

OTELLO

Giuseppe Verdi

WIENER
STAATSOPER



INHALT

Die Handlung	4
Synopsis in English	6
Über dieses Programmbuch	8
Interview mit dem Regisseur Adrian Noble → Andreas Láng	10
Interview mit dem Bühnen- und Kostümbildner Dick Bird → Andreas Láng	18
Der Fall Otello → Angel Nicolaou-Konnari	24
Ohnmächtige Pariserinnen und stürmende Türken → Stefan Musil	36
Wenn aus Gegnern Partner werden → Andreas Láng	42
<i>Othello</i> und <i>Otello</i> → Adrian Mourby	46
Ein Dauerbrenner im Repertoire → Andreas Láng	54
Eine Oper ist kein Schauspiel → Uwe Schweikert	62
Kommentiertes Personenverzeichnis zu <i>Otello</i> → Arrigo Boito	72
Aus: Verdis <i>Otello</i> . Eine kritische Studie → Ferruccio Busoni	78
»Temete la gelosia!« → Georg Titscher	82
»Son scellerato perché son uomo« → Oswald Panagl	90
»La morte è il nulla« → Konrad Paul Liessmann	96
Die hermetische Heimat → Oliver Láng	104
Edvard Munch »Eifersucht« → Antonia Hoerschelmann	110

OTELLO

→ Dramma lirico in vier Akten

Musik Giuseppe Verdi
Text Arrigo Boito
nach William Shakespeare

Orchesterbesetzung 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Kornette, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Bassposaune, Schlagwerk, Harfe, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass

Bühnenmusik auf der Szene Mandoline, Gitarre, Sackpfeife (oder 2 Oboen)
Bühnenmusik hinter der Szene 3 Althörner, 2 Pistons (oder Kornette), 6 Kornette, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Orgel, Kanone

Spieldauer ca. 3 Stunden (inkl. einer Pause)

Autograph Verlagsarchiv Ricordi

Uraufführung 5. Februar 1887, Mailänder Scala

Erstaufführung im Haus am Ring 14. März 1888





DIE HANDLUNG

Shakespeares Vorgeschichte

Desdemona, die Tochter des venezianischen Senators Brabantio, liebt den im Dienste Venedigs stehenden erfolgreichen ausländischen General Otello und heiratet ihn heimlich ohne Wissen ihres Vaters. Als Brabantio vom eifersüchtigen Roderigo, der sich seinerseits zu Desdemona hingezogen fühlt, aber vom Vater abgewiesen wurde, über diese Ehe unterrichtet wird, bricht er erbost auf, um Otello zu verhaften. Zur gleichen Zeit wird allerdings die Neuigkeit verbreitet, dass die türkische Kriegsflotte Kurs auf das von Venedig besetzte Zypern hält. Otello wird vom Dogen zum Oberbefehlshaber der Verteidigung ernannt und da sich herausstellt, dass Otello ein gern gesehener Gast im Hause Brabantios war, auch seine Ehe mit Desdemona gebilligt – Brabantio muss einlenken. Jago, ein Fähnrich Otellos, der bei einer Beförderung zum Hauptmann zugunsten Cassios übergangen wurde, hasst seinen Herrn, sinnt auf Rache, kann sich jedoch dessen Vertrauen erschleichen.

1. Akt

Während eines Gewittersturmes kehrt Otello als Sieger über die Türken von der Seeschlacht nach Zypern zurück. Jago verspricht Roderigo, dass Desdemona einst ihm gehören solle, und hetzt ihn gegen Cassio auf, den er betrunken macht, so dass es zum Streit zwischen Cassio und Roderigo kommt. Ein Tumult entsteht, den Otello schlichtet. Er degradiert Cassio und ordnet Ruhe an. Nur Otello und Desdemona bleiben zurück, berauscht vom gemeinsamen Liebesglück.

← Vorherige Seiten:
Szenenbild, 2019

2. Akt

Dem degradierten Cassio rät Jago, Desdemona um Fürsprache bei Otello zu bitten. Kaum ist Cassio gegangen, bekräftigt Jago seinen Glauben an die eigene Bösartigkeit, die er zu seinen Gunsten nützen kann, seinen Glauben an die Ausgeliefertheit des Menschen an ein böses Schicksal und seinen Unglauben über ein Weiterleben nach dem Tod. Während Cassio vor Desdemona tritt, schürt Jago Otellos Eifersucht, der die beiden bei ihrem Gespräch aus der Ferne beobachtet. Als Desdemona ihren Gatten dann tatsächlich bittet, Cassio zu verzeihen, reagiert Otello entsprechend wütend. Heimlich entreißt Jago seiner Gattin Emilia – der Kammerfrau Desdemonas – ein Taschentuch ihrer Herrin und redet Otello ein, er habe Cassio im Schlaf Desdemonas Namen aussprechen hören und bei ihm ihr Taschentuch gesehen. Otello schwört Rache.

3. Akt

Jago lässt Otello ein Gespräch zwischen ihm und Cassio belauschen, von dem Otello nur einige verfänglich scheinende Bruchstücke aufschnappen kann. Dabei hält Cassio das ihm von Jago zugespielte Taschentuch Desdemonas in Händen.

Lodovico, ein venezianischer Gesandter, erscheint, um Otello seine Ablösung mitzuteilen. Als der sich gedemütigtühlende, seiner Sinne kaum noch mächtige Otello wenig später Desdemona zornig zu Boden schleudert, fliehen alle entsetzt aus dem Saal. Jago triumphiert über den ohnmächtig niedersinkenden Otello.

4. Akt

In ihrer Kammer begibt sich Desdemona, von düsteren Ahnungen geplagt, zu Bett. Otello nähert sich der Schlafenden, weckt sie und wirft ihr Untreue vor. Vergebens beteuert sie ihre Unschuld, Otello erwürgt sie. Der Lärm ruft Emilia herbei. Sie klärt den Sachverhalt mit dem Taschentuch auf, worauf Jago die Flucht ergreift. Otello ersticht sich und nimmt mit einem Kuss Abschied von der geliebten Toten.

SYNOPSIS

Backstory from the Shakespeare

Desdemona, the daughter of Venetian senator Brabantio, is in love with the highly successful foreign general Otello, who is serving in the Venetian army. She marries him in secret, without her father's knowledge. Roderigo is attracted to Desdemona but is rejected by both father and daughter. Jealous of Otello, he tells Brabantio about his daughter's marriage. Brabantio is furious and heads out to arrest Otello. At that moment the news arrives that the Turkish fleet has set sail for Cyprus, which is occupied by Venice. The doge appoints Otello supreme commander of the defending force. Since it turns out that Otello has been a welcome guest in Brabantio's house, the doge also gives his approval for Otello's marriage to Desdemona. Brabantio has to relent. Iago, one of Otello's ensigns, has been passed over for promotion to captain in favour of Cassio. He now hates his commander and is plotting his revenge, but manages to insinuate himself into Otello's confidence.

1. Act

Having conquered the Turks in a battle at sea, Otello returns to Cyprus at the height of a violent storm. Iago promises Roderigo that Desdemona will one day be his and incites him against Cassio. He gets Cassio drunk and instigates a fight between Cassio and Roderigo. A commotion ensues which is stopped by the appearance of Otello. Otello demotes Cassio and orders peace. He and Desdemona are left alone; together they sing of their happiness in love.

2. Act

Iago encourages the demoted Cassio to ask Desdemona to intercede on his behalf with Otello. The moment Cassio leaves, Iago gives vent to his belief in evil which he can turn to his own advantage, his conviction that people are doomed, and his disbelief in life after death. When Cassio goes to see Desdemona, Iago stokes Otello's jealousy as he watches the two talking from a distance. When Desdemona then in fact begs her husband to forgive Cassio, Otello reacts accordingly furiously. Iago furtively appropriates a handkerchief of Desdemona's from his wife Emilia, who is Desdemona's maid. He convinces Otello that he has heard Cassio murmuring Desdemona's name in his sleep and that he had seen Cassio with the handkerchief. Otello swears revenge.

3. Act

Iago arranges for Otello to listen to a conversation between himself and Cassio, of which Otello can hear only a few seemingly incriminating snippets. As they converse, Cassio is holding Desdemona's handkerchief that Iago has managed to hand off to him.

Lodovico, a Venetian envoy, enters to inform Otello that he has been recalled to Venice. Shortly thereafter, feeling humiliated and scarcely able to control himself, Otello furiously hurls Desdemona to the floor. Horrified, the company leave the room. Iago delights as Otello sinks, fainting, to the floor.

4. Act

In her chamber, Desdemona prepares for bed but is plagued by melancholy forebodings. Otello approaches his sleeping wife, awakens her, and accuses her of infidelity. She protests her innocence, but to no avail; Otello strangles her. Alerted by the noise, Emilia rushes in. She explains what happened with the handkerchief, whereupon Iago takes flight. Otello bids his beloved dead wife farewell with a kiss and stabs himself.

ÜBER DIESES PROGRAMMBUCH

Erst gegen Ende seines Lebens traf Giuseppe Verdi in Arrigo Boito auf jenen kongenialen Libretto-Partner, den er sein Leben lang gesucht hatte. Nach der Revision des *Simon Boccanegra* war *Otello* die zweite Zusammenarbeit der beiden: Musikalisch stellt diese Oper den Schlusspunkt von Verdis lebenslangen Bemühungen dar, dem standardisierten Schematismus des italienischen *melodramma* zu entkommen. Formal blieb Verdi, trotz allem kompositorischen Fortschritt, der italienischen Operntradition zwar treu, wie er diese Formen aber gemeinsam mit Boito auf äußerst kluge, neuartige Art benutzte, um sie vollständig aus der Gesetzmäßigkeit des Dramas zu beglaubigen, arbeitet Uwe Schweikert ab Seite 62 heraus. Die Oper anderen Gesetzmäßigkeiten folgen muss als das Schauspiel, weisen *Otello*-Vertonungen im Vergleich zur Shakespeare-Vorlage mehr oder weniger große Abweichungen auf. Die diesbezüglichen Unterschiede zwischen dem vormals populären Rossini'schen und dem heute in den weltweiten Spielplänen verankerten Verdi-Boito'schen *Otello* beschreibt Stefan Musil (Seite 36), den dramaturgischen Überlegungen die Boito und Verdi dazu veranlasst haben, Jagos *Credo* und Desdemonas *Ave Maria* in die Handlung einzufügen, spürt Adrian Mourby nach (Seite 46). Die verschwommenene Historizität in der Darstellung Zyperns bei Shakespeare und Verdi/Boito erzählt Angel Nicolaou-Konnari ab Seite 24. Der Eifersucht Otellos aus psychoanalytischer Sicht widmet sich Georg Titscher (Seite 82), der mephistotelischen Seite in Jagos Charakter Oswald Panagl (Seite 90), dem Zusammenhang zwischen dem europäischen Nihilismus des 19. Jahrhunderts und dem Credo Jagos Konrad Paul Liessmann (S. 96). Der Entstehungsgeschichte *Otellos* und der abwechslungsreichen Wiener Rezeptionsgeschichte dieser Oper geht Andreas Láng nach (Seite 42 bzw. S. 54), dem sich veränderten Blick der Literatur auf den Kolonialismus Oliver Láng (S. 104). Die aktuelle Inszenierung stammt von Adrian Noble, der die Handlung gemeinsam mit seinem Ausstatter Dick Bird an den Beginn des 20. Jahrhunderts verlegt, um die Spannungen, die sich durch den Gegensatz zwischen der lokalen Bevölkerung und der fremden venezianischen Militärmacht ergeben, vor dem Hintergrund des Kolonialismus zu beleuchten. Zusätzliche Inspirationsquellen für die Produktion waren für Noble und Bird die künstlerischen Auseinandersetzungen skandinavischer Dramatiker und Maler (Edvard Munch) mit dem Thema Eifersucht, das Shakespeare als gefährlichste menschliche Emotion einstufte, wie Noble und Bird in Gesprächen näher ausführen (S. 10 bzw. S. 18).

» Eine Trauer kann man
teilen,
eine Eifersucht nicht. «

Max Frisch

DIE
GEFÄHRLICHSTE
MENSCHLICHE
EMOTION

*Gespräch mit Regisseur
Adrian Noble*

Nach den schönen und beliebten Produktionen von Alcina sowie Hänsel und Gretel kehren Sie an die Wiener Staatsoper mit Otel-lo indirekt zu Ihren persönlichen künstlerischen Wurzeln zurück: Als ehemaliger langjähriger Leiter der Royal Shakespeare Compa-ny ist Ihnen das Werk Shakespeares so nah wie nur sehr wenigen...

ADRIAN NOBLE Das Schöne ist, dass in den auf Shakespeare basierenden Verdi-Opern tatsächlich zwei der größten humanistisch gesinnten Theater-giganten überhaupt aufeinandertreffen: Sowohl der englische Dramatiker als auch der italienische Opernkomponist kannten und liebten die Welt des Theaters, durch die sie die Welt erklärten; beide waren feinfühligte Kenner der menschlichen Psyche, die sie auf ihre je eigene Weise auf die Bühne stellten. Entsprechend ist es immer ein Geschenk, eines dieser drei Werke inszenieren zu dürfen.

Demnach muss Ihr Glück diesbezüglich vollkommen sein: Macbeth und Falstaff haben Sie ja schon an der Met bzw. in Göteborg gemacht und jetzt schloss sich der Kreis mit Otello in Wien.

AN Faszinierend war und ist in diesem Zusammenhang immer: Was hat Verdi – bei den beiden letzten Opern natürlich gemeinsam mit dem kongenialen Arrigo Boito – an der Shakespeare-Vorlage für seine Vertonungen verändert, was hat er weggelassen oder hinzugefügt? Auch wenn diese Unter-schiede zumeist bekannt sind, lohnt es sich für den Regisseur, immer neu darüber nachzudenken und die Ursachen zu hinterfragen. Dass Verdi zum Beispiel in seinem *Macbeth* den berühmten Flüchtlingschor dazuerfunden hat, muss vor dem Hintergrund der großen Revolutionen gesehen werden, die Europa zwischen 1789 und 1849 erschüttert haben, kann aber gerade heute durchaus auch als zeitgenössisches Statement verstanden werden. Die Unter-schiede zwischen dem Stück *Othello* und der Oper *Otello* sind hingegen sehr vielfältiger Natur – zum Teil sicher dem Umstand geschuldet, dass für ein Schauspiel andere Gesetze gelten als für die Opernbühne und daher Adaptie-rungen notwendig sind. Manches erklärt sich wiederum aus dem gesellschaft-lichen Kontext der jeweiligen Entstehungszeit, wieder andere Details sind hingegen sehr interessante psychologische Feinjustierungen der Charaktere, die eine Interpretation des Stoffes durch Verdi darstellen.

Dass der komplette erste Akt von Shakespeares Othello bei Verdi/Boito fehlt, gehört wohl in die Kategorie »für Schauspiel und Oper gelten unterschiedliche Gesetze«?

AN Sicherlich. Verdi und Boito mussten ganz grundsätzlich die Hand-lung straffen, sie in ein Melodram im besten Sinne verdichten und daher diesen

ersten Akt in ein, zwei Sätzen zusammenfassen. Nichtsdestotrotz ist für die Sänger die Kenntnis des vollständigen Inhalts dieses Aktes natürlich Voraussetzung und sollte Eingang in ihre Aktion finden. Die Sängerin der Desdemona hat beispielsweise die in der Oper nicht gezeigte Auseinandersetzung mit dem eigenen Vater im Hinterkopf zu haben, weil ihre Beziehung zu Otello erst dadurch bis ins Letzte verständlich wird. Aber es geht in puncto Adaptierung nicht nur darum, dass ein ganzer Akt bei Verdi »fehlt«, sondern um ein ganz basales Problem: Shakespeare schuf durch seine sehr symbolträchtige Poesie eine ungemeine Ausdrucksintensität, die aber für das Musiktheater in dieser komplexen Form unbrauchbar ist. Für Verdi galt es also, »seine« Charaktere zunächst durch die Musik zu (re-)kreieren.

Und danach kamen die psychologischen Feinjustierungen...

AN Nur ein – nicht unwesentliches – Detail als Beispiel: Verdi mischt in den Chor im zweiten Akt Kinderstimmen hinein, die bei Shakespeare so überhaupt nicht vorkommen. Otello sieht also in der Oper seine Frau umringt von Kindern und hat, just in dem Augenblick in dem sich für ihn alles zu verdüstern scheint, eine Ahnung, einen Wunschtraum vom Familienglück. Verdi und Boito ändern nichts an der Grundaussage des Shakespeare'schen Originals, aber sie drehen durch diese Zutat gewissermaßen an der Daumenschraube Otellos, sie verschärfen seine Qualen zusätzlich. Ich habe den Gedanken für die Inszenierung bewusst aufgegriffen und schon im ersten Akt bei Otellos Ankunft die Menge mit Kindern durchsetzt. Shakespeare selbst hat den Aspekt der Kinderlosigkeit und die damit verbundene Angst vor der Endlichkeit übrigens selbst sehr schön am Paar Macbeth und Lady Macbeth vorgeführt. So gesehen haben sich Verdi und Boito im *Otello* sogar eines Shakespeare'schen Dramaturgiehandgriffs bedient.

Ein oft diskutiertes Thema ist das berühmte Jago'sche Credo. Warum haben Verdi und Boito dieses pervertierte Glaubensbekenntnis erfunden und eingefügt?

AN Möglicherweise haben sich Verdi und Boito bei zahlreichen gemeinsamen Mittag- und Abendessen immer und immer wieder den Kopf darüber zerbrochen, was denn nun die Antriebsfeder für Jagos Handeln sein mag, warum er so böse agiert (*lacht*). Shakespeare gibt darüber keine Auskunft, er zeigt ihn einfach in seiner Mehrdeutigkeit – wohlgemerkt ohne dabei Jago zu verurteilen. Verdi und Boito – auch wenn Jago in der Oper ebenfalls die vielschichtigste Figur der Handlung bleibt – vereinfachen seinen Charakter durch das *Credo* ein wenig, indem sie ihm einen fasslichen Beweggrund geben, um ihn in seinem Agieren für das Publikum verständlicher zu machen. Wir dürfen freilich nicht ver-

gessen, dass Shakespeare ein derartiges *Credo* aufgrund der religiösen Restriktionen seiner Zeit niemals hätte schreiben dürfen – in keinem seiner Werke kommt der christliche Gott oder gar Jesus Christus namentlich vor. Verdi und Boito hatten da am Ende des 19. Jahrhunderts schon andere Möglichkeiten.

Das heißt, dass Verdi im Gegensatz zu Shakespeare über Jago sehr wohl ein Urteil ausspricht?

AN Ja, weil das *Credo* eine greifbare Aussage über sein Denken und seinen Charakter darstellt.

Als Sie Alcina und Hänsel und Gretel inszeniert haben, sprachen Sie davon, dass diese Handlungen jeweils eine Reise symbolisieren, eine Reise, die die Charaktere mit Erfahrungen auflädt. Ist dieses Bild auch auf Otello anwendbar?

AN Durchaus. Schließlich basiert die Shakespeare'sche Dramaturgie genau auf diesem Gedanken: Die Bühnenfiguren starten charakterlich an einem bestimmten Punkt, durchlaufen das Drama und stehen am Schluss als veränderte, gereifte Persönlichkeit vor dem Zuschauer, der diese seelische Reise ja ebenfalls mitmacht. Reflektiert wird jeder einzelne Schritt solcher emotionalen Erkenntnisgewinne durch ein optisches Pendant – und das ist bei *Otello* evidenterweise das Wetter und die Elemente, die mit den menschlichen Emotionen interagieren: Denken wir nur an den Sturm am Beginn, an die scheinbar heitere Szene am Feuer im 1. Akt, an den wunderschönen, sternenbekrönten Nachthimmel beim Liebesduett Otello-Desdemona am Ende des 1. Aktes oder an den Wind im 4. Akt, der an die Tür zu pochen scheint und die Ankunft des mordbereiten Otello vorwegnimmt.

Kommen wir nun konkret zu Ihrer Inszenierung: Welcher Inspirationsquellen haben Sie sich, abgesehen natürlich von der Musik, bedient?

AN Eine wichtige Überlegung, die am Beginn unserer Auseinandersetzung mit *Otello* stand, war die Tatsache, dass Shakespeare ganz grundsätzlich die Eifersucht, besser die sexuelle Eifersucht, als die gefährlichste menschliche Emotion einstuft. Noch gefährlicher als Zorn oder Hass, da sich seiner Meinung nach aus der Eifersucht all die anderen zerstörerischen, grausamen Kräfte entwickeln, die das menschliche Zusammenleben so oft erschüttern. Zugleich ist Eifersucht in vielen Opern das wesentliche, handlungsbestimmende Moment. Nun haben zahlreiche Größen wie Henrik Ibsen, August Strindberg oder ein Edvard Munch an der Wende des 19. zum 20.



Jahrhunderts auch in ihren Stücken respektive Gemälden alle möglichen Facetten des Themas Eifersucht ausgelotet, Munch in seinen zahlreichen Eifersuchts-Versionen zudem auf großartig theatrale Art und Weise. Jeder kennt eines seiner Bilder mit dem eifersüchtigen, bärtigen Mann im Vordergrund und dem Paar im Hintergrund, das entweder ein harmloses Gespräch unterhält oder, nach Meinung des Eifersüchtigen, sich gerade ein Stelldichein ausmacht. Diese dramatisch aufgeladene Szene ist geradezu das Abbild der Situation Otellos: Cassio bittet Desdemona, sich für ihn einzusetzen, und Otello glaubt die Untreue seiner Frau erkannt zu haben. Munch zeigt, was Verdi musikalisch wiedergibt und was für das Publikum offensichtlich ist: die Kluft, die die Ebene der Realität von jener der Einbildung Otellos trennt. Mein Team und ich sahen hier eine künstlerische Verbindung zwischen Verdi und Skandinavien, die uns ungemein inspiriert hat. Das war einer unserer Ansätze, durch die wir uns dem Stück angenähert haben. Ein weiterer speiste sich aus der gesellschaftlich-historischen Situation des Schauplatzes: Zypern ist bis heute bekanntlich eine geteilte Insel, die immer wieder unter Fremdherrschaft geriet – sei es unter osmanischer, venezianischer, genuesischer oder britischer Besatzung. Zypern war also für Jahrhunderte Kolonie einer anderen Macht, so wie Indien beispielsweise eine Kolonie Großbritanniens war. Die Spannungen, die sich durch den Gegensatz der lokalen Bevölkerung und der fremden, im Falle *Otellos* venezianischen, Militärmacht ergaben, haben uns ungemein interessiert, sie wollten wir in dieser Produktion ebenfalls als dynamische Kraft aufzeigen. Und so verlegten wir die Handlung in die Zeit des letzten Höhepunktes der Kolonialzeit, an den Beginn des 20. Jahrhunderts, vor den Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

Dadurch ergibt sich eine zumindest teilweise muslimische lokale Bevölkerung, die der venezianischen Soldateska nicht unbedingt freundschaftlich gegenübersteht.

AN Ich habe mich dazu entschlossen, die Stimmen des Chores am Beginn der Oper mit der Masse der Besatzungsmacht, also der Venezianer, gleichzusetzen. Tatsächlich finden sich aber auf der Bühne auch viele andere Personen, die der einheimischen Bevölkerung zuzurechnen sind, die zumindest zum Teil Muslime sind und für die die Worte Otellos hinsichtlich der ermordeten Türken grässlich klingen müssen, da sie sich ja auf ihre Brüder, Väter und Ehemänner beziehen können.

Schon beim Konzeptionsgespräch sprachen Sie von ikonographischen Momenten, die Sie in der Inszenierung abbilden.

← Vladislav
Sulimsky als Jago,
2019

AN Die religiösen Querverweise gehen in der Oper über das Jago'sche *Credo* und das *Ave Maria* der Desdemona hinaus. So nimmt Desdemona ohne

Zweifel in ihrer Reinheit sogar den Platz der Madonna ein, und im Sturm am Beginn der Oper wird nicht von ungefähr vom Weltengericht gesungen. Ich nahm das zum Anlass, eine Parallele zwischen Michelangelos Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der Sixtinischen Kapelle und der Sturmszene zu ziehen: So wie dort Seelen der Verdammten in die Hölle stürzen, lasse ich auch den Schatten eines Matrosen vom Schiff ins aufgepeitschte Meer fallen. Aber auch hier gilt wieder: Ich stülpe nicht eigene Ideen über das Stück, sondern nehme einzelne Elemente auf, die Verdi und Boito verwendet haben, und führe sie in ihrem Sinne weiter.

» Beurteilt man den Charakter
Desdemonas, die sich
misshandeln, ohrfeigen lässt
und die, erwürgt noch verzeiht,
dann scheint sie eine Törin.
Aber Desdemona ist keine Frau,
sie ist ein Typus. Sie ist der
Typus der Güte, der Ergebung,
des Opfers. Und das sind
Wesen, die für die anderen
geboren sind und die kein
Bewusstsein des eigenen ICH
besitzen. «

Giuseppe Verdi

EXILANTEN
VERSUS
EINHEIMISCHE

*Gespräch mit
dem Bühnen- und
Kostümbildner
Dick Bird*

Regisseur Adrian Noble sprach im Zusammenhang mit der Otello-Inszenierung von der Inspiration durch einige Gemälde von Edvard Munch. Inwieweit finden diese einen Niederschlag in der Bühnen- und Kostümgestaltung?

DICK BIRD Es ist wirklich sonderbar. Als Adrian mir gegenüber diese Bilder erwähnte, war ich mir nicht sicher, in welcher Form sie Eingang in meine Arbeit finden sollten. Aber je länger ich eines der Gemälde betrachtete, auf dem ein isolierter Mensch zu sehen ist, der von einer großen bedrohlich-distanzierten Menge gemustert wird, desto mehr erkannte ich in dieser Bildkomposition das Verhältnis Otellos zu den ihn Umgebenden: Otello ist, auch wenn das mit Ausnahme von Jago keiner dezidiert ausspricht, kein Venezianer, sondern ein Fremder, ein Außenseiter, der akzeptiert wird, aber nicht dazugehört. Und tatsächlich haben mich diese von Munch geschaffenen beunruhigenden Figuren in den schwarzen Gehröcken, mit den hohen Zylindern und leeren Gesichtern, die den Außenseiter fast zu belauern scheinen, inspiriert. Nicht zuletzt das Aussehen des Chores im 1. Akt, der als schwarze Masse, den Sturm beobachtend aus ihm zu kommen oder in ihm zu verschwinden scheint, geht definitiv auf den Einfluss Edvard Munchs zurück. Und aus seinen massiv-kräftigen Farben auf einigen der berühmten Eifersuchts-Variationen entwickelte ich die kupferfarbene Anmutung des Bühnenbildes, die mir am besten die Intensität der hier immer wieder aufbrandenden Leidenschaft auszudrücken scheint. Ja, auf diese Weise ist Munch überall auf dieser *Otello*-Bühne zu finden.

