

Spielzeit 2021/22

OTELLO

Giuseppe Verdi



STAATSOPER
HANNOVER

OTELLO

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Dramma lirico in vier Akten

Libretto von Arrigo Boito, nach der Tragödie von William Shakespeare (1604)

Uraufführung 1887 in Mailand

MUSIKALISCHE LEITUNG	Stephan Zilias
INSZENIERUNG	Immo Karaman
BÜHNE	Etienne Pluss
KOSTÜME	Gesine Völlm
MOVEMENT DIRECTOR	Fabian Posca
LICHT	Susanne Reinhardt
VIDEO	Philipp Contag-Lada
CHOR	Lorenzo Da Rio
DRAMATURGIE	Regine Palmai

Chor der Staatsoper Hannover

Statisterie der Staatsoper Hannover

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Mit freundlicher Unterstützung



Weitere Informationen zum Stück

PREMIERE
30. OKTOBER 2021
OPERNHAUS

HANDLUNG

Otello, ein hoher Militär, hat viele Jahre im Krieg seinem Land und dessen Gesellschaft hochgeehrt gedient. Nach Hause zurückgekehrt, ist ihm seine Frau, seine Familie und sein Alltag fremd. Die Kriegserlebnisse lassen ihn nicht los. Er fühlt sich schwach, kann nicht schlafen, blutige Kampfszenen beherrschen seine Erinnerungen und vermischen sich mit der zivilen Wirklichkeit. Niemand versteht ihn, er versteht sich selbst und seine unkontrollierten Gewaltausbrüche nicht mehr, sein Vertrauen in seine Umgebung schwindet. Weniger und weniger kann sich der traumatisierte Kriegsheimkehrer der lebendigen Gespenster in seinem Kopf erwehren, bis er echte und wahnhaftige Realität nicht mehr unterscheiden kann. Gequält von wiederkehrenden Schreckensbildern seiner Vergangenheit als Soldat gerät der im Krieg unbesiegbare und gesellschaftlich geachtete Otello privat in eine Abwärtsspirale, die sein Leben und das seiner Nächsten zerstört.

1. Akt

Im heftigen Sturm tobt eine Schlacht auf Tod und Leben. Aus dem opferreichen Kampf gegen die Feinde und die aufgepeitschten Naturgewalten geht der General Otello als Sieger hervor.

Jago, einer seiner Soldaten, nutzt die Schwachstellen seines Vorgesetzten, um eigene Interessen durchzusetzen. Er kämpft mit psychologischen Waffen gegen Otello, indem er in der Truppe der emotional angegriffenen Soldaten Unruhe stiftet. Mit seinen subtilen Sabotageakten beginnt er bei dem Emporkömmling Cassio und dem unerfahrenen jungen Soldaten Roderigo. Er animiert beide zu alkoholisierten Mutproben. Als die Soldaten mit Waffen aufeinander losgehen, wird Cassio durch den erbosten Otello degradiert.

Endlich zu Hause als Paar wieder vereint, erinnern sich Otello und Desdemona an die Zeit ihres Kennenlernens. Doch beide leben nicht mehr in denselben Welten, jeder blickt aus seiner Sicht auf die anfangs große Liebe.

2. Akt

Scheinbar besorgt rät Jago dem deprimierten Cassio, Desdemona zu treffen. Sie soll bei Otello für ihn sprechen. Jago bekennt seine nihilistische Weltsicht, nichts ist ihm heilig und schützenswert. Nicht einmal der Tod hat eine Bedeutung. Er fasst den Plan, seinen verhassten General zu stürzen.

Otello fühlt sich seiner Kräfte als unbesiegbare Anführer nicht mehr sicher. Jago triggert die Komplexe mit Andeutungen über ein Verhältnis Cassios mit Desdemona.

Eine private Party mit Freunden läuft aus dem Ruder. Otello rastet aus und stößt seine überaschte Gattin wütend zurück, als sie um Nachsicht für Cassio bittet. Über seine Gattin Emilia bringt Jago ein Taschentuch Desdemonas in seinen Besitz. Es soll zum Indiz für Desdemonas Untreue werden.

Otellos Eifersucht wächst, er verlangt von Jago Beweise. Der erhöht den Druck, indem er beiläufig erwähnt, er habe Cassio im Schlaf von seinem Verhältnis mit Desdemona schwärmen hören. Auch ihr Taschentuch habe er in Cassios Händen gesehen.

