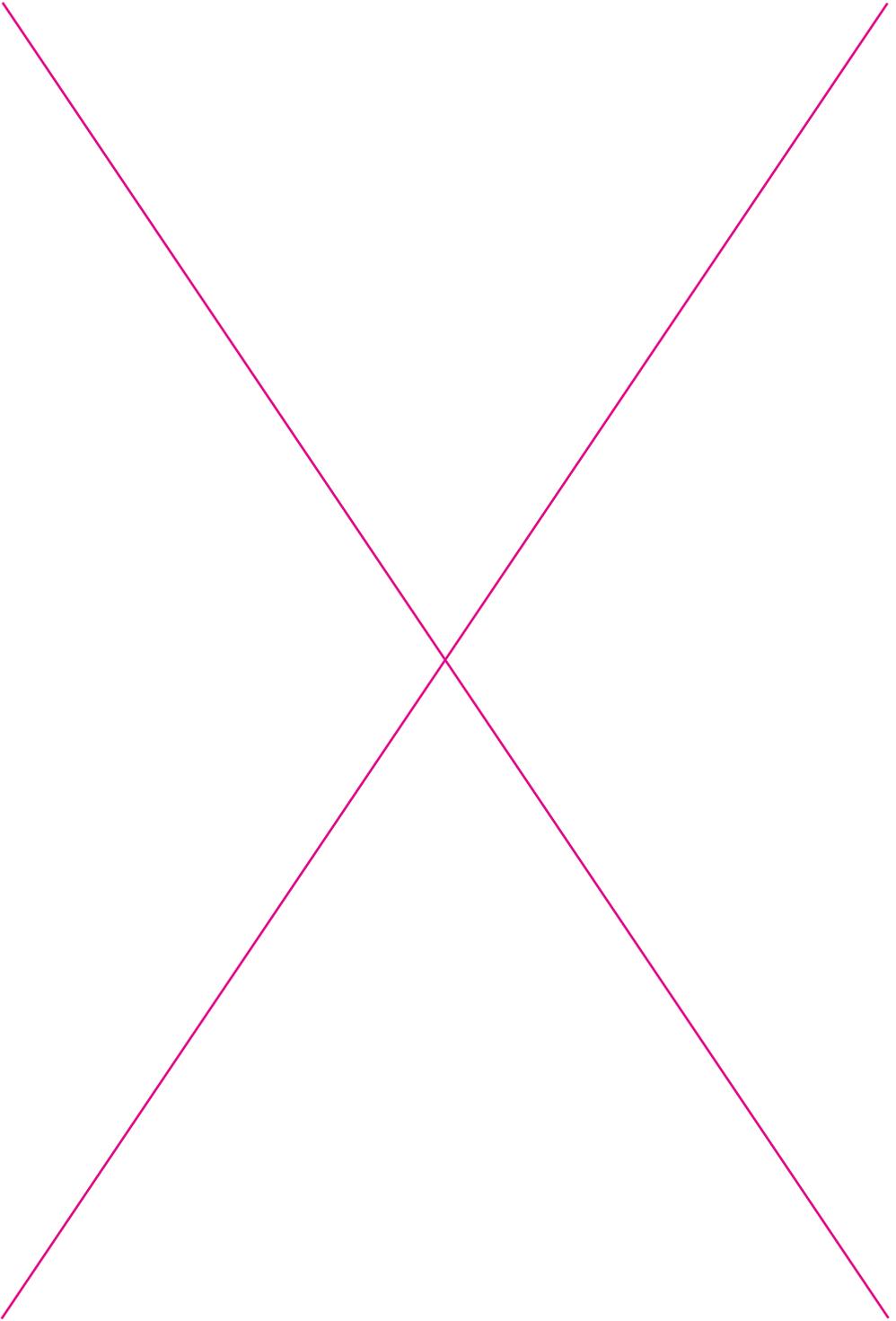
für Neapel, schließlich uraufgeführt in Rom, wird Verdi nur noch komponieren, wenn er lukrative Aufträge aus dem Ausland bekommt oder der Sache der italienischen Einheit dient. Auf Bitten des Architekten der italienischen Einigung, Graf Camillo Cavour, lässt sich Verdi 1861 (bis 1865) als Abgeordneter ins erste italienische Parlament wählen. Verdi und seine Frau pendeln zwischen dem Landgut Sant'Agata und ihrer Stadtresidenz in Genua. Der Komponist wird immer mehr zur Symbolgestalt des neuen, geeinten Italiens, selbst sein Name wird als Slogan verwendet (als Abkürzung für „Vittorio Emanuele Re d'Italia“, den Namen des Königs von Piemont, der später König von ganz Italien wird). 1861/62 Reisen nach St. Petersburg, wo er für den Zarenhof die Oper *La forza del destino* (*Die Macht des Schicksals*) schreibt. 1867 Uraufführung des *Don Carlos* nach Schiller in Paris. Für den Vizekönig von Ägypten komponiert er 1870 *Aida* und erhält dafür das höchste Honorar, das bis dahin im Opernbetrieb gezahlt worden ist. 1871 wird *Aida* in Kairo uraufgeführt. 1873 stirbt Verdis Idol, der Schriftsteller Alessandro Manzoni; zu seinem ersten Todestag wird Verdis *Messa da Requiem* aufgeführt. 1887 Uraufführung des *Otello* nach Shakespeare an der Mailänder Scala in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Arrigo Boito. 1893 wird Verdis letzte Oper *Falstaff* an der Scala uraufgeführt. 1895/96 Komposition der geistlichen Chorwerke *Quattro pezzi sacri*. Am 27. Januar 1901 stirbt Verdi nach einem Schlaganfall im Hotel Milan in Mailand. Er wird in der Gruft des von ihm gestifteten Altersheims für mittellose Sänger beigesetzt.