Bleiben wir bei der Inspiration: Existieren Aspekte, die Sie eher aus dem Shakespeare-Stück entnommen haben als aus der Verdi-Oper?

DB Vor Jahren hatte ich die Freude, Shakespeares *Othello* am Globe Theatre ausstatten zu dürfen – aber hier bei der Arbeit an der Oper hatte ich nie das Gefühl, auf das Schauspiel zurückgreifen zu müssen. Erstens, weil Verdi und Boito ein hervorragendes Werk geschaffen haben, das zwar auf Shakespeare basiert, aber dann doch etwas Eigenständiges, anderes darstellt. Denken wir vor allem an den fehlenden Venedig-Akt, wodurch sich für den Ausstatter die erleichternde Grundsituation ergibt, dass mit Zypern nur ein einziger Schauplatz vorliegt und nicht, wie bei Shakespeare, zwei gänzlich unterschiedliche. Und zweitens, weil ich die Musik als Ausgangsmaterial hatte. Sie erzählt von der großen Liebe, von der Leidenschaft, von der Eifersucht, von Hass, von Stimmungen, sie erzählt aber dann doch auch von den Schwierigkeiten, die Desdemona mit dem Vater hatte, auch wenn diese Episode auf der Bühne nicht gezeigt wird. Die beiden Genies Verdi und Boito waren sich im Klaren darüber, dass man Dinge erzählen kann, auch wenn man sie nicht zeigt.

Die Handlung wird in dieser Produktion bewusst an den Beginn des 20. Jahrhunderts verlegt. Kam diese Entscheidung vom Regisseur oder vom Ausstatter?

DB Schon bei unseren ersten Gesprächen zeigte Adrian ein großes Interesse daran, den Kolonialismus in unsere Erzählung der Geschichte einzubeziehen, einfach um die gesellschaftlichen Gegebenheiten auf Zypern noch klarer aufzuzeigen, in die Otello und die übrigen Handelnden eingebettet sind. Es war für uns nämlich eine interessante Entdeckung, dass sich der Chor im Wesentlichen nicht aus der einheimischen Bevölkerung zusammensetzt, die fröhlich unter dem Joch der Venezianer arbeitet, sondern gewissermaßen aus den Exilanten, die hier, fern von der eigentlichen Heimat, ihren Dienst versehen – so wie ehemals zum Beispiel die Franzosen in Algerien oder die Briten in Indien. Die eigentliche lokale Einwohnerschaft steht hingegen in der Rangordnung deutlich tiefer und verrichtet lediglich niedere Dienste. Um das alles gut zu veranschaulichen, wählten wir eine Epoche, die nicht so weit zurückliegt, uns also noch etwas sagt, in der aber der Kolonialismus, dieser Landraub der europäischen Mächte, noch einmal aufgeblüht ist – und so kamen wir in etwa auf das Jahr 1910.

Und diese zeitliche Verortung ist auch in der Ausstattung zu erkennen oder nur im konzeptuellen Denkansatz?

DB Nun, im schon erwähnten Bühnenbild, das aus zwei bedrohlichen großen Teilen besteht, die im Laufe des Abends bewegt werden, nur auf eher atmosphärische Weise. Bei den Kostümen und einzelnen Objekten ist die konkrete Zeit wesentlich deutlicher auszumachen, wobei wir uns allerdings eher allgemein und nicht sklavisches in allen Details an die unmittelbaren Vorkriegsjahre gehalten haben. Aber wenn im Hintergrund die damals noch neue technische Errungenschaft der Elektrizität aufrauscht und damit die menschlichen Emotionen verstärkt, so ist das natürlich eine ziemlich präzise Zeitangabe.

Sie sagten, dass an den Kostümen die konkrete Zeit um 1910 relativ klar zu erkennen wäre – sind sie aber auch einem bestimmten Land zugeordnet?

DB Nein, wir haben bewusst die komplette europäische Landkarte geplündert und vermengt. (*lacht*)

Aber die Uniformen der Exilanten und die Gewänder der Einheimischen unterscheiden sich?

DB Die Venezianer, also die Kolonisten, tragen sehr elegante, aber nicht unbedingt bequeme Anzüge und Kleider: Korsett, Westen im Hochsommer u.ä. So wie anno dazumal etwa die Engländer im heißen Indien, die aus ihrer Heimat die traditionellen Lebensgewohnheiten und Lebensformen in die Fremde mitgenommen haben. Die lokale Bevölkerung, die nahezu unbeachtet, fast geisterhaft herumstreicht, ist wiederum in Lumpen gekleidet, die sie aus den Abfallkübeln retten konnten, vergleichbar mit den Armen in den heutigen Slums.

Und Desdemona?

DB Wissen Sie, mein Vater war Kapitän bei der Marine und meine Mutter hatte die typische Funktion der Kapitänsgattin auszufüllen: die Kaffeetreffen mit den anderen Offiziersehefrauen zu organisieren zum Beispiel, die Kinder aufzuziehen und ganz grundsätzlich Teil der Ausrüstung des Kapitäns zu sein. Meine Mutter hat dies alles, verständlicherweise, gehasst. Desdemona erfüllt eine ähnliche Aufgabe in den Augen der gehobenen Gesellschaft – entsprechend ist auch ihre Aufmachung.

Eine letzte Frage: Der wohl direkteste Hinweis auf die Venezianer ist der geflügelte Markuslöwe, der auf einem Vorhang zu sehen ist...

DB Dieser stilisierte Markuslöwe ist das Erste, was das Publikum zu sehen bekommt, wenn es den Zuschauerraum betritt. Die Art allerdings, wie dieses Wappentier Venedigs bei uns gestaltet ist, erzählt von Anfang an etwas über Weltreiche, Aggression und Gewalt. Es ähnelt einem großen Segel, das atmosphärisch in diesen unheilvollen Kolonialismus-Geist einführt, in diese geteilte Gesellschaft aus Einheimischen und Exilanten-Besatzungsmacht.





Angel Nicolaou-Konnari

DER FALL OTELLO

*Opernhafte
Darstellungen Zyperns
im Mittelalter unter
latinischer Herrschaft*

Die Mittelmeerinsel Zypern hat keine Tradition hinsichtlich Komposition oder Inszenierung von Opern. Erst vor relativ kurzer Zeit hat diese musikalische Gattung Anklang bei den Zyprioten gefunden. Und doch schöpften viele Opern ihre Inspiration aus der hellenistisch geprägten mythologischen und historischen Vergangenheit der Insel, ebenso wie aus ihrer Geschichte im Mittelalter unter der Herrschaft der Franken (1191/92 – 1474/89) und Venezianer (1474/89 – 1570/71). Insbesondere liefert zypriotischer Mediävalismus in der Oper ein gutes Beispiel für Geschichte als Quelle künstlerischer Inspiration in einer Form von Populärkultur und des Retromediävalismus, die der Popularisierung der Geschichte dienen. Dies mag wohl auf die außergewöhnlichen – romantischen wie auch tragischen – Umstände der mittelalterlichen zypriotischen Gesellschaft zurückzuführen sein, die alles boten, was den Ansprüchen des damaligen Publikums entsprach: den passenden zeitlichen Abstand, sodass das Mittelalter als legendär wahrgenommen werden konnte, in geografischer Hinsicht die großartige Landschaft einer nahezu exotischen Mittelmeerinsel, und schließlich eine Fülle thematischer Möglichkeiten für prunkvolle Auftritte, Massen- und Kampfszenen, und historische Persönlichkeiten in heroischen Situationen.

Die latinische Periode in der Geschichte der Insel begann im Mai 1191, als König Richard I. von England, der legendäre Löwenherz, auf dem Weg zur Befreiung Jerusalems während des Dritten Kreuzzugs das byzantinische Zypern eroberte. Im Sommer des Jahres 1192 wurde die Dynastie der Lusignan auf der Insel installiert, als der verdrängte König von Jerusalem, Guy de Lusignan, aus Poitou in Westfrankreich, den Kauf Zyperns von Richard arrangierte. Die Herrschaft der Lusignan über die Insel wurde 1196 – 1197 zu einem Kreuzfahrerstaat erhoben, und Guys Nachfahren regierten bis zum Erlöschen des Hauses in den 1470er Jahren. 1489 wurde mit der Abdankung der letzten Königin von Zypern, der Venezianerin Caterina Cornaro, die Monarchie offiziell abgeschafft, und die Insel wurde die größte Übersee-Herrschaft der Republik Venedig. Die Annexion durch Venedig verlief friedlich, ebenso wie das gesamte Jahrhundert der Herrschaft der Serenissima, trotz des wachsenden Drucks seitens der Osmanen. Der Erwerb von Zypern erwies sich als eine der beständigsten politischen Errungenschaften Venedigs im Hinblick auf das Vorrücken der Osmanen und den Verlust seiner Territorien im griechischen Archipel (zwischen 1463 und 1718 kämpfte Venedig in sieben Kriegen gegen das osmanische Reich und gewann nur einen davon!).

Der Großteil der Bevölkerung Zyperns gehörte der griechisch-orthodoxen Glaubensgemeinschaft an. Die latinische Bevölkerung machte höchstens ein Fünftel bis ein Viertel der Gesamtbevölkerung aus. Die meisten der ersten westlichen Siedler nach der Übernahme durch die Lusignan waren besitzlose Edelleute und Bürger vornehmlich französischer Herkunft aus den Kreuzfahrerstaaten in Syrien und Palästina; andere stammten aus Westeuropa und waren Neuankömmlinge im Osten. Eine Berechnung auf Basis der

vorhandenen Zahlen über die verteilten Lehen ergäbe eine Bevölkerungszahl des hohen und niederen Adels von etwa 2.000 zur Zeit der fränkischen Besiedelung; die Anzahl der Edelleute scheint mit 300 nie höher gewesen zu sein als zu Anfang. Es ist jedoch nicht möglich, die unspezifizierte Anzahl latinischer und sonstiger Gruppen der unteren Bevölkerungsschichten einzuschätzen, sei es zur Zeit der Ansiedlung oder später. Ab dem Zeitpunkt der Übernahme durch Venedig im Jahre 1489, als Volkszählungen stattfanden, gab es auf der Insel eine steigende demographische Entwicklung, wobei die Bevölkerung einen starken Zuwachs von etwa 100.000 – 106.000 im Jahr 1490 auf fast 200.000 bis zum Jahr 1570 verzeichnete, obwohl Versuche der Republik, venezianische Siedler auf die Insel zu locken, keinen Erfolg zeigten.

Die Venezianer behielten die Gesellschaftsordnung der Lusignan bei. Die kulturelle Homogenität der orthodoxen Griechen bestimmte die Bevölkerungsverteilung und erleichterte die Anwendung einer strikten gesellschaftlichen Schichtung, mit deren Hilfe die soziale Unterscheidung in Form von Religion definiert und beschrieben wurde, was sowohl für die byzantinische als auch die westliche Identität kennzeichnend war. Die Bauernschaft bestand hauptsächlich aus griechischen Leibeigenen (paroikoi) und freien Bauern (francinati); die ländliche Bevölkerung umfasste außerdem kleine Gemeinschaften von Maroniten, Syrern verschiedener ostchristlicher Riten, Armeniern sowie Roma. Die Stadtbevölkerung bestand aus griechischen und fränkischen Bürgern, aber auch Syrern, Armeniern, einigen Juden sowie italienischen, katalanischen und französischen Kaufleuten. Die Einführung eines neuen Gesellschaftssystems, das auf dem Erwerb von Lehen durch eine neue herrschende Klasse fränkischer Grundherren beruhte, die in der Hauptstadt Nicosia ansässig waren, bedeutete die Zerstörung der lokalen griechischen Aristokratie. Jedoch entwickelte sich allmählich eine andere Art griechischer Oberschicht, zu der auch reiche, gebildete Personen gehörten; die meisten davon waren Beamte und Kaufleute, die die neuen Realitäten zu ihrem Vorteil zu nutzen wussten; einige stiegen im fünfzehnten Jahrhundert in die Reihen des fränkischen Adels auf und übernahmen den römischen Ritus. Daher gehörten im sechzehnten Jahrhundert Griechen und Syrer, Italiener und Spanier ebenso zum zypriotischen Adel wie einige der alten fränkischen Familien. Am unteren Ende der sozialen Leiter findet man die Sklaven (Landarbeiter und Hausdiener), die verschiedenen ethnischen Gruppen angehörten: Araber und Türken, Tartaren, Russen, Tscherkessen, sowie Bulgaren aus den Steppen Südrusslands und der Schwarzmeerregion, Farbige aus der Subsaharazone und Griechen vom Ägäischen Meer.

Trotz des kolonialen Charakters der Regierung profitierte die zypriotische Gesellschaft von der effizienten Verwaltung Venedigs und seiner Wiederbesiedlungs- und Sozialpolitik. Innerhalb des venezianischen Verwaltungsnetzwerks taten sich die Zyprioten als kompetente Beamte und Dolmetscher für

→
Bongiwe Nakani
als Emilia und KS
Carlos Álvarez als
Jago, 2020



Latein, Griechisch oder orientalische Sprachen hervor, und ihre Karrieren widerspiegeln den Kosmopolitismus einer Insel am Schnittpunkt von Zivilisationen. Die Bevölkerung erhielt das Recht, sich in kommunalen Versammlungen und Gemeinderäten zu organisieren, deren Gesandte häufig ihre Anträge der Stadtregierung vorlegten; die Republik ging oft auf solche Forderungen ein und gewährte finanzielle Hilfe für den Bau oder die Reparatur von Kirchen und Spitälern, zahlte für wichtige öffentliche Arbeiten, wie etwa die Trockenlegung der Sümpfe nahe Famagusta und den Bau einer Wasserleitung in der Stadt, und stellte Lehrer und Ärzte ein. Die Kolonie zahlte für ihre Unkosten, sodass ungefähr ein Drittel der Einnahmen der Insel an die Metropole gingen. Zu den wichtigsten Ausgaben zählten die Unterhaltung einer Streitmacht und die Instandhaltung der Befestigungsanlagen. Da die Insel jedoch in den internationalen Handel einer der größten Wirtschaftsmächte im Europa des sechzehnten Jahrhunderts eingebunden war, hatten die Zyprioten viele Möglichkeiten für Gewinn und Reichtum. Zypern wurde nach und nach zum wichtigsten Umschlagplatz für den Handel Venedigs mit der Levante für Waren aus Asien, Arabien und dem Nahen Osten, an dem es sich auch als Rohstoffproduzent beteiligte.

Die politische Stabilität und das Wirtschaftswachstum Zyperns während der venezianischen Periode begünstigten einen anhaltenden kulturellen Austausch mit Westeuropa, was auch typisch für die Periode unter den Lusignan war. Fortan kam die kulturelle Alimentierung aus Italien, wo die meisten der byzantinischen Intellektuellen nach der Eroberung von Konstantinopel durch die Osmanen im Jahr 1453 Zuflucht suchten. Die zypriotische Renaissance war geprägt durch die Bemühung, das literarische Erbe der Vorfahren zu sammeln und zu kopieren und diese Werke aus dem Altfranzösischen, byzantinischen Griechisch, dem griechisch-zypriotischen Dialekt oder dem Italienischen in jeweils diese Sprachen zu übersetzen. Die uns vorliegenden Belege deuten jedoch darauf hin, dass die italienische Renaissance die lokal produzierte Literatur erst seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beeinflusste. Frühere vom italienischen Quattrocento beeinflusste literarische Werke wurden von zypriotischen Emigranten in Italien, in Venedig, Padua oder vielleicht auch am Hof der Caterina Cornaro in Asolo geschaffen; dies ist höchstwahrscheinlich das Umfeld, in dem das vollkommenste Werk griechischer Dichtkunst der Renaissance entstand, eine Sammlung von Liebesgedichten im griechisch-zypriotischen Dialekt, die eng an die italienischen Literaturtrends des späten Quattrocento und frühen Cinquecento angelehnt ist. Die Karrieren des Musikologen, Komponisten byzantinischer Musik, und Kopisten byzantinischer Manuskripte Hieronymos Tragoudistes und des Gelehrten und Universitätsprofessors Giason de Nores sind typisch für Zyprioten, die hauptsächlich in Italien lebten und tätig waren, wo sie mit einigen der wichtigsten Gelehrten der Zeit befreundet waren.

Das Zusammenleben der verschiedenen ethnischen Gruppen auf der

Insel gestaltete sich friedlich und oft fruchtbar. Neben Eheschließungen zwischen Angehörigen verschiedener Gruppen führte der kulturelle Austausch in den Bereichen Religion, Sprache und Kunst nach und nach zu einer kulturellen Osmose zwischen Griechen und Lateinern. Wenngleich die Religionszugehörigkeit bei beiden ethnischen Gruppen stark identitätsbildend blieb und häufig zu Konflikten zwischen den beiden kirchlichen Hierarchien führte, ignorierten die Laien oft die rituellen Unterschiede und praktizierten religiöse Koexistenz. Wie die Religion war auch die Sprache eines der Hauptmerkmale der Gruppenidentifizierung; jedoch war das Band der Sprachloyalitäten nicht ausreichend stark, um als Basis für ethnische Gemeinschaften zu dienen, und so fand schon früh eine sprachliche Interaktion statt. Der griechisch-zypriotische Dialekt, ein Produkt der korrosiven Wirkung französischer und italienischer Einflüsse, hauptsächlich im Hinblick auf Wortschatz und Phonetik, entwickelte sich allmählich zu einer *Lingua Franca* für die gesamte Bevölkerung. Künstlerische Zeugnisse lassen französische Einflüsse in der griechischen kirchlichen Kunst und Architektur erkennen. Gotische architektonische Überreste und venezianische Militärarchitektur, die sich heute zum Großteil im türkisch besetzten Teil Zyperns befinden, belegen eindrucksvoll die Präsenz der Franzosen und Venezianer auf der Insel.

Zu Beginn der Herrschaft der Lusignan gab es für jede Gruppe eine eigene ethnische Zugehörigkeit, die durch Ritus und gesellschaftlichen Status bestimmt war, aber in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts war der Prozess einer Neudefinition der Identität hin zur Ausbildung einer gemeinsamen Identität oder gemeinsamer Identitätsmerkmale für zumindest einen Teil der zypriotischen Bevölkerung bereits weit fortgeschritten. Der Name *Kypriotes* / *Chiprois* / *Ciprioti* definierte die Zyprioten hinsichtlich ihrer Beziehung zu Zypern als geografische und politische Einheit; anders ausgedrückt, waren sie die Gruppe, die den bestimmten Raum bewohnte, der von der geografischen Grenze der Insel begrenzt wird und das Königreich der Lusignan oder das venezianische Herrschaftsgebiet bildete. Folglich drückte der Name Gruppenzugehörigkeit und ethnisches Bewusstsein aus, doch die von ihm vermittelten Identitätsmerkmale waren nicht mit Ritus, Abstammung oder sozialem Status verknüpft, wohingegen die Sprache in der Form des griechisch-zypriotischen Dialekts anscheinend eine Voraussetzung der mit ihr verbundenen kulturellen Identifikation war. Im sechzehnten Jahrhundert war dann die Wirkung italienischer Kultur und Literatur maßgeblich, sodass die zypriotische Kultur einen deutlichen griechisch-italienischen Charakter annahm, zu Lasten der fränkischen Kultur, wobei der Prozess der allmählichen Italianisierung vor allem die sozialen und intellektuellen Eliten betraf.

Die Invasion der Osmanen im Jahr 1570 markierte den Beginn eines der schmerzlichsten Kapitel in der Geschichte der Insel. In den 1560er Jahren,

vor der wachsenden Bedrohung durch die Osmanen, machte sich Venedig an die Sanierung der Befestigungsanlagen von Nicosia, Famagusta und Kyrenia, eine höchst beeindruckende Arbeit nach den neuesten wehrtechnischen Verfahren für die Verteidigung in Artilleriekämpfen; die ansässigen Adeligen beteiligten sich mit hohen Geldsummen an dem Projekt, während die Bauern entweder mit einem zehntägigen Arbeitseinsatz pro Jahr oder der Zahlung einer Steuer ihren Beitrag leisten mussten. Der Krieg auf Zypern (*Bellum Cyprium* / 1570-1571), die Hauptphase des Vierten Osmanisch-Venezianischen Krieges, dauerte etwa dreizehn Monate. Seine dramatischen Einzelheiten hinterließen einen großen und nachhaltigen Eindruck auf die europäischen Gesellschaften jener Zeit. Obwohl im Wesentlichen ein Belagerungskrieg rund um die Mauern von Nicosia und die von Famagusta, waren die Folgen extrem zerstörerischer Natur in Bezug auf Menschen- und Materialverluste, wobei beide Städte nach ihrem Fall Gemetzel und Plünderung preisgegeben wurden. Insbesondere Famagusta ergab sich nach einer heroischen Verteidigung von Ende September 1570 bis August 1571 unter dem tapferen venezianischen Generalkapitän, Marcantonio Bragadin. Die Stadt kapitulierte unter der Bedingung, dass das Leben ihrer Verteidiger geschont werden sollte; aber der türkische Kommandant hielt die Zusage nicht ein und ließ seine Wut an Bragadin aus: er ließ ihm Ohren und Nase abschneiden und ihn bei lebendigem Leib häuten, seine Haut mit Heu ausstopfen und in aller Öffentlichkeit aufhängen.

Es überrascht nicht, dass die Oper ihren Weg in diese mittelalterliche Welt Zyperns fand, einem kulturellen Grenzgebiet zwischen Ost und West. Richard Löwenherz' heldenhafte Eroberung Zyperns inspirierte zwei Opern: *Isacio tiranno*, Musik von Antonio Lotti und Libretto von Francesco Briani (Teatro San Giovanni Grisostomo, Venedig, 24. November 1710); *Riccardo Primo, Re d'Inghilterra*, Musik von Georg Friedrich Händel und Libretto von Paolo Antonio Rolli (King's Theatre, Haymarket, London, 11. November 1727), komponiert als eine Geste des Patriotismus, um Händels kürzlich erfolgte Einbürgerung und die Thronbesteigung von George II. im Jahr 1727 zu feiern. Die Herrschaft der Lusignan war teilweise Inspiration für *Malek Adel* von Michael Costa, nach einem Libretto von Carlo Pepoli auf Basis des Romans *Mathilde* von Madame Sophie Cottin (Teatro di San Carlo, Neapel, 1829); der titelgebende Malek ist Saladins Bruder, und die Geschichte spielt in Palästina, aber es kommt auch der König von Zypern vor, vage als Lusignan bezeichnet. Leben und Herrschaft von Caterina Cornaro erlebten in den 1840er-Jahren eine beispiellose Popularität und neu entdeckte Aktualität und inspirierten nicht weniger als fünf verschiedene Opern; noch außergewöhnlicher war, dass sie alle fünf dasselbe Libretto benutzten, *La Reine de Chypre* des Parisers Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, und zwar entweder im Original oder in der Übersetzung / Bearbeitung: Franz Paul Lachner, *Catharina Cornaro, Königin von Cypern* (Hofoper, München, 3. Dezember 1841),

Jacques-François-Fromental-Elie Halévy, *La Reine de Chypre* (Théâtre de l'Académie Royale de Musique, Paris, 22. Dezember 1841), Gaetano Donizetti, *Caterina Cornaro* (Teatro di San Carlo, Neapel, 18. Jänner 1844), Michael William Balfe, *The Daughter of St. Mark* (Drury Lane Theatre, London, 27. November 1844), und Giovanni Pacini, *Regina di Cipro* (Teatro Regio Turin, 7. Februar 1846). Eine amerikanische Oper, *Yolanda of Cyprus* von Clarence Loomis (London, Ontario – Kanada, 25. September 1929), basiert auf dem poetischen Drama von 1908 von Cale Young Rice; die gänzlich fiktive Geschichte ist ein Spiel der Missverständnisse im Königshaus von König Renier Lusignan, seiner Königin Berangere, und ihrem Sohn Amaury im Zypern des sechzehnten Jahrhunderts, mithin eine Kombination der Perioden der Lusignan und der Venezianer.

Die Entscheidung Giuseppe Verdis, *Otello* zu komponieren, wurde von seiner Bewunderung für Shakespeare bestimmt. Außerdem war er der Meinung, dass Gioachino Rossinis *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Libretto von Francesco Maria Berio di Salsa, Teatro del Fondo, Neapel, 4. Dezember 1816) die Wirkmacht von Shakespeares Drama weder musikalisch noch textlich wiederzugeben vermochte. Hingegen schien bei seiner Entscheidung die mittelalterliche Geschichte Zyperns keine besondere Rolle gespielt zu haben. Als der Maestro 1880 eine Überarbeitung seines *Simon Boccanegra* vornahm, der am venezianischen Teatro La Fenice am 12. März 1857 uraufgeführt worden war, wurden dem Libretto von Francesco Maria Piave (und Giuseppe Montanelli), das auf dem Stück *Simón Boccanegra* (1843) von Antonio García Gutiérrez basierte, ebenfalls keine zypriotischen thematischen Elemente hinzugefügt, obwohl der König von Zypern, Peter I. von Lusignan, beim Dogen in Genua zu Gast war, als Letzterer 1363 starb; die neue Version war trotzdem von einem triumphalen Erfolg gekrönt!