Nun ist für Otello ein Verhältnis Desdemonas mit Cassio offensichtlich. Die Sehnsucht nach einer friedlichen zivilen Existenz und privatem Glück sieht er in Trümmern liegen.

Der General will, bestärkt von Jago, blutige Rache üben.

3. Akt

Eine ranghohe Militärdelegation wird zur Überbringung neuer Befehle erwartet. Jago konnte Cassio trickreich Desdemonas Taschentuch unterjubeln. Diese bringt arglos noch einmal Cassios Bitte um Verzeihung vor. Otello fordert von seiner Frau das Taschentuch, das für ihn nun zum Symbol des Vertrauensbruchs wird. Dass Desdemona es nicht bei sich trägt, ist Otello Beweis genug. Er beleidigt sie als Hure und wird gewalttätig gegen seine Frau. Verzweifelt verabschiedet er sich nach diesem Verrat von aller privaten Liebe und Hoffnung.

Jago lockt Cassio in ein Gespräch, bei dem Otello heimlich anwesend ist. Dabei bringt er Cassio dazu, von einer neuen Liebe zu schwärmen. Otello erkennt in den Händen Cassios Desdemonas Taschentuch. Das ist der schlagende Beweis ihrer Untreue. In Erwartung der neuen Befehle des Generalstabs reift in Otello der Entschluss, seine Gattin zu töten. Otello erhält den Rückkehrbefehl nach Hause. Auf seine Position als General wird Cassio berufen. Nun steigert sich Otello in seinen Wahn. Vor aller Augen demütigt er Desdemona. In seiner Raserei werden für ihn alle zu Feinden, die seine Frau in Schutz nehmen. Jago gewinnt: Der Kriegsheld der Republik liegt am Boden.

4. Akt

Zu Hause fühlt Desdemona die Bedrohlichkeit der Situation, sie spürt die Gefahr, in der sie schwebt. Sie versucht, Normalität zu erhalten und beruhigt die besorgte Emilia. Otello dringt in Desdemonas Schlafzimmer ein und konfrontiert sie mit der Anklage einer Affäre mit Cassio. Ihre Beteuerungen bestätigen ihn nur in seiner Gewissheit. Otello tötet Desdemona. Emilia entdeckt den Mord an Desdemona. Sie entlarvt Jagos Behauptungen als Lüge und Otellos Beschuldigungen als Wahnvorstellungen. Otello tötet sich selbst.

Otello ist wie ein
Mensch, der unter
einem Alptraum
umhergeht und unter
dem verhängnisvollen
Zwang dieses
Alptraums denkt,
handelt, leidet und
sein fürchterliches
Verbrechen verübt.

Arrigo Boito

KAMPFTRAUMA

Was führt dazu, dass sich ein Mensch in seinem Wesen völlig verändert? Wie kann ein liebevoller Ehepartner plötzlich zum misstrauischen, eifersüchtigen, gewalttätigen Tyrannen werden, der auf falsche Freunde hört, sich verfolgt fühlt und aggressiv reagiert? Der sich von allem zurückzieht, sich im beruflichen Umfeld unmöglich macht und mit seinem Verhalten systematisch sein eigenes Leben und das seiner Liebsten zerstört? Der letztlich seine Frau tötet und – in reuevoller Erkenntnis seines mörderischen Wahns – Suizid begeht? Wäre es möglich gewesen, dies aufzuhalten? Trägt eine Gesellschaft dafür Mitverantwortung? Gäbe es Hilfe, die in einer solchen Situation Schlimmeres verhüten kann?

Es gibt Ereignisse im Leben eines Menschen, die – unabhängig von persönlicher Situation, Herkunft, Hautfarbe – zu einem Grad an Überforderung führen können, der nicht mehr zu verkraften ist. Die moderne Psychologie hat ein Wort dafür: Trauma. Ein Ereignis, das – noch vor jeglicher moralischen Wertung – dazu führt, ist Krieg. Er ist, unsere Gegenwart zeigt es, nicht mit Sieg und Niederlage, per Dekret erklärtem Frieden oder militärischem Rückzug beendet. Erstmals seit dem

2. Weltkrieg gibt es auch in Deutschland wieder Kriegsveteranen und Gefallene. Krieg wirkt dauerhaft nach im Zivilleben, in den Familien der Soldat:innen beider Seiten, im politischen Diskurs, in der Geschichtsschreibung. Er ist ein Zustand der gesamten Gesellschaft, ein direkt oder subversiv zerstörerisches Phänomen, nicht nur im Feindes- sondern ebenso im Heimatland, das nicht mit Argumenten zu beherrschen und in Grenzen zu halten ist.