Emily Newton, Sangmin Lee



Marc Horus, Sangmin Lee



Werbung



Wir verbinden Dortmunds Klangwelten



Weitere Infos: www.bus-und-bahn.de
Mobiles Internet: bub.mobi

Sicher und bequem zum Konzert

- zahlreiche Verbindungen
- dichtes NachtExpress-Netz
- keine Parkplatzsuche

DSW21

Wir bewegen unsere Stadt

GIUSEPPE VERDI
OTELLO

OTELLO

Lance Ryan

JAGO

Sangmin Lee

CASSIO

Marc Horus

RODERIGO

Fritz Steinbacher

LUDOVICO

Karl-Heinz Lehner

MONTANO

Luke Stoker

DESDEMONA

Emily Newton

EMILIA

Almerija Delic

EIN HEROLD

Youngbin Park

HERAUSGEBER

Theater Dortmund
Spielzeit 2016/17

GESCHAFTSFÜHRENDE DIREKTORIN

Bettina Pesch

OPERNINTENDANT

Jens-Daniel Herzog

REDAKTION

Georg Holzer

SZENENFOTOS

Thomas Jauk, Stage Picture

DESIGN

Kvein GmbH, Hamburg

CI-KONZEPT

xhoch4, München

GESAMTHERSTELLUNG UND DRUCK

Druck & Verlag Kettler GmbH,
Bönen

MUSIKALISCHE LEITUNG

Gabriel Feltz

REGIE

Jens-Daniel Herzog

BÜHNE

Mathis Neidhardt

KOSTÜME

Sibylle Gädeke

CHOR

Manuel Pujol

LICHT

Ralph Jürgens

DRAMATURGIE

Hans-Peter Frings, Georg Holzer

**OPERNCHOR DES THEATERS DORTMUND
EXTRACHOR DES THEATERS DORTMUND
STATISTERIE DES THEATERS DORTMUND
DORTMUNDER PHILHARMONIKER**

Sponsoren, Förderer und Partner:

DSW21

opera
europa

ETC
Theater-Opern-Ensemble

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



WDR 3

MITGLIED DER
**RUHR
BÜHNEN**