Bei seinem *Othello* hatte Shakespeare die Grundzüge einer Novelle des Italieners Giambattista Cinzio Giraldi mit dem Titel *Der Mohr von Venedig* benutzt (Nr. 37 seiner Sammlung *Ecatommiti*, erschienen 1565), deren Handlung in Venedig und Zypern angesiedelt ist. Rossinis *Otello* weicht stark von Shakespeares Stück ab, da er der französischen Überarbeitung von J. F. Ducis folgt, in der die Geschichte ausschließlich in Venedig stattfindet. Verdi bestand darauf, dem Text des englischen Dichters absolut treu zu bleiben, mit Ausnahme der Einheit des Ortes, da sein Werk nur in Zypern angesiedelt ist. So erlangte die Handlung die Charakteristik einer griechischen Tragödie gemäß der aristotelischen Definition: die Nachahmung einer früheren Handlung, die den Abgrund der menschlichen Seele erforscht und Gefühle von Furcht und Mitleid erregt, um Katharsis zu erlangen, Einheit von Zeit und Ort (im Übrigen eine griechische Insel!), edle Charaktere, die eine außergewöhnliche Schicksalswende erleben, hohe poetische Form. Ansonsten brachte Boito keine »zypriotischen Merkmale« in Shakespeares Text ein und verbesserte auch nicht dessen verschwommene Historizität. Andererseits



erforderte die Aneignung dieses speziellen mittelalterlichen Themas für die italienischen und europäischen Opernbühnen des späten neunzehnten Jahrhunderts eine subtile Anpassung an die Bedingungen und Bräuche der Zeit, um in gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht Aufnahme zu finden.

Die Handlung findet Ende der 1400er Jahre statt. Geschichtlich fällt diese Periode zusammen mit dem Beginn der venezianischen Herrschaft in Zypern, als die Insel jedoch keinen schwerwiegenden osmanischen Angriffen ausgesetzt war, wie dies zu Beginn der Oper der Fall ist. Seltsamerweise erregten die tragischen Ereignisse rund um den Krieg auf Zypern 1570 – 1571 und sein schmerzliches Andenken nicht die Aufmerksamkeit des Dichters. Ebenso merkwürdig ist es, dass sie Boito nicht dazu bewegten, die Handlung ein Jahrhundert später zu verschieben, insbesondere da die osmanische Herrschaft über die Insel im Jahr 1878 endete, nur wenige Jahre vor der Verfassung des Librettos Anfang der 1880er Jahre.

Weder Shakespeare noch Boito gibt an, wo genau auf der Insel die Handlung stattfindet. Sie sprechen vage von einer von Mauern umgebenen Küstenstadt mit einer Burg, was die befestigte, im Inneren des Landes gelegene Hauptstadt Nicosia sowie die unbefestigten Küstenstädte Limassol, Saline/Larnaca und Paphos ausschließt. Was Kyrenia und Famagusta angeht, so eignete sich Letztere besser als Kandidat für die traditionelle Identifizierung mit der Stadt, wo das Drama stattfindet. Famagusta, seit Ende des dreizehnten Jahrhunderts der wichtigste Hafen der Insel, war von 1373/74 bis 1464 in der Hand der Genuesen. Seine Wirtschaft stützte sich auf die Schifffahrt und profitierte außerdem von der Präsenz der venezianischen Armee und Flotte, aber auch von den Aktivitäten der kleinen lokalen Werft im sechzehnten Jahrhundert. Die starken Befestigungsanlagen widerstanden 1570 – 1571 einer fast einjährigen Belagerung durch die Osmanen. Die Geschichte wiederholte sich 1974, als die Stadt von den Türken besetzt wurde. Während der frühen britischen Herrschaft über Zypern (1878 – 1960) erhielt die Zitadelle, die von den Lusignan im vierzehnten Jahrhundert erbaut und unter dem venezianischen Kapitän Nicolo Foscarenio 1492 umgebaut wurde, den Namen »Othello-Turm«; über dem Haupteingang befindet sich eine Skulptur des geflügelten Löwen von St. Markus, dem Schutzheiligen von Venedig.

Obwohl Famagusta nicht ausdrücklich als Schauplatz der Oper erwähnt wird, spiegelt sich in der moralischen Geografie des Librettos das venezianische Bild von Famagusta als einer männlichen, militärischen und frauenfeindlichen Gesellschaft. Ein befestigter Außenposten an der Grenze der christlichen Welt, ist die ungenannte Stadt ein kriegerischer Ort, eine Bastion männlicher Macht, definiert durch eine morbide Faszination für Ehre und Pflicht, ein gewalttätiger Ort, wo in Wirtshäusern getrunken und gerauft wird und Desdemona, fern vom zivilisierten Venedig, Jagos Intrigen und Othellos Brutalität schutzlos ausgesetzt ist.

Über die Ethnizität des »Mohren« im Dienste Venedigs wurden Ströme

←
KS Carlos Álvarez
als Jago, 2020

von Tinte vergossen, oft sehr weitschweifig. Es sollte genügen, hier einige Bemerkungen in Bezug auf Zypern anzubringen. Die Bezeichnung *maurus / moro* (abgeleitet vom Altgriechischen (α)μαυρός = dunkel) dient der Beschreibung von Muslimen aus Nordafrika oder Arabern insgesamt, und zwar nur in zeitgenössischen westlichen Quellen in Bezug auf die mittelalterliche Geschichte Zyperns (zum Beispiel wird der grausam verlaufende Angriff der ägyptischen Flotte auf das Genueser Famagusta im Jahr 1463 als »le grandissime crudelite mauresche« beschrieben), während in griechischen Texten verschiedene andere Bezeichnungen auftauchen. Es ist unklar, ob der (Spitz-)name Mauro (zum Beispiel »Iani Mauro Chiti«, Verwalter eines Dorfes nahe Famagusta im Juni 1440) auf der Insel mit irgendwelchen rassistischen Konnotationen einherging. Nach manchen Vorstellungen könnte die Figur des Othello nach einem luogotenente oder Statthalter von Zypern benannt worden sein (ein Amt mit jeweils zweijähriger Laufzeit), der zur Familie Moro gehörte, aber der Name dieser venezianischen Patrizierfamilie deutet nicht auf eine maurische Abstammung oder Verwandtschaft hin: Cristoforo (gewählt am 18. Mai 1505), Sebastiano (gewählt am 5. Februar 1520) oder Giovanni Moro (gewählt am 1. Jänner 1535, verstorben in Zypern am 13. Juli 1535); drei weitere Familienmitglieder fungierten als Berater des Statthalters (Leonardo, Alvise und Piero, gewählt 1489, 1494 bzw. 1498).

Die Rollen des Librettos enthalten keine zypriotischen Charaktere, die Inselbewohner erscheinen nur als Städter, Männer und Frauen. Sie werden kollektiv als Zyprioten bezeichnet, und obwohl sie das Libretto nicht ethnisch als Griechen oder Franken identifiziert, gehören sie eindeutig den unteren sozialen Schichten an. Dass sie offensichtlich die venezianische Präsenz in Zypern schätzen, passt nicht zur negativen Legende der venezianischen Verwaltung, die die Unfähigkeit der Republik übertrieb, der Bauernschaft durch eine Reform der veralteten ländlichen Institutionen zu helfen und Korruption zu bekämpfen, und dies als Grund für die passive Rolle der Bauern während der osmanischen Eroberung sah.

Diese Interpretation der venezianischen Herrschaft auf Zypern, im Gegensatz zur »glorreichen« fränkischen, wurde Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch die französische Geschichtsschreibung eingeführt und erst vor Kurzem durch Wissenschaftler ins rechte Licht gerückt. Sie entstammte dem napoleonischen Mythos einer repressiven und dekadenten Stadt, der den französischen Patriotismus bediente und den von Napoleon 1797 verursachten Niedergang der Stadt – und analog dazu die Revolution der französischen Mittelklasse im Jahr 1830 und die koloniale Expansion Frankreichs unter Louis-Philippe – rechtfertigte. Der Mythos fand seinen Weg in die Welt der Oper, und so wurde ironischerweise die Stadt, die in den 1630er Jahren eine bemerkenswerte Evolution an Opernaufführungen erlebte (dank der Anwesenheit von Claudio Monteverdi) und die erste öffentliche Opernaufführung an dem ersten öffentlichen Opernhaus der Welt hervorbrachte (das Teatro

San Cassiano im Jahr 1637) nach Napoleons Invasion in Opernwerken systematisch als tyrannisch und dem Verfall preisgegeben dargestellt. Dementsprechend bringt Saint-George in seiner *Reine de Chypre* eine höchst negative Schilderung Venedigs. Verdis *I due Foscari* (Libretto von Francesco Maria Piave, basierend auf dem Theaterstück von Lord Byron) wurde am 3. November 1844, am Höhepunkt des Risorgimento, im Teatro Argentina in Rom uraufgeführt und widerspiegelt eine etwas verzerrte Bereitschaft zur nationalistischen Nutzung der Legende vom despotischen Venedig, um die österreichische Unterdrückung in Norditalien darzustellen und die Einigung Italiens zu unterstützen. Mehr als vierzig Jahre später, nach der Erklärung Roms zur Hauptstadt des vereinigten Italien im Jahr 1871, folgt die Beschreibung von Venedig in *Otello* nicht dem napoleonischen Mythos.

Dank der Aktualität des historisch situierten Mythos von *Otello*, ursprünglich erdacht für die Sensibilitäten des Publikums Ende des neunzehnten Jahrhunderts, und der Kraft ihrer Musik, kann die Oper heutige Zuschauer erreichen. Ihre Aufnahme hängt vom Zusammenspiel zwischen früheren und heutigen Auffassungen von Geschichte und populären und gebildeten Vorlieben in Literatur und Musik ab. Das Misstrauen des einundzwanzigsten Jahrhunderts gegenüber kulturellen Stereotypen, sozialen Vorurteilen und historischen Ungenauigkeiten wird ausgeglichen durch die psychologisch komplexen Charaktere, die Neuinterpretationen seitens der Regisseure und vor allem durch Verdis musikalisches Genie.

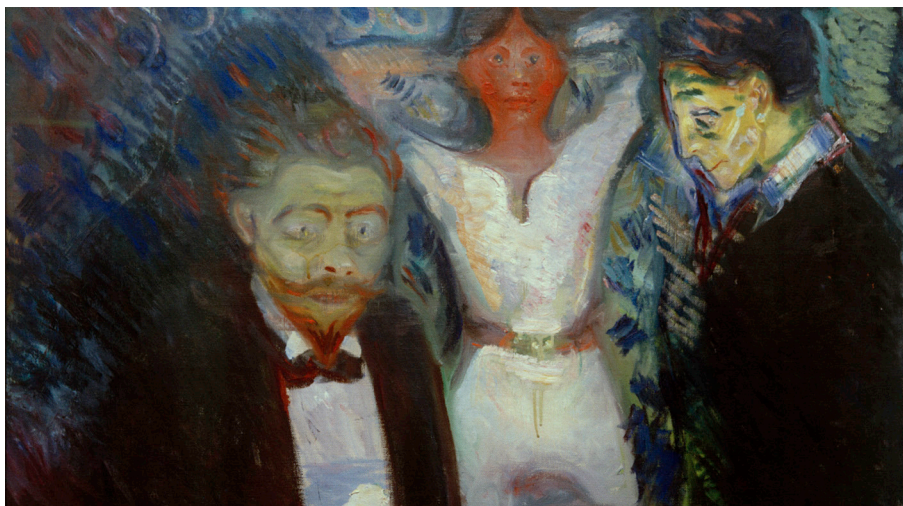
OHNMÄCHTIGE PARISERINNEN UND STÜRMENDE TÜRKEN

William Shakespeares *Othello, der Mohr von Venedig* erschien 1622 erstmals als Quartodruck. Ein Jahr später findet sich die Tragödie auch im First Folio, der ersten Gesamtausgabe der Dramen. Eine Aufführung ist zum ersten Mal im November 1604 dokumentiert, doch nimmt man an, dass das Stück davor bereits im Globe Theatre gezeigt wurde.

Die Opernbühne hat *Othello* zum erste Mal 1816 betreten, als am 4. Dezember Gioachino Rossinis *Dramma per musica Otello ossia Il moro di Venezia* im Teatro del Fondo in Neapel herauskam. Es war die zweite von zehn ernsten Opern, die Rossini zwischen 1815 und 1822 für Neapel komponiert hat. Eingebettet ist sein *Otello* zwischen *Il barbiere di Siviglia*, der im Februar desselben Jahres in Rom uraufgeführt wurde, und *La cenerentola*, die im Jänner 1817 ebenfalls in Rom die Bühne betrat – ein zur kaum mehr gespielten Rarität gesunkenes Werk, flankiert von zwei seiner bis heute größten Buffa-Erfolge.

Die Gründe dafür sind vielfach. Zum einen braucht das *Dramma* insgesamt drei gestandene Tenöre für die Rollen des Otello, des Rodrigo und des Jago, was die Sache für den Spielplan nicht gerade leicht macht. Und natürlich

denkt jeder im Zusammenhang mit der Vertonung des *Othello* heute zuerst an den *Otello* von Giuseppe Verdi, der zweiten Verarbeitung des Stoffes zu einer Oper. Doch Rossinis *Otello* war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eines seiner beliebtesten Stücke, galt geradezu als Sensation. Bis zu Verdis *Otello* 1887 wurde die Oper nicht nur in ganz Italien, sondern auch in den europäischen Metropolen wie Wien, Paris und London heftig gespielt. Richard Wagner dirigierte das Stück in seiner Jugend und Franz Liszt borgte sich die Melodie der Gondoliere-Kanzone aus dem letzten Akt für *Venezia e Napoli*. Selbst Lord Byron freute sich am 20. Februar 1818 aus Venedig: »Morgen abend werde ich mir *Otello* ansehen, eine Oper nach unserem *Othello* – und eine von Rossinis besten, sagt man«, und war neugierig, »zu entdecken, was sie aus Shakespeare musikalisch wohl machen werden.« Die Antwort kurz später fiel jedoch eher ernüchtert aus: »Sie haben *Othello* zu einer Oper (*Otello* von Rossini) verunstaltet. Musik gut, aber unheilvoll – doch was den Text betrifft! Alle echten Szenen mit Jago weggelassen und stattdessen der größte Unsinn: das Taschentuch hat sich in einen Liebesbrief verwandelt...«



→
Edvard Munch,
Eifersucht, 1913,
Öl auf Leinwand,
85 × 130 cm

Auch Stendhal, der Rossini bewunderte, äußerte sich wenig schmeichelnd: »Der Verfasser des Textes war ein Meister der Kunst, die leidenschaftlichste Tragödie derart fade zu machen.«

Dazu muss man wissen, dass zu dieser Zeit der Originaltext von Shakespeares Drama wohl nur ein Geheimtipp für einige Intellektuelle war, außerdem gab es nur wenige und ungenaue Übersetzungen. Rossinis Librettist Francesco Maria Berio stand eine solche Quelle nicht zur Verfügung. Er schaute also nach Frankreich, wo sich der große Voltaire zunächst für Shakespeare stark gemacht hatte, um 1745 zu glauben: »Der Grund, warum Shakespeare immer noch in England aufgeführt wird, ist, dass die Theater dort dem Vulgären Tür und Tor öffnen, aber der Geschmack unserer eigenen Landsleute ist auch

» Otello, ein Alterswerk Verdis, ist
noch ganz auf Einfall gestellt,
ungewöhnlich in der subjektiv
verfeinerten Technik, die dem leicht
Eingänglichen der früheren Epoche
etwas aus dem Weg geht, Noblesse
der Erfindung über alles stellt,
kammermusikalisch webt und singt
– Verdi als Artist. «

Joseph Marx

nicht besser; vor allem bei Tragödien hat man den Eindruck, man sei in einem Wirtshaus.«

Dieses Wirtshaus hat der französische Neoklassizist Jean-François Ducis seinem *Otello*-Stück von 1792 dann gehörig ausgetrieben. Er änderte gar die Tötung Desdemonas von Ersticken in Erstechen, weil »der Mord mit dem Kissen überhaupt zu grausam«, ließ später schließlich einen auf die Bühne eilenden Chargin Othello daran hindern, sein Schwert zu ziehen, nachdem es bei einer Aufführung 1792 zu Aufruhr kam: »Zuschauer weinten, schrien, brüllten«, stießen Drohungen aus, erinnert sich Ducis, und: »... einige der schönsten Frauen von Paris fielen in Ohnmacht und wurden vor aller Augen aus dem Haus getragen.«

Ducis Bearbeitung war jedenfalls die eine Quelle von Berio, die zweite dann die »azione patetica« nach Shakespeare von Giovanni Carlo Baron Cosenza. Viele Umwege für Shakespeares *Othello*, die ihn ordentlich entstellten. Hätten die Hauptfiguren der Oper die Namen »Enrico, Zenobia und Ricciardo getragen, dann hätten sich wohl nur wenig Zuschauer vorstellen können, dass die ersten beiden Akte irgendetwas mit Shakespeares *Othello* zu tun haben mochten«, meint der Musikwissenschaftler Philip Gossett. Rossinis Handlung spielt komplett in Venedig. Jago ist an den Rand gerückt, zugunsten des verschmähten Bräutigams Rodrigo, der mit Desdemonas Vater gemeinsame Sache macht. Aus dem Taschentuch ist tatsächlich ein Brief samt beigelegter Haarlocke geworden.

Erst im letzten Akt kommt dann Shakespeare doch noch zu einem gewissem Recht. Wir finden Desdemona im Schlafzimmer, sie erinnert sich an ihre tote Freundin, die hier Isaura heißt, und singt deren Lieblingslied, das von der Weide. Einen heftigen Windstoß deutet sie als Vorzeichen für ihr nahendes Ende, sie verabschiedet sich von Emilia, betet und geht ins Bett. Otello tritt ein, zunächst noch zweifelnd, flammt seine Eifersucht schnell wieder auf. Er ersticht Desdemona, und stürzt sich nach Entdecken der Intrige in sein Schwert.

Rossini und Berio gelang hier nach zwei Akten Opernkonvention ein großer Wurf. Rossini selbst war überzeugt, dass neben seinem *Barbiere* der dritte Akt des *Otello* Bestand haben würde. Giacomo Meyerbeer, der die ersten zwei Akte misslungen fand, war vom dritten begeistert und die Musikwissenschaftlerin Silke Leopold meint: »Dieser große dramatische Bogen über einen ganzen Akt hinweg war so etwas wie ein erster Schritt auf dem Weg zum durchkomponierten Musikdrama, wie es dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aktuell werden sollte.«

Womit wir bei Giuseppe Verdi und seinem Textdichter Arrigo Boito wären, die ihre dramaturgischen Blicke durchaus auf Rossinis und Berios dritten Akt gelegt haben. Auch wenn bei Verdi Otello seine Desdemona ganz Shakespeare treu erwürgt, wird genauso eine Szene ausgelassen und Emilia, hier jetzt ganz nach Shakespeare Jagos Gattin, am Ende des Weidelieds kurz ver-

abschiedet. Bevor, wie schon bei Rossini, und nicht bei Shakespeare, Desdemona ein Gebet spricht. Othellos Shakespeare-Worte »Have you pray'd to-night, Desdemona?« haben hier wohl die Opernfantasie schon bei Rossini angeregt und Verdi dann sein ergreifendes *Ave Maria* komponieren lassen. Boito stand als Quelle ebenfalls nicht der Originaltext Shakespeares, sondern die damals neueste Übersetzung ins Französische zur Verfügung, die 1860 François-Victor Hugo, der Sohn von Victor Hugo angefertigt hatte.

Er hielt sich unvergleichlich enger an Shakespeare, denn »alle Welt weiß, dass der *Otello* ein ganz großes Meisterwerk und in seiner Größe vollkommen ist. Diese Vollkommenheit rührt (Sie wissen das besser als ich) von den wunderbaren Harmonien des Ganzen und seiner Teile her, vom tiefen Eindringen in die Charaktere, von jener äußerst strengen und verhängnisvollen Logik, die alle Ereignisse der Tragödie zur Entfaltung bringt, von der Art, in der alle Leidenschaften, die darin wirken, und vor allem die dominierende Leidenschaft beobachtet und dargestellt werden«, schwärmt Boito im Oktober 1880. Es ist die Antwort auf eine Idee Verdis, dem Finale des dritten Aktes noch ordentlich Operndramatik zu verpassen. »Nachdem Otello Desdemona geschmäht hat«, schreibt Verdi, und malt sich aus, es könnten plötzlich die Türken, die davor im Sturm vernichtet geglaubt, wiedervereint auf die Bühne und nach Zypern zurückstürmen, worauf sich Otello mit seinen Soldaten in die Schlacht stürzt, während Desdemona im Gebet zurückbleibt.

Doch Boito, der erfahrene und gewiefte Theatermann, entwirft ihm als Antwort das grandiose Finale III, in dem Lodovico aus Venedig anreist, um Otello zurückzubeordern, während dieser Desdemona öffentlich demütigt, zu Boden schleudert, alle den Saal verlassen und Jago triumphierend zurückbleibt. Boito und Verdi lassen damit zwar die Handlung ein wenig stillstehen, bauen aber hier große Oper aus der Tragödie. Samt Chor, denn, »die Idee (über die ich noch lächeln muss), einen *Otello* ohne Chor in Musik zu setzten, war und ist wohl Wahnsinn« wird Verdi später Boito ausrichten.

Der weiß genau, dass die Gesetzmäßigkeiten des Schauspiels andere sind, als die der Oper. Nachdem Verdi Boitos Entwurf für das Dritte-Akt-Finale »himmlisch gut« findet, lässt der Textdichter den Komponisten wissen: »Aber ein Melodrama ist kein Drama, unsere Kunst lebt von Elementen, die der gesprochenen Tragödie unbekannt sind. Eine zerstörte Stimmung kann man wieder von neuem schaffen; acht Takte genügen, ein Gefühl wieder aufleben zu lassen; ein Rhythmus kann eine Figur wieder herstellen. Die Musik ist die allermächtigste aller Künste, sie hat eine ihr eigene Logik, eine schnellere und freiere Logik als die des gesprochenen Gedankens, und eine sehr viel beredtere.«

In diesem Sinne legt sich Boito seinen Shakespeare zurecht, bleibt ihm aber zumeist treu. Ein genialer Schachzug ist genauso der Beginn der Oper, bis dahin unerhört und so noch nicht da gewesen. Kein Vorspiel, sondern ein gewaltiger Sturm reißt den Vorhang auf und katapultiert den Zuschauer so-

gleich nach Zypern. Auf den ersten Shakespeare Akt, der noch in Venedig spielt, Personen und Konstellationen vorstellt, hat man verzichtet. Boito und Verdi konzentrieren damit die Handlung, machen den Verlauf unvorhersehbarer und damit packender. Jetzt betritt Otello mit seinem *Esultate*, das nur ganze zwölf Takte lang die obligate Auftrittsarie ersetzt, strahlend die Bühne und bringt sich sofort als siegreicher Feldherr in Diensten der Venezianer in Stellung.

Noch einiges mehr passen Verdi und Boito den Notwendigkeiten des Musiktheaters an, raffen, konzentrieren, kompilieren, kreieren wie etwa jenen Moment, wo Jago dem armen Cassio sein vermeintliches Liebesgeständnis entlockt, während Otello, sich verbergend, nur Bruchstücke hört, und vor Eifersucht zu bersten droht. Dem Jago schenken die beiden eine der bekanntesten Nummern der Oper, sein *Credo*, das bei Shakespeare nicht zu finden ist. Für Boito ist Jago »der Neid. Jago ist ein Bösewicht... Er tut das Böse, um des Bösen willen.« Doch mahnt er vor dem »billigsten Irrtum«, diese Gestalt als »eine Art Dämon in Menschengestalt vorzustellen, ihr die mephistofelische Maske vors Gesicht zu legen...«

Jago hat kein Motiv, ist »ein vollendeter Schurke, der einen edlen Charakter in die Falle lockt und in Stücke schlägt«, wie der Dichter Charles Lamb treffend charakterisiert. Verdi war mit Boitos »lästerlichem Credo« zufrieden: »Da sie es nicht wollen, werde ich nicht danke sagen. Aber ich sage: bravo. Großartig, dieses Credo, sehr stark und shakespeareisch in allem und jedem.« Was 1879 bei einem Essen mit Verleger Ricordi begonnen hatte, fand im Dezember 1886 seinen Abschluss. »Armer Othello! Nun wird er nicht mehr zurückkehren!!! Addio, Addio!« So Verdi. Boito erwiderte: »Mein lieber Maestro! Der Mohr wird nicht mehr an der Tür des Palazzo Doria anklopfen, aber Sie werden den Mohren an der Scala treffen.« Dieses Treffen fand am 5. Februar 1887 statt und wurde ein unbeschreiblicher Triumph.

Doch wie man weiß, blieb der *Otello* nicht der letzte Streich des genialen Musiktheater-Duos. Noch einmal klopfte Shakespeare, diesmal in Gestalt seines Sir John Falstaff, an Verdis Tor.

Andreas Láng

WENN AUS GEGNERN PARTNER WERDEN

*Zur Entstehung
des Otello*

Die Ingredienzien bestanden vorerst aus einem alten Komponisten, der der Bühne seit Jahren abgeschworen hatte, einem diesem feindlich gesinnten intellektuell-fortschriftlichen Komponistendichter und einem mit allen Wassern gewaschenen Verleger. Das Ergebnis aus dieser Mixtur war schließlich *Otello*, aber erst nachdem sich die Animositäten der ersten beiden in Respekt, Anerkennung, ja Freundschaft gewandelt hatten und einige Jahre intensiver Zusammenarbeit ins Land ziehen konnten.