Verdis Oper erzählt musikalisch von einem militärischen Triumph und endet mit der schlimmstmöglichen Katastrophe des Siegers im Privatleben. Wieder rührt Oper unerwartet an aktuellste Fragen unserer Zeit. Warum töten Menschen Menschen – sich selbst, im Krieg, durch Femizid? *Otello*, die durch Jahrhunderte vielfach und unterschiedlich gedeutete ‚alte‘ Geschichte, gibt uns noch einmal ganz neu die Möglichkeit, mit Mitteln der Kunst über die Herausforderungen unserer Zeit nachzudenken – und wie wir mit ihnen umgehen.

Regine Palmai



SCHRECKEN OHNE ENDE

Aus Gesprächen zwischen Regisseur Immo Karaman
und Dramaturgin Regine Palmai

Wer ist dieser Mann, der Otello heißt, in deiner Inszenierung?

Ein Mensch, der das Gefühl hat, nicht mehr am realen Leben teilnehmen zu können, der alles aus einer Distanz erlebt. Alles geschieht für ihn unter Vorbehalt. Ihn und die Welt, ihn und die Anderen scheint eine Glasscheibe zu trennen. Er nimmt die Anderen wahr, aber es gibt keine Möglichkeit des Austauschs. Es fehlt die Resonanz, es herrscht Einsamkeit und Sprachlosigkeit – wie in den Lockdowns der Pandemie, die uns auf uns selbst zurückgeworfen hat. Plötzlich grübeln wir: Sind wir noch die, die wir vorher waren? Haben wir Fähigkeiten verloren, sind wir schlechter geworden? Wer isoliert und auf sich allein gestellt ist, beginnt an sich zu zweifeln.

Der Otello-Stoff spannt seine Brisanz über Jahrhunderte. Sowohl das Renaissance-Drama als auch die italienische Oper des 19. Jahrhunderts öffnen heutigen Interpretationen immer noch neue, überraschende Perspektiven. Was für einen Fokus setzt Verdi?

Die Entstehung der Oper zog sich über zehn Jahre hin. Man kann sich also sicher sein, dass sich Textdichter und Komponist jeden Takt genau überlegt haben. So führt der Zugang zur Oper zunächst über den Vergleich mit der

literarischen Vorlage von 1604. Was wurde ausgewählt, was beiseite gelassen? Die Oper lenkt den Blick fast 300 Jahre später anders. Der 1. Akt des Schauspiels, die Vorgeschichte, die erzählt, wie Desdemona und Otello zusammenkamen, die gemeinsame Flucht aus Venedig erschien Boito für seine Geschichte nicht wichtig. Und so beginnt Verdi mit einem gewaltigen akustischen Einschnitt, einer Klangexplosion, wie es kaum eine zweite in der Operngeschichte gibt: Otellos Flotte droht unterzugehen, Menschen werden getötet. Die Hölle tut sich auf, ein Sturm auf hoher See, die Wellen schlagen, es blitzt und donnert, man hört Kanonenschüsse und Kriegslärm. Die Geschichte katapultiert das Publikum mitten in die Katastrophe. Es ist ein gewaltiger, höllischer Hall des Krieges.

Ist die Gewalt, die vom Krieg ausgeht, das zentrale Thema dieser Oper?

Die Anfangssituation ist ein Krieg, ein gesellschaftlich beauftragtes, politisch motiviertes Massenmorden, das die Opfer nennt und ihren Tod feiert. Am Ende der Oper steht ein Kapitalverbrechen: Ein Mann bringt in den eigenen vier Wänden seine Frau um – und tötet danach sich selbst. Was passiert zwischen diesen Polen? Welche Kausalität verbindet diese



Pavel Yankovsky, Martin Muehle, Chor

beiden Ereignisse? Es scheint weniger eine Geschichte zu sein, so sagt es Generalmusikdirektor Stefan Zilius, als die Achterbahnfahrt eines Zustands im Gefäß einer Oper, in dem alle Figuren gefangen sind.

Die Inszenierung beleuchtet also vor allem die psychischen Ebenen?

Die heutige Psychologie ist in der Lage, Zustände zu beschreiben, unter denen Kriegsheimkehrer leiden. Die Diagnose dafür heißt PTBS, posttraumatische Belastungsstörung. Aber schon Homer beschreibt in *Ilias* und *Odyssee* diesen Zustand, den es offenbar zu allen Zeiten gab. Die *Odyssee*, diese irrwitzige, verzweifelt-verlorene Irrfahrt durch Orte voller Monster und Zauberesen, ist nichts

sagt, von Anfang an ein Alptraum, aus dem Otello bis zum Ende nicht erwacht.

Was macht PTBS aus?

Ein Drittel der amerikanischen Vietnam-Heimkehrer:innen, soviel ist erforscht, hat dauerhaft mit dieser Krankheit zu kämpfen. Viele Veteranen waren nicht mehr fähig, am normalen Leben teilzunehmen, haben ihren sozialen Status verloren. Auslöser sind gewaltige Empfindungen der Verunsicherung, von denen es im Krieg viele gibt: der Tod von Kamerad:innen oder Zivilist:innen, Auslieferungsein, Todesangst. Die Psyche speichert diese Erlebnisse, die immer wiederkehren, Schreckensmomente, die man nicht mehr loswird. Im Alltag können diese Situationen

Ganz plötzlich wurde er dermaßen wütend, wie ich ihn noch nie zuvor gesehen hatte.

Später gestand er mir, dass dies immer dann der Fall war, wenn er den Unterschied zwischen hier und im Irak zu sein nicht erkennen konnte.

Angehörige eines ehemaligen Soldaten der US-Armee

anderes als die Beschreibung eines Kriegstraumas. Warum findet Odysseus, der Held, der den Krieg entschieden hat, nicht siegreich nach Hause zu Penelope zurück? Weil einfach zu viel passiert ist und er an Alpträumen, an Wahnvorstellungen, an Realitätsverlust leidet. Am Ende steht der Sieger über Troja als alter, gebrochener Mann vor seiner Frau, und beide erkennen einander nicht wieder. Dieser Topos des Kriegsheimkehrers ist so alt wie die Literatur. Das ist es, was Boito und Verdi interessiert hat, und uns auch. Die Oper ist, wie Boito

durch harmlose Dinge getriggert werden – ein knatterndes Auspuffrohr, ein verbrannter Toast kann Betroffene in den Kriegszustand zurückversetzen und die Kontrolle verlieren lassen. Das Vertrauen in die Umwelt und in die Menschen, selbst in Angehörige, ist weg. Das sorgt für eine emotionale Kälte, für gefühlsmäßiges Infragestellen der Umgebung. Unter Vietnam-Veteran:innen kommt es gravierend häufiger zu Gewaltverbrechen, häusliche Gewalt ist um ein Vierfaches erhöht. All das trifft auf die Figur Otello zu.



Barno Ismatullaeva, Martin Muehle

Und wie reagiert seine Umgebung?

Otello ist ein Outsider, ein Mensch, der für den Krieg konditioniert wurde, der aber keine Hilfe erhält, um in die zivile Alltagswelt zurückzufinden. Das ist die gesellschaftliche Aufgabe. „Der schmerzhafteste Widerspruch liegt darin, dass der militärische Auftrag einen Menschen als Staatsbürger untauglich machen kann“, sagt ein Vietnam-Veteran. Wir als Gesellschaft erschaffen also unsere Außenseiter:innen selbst. Und das hat nichts mit Hautfarbe oder Herkunft zu tun. Das geschieht auf der Ebene von Erlebnissen, die eine Gesellschaft ihren Mitgliedern zumutet. Krieg verändert ein Land, auch wenn er nicht auf dem eigenen Territorium stattfindet.