Doch zunächst betrieb der italienische Wagnerianer Arrigo Boito öffentliche Denkmalschändung, da er Verdi, dem fast 30 Jahre älteren, hochangesehenen Komponistenkollegen, in einer Mailänder Zeitschrift vorwarf, »den Altar der Kunst wie die Wand eines Freudenhauses beschmutzt« zu haben. Verdis beleidigt-arrogante Antwort »Wenn ich den Altar der Kunst beschmutzt habe, wie Boito schreibt, dann möge er ihn reinigen: Ich werde als erster kommen und eine Kerze anzünden«, war auch nicht dazu angetan, zur Deeskalation beizutragen. Die Fronten des Generationenkonfliktes schienen also abgesteckt, die Feindschaft dauerhaft besiegelt und nur ein mit der menschlichen Psyche, besser mit der vielschichtigen Komponistenpsyche, Vertrauter, der die jeweils vorhandenen Talente abzuschätzen vermochte und erahnen konnte, was für Blüten eine Zusammenführung derselben hervorbringen müsste, war in der Lage, den aberwitzigen Plan zu fassen, Verdi und Boito zu Partnern zu machen. Giulio Ricordi, überaus tüchtiger Geschäftsführer des familieneigenen und gleichnamigen bedeutenden italienischen Musikverlags, wagte diesen Schritt, nicht zuletzt, um Verdi überhaupt wieder zum Opernkomponieren zu animieren (und daran gehörig mitzuverdienen), – und reüssierte letztlich noch dazu auf allen Linien: Neben der geglückten Revision des *Simon Boccanegra* entsprangen noch *Falstaff* und zuvor eben *Otello* sowie ein ordentlicher pekuniärer Gewinn der Zusammenarbeit dieser kongenialen ehemaligen Kontrahenten. Die Versöhnung wurde von Ricordi sorgfältig vorbereitet, inszeniert und in drei Akten abgehandelt: Im 1. Akt legte er bei einem größeren Abendessen, bei dem neben Verdi und Ricordi noch einige Freunde des Komponisten anwesend waren, den Köder, indem man – auf Verdis Schwäche für das Werk des englischen Dramatikers bauend – ganz allgemein über *Otello*, Boito und Shakespeare plauderte. Im tags darauf erfolgenden 2. Akt brachte Franco Faccio (der spätere Uraufführungsdirigent des *Otello*) Arrigo Boito zu Verdi in dessen Hotel. Nach drei weiteren Tagen beziehungsweise im 3. Akt überraschte Boito Verdi schlussendlich mit der Überreichung eines Entwurfes für eine etwaige *Otello*-Oper – und spätestens ab diesem Zeitpunkt schien die Sache gelaufen zu sein. Denn Verdi fand Gefallen an dem vorgelegten Projekt, auch wenn er nach außen hin noch zögerte und sogar ablehnte, Boito persönlich zu treffen, als dieser im Herbst 1879 eine erste Fassung des Librettos präsentierten wollte: »Wenn Ihr jetzt mit Boito hierher kommt, bin ich unausweichlich verpflichtet, das Libretto



zu lesen, das er fertig mitbringen wird. Wenn ich das Libretto vollkommen gut finde, dann bin ich in gewisser Hinsicht gebunden. Wenn ich es gut finde und ein paar Änderungen anrege, die Boito akzeptiert, bin ich noch mehr gebunden«, schrieb Verdi an Giulio Ricordi und erwirkte, dass ihm das Textbuch ohne Beisein des Dichters ausgehändigt wurde. Verdi fand das Libretto gut und regte Änderungen an, die Boito akzeptierte. Er regte aber auch Änderungen an, wie zum Beispiel einen plötzlichen Angriff des türkischen Heeres im dritten Finale, die Boito aus dramaturgischen Gründen ablehnte: »Dieser Angriff der Türken macht mir den Eindruck einer Faust, die das Fenster der Kammer einschlägt, in der zwei Menschen an Erstickung im Sterben lagen. Die von Shakespeare im Innersten so ausdrücklich geschaffene Todesstimmung ist auf einmal verschwunden [...] mit anderen Worten: Wir haben das Ende eines Aktes gefunden, aber auf Kosten der Wirkung der Katastrophe am Schluss«, konterte er Verdi in seinem Schreiben vom 18. Oktober 1880, um stattdessen die dann vertonte bessere Alternative nachzuliefern.

Es war somit ein Geben und Annehmen, das nur noch eine letzte Trübung erfuhr, als Boito 1884 anlässlich einer Aufführung seines *Mefistofele* in Neapel bei einem Bankett bedauert haben soll, *Otello* nicht selbst vertonen zu dürfen. Verdi reagierte verschnupft und stellte Franco Faccio den Rücktritt von der gemeinsamen Arbeit in den Raum. »Da dies Libretto mein Eigentum ist, biete ich es ihm als Geschenk an, wenn er es zu komponieren beabsichtigt. Wenn er das annimmt, werde ich die freudige Hoffnung hegen, der Kunst, die wir alle lieben, mit diesem Beitrag gedient und genützt zu haben.« Doch die Unstimmigkeit konnte überwunden und die Arbeit fortgesetzt werden – nach rund siebenjähriger Arbeit am *Otello* beendete Verdi Ende 1886 die Partitur und wenige Wochen später erfolgte am 5. Februar 1887 an der Mailänder Scala die von Verdi mit einstudierte triumphale Uraufführung – bei der in der Cellogruppe übrigens ein gewisser Arturo Toscanini mitwirkte: Und nicht zuletzt diese Probenarbeit mit Verdi, bei der er in die tiefsten Schichten der Partitur blicken durfte, hat im damals jungen Toscanini die Liebe zum Werk des großen Komponisten dauerhaft verankert.

←
KS Stephen Gould
als Otello und
KS Krassimira
Stoyanova als Des-
demonia, 2020

Adrian Mourby

OTHELLO UND OTELLO

*Warum wurden Jagos
Credo und das Gebet
der Desdemona von
Boito und Verdi
eingefügt?*

Obwohl die Komposition des *Otello* ein langsamer und bisweilen nerven-aufreibender Prozess war, entstand letztlich eine doppelt erfolgreiche Oper: Dass der aus seinem Ruhestand geholte Giuseppe Verdi damit das erste seiner Altersmeisterwerke schrieb, ist eine Sache, dass dieses für viele der erfolgreichsten Opernadaptation eines Shakespeare-Stoffes überhaupt gleichkommt, eine andere.

Bisher gibt es über 200 Opern zu Shakespeare-Sujets, von Purcells unter dem Titel *The Fairy-Queen* (1692) bekannter Adaption des *Sommernachts-traumes* bis hin zu Benjamin Britzens *A Midsummer Night's Dream* aus dem Jahr 1960, aber im 19. Jahrhundert machte sich der schon alte, auf seinem Landgut in Sant'Agata lebende Komponist Shakespeare zu eigen. Verdi hatte eine Shakespeare-Gesamtausgabe an seinem Bett stehen – seine große Liebe zum Werk des englischen Dramatikers kam ihm also zugute, wenngleich er ihn vielleicht nur auf Italienisch gelesen hat. Diese Liebe kommt in *Macbeth*, *Otello* und *Falstaff*, für den u.a. die *Lustigen Weiber von Windsor* als Vorlage dienten, deutlich zum Ausdruck. Verdi begann auch an einem *King Lear* (*Re Lear*) zu arbeiten, der leider unvollendet blieb.

Große Anerkennung verdient hier auch Arrigo Boito, der Dichter, Publizist und Librettist, der bei *Otello* und *Falstaff* eine Art der Zusammenarbeit mit Verdi fand, die den Stärken des Komponisten entgegenkam. Boito, selbst Komponist, stutze Shakespeares 3500 Zeilen nicht einfach auf jene 800 zusammen, die Verdi brauchte, sondern diskutierte wichtige Momente des Dramas mit ihm. Sobald diese dann von beiden gemeinsam so strukturiert worden waren, dass Verdi etwas damit anfangen konnte, wandte sich Boito wieder Shakespeare zu und fand die notwendigen Worte.

Diese Arbeitsweise führte zu einigen maßgeblichen Änderungen in der Abfolge der Ereignisse. Im Schauspiel erörtert Othello vor den Senatoren, wie er und Desdemona sich ineinander verliebt haben (erster Akt Shakespeare, Schauplatz Venedig), was in der Oper Eingang in das Liebesduett zwischen Otello und Desdemona findet, bei dem das Geschehen auf Zypern spielt (bei Shakespeare Schauplatz des zweiten Aktes). Zu Othellos Raserei und der darauffolgenden Ohnmacht kommt es bei Shakespeare früher – Jago ist hier immer noch dabei, Othello einzureden, dass Desdemona ihn mit Cassio betrügt –, in der Oper dagegen erst im Finale des dritten Aktes, als Verdi einen Chor auftreten lässt, die von Othellos Triumpfen singen.

Auch die Handlung wird bisweilen abgeändert: In Verdis Oper ist der erste Akt des Schauspiels komplett gestrichen, sodass sie mit größter Intensität während eines Meeressturmes einsetzt (bei Shakespeare eigentlich der zweite Akt). Außerdem spielt sie überhaupt nie in Venedig, sondern vollständig – und in beklemmend konzentrierter Manier – auf der Insel Zypern.

Bei Shakespeare erdolcht Jago seinen Mitverschwörer Roderigo, bei Verdi wird dieser dagegen von Cassio getötet. Am Ende des Schauspiels

*» Das Wirkliche
nachzubilden kann eine
gute Sache sein.
Das Resultat ist aber eine
Fotografie, kein Gemälde.
Das Wirkliche erfinden, ist
besser, viel besser. «*

Giuseppe Verdi

wird der Bösewicht Jago zur Folter fortgeschafft, während er bei Verdi und Boito flieht, also nicht gefasst wird und so vielleicht eines Tages neue Unruhe stiften kann.

Doch die größte Änderung ist nicht so offensichtlich wie all jene, die soeben beschrieben wurden. In Verdis und Boitos *Otello* zeigt sich die Welt auf offenere Weise religiös als jene des Shakespeareschen *Othello*. Im Schauspiel ist häufig von Gott und dem Himmel die Rede, doch werden diese oft nur in Form eines Schwures oder im Sinne der Emphase angerufen. Die Weltsicht in Shakespeares *Othello* entspricht jener Englands nach der Reformation: Der christliche Glaube existiert, aber »God« wird oft nur redensartlich verwendet. Verdis und Boitos italienischer beziehungsweise katholischer Gott dagegen ist ganz klar präsent. Bei Shakespeare wird das Wort »God« nur 13 Mal verwendet, »Dio« bei Verdi dagegen 38 Mal, also fast drei Mal so oft, obwohl der Shakespeare-Text vier Mal so viele Zeilen hat wie die Oper. Ähnliches gilt für das Wort »Himmel«: Bei Shakespeare kommt »Heaven« 46 Mal vor, bei Verdi »Ciel« 72 Mal. Diese stärkere Betonung des Christentums und der Beziehung des Menschen zu Gott spiegelt sich auch in den zwei wichtigsten Hinzufügungen wider, die Boito für Verdi schrieb. Bei der ersten Hinzufügung handelt es sich um Desdemonas *Ave Maria*, das nach dem *Lied von der Weide* (*Canzone del salice*) eingefügt ist und von ihr zu Beginn des letzten Aktes vor dem Zubettgehen gesungen wird. Von hier an verlaufen die Handlungen von Oper und Schauspiel parallel, denn auch bei Shakespeare macht sich Desdemona im letzten Akt zur Nachtruhe in jenem Bett bereit, das ihr schließlich zum Verhängnis werden soll. Sowohl bei Shakespeare als auch bei Verdi und Boito erinnert sich die traurige, geschmähte Desdemona an die Magd ihrer Mutter, Barbara, die von ihrem Geliebten verlassen worden war und immerzu das *Lied von der Weide* sang.

SHAKESPEARE Das Mägdlein saß singend am Feigenbaum früh,
Singt Weide, grüne Weide!
Die Hand auf dem Busen, das Haupt auf dem Knie,
Singt Weide, Weide, Weide!
Singt! Von Weiden all flecht ich mir nun den Kranz.

BOITO Sie sang und weinte auf der einsamen Heide,
dort weinte die Arme. O Weide! Weide! Weide!
Sie saß, den Kopf auf die Brust geneigt. Weide! Weide! Weide!
Singt, singt! Die Trauerweide soll mein Kranz sein!

Dann hält Desdemona inne, weil sie glaubt, draußen jemanden zu hören:

SHAKESPEARE Horch, wer klopft da?

BOITO Horch! Ich höre einen Klagelaut! Still! –
Wer klopft da an die Tür?

Im Schauspiel und in der Oper erwidert Emilia darauf nur: »Es ist der Wind«. Daraufhin singt Desdemona das Lied zu Ende und wünscht Emilia gute Nacht.

SHAKESPEARE So geh nun fort; gute Nacht! Mein Auge juckt,
Bedeutet das wohl Tränen?

BOITO Wie mir die Augen brennen! Das bedeutet Tränen. Ah! Emilia,
Emilia, leb wohl! Emilia, leb wohl!

Bei Shakespeare spricht Desdemona erst noch ein wenig mit Emilia, bevor sie sie wegschickt und für sich sinniert:

SHAKESPEARE Gute Nacht! – Und lass mich, Herr, in fremden Sünden
nicht eigne Sünde, lass mich Besserung finden!

In der Oper dagegen betet sie ein vollständiges *Ave Maria* (mit einigen Hinzufügungen Boitos), in dem sie um Fürsprache der Gottesmutter bittet.

BOITO Ave Maria, voll der Gnade,
auserwählt unter den Weibern und Jungfrauen bist du,
gebenedeit sei die Frucht, o Gebenedeite, deines mütterlichen
Schoßes, Jesus.
Bitte für den, der anbetend vor dir kniet,
bitte für den Sünder, für den Unschuldigen,
und für den Schwachen und Bedrückten,
und dem Mächtigen,
der gleichfalls elend ist, schenk dein Erbarmen.
Bitte für den, der vom Unrecht gebeugt ist
und vom grausamen Schicksal;
für uns, bitte für uns,
bitte du immer
und in der Stunde unseres Todes,
bitte für uns, bitte für uns,
bitte du!
Ave Maria...
... in der Stunde unseres Todes.
Ave! Amen.

Das Drama nimmt nun ein entsetzliches Ende: Otello/Othello kommt ins Schlafzimmer, um Desdemona zu töten. Mit Desdemonas flehentlichen Bitten um Aufschub (Verdi/Boito: »Lass mich nur heute Nacht noch leben ... Eine Stunde... Einen Augenblick... Nur für ein Gebet!«) folgt die Oper der Shakespeare'schen Handlung hier sehr genau (... lass mich heut noch leben!... Nur ein Stündchen!... Nur, bis ich noch gebetet!)« Ironischerweise hat die Protagonistin in der Oper das von Boito eingefügte Gebet bereits gesprochen, doch in Oper und Schauspiel erwidert Otello/ Othello nur: »Es ist zu spät«.

Der brutale Tod Desdemonas in der Oper ist umso schockierender, als er so unmittelbar auf das *Ave Maria* folgt. Außerdem wird damit das »heilige« Bild abgerundet, das Verdi und Boito im Laufe der Oper von Desdemona gezeichnet haben. Der schlagfertige Dialog zwischen Emilia und ihrer Herrin und alle weiteren weltgewandten Gespräche mit Cassio und Othello selbst wurden für das Libretto gestrichen – ebenso Brabantios bittere, bis-sige Bemerkungen über das Geheimnis, das seine Tochter gehütet hatte (die Geheimhaltung ihrer Hochzeit mit Othello): »Sei wachsam, Mohr! Hast Augen du zu sehn: Den Vater trog sie, so mag dir's geschehn!«

Boito machte Desdemona unter Verdis expliziter Anleitung zum Idealbild einer Ehefrau. Daher wurde Gemma Bellincioni, eine berühmte Violetta der damaligen Zeit, vom Komponisten sofort abgelehnt, als er im März 1886 Besetzungsmöglichkeiten mit Giulio Ricordi erörterte – mit der Begründung, dass »sogar ein Niemand in *La traviata* Erfolg haben könnte, während Desdemona in der Lage sein müsse, ein weibliches Ideal zu verkörpern«. Durch diese Umgestaltung der Rolle der Desdemona zum Inbegriff der Vollkommenheit ergibt sich in der Oper im Vergleich zu Shakespeares *Othello* ein wesentlich negativeres Bild von der Figur des Protagonisten. Zwar hat Othello bei Shakespeare und bei Verdi gleichermaßen immer Unrecht, ist leicht zu täuschen und neigt viel zu sehr zu Eifersucht und Zorn, doch während er im Schauspiel eine liebende und geistreiche Frau tötet, bringt er in der Oper eine Heilige um.

Im Gegenzug erweiterte Boito die Handlung für Verdi um ein weiteres Element, nämlich Jagos *Credo*. Zu Beginn des zweiten Aktes der Oper (im Schauspiel der dritte Akt) sorgt er für eine Begegnung zwischen Cassio und Desdemona, damit sie besprechen können, wie Desdemona sich bei Otello für Cassio einsetzen kann. Danach sorgt Jago dafür, dass Othello auch hört, wie er das Gespräch der beiden mit einem leise vor sich hin geflüsterten »Das gefällt mir nicht« (so seine Worte bei Shakespeare) kommentiert. Hier hat er zum ersten Mal Gelegenheit, sein Gift auf Othellos Verstand wirken zu lassen. In der Oper jedoch tritt Jago im Laufe seiner Intrige quasi für einen Augenblick beiseite, bevor er verhängnisvolle Eifersucht bei Otello zu säen beginnt: Er und das Publikum wissen, dass er an einen grausamen Gott glaubt und dafür geschaffen ist, dessen Willen zu folgen.

Ich glaube an einen grausamen Gott, der mich nach seinem
 Bilde erschuf, und den ich im Zorn nenne! Aus der Niedrigkeit
 eines Keims oder Atoms bin ich in Niedrigkeit geboren!
 Ich bin ein Bösewicht, weil ich ein Mensch bin,
 und fühle den Schlamm meines Ursprungs in mir!
 Ja! Das ist mein Glaube!
 Ich glaube mit festem Herzen,
 so wie die Witwe im Tempel,
 dass ich das Böse, das ich denke,
 das von mir ausgeht,
 als mein Schicksal erfülle!
 Ich glaube, dass der Gerechte ein höhnischer Komödiant ist,
 im Antlitz wie im Herzen,
 dass alles an ihm Lüge ist:
 Tränen, Küsse, freundliche Blicke, Opfermut und Ehre!
 Und ich glaube, dass der Mensch das Spielzeug
 eines bösen Schicksals ist,
 vom Keim in seiner Wiege
 bis zum Wurm in seinem Grab.
 Auf all diesen Spott folgt der Tod.
 Und dann? Und dann?
 Der Tod ist das Nichts!
 Das Jenseits ist ein altes Märchen!

Dieser furchteinflößende Monolog liefert eine umfassende Erklärung dafür, warum Jago Otello unbedingt vernichten will. Seit Shakespeare das Stück 1603 geschrieben hat, wird darüber diskutiert, warum sich Jago, ein sehr fähiger und charmanter Mann, seinem Befehlshaber gegenüber so böse verhält. Lesern sind in diesem Zusammenhang Bemerkungen Jagos aufgefallen – er erklärt nämlich, dass er für eine mögliche Beförderung übergangen worden sei und dass Othello früher möglicherweise ein Verhältnis mit seiner Ehefrau Emilia gehabt haben könnte. Laut jüngeren Theorien könnte Jagos Verhalten auch rassistisch motiviert sein. Die einfachste Erklärung lautet jedoch, dass Jago schlicht und ergreifend böse ist. Und er ist nicht nur böse, sondern eine satanische Figur, der bei anderen, im Grunde nicht bösen Menschen Bosheit weckt. Jago verbreitet das Böse wie eine ansteckende Krankheit. Er überzeugt Roderigo, Cassio zu töten, und stiftet Otello dazu an, seine eigene Frau umzubringen.

Bei Shakespeare wird Jagos Motivation allerdings nirgends genannt. Die kühnste Äußerung, die wir von ihm vernehmen, ist »Ich hasse den Mohren«. Da Boito diese vier Wörter nicht ausreichend schienen, riet er Verdi dringend dazu, ein abschreckendes Manifest für das Böse an sich zu

akzeptieren. Jagos schlagkräftiges *Credo* liefert nicht nur eine Erklärung für den nicht nachvollziehbaren Teil der Shakespeare'schen Handlung, sondern bietet auch einen Gegenpol zum »heiligen« Charakter der Desdemona und unterstützt die Schwarz-Weiß-Weltsicht, die Verdi und Boito für ihren *Otello* geschaffen haben: Desdemona so vollkommen, Jago so böse. Otello ist zwischen diesen beiden Kräften gefangen und geht bei Verdi und Boito in ihrer düster-manichäischen Deutung des Christentums daran zugrunde. Otellos Frau, die Personifikation des Guten, stirbt ebenfalls, während der Übeltäter davonkommt.

Otello ist nicht nur eine großartige Shakespeare-Adaption, sondern ein brillanter Shakespeare in Opernform. Vielleicht hatten Verdi und Boito letztlich jedoch gar nicht so viel zu tun, denn wie es der scharfsinnige britische Bühnenautor George Bernard Shaw formuliert hat, ist nicht *Otello* eine italienische Oper im Stil Shakespeares, sondern *Othello* ein Shakespeare-Drama im Stil der italienischen Oper.



←
Edvard Munch,
Die Gasse, 1895,
Lithographie

Andreas Láng

EIN
DAUERBRENNER
IM REPERTOIRE

*Die Otello-Rezeption
in Wien*

Im Gegensatz zu Giuseppe Verdis wesentlich früher entstandenem *Don Carlo*, der erst 1932 den Weg auf die Bühne der Wiener Staatsoper fand, wurde *Otello*, das weitaus modernere Spätwerk des greisen Komponisten, innerhalb kürzester Zeit in den hiesigen Spielplan aufgenommen. Bereits 13 Monate nach der Mailänder Weltpremiere konnte das Wiener Publikum am 14. März 1888 im Haus am Ring Bekanntschaft mit dieser Oper schließen. Vorerst – wie damals üblich – nur in einer deutschen Übersetzung, doch war diese immerhin vom bekannten Musikschriftsteller, Kritiker und Librettisten Max Kalbeck. (Dass Letzterer zugleich auch die, verständlicherweise entsprechend hymnische, Premierenbesprechung in der *Neuen Freien Presse* verfasste, beweist darüber hinaus eindrucksvoll, wie weit man auch in der oft zitierten glorreichen Zeit der österreichischen Musikkritik von objektiver Berichterstattung entfernt war.) Ob nun das Werk selbst, die hervorragenden Leistungen der Interpreten, die eindrucksvollen Dekorationen oder all diese Aspekte gemeinsam den Ausschlag für den nicht versiegenden Publikumszuspruch gaben, wird heute wahrscheinlich kaum noch aufzuschlüsseln sein. Tatsache ist, dass der Wiener Erstaufführung allein bis zum Jahresende noch 30 (!) Vorstellungen folgten. Und auch in den darauffolgenden Saisonen blieb das Werk ein fixer Bestandteil der Spielplangestaltung – mit nur geringfügigen Besetzungsänderungen in den drei Hauptpartien, die von eindeutigen Publikumsbeliebten gegeben wurden: Neben dem gefeierten Wagner-Sänger Theodor Reichmann als Jago, der späteren Santuzza Antonie Schläger als Desdemona war dies vor allem Hermann Winkelmann in der Titelrolle. Winkelmann, einer der bedeutendsten Heldenentöne der damaligen Zeit, schien den Otello überhaupt für sich gepachtet zu haben, da er in den ersten anderthalb Jahrzehnten nahezu jedes Mal die Partie verkörperte. Dieses »Verkörperte« ist wenn man den Zeitzeugen Glauben schenken darf – buchstäblich zu verstehen, da Winkelmann im Gegensatz zu seinen meisten Kollegen kein Steh- und Rampentheater absolvierte, sondern eine dem gesanglichen Können ebenbürtige schauspielerische Leistung an den Tag legte.

Den Wünschen auslastungssteigernder Publikumsmagneten kamen Theaterdirektoren seit jeher nach – selbstverständlich auch an der Wiener Oper. Im Falle der *Otello*-Rezeption kann als diesbezügliches Beispiel die Aufführung am 22. Oktober 1909 herangezogen werden. An diesem Abend trat nämlich Leo Slezak erstmals im Haus am Ring als »Mohr von Venedig« vor die Zuhörer. Da der populäre Tenor jedoch die Partie für ein Engagement in Amerika im italienischen Original einstudiert hatte, musste Direktor Felix von Weingartner (der damals übrigens selbst am Dirigentenpult stand) zum Missfallen vieler Besucher eine Ausnahme genehmigen: Ganz gegen die zeitgemäßen Usancen wurde die gesamte Vorstellung in italienischer Sprache gegeben – was auch am Abendzettel entsprechend vermerkt wurde. (Das Verdienst, *Otello* in Wien erstmals im Original herausgebracht zu haben, kommt somit eindeutig nicht Herbert von Karajan zu!)

»Verdis *Othello*... verlangt überlebensgroße Darstellung. Vielleicht Wagner-Sänger, die auch um die passionierte italienische Kantilene wissen. So rare Vögel in der Volksoper zu suchen, wird keinem Gerechten einfallen.« Soweit eine Notiz in der *Presse* aus dem Jahre 1922 – anlass war eine *Otello*-Premiere an der Wiener Volksoper am 20. Jänner 1922. Derjenige, den man offenbar nicht zu den Gerechten hinzurechnen durfte, war wiederum Felix von Weingartner nunmehr Direktor des Hauses am Gürtel. Seine große Liebe zu diesem Werk ließ ihn der Verführung erliegen, das Stück, allen Unkenrufen zum Trotz, auf den Spielplan des zweiten Wiener Opernhauses zu setzen, obwohl es zur gleichen Zeit auch am Ring zu erleben war. »Herr Direktor Weingartner... schien das Format seiner Sänger zu überschätzen. Das Blech brüllte, das Schlagwerk dröhnte, die Sänger übernahmen sich«, war die unbarmherzige Antwort des Feuilletons. Dessen ungeachtet wagte sich die Volksoper knapp fünf Jahre später an eine weitere Neuproduktion des Stückes – doch auch dieser Versuch trug nichts zur Etablierung des Werkes an diesem Haus bei: Verdis *Otello* blieb seither bis zum heutigen Tag dem Repertoire der Wiener Staatsoper vorbehalten. Allerdings konnte die chronologisch nächste Neuinszenierung (15. Dezember 1933) auch im Haus am Ring nicht hundertprozentig überzeugen. Schon die Tatsache, dass trotz der allgemein angespannten wirtschaftlichen Lage überhaupt eine Neuproduktion mit teuren Bühnenbildern zustande kam, rief die Kritiker auf den Plan, zumal die Dekorationen Clemens Holzmeisters beziehungsweise Robert Kautskys den szenischen Anforderungen nicht immer gerecht wurden. So berichtet Julius Korngold etwa von »bereits hinreichend abgenützten Bühnentreppenwizen«, nach denen »niemand verlangt hätte«. Ebenso kritisierte er Lothar Wallersteins Textänderungen, Clemens Krauss' mitunter zu verhaltene Interpretation, Viorica Ursuleacs (Desdemona) Intonationstrübungen, Franz Völkers Otello mangelnden dramatischen Ansatz und Josef Manowarda Jago Unglaublichkeit als Bösewicht. Dennoch blieb das Werk bis 1937 in einer gewissen Regelmäßigkeit auf dem Spielplan.

Nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten verschwanden die Namen Wallerstein, Holzmeister und Kautsky trotz gleichbleibender Kulisse stillschweigend vom Abendzettel. Versucht man in der Rezension des *Neuen Wiener Tagblattes* über eine Neueinstudierung des *Otello* (21. November 1939) zwischen den Zeilen zu lesen, so dürften die szenischen Arrangements Viktor Pruschas eher bescheiden ausgefallen sein (»Es lag an den Sängern, die dramatischen Pole... mit ihrer Kunst auszufüllen«). Noch eindeutiger wird der Kritiker in der Beschreibung der vokalen Qualität Heinz Kraayvangers in der Titelpartie, die da lautete: »Heinz Kraayvanger sang den Otello.« Umso eindringlicher dann das Lob von Hans Knappertsbuschs »einmal mit hinreißendem Temperament dirigierter... dann wieder mit kammermusikalischer Zurückhaltung musizierter« Interpretation. Ungeteilte Zustimmung erhält weiters Paul Schöfflers Jago und Eszther Réthys Desdemona. Den eher mä-



Edmund
Forsythe (S)

Bigen Anklang beim Publikum wiederum umschreibt der letzte Absatz der Besprechung mit den Worten: »Das Publikum erwärmte sich im Laufe des Abends mehr und mehr und bereitete der Neueinstudierung schließlich einen bemerkenswerten Achtungserfolg«.

Bereits am 25. März 1942 hob sich der Vorhang über der nächsten Premierenproduktion. Unter der Leitung von Karl Böhm stand diesmal – neben Maria Reining als Desdemona und Mathieu Ahlertsmeyer (Jago) – mit Max Lorenz wieder ein in jeder Hinsicht ausgezeichneter Otello zur Verfügung. Gemeinsam mit der Inszenierung Oscar Fritz Schuhs »übersiedelte« er übrigens nach der Zerstörung des Hauses am Ring respektive nach Kriegsende ans Theater an der Wien, einem Ausweichquartier der Wiener Oper, und sang dort bis 1950 nahezu in jeder Vorstellung die Titelpartie. Was Winkelmann um die Jahrhundertwende gewesen ist, war Max Lorenz in den 1940er-Jahren: die Idealverkörperung des Wiener Otello. Als Desdemona standen ihm ab 1945 zumeist Hilde Konetzni, Maria Reining und Ljuba Welitsch zur Seite, als Jago Paul Schöffler oder Hans Hotter. Auffallend ist wiederum die hohe Zahl an *Otello*-Aufführungen: Inklusive der Neueinstudierung (21. Dezember 1945) wurde die Oper bis zur Wiedereröffnung des Hauses am Ring im November 1955 genau 99mal gespielt. (Die musikalische Leitung dieser Aufführungen lag meist in den Händen von Pultgrößen wie Josef Krips, Rudolf Moralt oder Karl Böhm.) Der Vorteil dieser Produktion lag, unabhängig von allen künstlerischen Überlegungen, außerdem in der Praktikabilität der De-

korationen, die es ermöglichte, die Bühnenbilder innerhalb weniger Stunden spielbereit auf die Bühne zu stellen. Auf diese Weise entwickelte sich diese Produktion zu einem wahren Einspringerstück, was bedeutete, dass nicht nur einmal auf den Abendzetteln zu lesen war »Infolge der Erkrankung von Sänger X, wird heute anstelle des Stückes Y Verdis *Otello* gegeben«.

Nach einer knapp zweijährigen *Otello*-freien Zwischenzeit folgte die erste wirkliche Neuinszenierung des Werkes nach Kriegsende. Als Regisseur und musikalischer Leiter fungierte der Hausherr Herbert von Karajan, der das Wiener Publikum gleich mit einer Reihe von Hausdebütanten beschenkte. Allen voran Giuseppe Zampieri (Cassio), Anselmo Colzani (Jago) und natürlich Mario Del Monaco in der Titelpartie. Der größte Triumph fiel allerdings Leonie Rysanek zu, die in der *Presse* sogar als »eigentliche Haupt- und Zentralfigur der Aufführung« beschrieben wurde.

Waren auch die *Otello*-Vorstellungen in den kommenden Jahrzehnten nicht mehr so dicht gesät wie zuvor, erreichte die Karajan-Inszenierung bis zu ihrer Absetzung im Jahre 1982 immerhin mehr als 100 Aufführungen, wobei ab dem 13. Dezember 1964 aus dem Hinweis »Inszenierung: Herbert von Karajan« lediglich »Nach einer Inszenierung« wurde, um schließlich durch das Wort »Spielleitung« ersetzt zu werden. Von den 16 Tenören, die in dieser Zeit den Otello verkörperten, seien hier Plácido Domingo, Carlo Guichandut, James McCracken, Hans Beirer und eben Mario Del Monaco erwähnt. Noch größer war die Zahl der Desdemonas: 25 Sopranistinnen, unter ihnen Sena Jurinac, Kiri Te Kanawa, Gwyneth Jones, Teresa Zylis-Gara und Leonie Rysanek sangen die unschuldig Ermordete. Neben dem bereits erwähnten Anselmo Colzani konnten die Besucher als Jago unter anderem Giuseppe Taddei, Paul Schöffler, Piero Cappuccilli, Tito Gobbi oder Aldo Protti erleben.

Die Lebensdauer der nächsten Produktion war entschieden kürzer: Vom 10. Mai 1987 bis zum 28. Mai 2003 blieb sie ziemlich genau 16 Jahre im Repertoire und kam nur auf 73 Aufführungen. Rekordverdächtig war hingegen der Premierenjubiläum. Eine Dreiviertelstunde lang feierte das Publikum die Ausführenden, allen voran den Dirigenten Zubin Mehta, Anna Tomowa-Sintows Desdemona, Renato Brusons Jago – und vor allem Plácido Domingos Otello. Weniger geglückt war Stephen Lewis' konventionell-opulentes Bühnenbild, in dem Regisseur Peter Wood, wie einige Kommentatoren anmerkten, kaum Spielraum für eine vernünftige Inszenierung gelassen wurde. Und so blieb für die nächsten Jahre die Hoffnung, es dem Premierenabend gleichzutun und die Vorstellungen ausschließlich zu einem »Fest fulminanter Sängerpersönlichkeiten« (*Kronenzeitung*) werden zu lassen. Die Besetzungslisten der folgenden Aufführungen entsprachen dann auch, zur großen Freude des Publikums, diesem Wunsch: Als Otello waren neben Domingo unter anderem noch Wladimir Atlantow, Giuseppe Giacomini, José Cura oder Clifton Forbes zu hören, als Desdemona Barbara Frittolli, Soile Isokoski, Gabriela Beňačková, Adrianne Pieczonka, Julia Várady oder eben Anna Tomowa-Sintow, als Jago

Piero Cappuccilli, Bernd Weikl, Ruggero Raimondi und die meisten Male wiederum Renato Bruson.

Aus einem ganz anderen Holz als die altbackene, plumpe Wood-Produktion war die nächste, detailreich durchgearbeitete Neuinszenierung (25. Oktober 2006) von Christine Mielitz geschnitzt. Sie verlegte die Handlung in eine Art Boxring, zeigte die Titelfigur als umjubelten Sportchampion und ließ das Drama im Wesentlichen auf einem drehbaren Podest in der Bühnenmitte ablaufen, das wie die *Tiroler Tageszeitung* anmerkte, »gleichermaßen an einen Kampfring wie an die Bühne der Shakespeare-Zeit erinnerte.« Zusätzlich unterstützte Mielitz ihre *Otello*-Deutung mit Videoprojektionen, die »das blutige Seelengemetzel gut illustrieren« (*Kurier*). Unter Daniele Gatti sangen damals neben dem viel zu früh verstorbenen Ausnahme-Tenor KS Johan Botha, die gefeierte KS Krassimira Stoyanova (Desdemona) und der ebenso brillante KS Falk Struckmann (Jago) die auch in späteren Repertoirevorstellungen zur Freude des Publikums immer wiederkehrten. Bis zum März 2018 waren in dieser Regie außerdem u.a. noch Aleksandrs Antonenko (der *Otello* der darauffolgenden Premiere), die Kammersänger Peter Seiffert, José Cura, Roberto Alagna (»seine« Desdemona war seine eigene Ehefrau Aleksandra Kurzak) in der Titelrolle zu erleben, ferner Anja Harteros, KS Barbara Frittolli, KS Soile Isokoski und Olga Beszmertna (ebenfalls die nächste Premierenbesetzung) als Desdemona sowie Lado Ataneli, Franco Vassallo, Dmitri Hvorostovsky, KS Carlos Álvarez, Dalibor Jeniš und KS Franz Grundheber als Jago.

Die Premiere der aktuellen Produktion am 20. Juni 2019 war – seit der Wiener Erstaufführung – zugleich die 477. *Otello*-Vorstellung der Wiener Hof- bzw. Staatsoper. In der Inszenierung Adrian Nobles und unter der Leitung Myung-Whun Chung sangen u.a. Aleksandrs Antonenko, Olga Beszmertna und Vladislav Sulimsky.

→

Nächste Seiten:
Edvard Munch,
*Abend auf der Karl
Johann Straße*, 1892





Uwe Schweikert

EINE OPER IST KEIN SCHAU SPIEL

*Verdis Otello –
Endpunkt eines
Melodramma*

Schon früh hat Verdi die überkommenen Konventionen des romantischen italienischen melodramma als Fessel empfunden. Bereits während der Entstehung des *Ernani*, der ersten Oper, an deren Stoffwahl und Ausarbeitung des Librettos er entscheidend beteiligt war, hatte er 1843 – reichlich großsprecherisch – an Francesco Maria Piave geschrieben, in Zukunft am liebsten Texte vertonen zu wollen, die »mit allen Freiheiten behandelt sind und ohne dass die *solite convenienze* [die gewohnten Regeln] respektiert wären«. Die Auseinandersetzung mit Dramen Shakespeares und Schillers in *Macbeth* (1847) und *Luisa Miller* (1849) sowie die ersten Erfahrungen mit der französischen Grand opéra bei der Überarbeitung von *Jérusalem* (1847) dürften sein Ungenügen an den traditionellen Vorgaben und Produktionsbedingungen des italienischen Opernbetriebs noch verstärkt haben. Das konfektionsgeschneiderte Layout der szenischen wie musikalischen Disposition der Nummernoper mit ihrem Wechsel von kinetischen und kontemplativen Teilen wurde für den zu neuen Ufern der Menschendarstellung strebenden Komponisten darum mehr und mehr zu einem Zwangskorsett. Als Ideal schwebte ihm eine Oper aus einem Guss vor. »Wenn in den Opern« – schrieb er 1851, während der Arbeit am *Trovatore*, an den Librettisten Salvatore Cammarano – »weder Kavatinen noch Duette, Terzette, Chöre, Finali usw. usw. vorkämen, und die ganze Oper nichts als ein (wenn ich es so zu sagen wage) einziges Stück wäre, fände ich das vernünftiger und angemessener.« Die lange geplante und schließlich aufgegebene Vertonung von Shakespeares *King Lear* scheiterte wohl nicht zuletzt daran, dass Verdi sich offensichtlich außerstande sah, mit einem Schlag die »neue, große, von jeder Rücksicht unbeschwertere Form« (Brief an Cammarano vom 28.2.1850) zu finden, die ihm dafür die unerlässliche Voraussetzung schien.

Da ihm der revolutionäre Befreiungsschlag gegen die Konventionen versagt war, ging Verdi den evolutionären Weg. In den Werken seiner mittleren Periode, beginnend mit der trilogia popolare *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) und *La traviata* (1853), hat er sich Schritt für Schritt vom dramaturgischen Schematismus des melodramma und damit von den formalen Spielregeln befreit, auf denen die italienische Oper seit den Tagen Rossinis beruhte. Jedes Werk besaß nun eine musikalisch-dramatische Einheit von unverwechselbarer Individualität – für Verdi verkörperte sie sich in der tinta musicale, der werkspezifischen Färbung eines Stücks. Mit dieser Entwicklung einherging eine psychologische Vertiefung der Charaktere und, ineins damit auf der musikalischen Ebene, eine stete Verfeinerung von Harmonik und Instrumentation. Sie alle trugen zum unmittelbaren Ausdruck der von Verdi erstrebten dramatischen Wahrheit bei. Am Ende des langen, keinesfalls geradlinigen Weges standen mit *Don Carlos* (1867) und *Aida* (1871) zwei Meisterwerke, in denen es ihm unter den Bedingungen seiner Kunst gelungen ist, die tableaux der Massen- und Ballettszenen der französischen Grand opéra mit der Individualdramaturgie des italienischen melodramma bruchlos zu

einer Einheit zu verschmelzen. Das Vorbild war dabei Meyerbeer und nicht, wie schon die Zeitgenossen Verdi vorwarfen, Wagner. Denn trotz der außergewöhnlichen Stimmigkeit en gros und en détail ist selbst *Aida* kein strikt durchkomponiertes Musikdrama, sondern noch immer eine Nummernoper, in der die Sänger und nicht das Orchester im Mittelpunkt stehen. Über die einzelnen Formglieder, die sich zu einem kontinuierlichen musikalischen Fluss zusammenschließen, wölbt sich allerdings die einheitliche Anlage einer Szene, ja des gesamten Aktes.

Nach der *Aida* ist Verdi über mehr als ein Jahrzehnt als Opernkomponist verstummt, so dass die Versuchung groß war, die Vertonung von Shakespeares schwarzer Tragödie *Othello* als einen Neuanfang zu interpretieren. So hat der gefürchtete Wiener Kritiker Eduard Hanslick in seinem zwiespältigen Urteil über die *Otello*-Premiere dem Werk immerhin den »stimmungsvollen, ja ergreifenden Total-Eindruck eines in Musik aufgelösten Dramas« und damit »das instinktive, stetige Vorwärtsdrängen vom rein Musikalischen zum charakteristisch Dramatischen« zugebilligt. Der jüngere, für die intellektuelle Nobilitierung Verdis so bedeutsame Expressionist Franz Werfel dagegen sah im künstlerischen Fortschreiten »das kleinere Wunder gegenüber der Selbsttreue innerhalb des Fortschritts. Zwischen der Partitur des *Nabucco* und der des *Otello* ist kein wesenhafter Unterschied und kaum ein Unterschied im Formbekenntnis.«

Für Hanslicks Sicht von einem durchkomponierten musikalischen Drama spricht der unmittelbare Höreindruck, den eine musikalisch wie szenisch stimmige Aufführung von *Otello* stets noch auslöst, für Werfels zunächst schwer nachvollziehbares Urteil das tiefere Eindringen in die komplexe Anlage des Werkes. *Otello* – darüber herrscht Einigkeit – ist keine Literaturoper. Verdi vertont nicht, wie bald nach ihm Claude Debussy mit Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* oder Richard Strauss mit Oscar Wildes *Salome*, den zwar eingestrichenen, im übrigen aber strikt bewahrten Text einer Schauspielvorlage, sondern bedarf weiterhin eines Librettos und eines Librettisten. Dass er diesen in Arrigo Boito fand, gehört zu den Glücksfällen der Operngeschichte. Boitos künstlerische Ebenbürtigkeit und seine virtuose Verskunst dürfen freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch in diesem besonderen Falle noch immer die bewährten librettistischen Techniken greifen – nämlich Verknappung, Handlungszuspitzung und dramatische Kontrastierung. Immerhin, Boito und Verdi haben den Geist Shakespeares in hohem Maße zu bewahren gewusst, das hebt sie aus der Masse der Libretti nach Literaturvorlagen heraus.

Wesentlich für den Unterschied von Tragödie und Oper sind weder die drastischen Kürzungen – so wurde der erste, in Venedig spielende Akt der Vorlage ersatzlos gestrichen – noch die (allerdings heftigen) Akzentverschiebungen in den Charakteren von Otello, Desdemona und Jago, sondern einzig die weiterhin wirksamen operntypischen Voraussetzungen der Einbettung

der Handlung in das Formmodell des melodramma. Dafür spricht schon, dass Boito im Libretto grundsätzlich den Kontrast zwischen *versi sciolti* und *versi metrici*, also zwischen in der Regel ungereimten Rezitativversen und gereimten Versen der lyrischen Poesie beibehält. Allerdings belebt er den Gegensatz durch zahlreiche Zwischenstufen subtilsten Grades – eine Vorgabe, der Verdi musikalisch durch eine gleichermaßen subtile Abstufung zwischen den Extremen der geschlossenen Form und dem traditionellen Rezitativ folgt. Dies gilt insbesondere für die graduellen Ausprägungen des melodischen Deklamierens im dramatischen Dialog. Selbst in den drei Duetten zwischen Otello und Desdemona wechseln sich wie im gesprochenen Drama Rede und Gegenrede ab, nur an wenigen Stellen kommt es zur Überlagerung der Stimmen.

»Eine Oper ist kein Schauspiel« – so Boito am 18. Oktober 1880 an Verdi –, »unsere Kunst lebt von Elementen, die die gesprochene Tragödie nicht kennt.« Sein Libretto rechnet darum mit musikalisch disponiblen Formen, ja führt sie zwingend herbei. Er selbst hielt seine Arbeit nicht zuletzt deswegen für gelungen, »weil sie reich an außerordentlichen lyrischen Situationen und vollkommen musizierbaren Formen und in allem und allem geeignet für die Anforderungen des melodramma sei.« Unter dem erklingenden Vollzug des Dramas, wie Verdis Partitur ihn festhält, zeichnet sich das Skelett einer formalen Anlage ab, das weitgehend den traditionellen Konventionen entspricht.

Die analytische Durchleuchtung macht die Zeichnung der formbildenden Modelle sichtbar. So enthält der erste Akt neben der temporale – der Sturmsszene des Chors – und der Auftrittsarie Otellos noch den *brindisi* – das traditionelle Trinklied – und ein Liebesduett; der zweite Akt eine Arie, einen Huldigungschor, das *largo concertato* in Form eines Quartetts, einen *racconto* (Jagos strophische Traumerzählung) und – am überraschendsten – das Racheduett Otello/Jago in Gestalt einer schulgerechten *cabaletta*. Der dritte Akt enthält neben Duett und Terzett einen Monolog in Form einer *Quasi-romanza* und das gewaltige *pezzo concertato*, die umfänglichste und am dichtesten strukturierte Ensemble-Szene einer Verdi-Oper überhaupt; und der vierte Akt schließlich die *canzone* und *preghiera* Desdemonas und mit Otellos Schlusszene, man muss es so sagen, nochmals eine Art *rondò finale*, die der Titelfigur vorbehaltene abschließende Solo-Nummer, die der junge Verdi schon mit dem *Ernani* abgeschafft hatte. Für die meisten dieser Szenen findet sich in Shakespeares Drama keine Entsprechung; allerdings versteht es Boito, Bilder und Sätze aus Shakespeares Text so geschickt herauszubrechen, dass niemals der Eindruck von opernhafter Willkür entsteht. Die grandiose Chorintroduktion – um nur ein Beispiel zu geben – gewinnt er aus Shakespeares Hinweis auf den »großen Streit zwischen Himmel und Meer«. Dieses Gedankenspiel wörtlich zu nehmen hieße gewiss den Formbegriff einerseits und die formale Anlage andererseits zu überdehnen. Aber es demonstriert

immerhin, dass beide Parteien gleichermaßen im Recht wie im Unrecht waren: die Hanslicks, die Verdi für den Fortschritt und die durchkomponierte Form in Anspruch nehmen wollte; und die Werfels, die im *Otello* nochmals eine Manifestation der italienischen Tradition und des melodramma und damit einen Damm gegen die Neuerungssucht des germanismo und den Verfall des belcanto sehen wollte.

Verdi verwendet die solite convenienze in den meisten der angeführten Fälle uneigentlich, sei es, dass er sie bewusst zitiert, sei es, dass er sie vollkommen in den Fortgang der Handlung einbindet. Einige – wie die Sturm- scene der Introduction, die Auftritts- und Schlusszene des Titelhelden oder Jagos Trinklied sind dabei so neuartig behandelt, dass man die traditionelle Herkunft kaum mehr wahrnimmt. Mit einem Seesturm begann schon Bellini *Il pirata* (1827). Was dort statisches Tableau bleibt, wird bei Verdi auf eine bis dahin unerhörte Weise dynamisiert: das Drama entsteht aus dem Aufschrei der Elemente – einem Schrecken nicht nur der Natur, sondern auch der Seele, in dem musikalisch wahrhaft der jüngste Tag, das »Dies irae« der Messa da Requiem ein zweites Mal anbricht. Der machtvolle Auftritt des siegreich aus der Seeschlacht landenden Otello mitten in der Sturmszene gehört zu den genialsten Momenten der Partitur: dem Sturm der Elemente entronnen wird Otello den Stürmen des eigenen Ich erliegen. Es entspricht den convenienze, die erste Solo-Szene in die Chor-Exposition einzuschieben. Verdi erfüllt die Form in der Negation. Der kurzen Szene – ganze zwölf Takte, ganze dreißig Sekunden Musik! – kommt eine Bedeutung und eine Wucht des Ausdrucks zu, die eine formvollendete cavatina an dieser Stelle niemals besitzen könnte. Ähnliches gilt für die Schlusszene, Otellos Liebestod. Über die unmittelbare Wirkung des verklärenden Schlusses hinaus betreiben Boito und Verdi hier ein subtiles Spiel für die Kenner. Die musikalische Transfiguration – der sterbende Otello küsst die tote Desdemona – erfolgt zu zwei gereimten versi sciolti, Elfsilblern, die normalerweise das Ende eines Rezi- tativs und den Beginn einer geschlossenen Nummer ankündigen, die Otello aber nicht mehr singen kann. Neuartig ist auch Jagos »verbrecherisches *Credo*«, das bei Shakespeare nicht vorkommt und dessen Erfindung allein Boito gehört. Als Selbstaussprache des Bösewichts, der sich gleichsam mit dem Publikum verständigt, ist es scheinbar das konventionellste Relikt der alten Dramaturgie. Und doch hat es an dieser Stelle seinen Sinn. »Jago« – so Boito in der Personencharakteristik der *Disposizione scenica* – »ist der wahre Autor des Dramas, er ersinnt die Fäden, nimmt sie auf, verbindet, verknüpft sie.« Hier schauen wir in seine Seele, in sein bei Shakespeare von brutaler Sexualität geprägtes Unterbewusstsein. Bevor die Selbstzerstörung Otellos ihre Lauf nimmt, sollen, wenn schon nicht die Opfer, so doch die Zuschauer sehend werden. Boitos in einem gebrochenen und unsymmetrischen Metrum gereimter, also rhythmisch ständig fluktuierender Text hat Verdi zu einem außerordentlichen musikalischen Kunstgriff angeregt – einer gezielten De-

» Was uns an Otello erschüttert, ist nicht seine Eifersucht als solche, sondern sein Irrtum: er mordet ein Weib, das ihn über alles liebt, und wenn dieser Irrtum nicht wäre, wenn seine Eifersucht stimmte und seine Frau es wirklich mit dem venezianischen Offizier hätte, fiel seine ganze Raserei, ohne dass man ein Wort daran ändern müsste, unweigerlich ins Komische. «

Max Frisch

komposition, die den chaotischen Nihilismus Jagos abbildet und »deren Ergebnis wie die Trümmer der einstigen Arienform wirken« (Dietmar Holland). Einen vergleichbaren musikalischen Zerfall hat Verdi auch in Otellos Monolog »Dio! mi potevi scagliar« im dritten Akt auskomponiert, wo das Formmodell der Moll-/Dur-Romanza zur Folie von Otellos seelischem Zusammenbruch wird. Ähnlich mehrdimensional die Zeitebenen verschränkend disponiert er im vierten Akt, wenn Desdemona das Lied von der Weide nicht einfach als Einlage, sondern geradezu – so Verdi selbst – mit »drei Stimmen« (Brief an Franco Faccio vom 2. September 1886) singt: der Barbaras, ihrer eigenen und dem Naturlaut des ritornellartigen Refrains »salce, salce, salce«, der nicht ausharmonisierten Anrufung des Weidenbaums. An dieser Stelle, unmittelbar vor der Katastrophe des Dramas, drückt die strophische canzone nicht nur das Schicksal der verlassenen Barbara aus, von der Desdemona es in ihrer Kindheit gehört hat, sondern mehr noch die ausweglose Trauer ihrer eigenen Situation. Im unmittelbar anschließenden Gebet des *Ave Maria* wird die objektive Form eines liturgischen Textes, die kaum aus dem Rezitationsduktus sich herauslösende musikalische Gestaltung zum Ausdruck in extremis, zum letzten Halt in ihrer individuellen Verzweiflung.