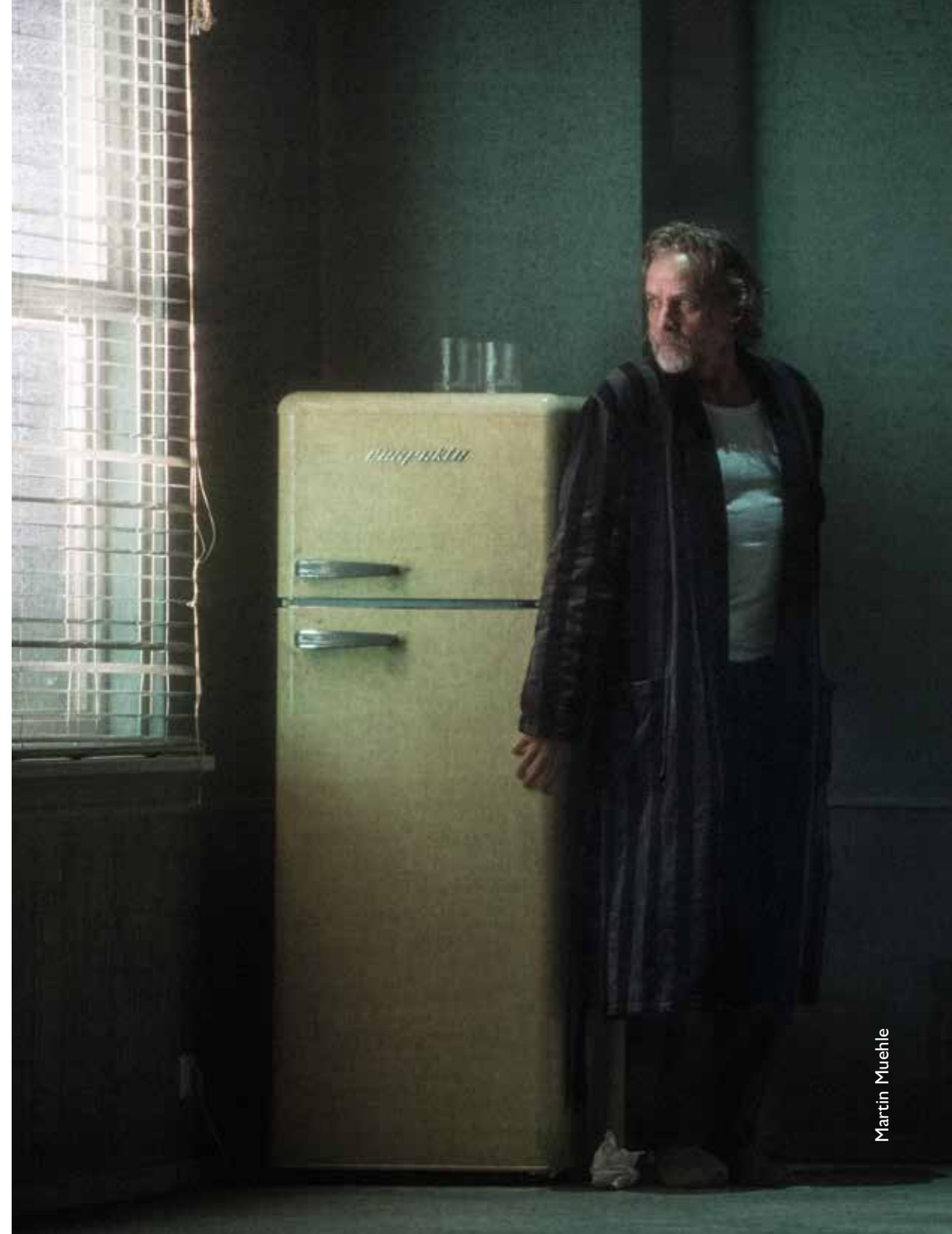
Wo finden sich diese Symptome in Verdis Oper?

Im Duett im 1. Akt von Desdemona und Otello, fälschlich als „Liebesduett“ bezeichnet, liegt schon der Schlüssel für den Zustand der Beziehung. Wir erfahren, dass Otello selbst in Desdemonas Gegenwart zittert, nicht zur Ruhe kommt, Waffenlärm hört, einen Angriff vor Augen sieht – alles unverarbeitete Kriegsszenen. Es gibt kein Umschalten vom Soldaten-Modus in den des Geliebten, des heim-gesehnten Ehemannes. Und so muss sich Desdemonas Liebe über das Verstehenwollen definieren, über das Mitleid, wie Otello singt. Und gleichzeitig erlebt sie das Nichtverstehenkönnen. Von Vietnam-Veteranen gibt es viele emotionale Selbstzeugnisse, aus denen sich Parallelen zwischen heutigen Zeiten und dem Trojanischen Krieg ziehen lassen. Diese Gefühlswelt, der wir auch bei Otello begegnen, ist die Hölle: Die Angst, ich selbst könnte

der Liebe meines Lebens etwas antun. Was ist schlimmer: die Vorstellung, die Befürchtung, ich könnte so etwas tun, oder die Flucht nach vorn – allem ein Ende zu setzen mit einem erweiterten Suizid und zwei Toten? Der Schrecken ohne Ende oder das Ende mit Schrecken? Diese Repetierschleife in Otellos Kopf wollen wir für das Publikum erfahrbar machen. Diesem Zustand des Stücks und seiner Protagonist:innen versucht unsere Inszenierung auf die Spur zu kommen.

Wie findet man einen Bühnenraum, der das spiegelt?

Die Herausforderung war die Darstellung eines wahnhaften Zustands der Zersplitterung und Verunsicherung. Den gleichen Raum, Otellos psychisches Gefängnis, gibt es ein zweites, drittes, viertes Mal. Es sind Parallelwelten mit Parallelzuständen, die Multiplikation von Realitätswahrnehmung als Verrätselung, die vom Publikum erst nach und nach entdeckt werden muss. Jago ist somit auf der psychologischen Wahrnehmungsebene Otellos absolut real, er ist die personifizierte Exekutive seines Wahns. Für Familie und Nachbarn ist Jago aber überhaupt nicht existent. Wessen Realität ist jedoch die entscheidende? Das ist das Verständnis, das Mitleid, in das Verdi uns am Schluss künstlerisch führt und das wir brauchen, um gesellschaftliche Situationen, in die wir geraten, zu verstehen.



Martin Muehle



VOR MIR SELBST KANNT ICH NICHT FLIEHEN ...

Otello als Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft

In der Renaissance, der Entstehungszeit des Dramas *The Tragedy of Othello* stellte William Shakespeare die Schwarze Hautfarbe seiner Titelfigur als Charakterisierung eines Außen-seiters heraus. Ein lächerliches Taschentuch reichte zudem als Requisit, den der Gesellschaft nützlichen, aber von ihr unakzeptierten Helden zu Fall zu bringen. Dass ein solches Tuch in früheren Zeiten intimes Teil weiblicher Reizwäsche war, wäre aber schon alles, was aus heutiger Sicht – bei aller Bosheit des Intriganten Jago – zum Verständnis des Verhaltens Otellos (so die italienische Schreibweise des Operntitels) aufzubringen wäre. Es geht um Mord, einen ebenso grund- wie sinnlosen Femizid, einen offenbar vorsätzlichen, heimtückischen Bilanz-Racheakt eines Mannes an seiner schuld- und schutzlosen Ehefrau. Oder nicht eher an der ganzen verdammten, feindlichen Welt?

Sowohl das Drama wie auch Verdis Oper zielen auf Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft, die sich nicht auf eine Metaphorik

äußerer Erscheinungsbilder beschränken lassen. Misstrauen und Eifersucht kennen keine ethnische, kulturelle oder zeitliche Zuordnung. Shakespeare setzte Hautfarbe und Religion seines Helden als Zeichen zeitgebundener Brisanz, das verdeutlicht, was verhandelt werden soll: Verständnis und Verantwortung für andere und für sich selbst – universelle Felder in den Verhaltensmustern zwischenmenschlicher Tragik.

Vor den Augen des Publikums wird der Feldherr Otello zur Marionette seiner Schwächen, vom Siegertypen zur lächerlichen Figur zum Fremdschämen, und, schlimmer noch, zum aggressiven Gefährder seiner Umwelt. Das holt ihn vom Sockel, das macht ihn absurderweise menschlich, das setzt letztlich sogar unser Mitgefühl in Gang. Angesichts Otellos fehlgeleiteter Aggressionsakte nehmen wir uns selbst als Menschen wahr.

So sind eben nicht nur Neid und Eifersucht die zeitlos aktuellen Themen, die Verdi und seinen Textdichter Arrigo Boito am 1604



Pavel Yankovsky, Gagik Vardanyan

uraufgeführten Drama von Shakespeare gefestigt haben mögen. 15 Jahre nach dem Triumph seiner Oper *Aida* brachte Verdi, der König der italienischen Oper, 1887 noch einmal ein Meisterwerk zur Uraufführung, das heute als die berühmteste aller Shakespeare-Kompositionen gilt.