Dass die solite convenienze noch immer als Richtschnur bei der Anlage und Ausarbeitung dienten, macht der Briefwechsel Verdis mit Boito mehrfach deutlich. Am Beginn ihrer gemeinsamen Arbeit scheint Verdi allerdings – einmal mehr voreilig, möchte man kommentieren – versucht gewesen zu sein, nach dem Vorbild Wagners das Drama vollkommen in musikalische Prosa aufzulösen: »Die Idee (die mir noch immer gefällt), einen *Otello* ohne Chöre in Musik zu setzen, war und ist vielleicht eine Verrücktheit!« (23. Juni 1881) Vor allem das pezzo concertato, »das szenische Stück« (wie Verdi es nannte), nämlich die große Ensembleszene am Ende des dritten Aktes, bereitete ihm große Schwierigkeiten, die erst nach mehreren Anläufen dramaturgisch befriedigend gelöst werden konnten. »Nachdem *Otello* Desdemona geschmäht hat« – so Verdi am 15. August 1880 – »ist da nichts mehr zu sagen. Höchstens ein Satz, ein Vorwurf, eine Verfluchung des Barbaren, der eine Frau geschmäht hat! Und hier fällt entweder der Vorhang, oder man kommt mit einem Einfall, der nicht bei Shakespeare ist.«

An dieser Stelle steht im italienischen melodramma traditionellerweise das pezzo concertato, das – durch eine Konfrontation oder ein Ereignis ausgelöst – alle Figuren und den Chor zu einem kontemplativen Ensemble zusammenführt. Im gefrorenen Bild dieses szenischen tableaux ist der Fortgang der Handlung zugunsten der affektiven Selbstaussprache der Protagonisten aufgehoben. Die Zeit steht still und die Musik verabsolutiert sich. Es ist verständlich, dass Verdi ein solches retardierendes Moment nur zögerlich in Kauf nehmen wollte. Andererseits war er Theaterpraktiker genug, um zu wissen, dass »die kolossale Wucht des Dramas« (wie er sich ausdrückte) der szenischen Entladung bedurfte. Verdis ursprünglicher Vorschlag war es, in

den Augenblick der öffentlichen Erniedrigung Desdemonas durch Otello die Nachricht über einen erneuten Türkenüberfall platzen zu lassen, der die Handlung suspendiert und Otello die Gelegenheit zu einem weiteren Sieg geboten hätte. Dies hätte zwar dem Musiker Anlass zu Pomp und Pracht gegeben, die schicksalhafte Folgerichtigkeit der Schlusskatastrophe aber geschwächt, ja vernichtet, wie Boito Verdi in einem der wichtigsten Briefe ihrer gesamten Korrespondenz entgegnete.

Im Vertrauen auf die eigene, raschere und freiere Logik der Musik, die es dem Operndramatiker erlaubt, die widersprüchlichen Emotionen und Handlungen seiner Figuren weitaus vielsagender, nämlich gleichzeitig – und nicht, wie im gesprochenen Drama, nur nacheinander – auszudrücken, wies Boito Verdi einen anderen Weg. Erleichtert wurde ihm die Lösung durch die im Winter 1880/81 gemeinsam vorgenommene Überarbeitung des *Simon Boccanegra*. Hier wie dort bediente er sich zwar noch immer der traditionellen Anlage des pezzo concertato, lud sie aber mit dramatischer Aktion auf. Beide Male ließ er den musikalischen Schluss des concertato nicht mit dem Aktabschluss zusammenfallen, sondern strich die abschließende statische stretta, wie sie am Ende des zweiten Aktes von Aida noch die Triumphszene abrundet, und ersetzte sie durch einen spektakulären colpo di scena: in *Simon Boccanegra* durch die Selbstverfluchung des Verräters Paolo, in Otello durch die Verfluchung Desdemonas, das Davonstürzen der Menge, den physischen Zusammenbruch des Mohren und den höhnischen Triumph Jagos. Das Herzstück des pezzo concertato, den langsamen Teil, der – im vollen Ensemble, den Chor inbegriffen – bis zur Zwölfstimmigkeit anschwillt, behielt Boito bei. Die Neuerung, in der Verdi ihm folgte, bestand nun darin, den kontemplativen vom dialogischen Teil des Ensembles zu trennen: »Das Ensemble hat, wie es in unserer Absicht lag, seine lyrische Schicht und seine dramatische Schicht, beide miteinander verschmolzen. Oder besser gesagt, es ist ein lyrisches, ein melodisches Stück, unter dem ein dramatisches Zwiegespräch sich abwickelt. Die Hauptfigur des lyrischen Schicht ist Desdemona, die Hauptfigur der dramatischen Schicht ist Jago.« (Boito an Verdi, 24. August 1881) Auf diese Weise entsteht eine psychologische Mehrschichtigkeit zwischen dem zeitenthobenen, von Desdemona angeführten Ensemble und dem energischen Forttreiben der Handlung. Denn während alle Anwesenden – mit Ausnahme des teilnahmslosen Otello – Desdemona beklagen, spinnt im Vordergrund Jago im Gespräch mit Roderigo seinen unheilvollen Plan weiter, der schließlich zur endgültigen Katastrophe führt.

Trotz der stimmlichen Auflockerung dominiert im »Wirrwarr des concertato« (Verdi an Boito, 17. Juli 1886) die lyrische über die dialogisierte Schicht und der Zuschauer hat es schwer, das nötige Interesse auf Jago zu konzentrieren und noch schwerer, dessen Dialog erst mit Otello, dann mit Roderigo zu folgen. Als Verdi einsah, dass die erwünschte Wirkung weder durch die vollständige Isolierung Jagos noch durch das Zurückdrängen des

Ensembles bis zum »ungenauen Gemurmel« (Verdi an Giulio Ricordi, 9. Februar 1889) zu bewerkstelligen war, opferte er bedenkenlos den musikalischen Reichtum der dramatischen Wahrheit. Für die Aufführung des *Otello* an der Pariser Opéra 1894 hat er den lyrischen Höhepunkt des pezzo concertato kurzerhand gestrichen und die ganze Passage umgeschrieben, nur um die dramatische Dominanz Jagos sowohl sichtbar wie hörbar zu machen. In der Theaterpraxis ist man aber zur ursprünglichen Fassung zurückgekehrt. In der Gesamtaufnahme der Oper durch Arturo Toscanini ist dies dialogisierte Beiseitesprechen, ist die Präsenz Jagos, der das gesamte Ensemble kontrolliert, mit wünschenswerter Deutlichkeit zu hören.

Die Umschmelzung des kontemplativen pezzo concertato zu einer dramatisch durchkomponierten Szene gelang Verdi nur begrenzt. Erfolgreicher in der Strukturierung der Mehrschichtigkeit waren Boito und er mit einem anderen Tableau: der Huldigung Desdemonas durch die Kinder, Frauen und Seeleute der Insel im zweiten Akt. Die archaisch-ländliche Musik – zur üblichen Orchesterbesetzung treten mit Mandoline, Gitarre und Schalmee charakteristische Instrumente der mittelmeeischen Volkskultur – schafft einen letzten Ruhepunkt, bevor das Gift der Eifersucht zu wirken beginnt, das Jago *Otello* einträufelt. Schon hier finden »gleichzeitig zwei Geschehnisse, zwei Handlungen« statt: »ein Fest für Desdemona, ein Komplott zwischen Jago und *Otello*.« (Verdi an Giulio Ricordi, 14. März 1887) Und hier verschmelzt Verdi die beiden dramatischen, die beiden musikalischen Schichten – eine statische im Hinter- und eine dialogische im Vordergrund – tatsächlich miteinander.

»Von jetzt an besitzt Shakespeares [!] *Otello* Ihre Deutung, und die haben Sie gemacht«, schrieb Boito nach Abschluss der Arbeit und wenige Wochen vor der Uraufführung der Oper am 21. Dezember 1886 an Verdi. Bescheiden genug verzichtete er darauf hinzuzusetzen, dass Verdis Deutung ohne die Gesamtkonzeption von Text und Musik nicht möglich gewesen wäre. Entgegen der weitverbreiteten Meinung hat Verdi im *Otello* allerdings weder die letzten Bastionen der Konventionen zerstört noch die traditionellen Formeln vollständig preisgegeben. Die Vertonung von Shakespeares *Othello* stellt den Schlusspunkt seiner lebenslangen Bemühungen dar, dem standardisierten Schematismus des italienischen melodramma den Atem des wahren Dramas einzuhauchen. Die Formen und Formeln ordnen sich dem von Verdi spätestens seit den 1850er Jahren erstrebten »Ganzen« unter. Sie sind nicht mehr musikalischer Selbstzweck, sondern erstehen allein aus der immanenten Gesetzmäßigkeit des Dramas, das sie beglaubigt. *Otello* – man kann es nicht treffender formulieren als der schon eingangs bemühte Franz Werfel – »ist die ganze alte Oper in einer genialen Verkürzung und Neubeseelung«.

»Desdemona ist eine Rolle, wo der Faden, die melodische Linie von der ersten bis zur letzten Note niemals abreißt. So muss Desdemona immer und immer singen. Die vollkommenste Desdemona wird immer diejenige sein, die am besten singt.«

Giuseppe Verdi

KOMMENTIERTES PERSONEN- VERZEICHNIS ZU OTELLO

Alle Bühnenkünstler, selbst die begabtesten, sollten die folgenden Worte ihrem Gedächtnis einprägen, die vor drei Jahrhunderten aufgeschrieben wurden und die heute noch die vollkommenste und modernste Einführung in die Vortragskunst sind, die sich denken lässt.

Hier die Anweisung:

»Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie Euch vorsage, leicht von der Zunge weg; aber wenn Ihr den Mund so voll nehmt wie viele unsrer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so – sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind Eurer Leidenschaft müsst Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt.

O, es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen als verworren stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren prügeln lassen: es übertyrant den Tyrannen... Passt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an; wobei Ihr sonderlich darauf achten müsst, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspieles entgegen, dessen Zweck, sowohl anfangs als auch jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten.

O, es gibt Schauspieler, die ich habe spielen sehen und von anderen preisen hören, und das höflich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten und so stolzierten und

→
Olga Bezsmertna als
Desdemona, 2019



» Verdis späte
Musikdramatik erschließt in
ihrer zeichnerischen
Genauigkeit und
perspektivischen Tiefe das
vielschichtige Wesen und die
innere Dynamik der
Charaktere in einer geradezu
psychoanalytischen Weise.
Das macht die Charaktere so
verständlich – und
menschlich. «

Dieter Schnebel

blökten, dass ich glaubte, irgendein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wären ihm nicht geraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.« Diese Worte stehen bei Shakespeare (*Hamlet*, 3. Akt, 2. Szene), und es sind drei Jahrhunderte vergangen, nicht ein Jahr mehr, nicht ein Jahr weniger, seit dem Tage, da sie zum ersten Mal im Jahre 1558 gesprochen wurden. Wir hielten es für nützlich, den Bühnenkünstlern diese Worte in Erinnerung zu rufen, bevor wir mit breiten Strichen und überdeutlich für das Verständnis derjenigen, die es lesen sollen, die wesentlichen Charakterzüge der Personen im *Otello* aufzeichnen.

Beginnen wir mit dem, der der Tragödie den Namen gegeben hat.

Otello

Mohr. General der Republik Venedig. Hat die vierzig Jahre überschritten. Kraftvolle und rechtschaffene Erscheinung eines Kriegsmannes. Einfach im Auftreten und in der Haltung. Sein Befehl ist gebieterisch, sein Urteil gelassen. Man denke nur an die Szene nach dem Zweikampf im ersten Akt, um diese Eigenschaft seines Wesens zu erkennen. Dieser Akt zeigt ihn in seinem ganzen Glanz, in seiner ganzen Kraft, in seinem ganzen Feuer. Seine ersten Worte dröhnen im Orkan, sie verkünden Sieg. Seine letzten Worte gelten seinem Verlangen nach dem Kuss, seinem Verlangen nach Liebe. Zuerst sieht man den Helden, dann den Liebenden, und man muss sich der Größe des Helden bewusst werden, um verstehen zu können, wie würdig er ist, geliebt zu werden, und welcher Leidenschaft er fähig ist. Dann entsteht aus dieser wunderbaren Liebe die schreckliche Eifersucht, das Werk von Jagos Verschlagenheit.

Vernunft und Gerechtigkeitssinn leiten Otellos Handlungen bis zu dem Augenblick, wo Jago (der ehrlich scheint und dafür gehalten wird) es fertigbringt, die Herrschaft über ihn zu gewinnen. Von diesem Moment an (der Darsteller muss dies deutlich herausarbeiten) verwandelt sich der ganze Mensch, und es ist gerade das heimtückischste Wort Jagos, im zweiten Akt, das diese Veränderung bewirkt: »Auch wenn Ihr meine ganze Seele in Händen hieltet, würdet Ihr es nicht erfahren!« Otello schreit auf, und Jago fährt fort: »Hütet Euch, Herr, vor der Eifersucht!«

»Die Eifersucht!« Das Wort ist ausgesprochen. Jago hat erst einmal das Herz des Mohren verwundet, dann legt er den Finger auf die Wunde. Die Folter hat für Otello begonnen. Der Mensch wird ein anderer. Er war bei Verstand, nun redet er irre, er war stark, nun ist er zerbrochen, er war rechtsbewusst und redlich, nun begeht er Verbrechen, er war gesund und unbeschwert, nun ächzt er und stürzt und fällt in Ohnmacht wie ein vergifteter oder von Epilepsie befallener Körper. Und Jagos Worte sind in der Tat Gift, das in das Blut des Mohren injiziert wurde. Das schicksalhafte Voranschreiten dieser moralischen Vergiftung muss in seinem ganzen Grauen dargestellt werden. Otello macht Schritt für Schritt die schrecklichsten Qualen des menschlichen Herzens durch, den Zweifel, die Raserei, den tödlichen Sturz.

Er ist das große Opfer der Tragödie, das große Opfer eines Jago. Wenn die Personifizierung einer abstrakten Idee auf dem Theater nicht ein nüchterner, falscher, törichter und veralteter Kunstgriff wäre, könnte man behaupten, Otello ist die Eifersucht und Jago ist der Neid.

Jago

Jago ist der Neid. Jago ist ein Bösewicht. Jago ist ein Kritiker. Shakespeare charakterisiert ihn im Personenverzeichnis so: Jago, ein Bösewicht, und er fügt kein Wort hinzu. Auf dem Platz in Zypern beschreibt Jago sich so: »I am nothing if not critical« (ich bin nichts als ein Kritiker). Er ist ein missgünstiger und übelwollender Kritiker, er sieht das Böse in den Menschen, in sich selbst: »Ich bin ein Bösewicht, weil ich ein Mensch bin«, er sieht das Böse als Böses in der Natur, in Gott. Er tut das Böse um des Bösen willen. Er ist ein Künstler der Hinterlist. Der Anlass seines Hasses gegen Otello ist nicht sehr schwerwiegend, wenn man bedenkt, welche Rache er deswegen verübt. Otello hat statt seiner Cassio zum Hauptmann ausersehen. Doch dieser Anlass genügt ihm. Wäre er gewichtiger, so verringerte das den Frevel. Ihm bietet dieser Anlass Grund genug, den Mohren zu hassen, Cassio zu beneiden und so zu handeln, wie er es tut. – Jago ist der wirkliche Urheber des Dramas, er erfindet die Fäden, sammelt sie, knüpft sie, verwickelt sie. Der größte Fehler, der billigste Irrtum, in den ein Darsteller verfallen könnte, der sich daran wagt, diese Gestalt zu interpretieren, wäre, sie als eine Art Dämon in Menschengestalt vorzustellen, ihr die mephistofelische Maske vors Gesicht zu legen, sie satanische Blicke werfen zu lassen. Ein solcher Darsteller würde beweisen, dass er weder Shakespeare noch die Oper, um die es hier geht, verstanden hat. Jedes Wort Jagos kommt von einem Menschen, einem ruchlosen Menschen, aber von einem Menschen. Er muss jung und gut aussehend sein, Shakespeare gibt ihm achtundzwanzig Jahre. Giralaldi Cinzio, der Autor der Novelle, der Shakespeare den Stoff zu seinem Meisterwerk entnahm, sagt über Jago: »Ein Fähnrich von sehr anziehendem Äußeren, aber von der schändlichsten Anlage, die jemals auf der Welt ein Mensch hatte.«

Er soll ansehnlich sein und jung, aufrichtig und beinahe gutmütig wirken. Er wird von jedem für ehrenhaft gehalten außer von seiner Frau, die ihn kennt. Wenn er nicht den großen Reiz von persönlichem Charme und einer vertrauenserweckenden Erscheinung hätte, so könnte er nicht durch Verstellung zu solcher Macht kommen, wie es der Fall ist.

Einer seiner Kunstgriffe ist die Fähigkeit, die er besitzt, sein Erscheinungsbild je nach den Personen zu verändern, mit denen er gerade spricht, um sie besser hinters Licht zu führen und sie zu beherrschen.

Ungezwungen und jovial mit Cassio, mit Roderigo spöttelnd. Bei Otello erscheint er gutherzig, respektvoll, ergeben, unterwürfig, bei Emilia brutal und drohend, vor Desdemona und Lodovico ehrerbietig. So ist das Wesen, so ist die Erscheinung, so die verschiedenen Gesichter dieses Menschen.

Desdemona

Den Damen, die diese Gestalt zu verkörpern haben, ist zu empfehlen, keine schönen Augen zu machen, nicht mit dem Körper und den Armen zu agieren, nicht mit langen Schritten einherzustolzieren und nicht auf sogenannte »Wirkungen« aus zu sein. Wenn die Darstellerin intelligent ist und Achtung vor dem Kunstwerk hat, wird sie Eindruck machen, ohne danach zu trachten. Ist sie nicht intelligent, werden ihr auch solche Bemühungen nichts nützen.

Die Miene, der Blick, der Tonfall, das sind die drei Quellen des Ausdrucks in der darstellenden Kunst. Abgesehen von Ausnahmefällen, wo das Grauen bis zum äußersten geht, wird die ungekünstelte Miene, der offene Blick, der natürliche Tonfall jeden Schmerz und jede Freude ausdrücken können. Ein tiefes Erleben von Liebe, von Reinheit, von Adel, von Sanftmut, von Arglosigkeit, von Ergebung muss in dieser so keuschen und ausgeglichenen Gestalt der Desdemona in Erscheinung treten. Je natürlicher und maßvoller ihr Spiel ist, desto mehr wird die Anteilnahme des Zuschauers geweckt, wobei die Anmut der Jugend und der Schönheit diesen Eindruck noch ergänzt.

Emilia

Jagos Gattin, der Desdemona ergeben. Sie verabscheut ihren verschlagenen Gatten, sie fürchtet ihn und leidet unter seinen Ausfällen und seiner Herrschsucht, sie kennt seinen bössartigen Charakter. Doch schließlich deckt sie seine Schandtaten auf mit der ganzen Kraft und dem Mut eines unterdrückten Geschöpfes, das sich auflehnt.

Cassio

Hauptmann der Republik Venedig. Schön, sehr jung, fröhlich, lebhaft, schmucker Eroberer leicht zu nehmender Frauen. Er ist etwas eingenommen von seinen wechselhaften Liebesabenteuern, ein wenig eitel, aber ein tapferer Soldat, der sich mit dem Degen in der Hand zu verteidigen weiß. Guter Fechter, wachsamer Hüter der eigenen Ehre.

Roderigo

Ein junger venezianischer Herr, reich, elegant und sterblich, aber platonisch verliebt in Desdemona, ohne dass sie es weiß. Er ist ein Schwärmer, etwas naiv, ein Träumer, der sich von Jago irreführen und beherrschen lässt. Jago benützt ihn als gefügiges und widerstandsloses Instrument zur Ausführung seiner Machenschaften.

Lodovico

Senator der Republik Venedig, Gesandter auf Zypern. Seriöse Persönlichkeit, wenn auch noch jung an Jahren. In ihm erscheint ein Mann, der würdig der hohen Aufgaben ist, die man ihm übertragen hat. Er besitzt eine große Autorität im Auftreten und in seiner Rede.

Montano

Vorgänger Otellos als Befehlshaber auf Zypern. Ein pflichtgetreuer Kriegermann, tüchtiger Fechter, tapferer Soldat, strenger Kommandant.

Ferruccio Busoni

Aus: VERDIS OTELLO

Eine kritische Studie

[...] Vergebens ist es, leugnen zu wollen, dass wir – bei der Erscheinung des Verdi'schen *Otello* – einem bedeutenden Ereignisse der Bühnenmusik gegenüber stehen. [...] *Otello* ist das vielleicht letzte Werk des größten lebenden Komponisten Italiens, ja des einzig lebenden Opernkomponisten überhaupt, denn als solcher ist ein Mann zu bezeichnen, der – wie Verdi – sein ganzes Leben hindurch nur in der Theater-Musik lebte und webte, der darin fruchtbar und erfolgreich fünfzig Jahre hindurch schaffend tätig war. Außerdem bezeichnet *Otello* die Spitze des in der italienischen Opernmusik bisher Erreichten, und zwar gilt das weniger für Erfindung und Inhalt derselben als vielmehr für Form und Richtung.

Otello ist eben eine italienische Oper, doch nicht »die italienische Oper«, und diejenigen die das Aussprechen des Namens Verdis mit der entsprechenden Mimik des Leierdrehens zu verbinden gewöhnt sind, würden beim Durchblättern dieses seines letzten Werkes, zu ihrem Erstaunen wahrnehmen, dass ihre tiefe Satire schlecht angebracht war.

Doch damit soll wieder nicht gesagt sein, dass Verdi sich bis zur Unerkennbarkeit verändert habe; ich sagte eben vorhin, dass der Fortschritt, den

Otello bezeichnet, hauptsächlich auf Form und Richtung zu beziehen wäre, und obwohl ein solcher auf den Inhalt des Kunstwerkes nicht ohne Einfluss bleiben kann (auch nicht ohne Einfluss geblieben ist), so ist es doch andererseits nicht denkbar, dass ein Künstler im 73. Jahre sich und seinen Charakter plötzlich verleugnen sollte; und so sehen wir den früheren Verdi doch überall hervorlugen [...]

Was uns aber vor allem Verdi unverkennbar macht und ihn stets im besten Lichte zeigt, ist die bewundernswürdige Beherrschung der Bühnentechnik, die außer ihm wohl nur die Franzosen besessen haben dürften. Nirgends eine peinliche Pause, nirgends eine Lücke in der Führung des Dialoges; es klappt alles so vortrefflich, es fließt glatt dahin, und doch sind die Charaktere bis ins Detail auseinander gehalten und doch ist die musikalische Form vollkommen bewahrt. Ich betone noch einmal, dass diese letzte Oper Verdis sich von seinen früheren durch ihre Form unterscheidet: Es ist die geschlossene Form mit verbindenden Überleitungen, es ist der Dialog im Ariostil, mit Einschaltung von lyrischen und epischen Perioden. [...]

→
Nächste Seiten:
Szenenbild, 2019





Georg Titscher

»TEMETE LA GELOSIA!«

*Zur Psychodynamik der
Eifersucht am Beispiel
Otello*

Eifersucht ist ein geläufiges Thema in der Opernliteratur. Der Opernkenner denkt zuerst an *Otello*, *Carmen*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* oder auch an *Die Entführung aus dem Serail* und *Le nozze di Figaro*. Ist es Zufall, dass diese Opern italienische Werke sind oder in Spanien spielen, ist Eifersucht in südlichen Ländern tatsächlich häufiger oder stärker? Weniger bekannte ältere Werke tragen die Eifersucht sogar im Titel: *La scuola de' gelosi* (A. Salieri, 1778/1779), die Opéra Comique *Les deux jaloux* (Sophie Gail, 1813) und das Singspiel *Liebe und Eifersucht* (E.T.A. Hoffmann, 1807), das nach einer spanischen Vorlage in Italien spielt. Aber auch das moderne Musiktheater *Luci mie traditrici* (S. Sciarrino, 1998) beschäftigt sich mit dem Thema. Bei allen erwähnten Opern bestimmt die Eifersucht den Handlungsverlauf, aber bei keiner werden die psychologischen Hintergründe so klar und analytisch herausgearbeitet wie bei Verdis und Boitos *Otello*. Das Drama ist ganz auf die drei Hauptpersonen Otello, Desdemona und Jago konzentriert, alle anderen Figuren, auch Cassio als Objekt der Eifersucht, sind nur Nebenfiguren. Diese Oper wie auch Shakespeares Vorlage ermöglichen uns allgemeingültige tiefe Einblicke in die seelischen Voraussetzungen und Motivationen eifersüchtiger Personen. Die Figur Otello ist eine Allegorie der Eifersucht. Arrigo Boito: »Wenn die Personifizierung einer abstrakten Idee auf dem Theater nicht ein nüchterner, falscher, törichter und veralteter Kunstbegriff wäre, könnte man behaupten, Otello ist die Eifersucht und Jago ist der Neid.«

Wenn wir uns hier mit Eifersucht beschäftigen, so ist die sexuelle beziehungsweise Eifersucht auf den Partner gemeint. Sie ist nicht die einzige Möglichkeit, so gibt es auch die geschwisterliche Form, der erste Mord der Menschheitsgeschichte, der Brudermord Kains an Abel ist aus Eifersucht geschehen, weil Gott das Opfer Abels vorzog. Eifersucht ist auch heute noch eines der häufigsten Motive für Mord und eine der gefährlichsten Emotionen. Eine Definition des Begriffs ist gar nicht so einfach. Der allgemein bekannte Satz von Franz Grillparzer »Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft« ist zwar pointiert formuliert, trifft aber auch für andere Emotionen zu, zum Beispiel für Hass oder Neid. Eifersucht beschreibt ein schmerzhaftes Gefühl, das durch einen tatsächlichen oder vermeintlichen Entzug von Liebe oder Anerkennung seitens einer Bezugsperson und der Zuwendung dieser gegenüber einer anderen Person hervorgerufen wird.

Dieses Gefühl ist an sich nicht pathologisch. »Die Eifersucht gehört zu den Affektzuständen, die man ähnlich wie die Trauer als normal bezeichnen darf. (S. Freud: *Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität*). Er unterscheidet drei Formen der Eifersucht: die normale oder konkurrierende, die projizierte und die wahnhafte Eifersucht. Die normale Eifersucht entsteht, wenn das Liebesobjekt jemanden anderen bevorzugt und ist eine Mischung aus Trauer, Verlustangst, Wut gegen den Rivalen und eventueller Selbstkritik. Die projizierte Form geht von eigener

tatsächlicher, phantasierter oder verdrängter Untreue aus und spiegelt sie unbewusst auf den Partner. Bei der wahnhaften Eifersucht fehlt die reale Ursache, aber der oder die Betroffene ist unkorrigierbar von der Realität der Untreue überzeugt. Diese Form wird auch »Othello-Syndrom« genannt, weil Otello, einmal von der vermeintlichen Untreue Desdemonas überzeugt, sich auch durch ihre Unschuldsbeteuerungen nicht davon abbringen lässt, sie umzubringen. Sehen wir uns an, wie es so weit kommen konnte, dass die Intrige Jagos solche Folgen zeigt.