Die Rezeptionsgeschichte des *Otello*-Stoffs ist durch Jahrhunderte geprägt von der Darstellung kollektiver Projektionen des Misstrauens gegen einen Schwarzen Konvertiten mit missglückter Assimilation. Der Fokus auf Alltagsrassismus gegen einen schon durch Hautfarbe Identifizierbaren wirkt heute wie die Schutzbehauptung einer Gesellschaft, die immer noch nicht willens ist, eigenen Fehlern ins Auge zu sehen. Denn es geht um allgemeinere Ressentiments, den subtilen Ausschluss von Einzelnen durch Abneigungen und Vorurteile, Publikum und Gesellschaft damals wie heute nicht fremd. Aus dieser Gegenwärtigkeit weckt Verdi am Ende seiner Oper Mitgefühl auch mit dem Täter als Opfer, mit dem im Privaten, nicht auf dem Schlachtfeld zur Strecke gebrachten Kriegshelden.

Zunächst rückt der Librettist Arrigo Boito im Text zur Oper – anders als Shakespeare in der elisabethanischen Welt – den psychologisch schlaun, aber intriganten Jago in den Vordergrund. Dem anspruchsvollen Komponisten Verdi destillierte er ein Libretto aus dem um zwei Drittel gekürzten Shakespeare-Text und erfand, neben dem Liebesduett im 1. Akt, einzig für Jago neue Verse hinzu. Das zeigt: Die Schurken waren dem Publikum auch im 19. Jahrhundert interessanter als gefallene Helden (schon seine eigene Oper nannte Boito nicht *Faust* sondern *Mefistofele*).

Ohne die Auslösung von Emotionen beim Zuhörer gibt es keine Vergesellschaftung des Traumas. Wir müssen alle versuchen, zuverlässige Zuhörer für die Opfer von Machtmissbrauch in der Gesellschaft zu werden. Ich nehme an, dass Aristoteles etwas Derartiges im Sinn hatte, als er die Tragödie zum zentralen Bestandteil der Erziehung der Bürger einer Demokratie erklärte. Traumazerzählungen weisen darauf hin, dass unser eigener guter Charakter verletzbar ist und durch eine moralische Schicksalsfügung zerstört werden kann. Sie konfrontieren den normalen Erwachsenen mit der Verletzlichkeit des Körpers. Solche Geschichten rufen die Sterblichkeit in Erinnerung. Die Tragödie führt uns dahin, unsere Sterblichkeit in ihrem Wert schätzen zu lernen, zu spüren und anzuerkennen. Das Drama regt uns an, uns zerbrechlichen Sterblichen zuzuwenden, die wir lieben.

Jonathan Shay

Jago zerstört in einer Gesellschaft das bei anderen, was ihm selbst mangelt, etwas, das alle Menschen zu Menschen macht: Vertrauen, Sehnsucht nach Zugehörigkeit, Nähe und Mitgefühl.

Sein Größenwahn bedient sich eiskalten Intellekts, rationalen Wertens, manipulativen Experimentierens an seinen Mitmenschen. Jago ist eine Kraft in unserer Welt, der moralische und emotionale Kriterien abhandengekommen sind, die sich in ihrem destruktiven Agieren der Schwächen und Ängste von Menschen bedient. Hier richtet der Realist Verdi einmal mehr den Blick auf die Fatalität von Außenseiterfiguren. Dass Otello sich zunehmend Jagos Perspektiven zu eigen macht, beraubt auch ihn seiner Wertkriterien und macht ihn zum Täter und Opfer gleichermaßen.

Wie oft in der Oper ist es eine Frau, Desdemona, der die Aufgabe angetragen wird, mit ihrer Liebe das brüchige Fundament eines Mannes zu stabilisieren. Doch dessen Angst, dessen Traumata aus der Vergangenheit kann sie nicht kompensieren. „Ohne sie kehrt das Chaos in die Welt zurück“, weiß Otello, und tötet seine Frau dennoch. Denn er weiß auch, was er meint, wenn er ausgerechnet zu ihr singt: „Du meine Seele, ich verfluche dich!“, und gleich darauf „Nur vor mir selbst kann ich nicht fliehen“.

Obwohl Verdi in seinem Leben wie auch in seinen Opern oft die festgeschriebenen Grenzen der Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts ignorierte, scheint hier auf den ersten Blick Desdemona vor allem als unschuldig leidtragende Dulderin gezeichnet. Auch hier muss es Aufgabe einer heutigen Inszenierung

sein, sie als Frau zu zeigen, die mehr ist als ein Kollateralschaden der Umstände, mehr als das wehrlose Opfer ihres Mannes, der seinerseits Opfer einer Gesellschaft ist, die ihn fallen gelassen hat.