Jago beginnt sein dämonisches Werk, wobei ihm der Zufall in die Hände spielt, sehr geschickt. Otello tritt auf und sieht Cassio von Desdemona weggehen. Jago »tut, als habe er Otello nicht bemerkt und spräche mit sich selber« (Regieanweisung). Er gibt sich besorgt (»Ciò m'accora... – »Das liegt mir auf dem Herzen«), fragt Otello, ob Cassio Desdemona schon früher gekannt hat und beteuert, wie sehr er Otello liebe. Kein Wort kommt ihm über die Lippen, dass Desdemona untreu sein könnte, ihren Mann mit Cassio betrügen würde. Aber er warnt Otello vor der Eifersucht: »Temete, signor, la gelosia!« È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno se stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.« (»Hütet Euch, Herr, vor der Eifersucht! Sie ist eine schwarze, gehässige Hydra, mit ihrem Gift vergiftet sie sich selbst, eine lebende Wunde reißt ihr die Brust auf.«) und lenkt damit Otellos Aufmerksamkeit gleich in die gewollte Richtung, die Saat des Misstrauens geht voll und sehr rasch auf. Im Orchester begleitet ein sich windendes Schlangenmotiv die Worte Jagos. Warum lässt sich der starke Kriegsheld Otello so schnell verunsichern, zweifelt an seiner liebenden Gattin, weshalb geht er Jago so vollkommen in die Falle? »Dinge leicht wie Luft sind für die Eifersucht Beweis, so stark wie Bibelsprüche.« (Jago, Shakespeare *Othello*, 3. Akt, 3. Szene). Der Samen des Misstrauens wird aber schon früher im Venedig-Akt Shakespeares (der in der Oper gestrichen ist) gesät. Der Vater Desdemonas, Brabantio, sagt voller Zorn über die nicht standesgemäße Heirat zu Otello »She has deceiv'd her father, may do thee.« – »Den Vater trog sie, so mag's dir geschehn.«

Der Hauptgrund für das Gelingen von Jagos Plan liegt in der Persönlichkeit Otellos. Shakespeare und auch Boito beschreiben seinen Charakter sehr präzise. Am Beginn der Oper zeigen Verdi und sein Librettist Boito Otello als strahlenden Sieger über die Türken, der auch den Meeressturm überlebt hat. Den seelischen Sturm wird er nicht überleben. Otello singt bei seinem Auftritt: »Esultate! L'orgoglio musulmano sepolto è in mar. Nostra e del ciel è gloria. Dopo l'armi lo vinse l'uragano.« (»Freut Euch! Der Muselmanenhochmut/ Liegt im Meer begraben, uns und dem Himmel gehört der Ruhm! Nach den Waffen besiegte ihn der Orkan.«). Er spricht vom Hochmut der Muselmanen, beansprucht aber den Ruhm für sich selbst vor Gott. Er scheint sehr selbstbewusst zu sein, aber bald zeigt sich, dass hinter der Heldenfassade ein unsicherer Mensch voller Selbstzweifel steckt. Gleich nachdem Jago sein Misstrauen geweckt hat, überlegt Otello (Quartett, 2. Akt, 4. Szene), was der

Grund für Desdemonas Untreue sein könnte: »Forse perchè gli inganni d'arguto amor non tendo, forse perchè discendo nella valle degli anni, forse perchè ho sul viso quest' atro tenebror« (»Vielleicht, weil ich die Netze gewitzter Liebeskunst nicht zu legen weiß, vielleicht, weil ich hinabsteige ins Tal der Jahre, vielleicht, weil mein Gesicht von so düsterer Farbe ist?«). Er ist aufgrund seiner Hautfarbe ein Außenseiter in der venezianischen Gesellschaft, der die feinen gesellschaftlichen Regeln nicht so gut kennt, und er ist deutlich älter als Desdemona. Diese Charakterisierungen sind wesentlich für das Verständnis von Otellos Psyche und seinem Verhalten. In seiner Heimat hat er zahlreiche Abenteuer erlebt, ist oft dem Tod entgangen (geschildert im Liebesduett, 1. Akt), im Dienste Venedigs hat er sich als Soldat bewährt, ist als Farbiger gesellschaftlich aufgestiegen und hat sogar die Liebe der Tochter des Senators Brabantio errungen. Othello hat eine ganz und gar unwahrscheinliche Karriere gemacht. Gerade diese Unwahrscheinlichkeit macht ihn aber auch unsicher.



→
Edvard Munch,
Eifersuchtsmotiv,
1919–1921,
Öl auf Leinwand

Die Liebe Desdemonas stabilisiert Otellos labiles Selbstwertgefühl, sie gibt ihm Halt. Shakespeare lässt ihn (im 3. Akt) sagen: »Und wenn ich dich nicht liebe, dann kehrt das Chaos wieder.« (»And when I love thee not, chaos is come again.«). Mit dem vermeintlichen Ehebruch kehrt das Chaos wieder und mit der ihm eigenen Konsequenz verfolgt Othello nun sein einziges Ziel, die Ungerechtigkeit, den Betrug aus der Welt zu schaffen, das bedeutet, Desdemona zu töten. Von der Idealisierung seiner Frau wechselt er übergangsgelos dazu, sie als »vil cortigiana« (»gemeine Hure«) zu bezeichnen. Er selbst schwankt zwischen Größenphantasien und Minderwertigkeitsgefühl.

Auch seine Launenhaftigkeit, die Angst vor innerer Leere (»Chaos«), seine Reaktion auf Kritik lassen eine narzisstische Persönlichkeit vermuten. Narzisstische Persönlichkeiten versuchen unbewusst, ihre Selbstwertproblematik mit einer Konzentration auf sich selbst und einem hohen Leistungsanspruch zu kompensieren. Dieser Charakter hat Otello so weit nach oben gebracht, ist aber auch für seinen Niedergang und seine große Eifersucht verantwortlich. Eifersucht ist im allgemeinen und hier im speziellen eine Kombination von Verlustangst, Minderwertigkeitsgefühl und Aggression. Die unbändige Wut Otellos bestätigt die Diagnose, narzisstische Wut ist die stärkste Form des Aggressionsausdrucks.

Aus seiner Sicht ist Otello nicht leicht von der Untreue Desdemonas zu überzeugen. Er verlangt von Jago Beweise für den Ehebruch mit Cassio, er ist ein Mann von hohen Prinzipien: »Il vano sospettar nulla giova. Pria dei dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova – dopo la prova – Otello ha sue leggi supreme – amore e gelosia vadan dispersi insieme.« (»Der leere Verdacht taugt nichts! Vor dem Zweifel steht die Probe, nach dem Zweifel der Beweis, nach dem Beweis – Otello hat die höchsten Gesetze – fort mit Liebe und Eifersucht auf einmal!«). Nach dem Beweis ihrer Untreue liebt er Desdemona nicht mehr und ohne Liebe ist er auch nicht mehr eifersüchtig. Der Mord an ihr ist eine Hinrichtung, die Todesstrafe für das Verbrechen. Jago liefert Otello die scheinbare Bestätigung, das corpus delicti in Form des Taschentuches, das Desdemona angeblich Cassio geschenkt hat. Dieses Tuch ist das erste Geschenk Otellos an Desdemona, das Pfand ihrer Liebe, ein Zauber ist hineingestickt. Sein Verlust bringt Unglück. Dieses weiße gestickte Gewebe ist ein Symbol für die Reinheit, Unschuld und Unbeflecktheit Desdemonas, daher legt Otello so großen Wert darauf, dass es Desdemona nicht verloren hat und deshalb erregt es seinen unmäßigen Zorn, dass sie es Cassio gegeben haben soll. Jago trifft Otello an seiner empfindlichsten Stelle, daher genügt eine scheinbar so plumpe Intrige zur völligen Destabilisierung. Eifersucht hat auch etwas mit Besitzanspruch an den Partner zu tun. Otello betrachtet Desdemona als sein Eigentum, er lebt eine Liebe nach dem Prinzip des Habens, wie sie der Psychoanalytiker Erich Fromm in *Die Kunst des Liebens* beschreibt: »Dann wirkt Liebe erwürgend, lähmend, erstickend, tötend statt belebend«. Diese Todesart wählt Otello für seine Frau, er erwürgt sie und tötet sich selbst. Der Selbstmord ist nicht geplant, er geschieht aus dem Affekt heraus. Nachdem er die Wahrheit erfahren hat, ist das Leben für ihn sinnlos geworden, hat auch er den Tod verdient. Sein Suizid ist die logische Konsequenz, Otellos narzisstische Krise ist eine typische Entwicklung zum Suizid. Den Verlust Desdemonas als unschuldiger Engel, die unerträgliche Kränkung des angeblichen Betrugs kann er nicht bewältigen. Psychologisch sehr gut beobachtet ist die Einengung der Beziehungen und der Wertwelt Otellos, er kann an nichts anderes mehr denken als an den vermeintlichen Ehebruch, seine bis dahin so hoch gehaltenen Werte, Ehre, Siege, das Leben als Feld-

herr, sind nicht mehr gültig (»Ora e per sempre addio, sante memorie...« – »Nun und auf immer, fahrt wohl, ihr Siege...«). Dieses Phänomen wurde von Erwin Ringel als »Präsuizidales Syndrom« beschrieben.

Wie reagiert das Opfer der Eifersucht, Desdemona? Auch wenn bei modernen Aufführungen versucht wird, Desdemona als starke Frau zu zeigen, sie wehrt sich nicht, ergibt sich ihrem Schicksal. Sie bittet Otello nur um Mitleid und beteuert ihre Unschuld. Sogar im Sterben nimmt sie ihren Mann in Schutz. Auf die Frage ihrer Vertrauten Emilia, wer es getan hat, sagt sie

»Nessuno... io stessa... Al mio signor mi raccomanda... Muoio innocente ... Addio« (»Niemand... ich selbst... befiehl mich meinem Herrn... ich sterbe schuldlos... leb wohl«). Ein engelsgleiches unrealistisches Wesen, Verdi beschreibt sie so: »Desdemona ist keine Frau, sie ist ein Typus! Sie ist der Typus der Güte, der Resignation, der Aufopferung! Das sind Wesen, die für andere geboren sind, die sich ihres Ich nicht bewusst sind.« ... So müsste man Desdemona auffassen! Aber wer könnte das schon?« (Brief an G. Ricordi, 1887)

Die anfangs zitierte Charakterisierung von Otello und Jago als Eifersucht und Neid gibt uns die Möglichkeit, beide Emotionen zu differenzieren. Oft werden sie im Verständnis nicht klar getrennt. Daher noch einige wenige Worte über Neid. Nochmals Sigmund Freud: »Neid ist ein Affekt, welcher den dringenden Wunsch begleitet, zu haben, was der Andere besitzt.« Neid bezieht sich auf ein Objekt, ein Etwas, nicht auf eine Person. Zur Eifersucht gehört eine dritte Person, sie braucht eine Dreiecksbeziehung. Jago beneidet Cassio, nicht Otello, auch darauf weist Boito in seiner *disposizione scenica* hin, einer genauen szenischen Anweisung für künftige Aufführungen. Der Neid Jagos gilt Cassio, weil dieser Hauptmann geworden ist. Er hasst Otello, weil er sich durch ihn zurückgesetzt fühlt.

Eifersucht ist eines der quälendsten, destruktivsten, intensivsten menschlichen Gefühle, das zeigt sich in Verdis Oper, die eines der emotionalsten, dichtesten und berührendsten musikalischen Werke ist. Vielleicht musste sich der Komponist selbst von dieser Intensität distanzieren, indem er in seiner letzten Oper *Falstaff* eine Parodie auf die Eifersucht komponierte.

Nichts löst die Bande,
die die Liebe bindet.
Sie wäre keine,
könnte hin sie schwinden,
weil, was sie liebt, ihr einmal
doch entschwindet;
und wäre sie nicht Grund,
sich selbst zu gründen.

Sie steht und leuchtet
wie der hohe Turm,
der Schiffe lenkt und leitet
durch die Wetter,
der Schirmende, und ungebeugt
vom Sturm,
der immer wartend unbedankte
Retter.

Lieb' ist nicht Spott der Zeit,
sei auch der Lippe,
die küssen konnte,
Lieblichkeit dahin;
nicht endet sie durch jene Todeshippe.
Sie währt und wartet auf den
Anbeginn.

Ist Wahrheit nicht, was hier durch
mich wird kund,
dann schrieb ich nie, schwur Liebe nie
ein Mund.

William Shakespeare
(Nachdichtung von Karl Kraus)

Oswald Panagl

»SON
SCELLERATO
PERCHÉ SON
UOMO«

*Von einem Geist, der
stets verneinte*

I. Spielarten des Menschlichen

»Cogito ergo sum« lautet in leicht verkürzter Form jener berühmte Lehrsatz von René Descartes, der das Denken zum Wesenszug des Menschen erklärt und adelt. »Ich bin ein Mensch, nichts Menschliches ist mir fremd« legt der römische Komödiendichter Terenz einer Figur in den Mund, die damit das teilnehmende Interesse am Los anderer Menschen zu rechtfertigen sucht. »Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!« heißt es in der ersten Zeile von Goethes Gedicht *Das Göttliche*, die als biedere Redensart längst zum frommen Kalenderspruch verkümmert ist.

Jagos Diagnose des Menschseins fällt dagegen negativ, illusionslos, destruktiv aus: Gemeinheit ist das entscheidende Merkmal, und das Verbrechen wird zur untrüglichen Signatur. Human erscheint ausschließlich auf humus, die Erde, in des Wortes abstoßender Bedeutung bezogen: vom »Urschlamm« (>fango originario«) und vom »Wurm des Grabes« (>verme dell'avel«) geht da die Rede: Humanismus verkommt solcherart zum Prinzip der Unmenschlichkeit im Weltbild und in der Weltanschauung einer Figur, die den Glauben verloren oder nie besessen hat. Ein Desperado, ein Outcast, steht auf der Opernbühne, der aber seinen Pessimismus als Lebensmaxime nicht gegen sich selbst richtet, vielmehr als Instrument, als unheilvolle Waffe zur Zerstörung von Harmonie, Freundschaft, Liebesglück und Vertrauen bei anderen Menschen gebraucht.

Der Librettist Arrigo Boito hat diese Gestalt weit über Shakespeares Tragödie hinaus als den Inbegriff von Neid, Hass, Verrat, Verleumdung und Gewissenlosigkeit angelegt, als einen Menschen, der das charakterliche Profil einer üblichen Bühnengestalt weit hinter sich lässt und sich in kein gängiges Schema einfügt. Jago versucht seine Haltung allenfalls situativ vor anderen zu rechtfertigen: Seinem Klienten Roderigo gegenüber etwa legitimiert er seinen Hass auf Otello rational mit der Ernennung des Konkurrenten Cassio zum Hauptmann (im italienischen Original heißt es capo di squadra) als einer persönlichen Niederlage und schweren Kränkung. Das mag als plausibles Motiv für ein geplantes Störmanöver durchgehen, dürfte aber nicht als Grund für die physische und seelische Vernichtung eines Menschen ausreichen.

II. Röntgenbilder eines Charakters

Für seinen radikalen Entwurf von Jagos Persönlichkeit wurde der belesene Boito wohl bei einer anderen Kunstfigur fündig, einem Geist, der stets verneint, dem Mephisto in Goethes *Faust* nämlich, der gleichfalls in Gedanken, Worten und Werken unbedingten Zynismus verströmt: »Denn alles, was entsteht, ist wert, dass es zugrunde geht. Drum besser wär's, wenn nichts entstünde« heißt sein Leit- und Wahlspruch, mit dem er sich einführt und als Kumpan anbietet. Dieses Konzept passt auch in Verdis ästhetisches Pro-

gramm, das er in einem berühmten Brief an die Gräfin Clarina Maffei vom 20. Oktober 1876 mit Bezug auf Shakespeares Dramen auf den Punkt bringt: »Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber Wirklichkeit erfinden, ist besser, weit besser.« Das enthebt den Komponisten der prekären Verpflichtung zu naturalistischer Nachahmung und beschwingt damit seine kreative Phantasie. Im selben Brief erscheint Shakespeare unmissverständlich als direktes künstlerisches Vorbild: »Vielleicht hat er irgendwo den Falstaff gefunden, aber schwerlich einen solchen Verbrecher wie Jago und niemals Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona etc. Und doch sind sie so sehr wirklich.«

Im *Credo* verdichtet Jago seine Gesinnung zum Konzept und zur Anleitung für sein Tun. Wer »aus der Gemeinheit eines Keimes oder eines Atoms geboren« ist, bringt keinen Edelmut auf. Wer sich aber selbst für gerecht hält, ist äußerlich wie innerlich ein »höhnender Komödiant«, bei dem »Träne, Kuss, Blick, Opfer und Ehre« nur Lüge und Verstellung sind, Worte bloß und keine Werte, Maskeraden ohne ethisches Substrat. Wer aber immanent ohne sittliche Richtschnur lebt, der hegt auch keine transzendentalen Erwartungen. »È vecchia fola il ciel«: Der Himmel, theologisch als heaven und nicht meteorologisch als sky verstanden, ist nur ein Ammenmärchen. Der Tod aber ist schiere Negation, bloße Aufhebung der materiellen Existenz: »La morte è il nulla!« – also Endstation Nihilismus. Orientiert sich einer an dieser Leitlinie, dann fühlt er sich frei von moralischen Verpflichtungen. Der einzige Kompass für das persönliche Verhalten ist der egoistische Vorteil während jener begrenzten Zeitspanne, die man Leben nennt. Jago ist der Prototyp des Bösen – als Individuum wie als Prinzip verstanden. Ist er aber auch ein Bösewicht im banalen Verständnis? Hat er auf der Bühne als Finsterling vom Dienst aufzutreten, irrlichternd, mit grimmiger Miene und rollenden Augen, dessen schieres Erscheinen bereits Unheil ankündigt? Die Schöpfer dieser Gestalt wissen und wollen es anders. In seiner *Disposizione scenica* kommentiert Boito ausführlich das Personenregister und merkt zur Rolle des Jago an: »Er soll ansehnlich sein und jung, aufrichtig und beinahe gutmütig wirken. Er wird von jedem für ehrlich gehalten außer von seiner Frau, die ihn gut kennt. [...] Ungezwungen und jovial mit Cassio, mit Roderigo spöttelnd. Bei Otello erscheint er gutherzig, respektvoll, ergeben, unterwürfig, bei Emilia brutal und drohend, vor Desdemona und Lodovico ehrerbietig. So ist das Wesen, so ist die Erscheinung, so die verschiedenen Gesichter dieses Menschen.« Und Verdi als Komponist folgert daraus und empfiehlt: »Die ganze Partie könnte, abgesehen von einigen éclats, im mezza voce gesungen werden.« Das Auftreten Jagos gegenüber Otello bietet eine Klimax von Zuwendungen und Maßregeln, vom gleichsam achtlos hingeworfenen »Das liegt mir auf dem Herzen« über ein »Seid wachsam!« bis hin zum komplizenhaften Schwur »dass ich Otello weihe Blut, Herz, Arm und Seele« und endlich

zur konkreten Handlungsanweisung: »Es ist besser, sie zu erwürgen, dort, in ihrem Bett, dort, wo sie gesündigt.«

Ein Satz, dessen Musik zu Beginn des dritten Aktes im Orchester aufgegriffen wird und bedrohlich nachklingt, taugt zur gültigen Sentenz, wenn Jago die Eifersucht metaphorisch beschreibt: »Sie ist eine schwarze Hydra; mit ihrem Gift vergiftet sie sich selbst, eine lebende Wunde reißt ihr die Brust auf«. Und eben dieser klinische Befund spornt Jagos Scharfsinn zur praktischen Intrige an.



←
Edvard Munch,
Angst, 1894,
Öl auf Leinwand

III. Gott und die Welt

Die Handlung der Oper steht in ihrem Bezugsrahmen auf einem soliden religiösen Fundament. Das zeigt sich an einer Reihe von Stellen und in wechselnden Situationen. Der Mensch fühlt sich grundsätzlich bei Gott aufgehoben, wie sich schon im Tutti-Gebet der Anfangsszene eindrucksvoll zeigt: »Gott, der Beschützer dieser Insel! Rette das Schiff und die Flagge, die das Glück Veneziens sind!« Und der inständigen Bitte folgt die Erfüllung auf dem Fuß: Otello und seine Besatzung kommen unversehrt ans Land. Auf dem Höhepunkt des Liebesduetts wünscht Desdemona: »Der Himmel möge das

Leid vertreiben, und Amor möge sich nicht wandeln im Wandel der Jahre!« Und Otello sekundiert: »Auf dieses Gebet möge die himmlische Schar ‚Amen‘ antworten.«

Auch der Monolog Otellos im dritten Akt ist eine Hinwendung zu Gott, verfällt allerdings sogleich zum zerrütteten Muster eines Gebets. »Dio« ist das erste Wort des Arioso, auf das die Offenbarung einer zerstörten Seelenlandschaft folgt. Der Feldherr hätte gegen Niederlagen nicht aufbegehrt und Qualen, Elend, Schande, Leiden, auch Scham geduldig ertragen. Doch gegen die seelischen Schmerzen, den Verlust der heilen Welt in seinem Inneren, begehrt er auf. Die bewährte Tapferkeit versagt, da sich »die Sonne, das Lächeln, der Lichtstrahl« seines Daseins als (vermeintliche) Chimäre herausstellen. Der »pio genio immortal«, der heiligmäßige unsterbliche Geist, verbirgt sein Antlitz hinter der »grässlichen Larve der Hölle«.

Im vierten Akt verdrängt Desdemona die innere Unruhe, welche ihr das alte traurige Lied von der Weide in Erinnerung ruft, durch ein hoffnungsvolles *Ave Maria*, jenes sprichwörtliche Nachtgebet also, nach dem Otello sie fragen wird. Den kanonischen Text erweitert sie dabei um Momente ihrer persönlichen Befindlichkeit: »Bitte für den, der die Stirn unter Beleidigung und unter bösem Schicksal beugt!« Das abschließende »in der Stunde des Todes« aber klingt wie eine düstere Vorahnung, die das bedrohliche Motiv beim Eintreten Otellos denn auch alsbald bestätigt. Jagos *Credo* verformt und verfremdet das apostolische Glaubensbekenntnis der Kirche zum nihilistischen Manifest. Der traditionelle Beginn »Credo in un Dio« kippt sofort zu »crudel«, und der Schöpfer reicht diese Eigenschaft folgerichtig an das Geschöpf weiter: »der mich erschaffen hat zu seinem Ebenbild«. Im Sinne der Dreifaltigkeit kehrt das Leitwort dreimal wieder: zuerst im Vergleich mit einer frommen jungen Witwe, dann als Vertrauen auf die eigene Verworfenheit im Denken und Handeln, daraufhin als sicheres Wissen um das geheuchelte Wesen aller Tugenden. Dass sich darunter auch onor befindet, erinnert an den großen Monolog Falstaffs, der l'onore, die Ehre, zur leeren Floskel ohne Sitz im Leben degradiert. Schließlich glaubt Jago an die *conditio humana* nur als einen lebenslangen Spielball feindlicher Schicksalsmächte.

Und dass der Tod, wie schon gesagt, im Nichts endet, ohne jenseitigen Horizont, ohne Hoffnung auf Erlösung, setzt den Menschen moralisch frei. Jago lässt in seinem knappen Botenbericht über die Begegnung von Cassio und Desdemona und im Erwecken von Otellos Eifersucht den Worten sogleich die Tat folgen.

Der sprachliche Duktus des *Credo* folgt also einer Rondoform, die auch die musikalische Struktur durch leicht variierte Wiederholungen einlöst. Den subversiven Gehalt der Nummer, die Pervertierung des liturgischen Teils der Messe zum Lob der Verruchtheit, unterstreicht der vermehrte Einsatz chromatischer Passagen. Dieses musikalische Stilmittel verwendet Verdi auch in der von Jago angezettelten Trinkszene des ersten Akts, bei der das Brindisi

als bewährtes Versatzstück der italienischen Oper zu einem Ventil der Intrige gerät. Cassio wird betrunken gemacht und bricht, vom Hohngelächter des Chors begleitet, aus dem vorgegebenen rhythmischen und formalen Raster aus, indem er gesänglich zu spät einsetzt oder die Melodie verfehlt.

In eine andere Richtung weist die Traumerzählung Jagos im zweiten Akt. Diesen Höhepunkt seiner Intrige verpackt der Komponist dramaturgisch überzeugend in sirenenhaften Wohllaut. Das irisierende, flimmernde Klangbild trägt bereits impressionistische Züge, zumal das frei erfundene ‚Notturmo‘ Otello in verhängnisvolle Sicherheit ‚wiegen‘ soll.

IV. Und das Ende?

Die drei Protagonisten des Stücks treten unterschiedlich aus der Handlung. Das hohe Paar stirbt durch Mord und Suizid. Desdemonas letzte Worte gelten ihrer Unschuld (»muio innocente«), ehe das obligate »Addio« erklingt. Im Wortwechsel mit Otello bekennt sie die Liebe als ihre einzige Schuld (»Mio peccato è l'amor«), was vom Gatten missverstanden werden muss und ihn in noch heftigere Wut versetzt. Otello selber hatte sein leibeigenes »Addio« schon im Cantabile des zweiten Aktes vorweggenommen, indem er sich beinahe rituell von seiner glorreichen militärischen Laufbahn verabschiedet. »Ora e per sempre addio, sante memorie!« Die letzten Passagen seines Lebens aber bestimmt verbal und vokal eine Reminiszenz. Das dreimalige Verlangen nach Desdemonas Kuss vom Ende des Liebesduetts wird am Schluss der Oper wiederholt, gleichsam herbeizitiert. Der triumphierende Feldherr ist von der emotionalen ‚Apotheose‘ des Liebesglücks in die existenzielle Apokalypse seiner Lebensbahn abgestürzt.