Der Tod Desdemonas, den Shakespeare erzählt, formuliert bereits den Vorwurf der Sinnlosigkeit an die Zuhörenden: Er heilt Otellos zerbrochene Identität nicht. Der Mord an ihr tötet nur seinen schmerzlichsten Wunsch: die übergroße Sehnsucht nach Ganzheit als Mensch und Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft.

Der Ausgang der Geschichte, der Schluss der Oper, bringt keine Gerechtigkeit. Die Welt bleibt beschädigt, das Ende trostlos.

Doch Verdis nächste und letzte Oper, sein Vermächtnis, offenbart mit einer Shakespeare-Komödie noch ein weiteres Register tiefgründiger Menschenkenntnis. Wo Jagos verbittertes Credo in Gott nur einen Schauspieler, eine Fake-Institution sieht, zieht Verdis Altersweisheit am Schluss von *Falstaff* das kollektive Fazit: „Tutto nel mondo è burla“ – „Alles auf Erden ist lachhaft“.

Die Protagonist:innen der Tragödie stammen, so Verdi wie auch Shakespeare, aus der Alltagsbanalität einer Gesellschaft. Und taugen so als unser aller fiktive Stellvertreter:innen.

Regine Palmi

TEXTNACHWEISE

Die Artikel auf den Seiten 6 und 16 sowie das Interview auf Seite 8 sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung schrieb Regine Palmi.

LITERATURNACHWEISE

Anders, Günter: *Das Lesebuch*. Zürich 1996

Scholz, Marita. Mit Stephanie Schiller: *Heimatfront. Mein Leben mit einem Kriegsheimkehrer*. Freiburg, Basel, Wien 2021.

Shay, Jonathan: *Achill in Vietnam. Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust*.

Hamburg 1994. Darin: Reemtsma, Jan Philipp: Vorwort zur deutschen Ausgabe.

Werner, Ute Susanne (Hrsg.): „Ich krieg mich nicht mehr unter Kontrolle“.

Kriegsheimkehrer der Bundeswehr. Köln 2010.

Leah Wizelman: *Wenn der Krieg nicht endet. Schicksale von traumatisierten Soldaten und ihren Angehörigen*. Bonn 2009.

Würich, Sabine/Scheffer Ulrike: *Operation Heimkehr*. BpB Bonn 2014.

Rechteinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich zu melden.

BILDNACHWEISE

Die Szenefotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 20. Oktober 2021.

FOTOS Sandra Then

Giuseppe Verdi: *Otello*

PREMIERE 30. Oktober 2021

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2021/22

HERAUSGEBERIN Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH

Staatsoper Hannover INTENDANTIN Laura Berman

INHALT, REDAKTION Regine Palmi

KONZEPT, DESIGN Stan Hema, Berlin

GESTALTUNG Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß, Lenard Westerberg

DRUCK QUBUS media GmbH

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover

staatsoper-hannover.de





Gesellschaft der Freunde des
Opernhauses Hannover e.V. (GFO)
Förderer der Staatsoper Hannover



gfo-hannover.de

Freunde erleben mehr!

Teilen Sie Ihre Begeisterung für Oper, Ballett und Konzert mit Freunden.

Helfen Sie durch Ihre Beiträge und Spenden mit, besondere Operninszenierungen und Projekte zu ermöglichen.

Fördern Sie unser Jugendprogramm „Tatort Oper“, mit dem wir bereits seit 1984 Schülerinnen und Schüler in die Oper bringen und für das Musiktheater begeistern.

Erhalten Sie Einladungen zu exklusiven Veranstaltungen rund um Oper, Konzert und Ballett. Nehmen Sie teil an Proben und Neuinszenierungen der Staatsoper Hannover. Tauschen Sie sich mit Künstlerinnen und Künstlern sowie Mitarbeitenden der Staatsoper aus.

Wir informieren Sie regelmäßig über unsere Förderprojekte und Veranstaltungen.

Stimmen Sie mit darüber ab, welche Produktion als beste Neuinszenierung der Spielzeit mit dem GFO-Wanderpreis ausgezeichnet wird.

Kunst und Kultur brauchen tatkräftige Förderung.

Werden Sie Mitglied der Gesellschaft
der Freunde des Opernhauses!