Und Jago? Im Finale des dritten Aktes zeigt er »hochgereckt, mit einer Gebärde schrecklichen Triumphs« auf den ohnmächtigen Titelhelden: »Ecco il leone!« Im vierten Akt ist seine Rolle auf wenige Äußerungen zusammengeschrumpft. »Ich habe es geglaubt« lügt er auf die Frage nach der angeblichen Schuld Desdemonas hin. »Sei still!« befiehlt er barsch, aber vergeblich seiner Frau Emilia, die nun alles enthüllt. Und mit einem lapidaren »No« reagiert er auf Otellos Geheiß einer Rechtfertigung (»Discolpati!«). Was aber geschieht mit ihm als Person? Bei Shakespeare wird er festgenommen und der irdischen Gerechtigkeit zugeführt. Nichts davon findet sich in der Oper. Eine szenische Anweisung »fuggendo« ist alles, was der Textdichter uns sagt. Wohin Jago flieht und ob er irgendwo Zuflucht findet, bleibt offen. Wir sollen es wohl auch nicht wissen, denn die unausgesprochene Botschaft, die Werkintention mochte lauten: Das Böse bleibt in der Welt! Wer es weiß und sich darauf einstellt, der ist klug.

Konrad Paul Liessmann

» LA MORTE È IL NULLA «

*Jagos Credo und der
europäische Nihilismus*

Im Personenverzeichnis von William Shakespeares *Othello* steht neben dem Namen Jagos die schlichte Bezeichnung »a villain« – ein Bösewicht. Das ist keine Marginalie. Jago ist nicht nur ein höfischer Intrigant, nicht nur der neiderfüllte Karrierist, der wütende Zukurzgekommene, der Schadenfrohe und Ränkeschmied, sondern die Verkörperung des Prinzips der Negativität. Jago ist eine der großen Inkarnationen des Bösen auf der europäischen Theaterbühne. Jago sollte deshalb, so notierte es sich Giuseppe Verdi, auch stets schwarz gekleidet sein, »schwarz wie seine Seele«.

Arrigo Boito, Verdis Librettist, hätte den Intriganten am liebsten ganz ins Zentrum des Geschehens gerückt; er und auch Verdi spielten mit dem Gedanken, die Oper überhaupt gleich Jago zu nennen, auch um sie von Rossinis *Otello* abzugrenzen. Zwar kam es dazu nicht, aber Jago wird in Verdis *Otello* zu einer dominanten Figur, die selbst in einer düsteren Selbstreflexion ihre schwarze Seele offenlegt. Jago, der notorische Lügner, der jedem etwas vorspielt, darf in einem Moment ganz bei sich sein und damit aus sich heraus gehen. Boito hat Jago ein Glaubensbekenntnis in den Mund gelegt, das sich so bei Shakespeare selbst nicht findet und das Verdi zu Beginn des zweiten Aktes kongenial in Musik umsetzte. Dieses *Credo* wird gerne »nihilistisch« genannt. Was aber bedeutet das?

Jagos *Credo* greift die Form des liturgischen Glaubensbekenntnisses auf, um sich von dessen Inhalt höhnisch abzuwenden. Das vier Mal wiederholte »Ich glaube« zitiert zwar die Glaubensformeln des apostolischen Bekenntnisses, der Inhalt aber verzerrt sich in immer drastischerer Weise in sein Gegenteil. Nicht an einen allmächtigen, sondern an einen grausamen Gott glaubt Jago; nicht an eine Erlöserfigur, sondern an eine irreversible Verworfenheit des Menschen glaubt der diabolische Fähnrich, nicht an eine jenseitige Gerechtigkeit, sondern an ein ungerechtes Schicksal glaubt der zynische Intrigant, nicht an ein ewiges Leben, sondern an die Endgültigkeit des Todes glaubt der Bösewicht. Keine Frage, Jagos *Credo* atmet den Geist des 19. Jahrhunderts. Die fundamentale Kritik an der Religion erschien in dieser Zeit selbst noch gerne im Gewand der Religion. So war der erste Entwurf des von Karl Marx und Friedrich Engels geschriebenen »Manifests der kommunistischen Partei« noch in der Form eines »Glaubensbekenntnisses« verfasst und wurde tatsächlich als »Katechismus« bezeichnet. Ähnlich verhält es sich wohl auch mit Jagos berühmtem *Credo*. Die Absage an jeden Glauben erscheint als Glaubensbekenntnis.

Es ist aber nicht nur ein blasphemischer Akt, den Jago hier vollzieht, es wird nicht nur die christliche Lehre travestiert, sondern darin drückt sich ein durch und durch moderner Gedanke aus, wenn auch noch in einer quasireligiösen Rhetorik: Jago ist ein philosophischer Nihilist. Sein Glaube ist der Glaube an das Nichts. Er gehört so weniger in die Reihe der modernen Gnostiker, die mit einem bösen Schöpfergott nicht zuletzt aus ästhetischen Erwägungen kokettierten, sondern in die Tradition jener Kritiker der Religion,

die in dieser ein Märchen sahen, das die Menschen über die fatalen Bedingungen ihrer nichtigen und haltlosen Existenz hinwegtrösten sollte.

Im Grunde exekutiert Jago Fjodor Dostojewskis berühmtes Diktum, nach dem alles erlaubt sei, wenn Gott nicht existiert. Er bewegt sich damit aber auch in der Nähe jenes Friedrich Nietzsche, der diesem Gedanken eine andere Variante gegeben hatte: »Nichts ist wahr, alles ist erlaubt.« Das entspricht nahezu wörtlich Jagos Überzeugung. An einem vermeintlich »Gerechten« ist, so Jago, alles »Lüge«. Seine Träne, sein Kuss, sein Blick, sein Opfer und seine Ehre sind die Täuschungen eines höhnenden Komödianten. Nichts ist wahr, niemandem ist zu trauen, keinem Gott und keinem Menschen. Und deshalb ist für Jago auch alles erlaubt.

Unter diesen Bedingungen erscheint das Leben der Menschen als belangloses »Spiel eines ungerechten Schicksals«, an dessen Ende der Tod steht, das große, endgültige, unwiderrufliche Nichts. Angesichts dieses Nichts wird alles, was davor war, bedeutungslos. Es ist deshalb vollkommen gleichgültig, wie ein Mensch lebt und was er tut. Auch die Moral ist eine Chimäre. Dieses Nichts gibt Jago die Möglichkeit, seine Verworfenheit als Ausdruck einer unerbittlichen Natur zu sehen, das Böse erwächst aus der »Gemeinheit eines Keimes oder Atoms«, es entstammt einem »Urschlamm«, es ist ein Produkt der Evolution. Der grausame und gnadenlose Demiurg ist nur eine Metapher für die unerbittlichen Gesetze der Natur. Jago ist ein naturalistischer Nihilist. Damit aber ist er tatsächlich auf der Höhe seiner Zeit.

Der moderne europäische Nihilismus, dessen Wurzeln bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen, stellt den Versuch dar, eine Welt ohne Gott, ohne Erlösung und ohne Perspektive zu Ende zu denken. Nietzsche, der Verdis *Otello* übrigens kannte, aber wohl nicht schätzte, hatte im Nihilismus allerdings die »Gefahr der Gefahren« gesehen: dass alles keinen Sinn habe. Der Mensch ist nach den Erkenntnissen der modernen Wissenschaft lediglich ein Spielball von Kräften, die er selbst nur bedingt durchschaut. Er wird determiniert von den Zufällen der Geburt, der genetischen Ausstattung, von seinen Trieben und den Tücken des Unbewussten, vom sozialen Milieu, in das er hineingeboren wurde. Freiheit ist eine Illusion. Jago, und das gehört ganz und gar zur Verteidigungsstrategie der großen Verbrecher der Moderne, behauptet erst gar nicht, sich aus freiem Willen für das Böse entschieden zu haben. Er wurde von der Natur so geschaffen, und er ist nur so, wie die Natur selbst ist: rücksichtslos, gemein und ungerecht. Dieses blasphemische *Credo* berührt für einen Moment auch die grausame Welt des Marquis de Sade. Was aber bleibt angesichts dieser Brutalität eines dem Nichts geweihten Daseins? Nur die Verzweiflung? Friedrich Nietzsche hatte darauf eine andere Antwort versucht: der Wille zur Macht. Leben will einfach leben, auch ohne jeden Sinn. Und Leben wollen heißt: mehr wollen, heißt, etwas hervorbringen, heißt, etwas schaffen. Aber gerade bei denjenigen, die sich im realen Leben ihre Ohnmacht eingestehen müssen, kann dieser Wille zum Leben in reine

Destruktivität umschlagen. Nietzsche wusste: Lieber will der Mensch noch das Nichts wollen, als nicht wollen. Was bedeutet das? Wenn sich alle Perspektiven zerschlagen haben, wenn der Wille zur Macht kein positives Ziel mehr findet, dann bleibt nur noch die Lust an der Zerstörung. Jagos *Credo* ist der reine und tiefe Ausdruck solch einer Lust. Erst damit wird er zu einem jener wirklich Bösen, die es nicht mehr notwendig haben, irgendetwas vermeintlich Gutes – eine Idee, eine Ideologie, eine Utopie, eine Religion – vorzuschieben, um ihrer Destruktivität freien Lauf zu lassen. Gemeinheit, Verrat, Intrige, Hinterlist sind bei ihm nicht Mittel zu einem Zweck, sondern der Zweck an sich. Er wird mit Otello untergehen – aber im Bewusstsein, diesen Untergang provoziert und gesteuert zu haben. Nur in dieser Negation alles Vorhandenen zeigt sich Jagos Macht, aber darin erfüllt sie sich auch: »Dass ich das Böse in Gedanken und Auswirkung nach meiner Bestimmung erfülle.«

Der Philosoph Günther Anders hat in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts, am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, eine negative Anthropologie entwickelt, in der er versuchte, den modernen nihilistischen Menschen zu verstehen. Konfrontiert mit der Einsicht in die vollkommene Zufälligkeit und Sinnlosigkeit seines Daseins, erfährt der Mensch nach Anders einen »Kontingenzschock«. Es gibt nun zwei Möglichkeiten, diesen Schock abzufedern. Der »historische Mensch«, so Anders, sieht in der Vergangenheit seiner Familie oder der Gruppe, der er sich verbunden fühlt, so etwas wie eine Struktur, die seinem Dasein und auch der Zukunft Sinn gibt. Menschen, die in Traditionen oder ethnisch, religiös und politisch bestimmten Zugehörigkeiten ihre Identität finden, gehören zu diesem Typus. Ihren Sinn gewinnen solche Menschen in einer größeren Gemeinschaft, die Auseinandersetzung und Deutung der Vergangenheit ist für sie essenziell, denn aus ihrer Herkunft beziehen sie ihre Zukunft und damit die Kraft, der Beliebigkeit und Bedeutungslosigkeit ihres individuellen Schicksals zu entkommen.

Ganz anders der »nihilistische Mensch«: Er ist ein Individualist und akzeptiert die Absurdität des Daseins. Dieser will er ganz allein und aus eigener Kraft entgegentreten. Traditionen und die Werte einer Gemeinschaft verlieren ihre Gültigkeit, er setzt die Werte selbst und kann seinem Dasein nur Sinn verleihen, wenn er der Welt seinen Stempel aufprägt. Er will Spuren hinterlassen. Es geht ihm um die Herrschaft über Raum und Zeit, er leidet an Machtgier und Ruhmsucht. Sein Leben erscheint nur dann legitimiert, wenn er das Leben anderer Menschen lenkt oder zerstört. Günther Anders ließ keinen Zweifel daran, dass der nihilistische Mensch, der auf Ursprungsmythen und Herkunftsgeschichten verzichten kann, das moderne Bewusstsein repräsentiert. Verdis Jago gehört zweifellos zu diesem Typus des nihilistischen Menschen. Jago ist ja – ähnlich wie Otello – ein Außenseiter. Er kann auf keinen Stammbaum verweisen, er gehört keiner Gemeinschaft an, er akzeptiert keine vorgegebene Ordnung. Das Böse in ihm ist Ausdruck einer

» Du liebst mich um des
von mir Erlittenen willen,
und ich liebe dich
um deines Mitgefühls
willen. «

Otello zu Desdemona, 1. Akt

existenziellen Verlorenheit und gleichzeitig der verzweifelte Versuch, dieser Verlorenheit zu entgehen, indem er sich die Welt, in der er lebt, unterwirft. Er kann dies nur in einer destruktiven und zynischen Weise tun. Er hat weder die Größe noch die Kraft, im Sinne Nietzsches den Nihilismus zu überwinden, indem er etwas Neues schafft, selbst zu einem Schöpfer wird. Aber seine Fähigkeiten und seine Intelligenz reichen aus, um alles, was ihn umgibt, zu zerstören. An Jago lässt sich auch lernen, dass die Macht der Ohnmächtigen gefährlicher ist als die Macht der Mächtigen. Denn Gemeinheit und Niedertracht sind nicht, wie Jago selbst es gerne glauben möchte, eine Mitgift der Natur, sondern die Konsequenz seiner Schwäche.

Unter den Perspektiven des modernen Denkens kann dem Nihilismus Jagos kaum widersprochen werden. Die Wissenschaften haben den Menschen entzaubert. Mit dem Schock der Kontingenz, mit der Erfahrung der Bedeutungslosigkeit unseres Daseins, mit dem Tod als *factum brutum* muss der aufgeklärte Mensch, der nicht mehr glauben kann, Teil eines göttlichen Plans zu sein, irgendwie fertig werden. Das allerdings muss nicht notwendig den Umschlag in jene Zerstörungslust bedeuten, die wir an Jago beobachten können. Auf diesen Schock der Kontingenz kann auch mit einem Willen zur Kreativität reagiert werden. Diese schöpferische Kraft ist sich ihrer Grenzen sehr wohl bewusst ist, natürlich sind Künstler oder Wissenschaftler keine Götter. Aber im kreativen Akt liegt ein Sinn, der zwar nicht transzendent ist, aber eine Form der Lebensbejahung zulässt, die den Willen zur Destruktion und die Verzweiflung des nihilistischen Menschen neutralisieren kann. Giuseppe Verdi und Arrigo Boito haben, so paradox das klingen mag, in der großartigen Zeichnung von Jagos schwarzer Seele, im musikalisch erschütternden Ausbuchstabieren seines nihilistischen Glaubensbekenntnisses demonstriert, was man diesem entgegensetzen kann.





Oliver Láng

DIE HERMETISCHE HEIMAT

Über Lebensstile der Herrschenden in den Kolonien

Er braucht auf der Seite eins nur erstaunliche neun Zeilen, um auf den Punkt zu kommen. So heißt es gleich zur Eröffnung des lange Zeit als Jugendroman deklassierten Buchs *Kim* von Rudyard Kipling: »Er hatte ein gewisses Recht dazu – mit einem Fußtritt hatte er Lala Dinanaths Sohn vom Schildzapfen hinunter befördert –, da die Engländer über den Punjab herrschten, und Kim war Engländer.« Der Roman, in dem ein irischer Waisenjunge in der indischen Kolonialwelt nach seiner Identität sucht, zaudert nicht lange, um das Thema Herrscher und Beherrschte anzusprechen. Zufall? Absicht? Darüber streitet man heute. Jedenfalls: 1901 erschienen, machte das Buch so schnell Karriere, wie es sein Autor zuvor gemacht hatte: Kipling, Pazifismusgegner und Abenteurer, war Englands gefeierter Autor, man las sein Werk wohlgefällig und bequem aus dem Blickwinkel des Kolonialismus. Programmatisch kann sein 1899 erschienenes Gedicht *The White Man's Burden* als Ode des Imperialismus verstanden werden: Die Bürde, das sind die unterdrückten Völker, um die sich der weiße Mann als Überlegener kümmern muss – und den sie für seine Hilfe hasssen. Kipling mag allgemein ein Auge für Machtverhältnisse gehabt und diese mitunter auch in ihrer Struktur hinterfragt haben – doch das System der englischen Herrschaft, weit jenseits der angestammten Heimat, stand für ihn außer Diskussion. Auch in *Kim*: Freundschaft, so lernt man, mag die Gesellschaftsklassen durchbrechen: sie aufheben – niemals! Kein Wunder, dass bei allen

Rehabilitationsversuchen Kipling umstritten ist: In ihrem Standardwerk *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* bezeichnet Hannah Arendt ihn sogar als den Schöpfer der imperialistischen Legende, »deren Thema das englische Weltreich ist«.

Aber Kiplings Selbstverständnis ist jene Sicht der Dinge, die das Leben in den Kolonien bezeichnete. Als er geboren wurde, herrschten rund 60.000 Engländer über 300 Millionen Inder; sie taten es mit der zerstörerischen Gleichmut, die keine Reflexion zuließ. Kaum eine Generation später erzählt Somerset Maugham über diese Gleichmut, wenn er etwa den Alltag des niederländischen »Contrôleurs« in Indonesien beschreibt: Abgeschieden von der Heimat, ohne Telegrafenvorbindung und einem Postverkehr, der »so langsam war, dass die Antwort auf eine Anfrage, wenn sie endlich eintraf, stets schon überholt war«, erhält er sich, wie in einer Blase, die Rhythmen und Gewohnheiten der Heimat. »Das Frühstück bestand aus einer Papayaschnitte, drei kalten Spiegeleiern, Edamerkäse in dünnen Scheiben und einer Tasse schwarzen Kaffees. Wenn er damit fertig war, rauchte er eine dicke holländische Zigarre«; und auch wenn er als oberster Richter »keinen Unterschied zwischen weiß und farbig« gelten lassen will: spätestens zu Mittag begibt er sich wieder in seine Isolation und trinkt holländischen Gin. Denn wenn er diesen genießt, befällt ihn das »erhebende Gefühl, die Traditionen seines Volkes aufrechtzuerhalten«. Wobei es nicht nur um die Illusion einer Tradition geht – es ist eine seltsame Abschottung gegen die ihn umgebende Welt. »Es war eine Pracht auf der Gesellschaft, die von den Esstischen Englands verschwunden war. Das Mahagony ächzte unter dem Silber. Jeder Gang wurde mit den passenden Wein serviert, Sherry zur Suppe und Rheinwein zum Fisch«, erzählt Maugham andernorts über ein Gastmahl in einer englischen Kolonie. Und: »Sie sprachen vom Rennen, vom Golf und von der Jagd.« Einander in der Fremde überdrüssig geworden wird dennoch, hermetisch abgeriegelt, der Codex der Heimat am Leben erhalten und mehr noch: hochgehalten.

Die Welt, die Somerset Maugham beschreibt, ist tatsächlich jene einer Isolierstation: die importierte Gerichtsbarkeit, die importierte Macht, der importierte Gin, serviert von einheimischen Dienern. Auch er, der große Erzähler, der so genau die Psychologie des Menschen, die mittleren Charaktere und die sozialen Brüche zu analysieren versteht, verzichtet in seinen zahlreichen Berichten aus den Kolonien, in denen die Abhängigkeitsverhältnisse und das Nebeneinander der Kulturen beschrieben werden, oftmals auf Rückfragen. Wichtig ist in der Gesellschaft die eingehaltene Ordnung. »Der Botschafter befand sich im Zustand der größten Erregung; er hatte nicht begriffen, dass es sich um einen offiziellen Anlass handelte, er glaubte, zu einem Essen en petit comité gebeten zu sein, und er hatte seine Orden nicht angelegt«, liest man in einem weiteren Bericht namens Gesandtschaftsviertel. Wobei: Wenn Maugham über die Zirkel der Kolonialherren

und -damen schreibt, die akribisch ihre Kultur und Lebensart weiterführen, so ist eine leise ironische Brechung zu spüren: Das Klavier, das aus der englischen Heimat nach Malaysia gebracht worden war, auf dem aufgeschlagenen Noten von Debussy lagen, mochte selbst eingefleischten Kolonialisten überzogen vorkommen. Wie es nun tatsächlich um die Verachtung der herrschenden Klasse und die Machtverhältnisse stand, das erzählt uns Maugham auch: In einer Erzählung über einen Aufstand von 150 chinesischen Arbeitern reichen vier Holländer, um die Revolte mit nur einem Schrotschuss niederzuschlagen. »Glauben Sie, dass ich mich von ein paar Chinesen einschüchtern lasse? Dazu habe ich viel zu lange in diesem Land gelebt«, darf der holländische Leiter eines Holzcampes großspurig feststellen. Die importierte Kultiviertheit freilich ist auch hier nur Politur: Im direkten Kontakt mit den Einheimischen droht stets die Gewalt. Die seltsame Ambivalenz zwischen Heimat und imperialistischer Geste konnte sogar eine unerwartete Eigendynamik entwickeln: Ein daheim zutiefst sozialistischer Engländer entpuppt sich in China als blutrünstiger Kapitalist, der die einheimischen Diener knechtet und unterdrückt – das Rollenbild des Kolonialisten wirkt stärker als die importierte Ideologie. Keine Fiktion übrigens, sondern ein authentischer Reisebericht Maughams. Der Widerwillen, den der Autor hier doch verspürt, wird leise artikuliert.

Es braucht dann noch eine Generation, bis ein weiterer britischer Autor die Situation deutlicher auf den Punkt bringt. *Heimat fern der Heimat* titelt Graham Greene in seinem Bericht *Reise ohne Landkarte* ein Kapitel und spart nicht mit Kritik an den politischen wie humanistischen Mangelerscheinungen. Die Hauptstadt Freetown: »Man konnte die anglikanische Kathedrale sehen, aus verwittertem Ziegelstein, eine normannische Kirche, gebaut im 19. Jahrhundert, wie sie aus dem Morgennebel ragt. Zweifelsohne war ich wieder zurück in den heimischen Gefilden.« Doch nicht ganz. Die Heimat ist falsch, sie ist die Illusion der Heimat, errichtet von den Kolonialherren, die sich ihr kleines England erschaffen wollten. Ein England, das sie nicht zu bewohnen gedachten und das abstoßend wirkte. »Alles, was in Freetown hässlich war, war europäisch«, schreibt Greene. Und auch hier die Illusionsblase, das Nebeneinander der Welten: Längst hatten die Engländer die trostlose Stätte verlassen und sich in schicke Bungalows zurückgezogen. Es blieben die Einheimischen, die an der abgeschotteten schönen neuen Welt nicht teilhaben durften. Umso mehr schwelte in ihnen das Gefühl eines inneren Widerstands. »Sie hatten genügend Bildung mitbekommen, um zu verstehen, dass sie betrogen worden waren, dass sie das Schlechteste beider Welten bekommen hatten, und sie hatten genügend Kraft, um sich in einem angesäuerten offiziellen Ton mitzuteilen.«

Man ist versucht zu sagen, dass Greene in seinen in den Kolonien spielenden Romanen selbst in den aufopfernden und humanistisch handelnden Europäer ein Unbehagen spüren lässt, das sich auch auf die gesellschaftli-

che Situation beziehen lässt. Wenn er über die Schuld und das Gute arbeitet, wenn seine Figuren in der brütenden Hitze, in Lepraepidemien und der Armut zu verglühen scheinen, so spielt immer auch die Frage nach der Kolonialisierung eine beachtliche Rolle. Das Unwohlsein, das die Charaktere begleitet, das sich durch äußere und innere Merkmale zeigt, ist auch an den Ort des Geschehens gebunden: Die europäischen Figuren bleiben isoliert, wenn sie auch ihre Lebensart aufzugeben trachten, das schlechte Gewissen, das sie umtreibt, ist das schwere Erbe der Generationen, das selbst die »Guten« nicht abzulegen verstehen.

→

Nächste Seiten:
Aleksandrs Anton-
enko als Otello und
Olga Bezsmertna als
Desdemona, 2019





EDVARD MUNCH

»Eifersucht«

Der Norweger Edvard Munch (1863-1944) zählt gemeinsam mit Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906) und Pablo Picasso (1881-1973) zu den wichtigsten Künstlern der Moderne und ist wegweisend für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Munch konzentrierte sich zeitlebens nicht so sehr auf äußere Ereignisse, sondern vielmehr auf das innere Geschehen. Er wollte mit seinen Bildern die Vorgänge der Seele visualisieren und erschuf Sinnbilder für die jeweiligen Emotionen und psychischen Zustände. *Der Schrei* und *Madonna* zählen heute zu seinen populärsten Bilderfindungen.

Das Thema der Eifersucht beschrieb Munch so: »Ein mystischer Blick des Eifersüchtigen – in diesen stechenden Augen sind wie in einem Kristall viele Spiegelbilder konzentriert: Der Blick ist forschend interessiert, voll Hass und voll Liebe.« Bei den unterschiedlichen Variationen zu diesem Thema sind stets eine Frau und zwei Männer dargestellt. Die Bildfläche teilt sich zumeist in zwei nahezu gleiche Bildhälften. Die eine dominiert das Porträt des Eifersüchtigen, der in Nahaufnahme dem Betrachter gegenübertritt. Die andere Hälfte zeigt das Liebespaar unter einem (paradiesischen?) Baum. Erst durch die nahsichtige Frontalität des Männerporträts im Vordergrund entsteht kompositorisch die Verbindung zur weiter entfernt angesiedelten Szene. Die Intensität des Blicks aus dem Bild heraus reizt den Betrachter, sich mit dem dargestellten Thema zu beschäftigen. Die Szene mit den zwei Figuren kann so auch als Fenster in die Gedankenwelt des Porträtierten gelesen werden, der den Betrachter mit seiner Geschichte konfrontiert. Das Thema »Eifersucht« hat Edvard Munch immer wieder, über Jahrzehnte hinweg beschäftigt. Es entstanden zahlreiche Gemälde, viele zum Teil handkolorierte Druckgrafiken und Aquarelle. In einigen der kolorierten Varianten leuchtet das Rot des Mantels hervor, der den weiblichen Akt umfängt. Ein andermal trägt die Frau auch ein weißes Gewand und präsentiert sich frontal dem Betrachter. Manchmal wiederum ist das traurige Porträt mit dem melancholischen Blick vor Eifersucht grün gefärbt. Die differenzierte Farbsymbolik in den Arbeiten von Edvard Munch unterstreicht die variantenreichen Stimmungslagen des oszillierenden Gefühls von Eifersucht. Zwischen Hass und Liebe ist der lähmende Eindruck von Ausgrenzung hier

sicherung. Frauen und ihre unterschiedlichen Rollenbilder beschäftigten Munch zeitlebens. Sie erscheint in seinem Schaffen als unnahbar und unergründbar. Munch hielt dazu fest: »Die Frau in ihrer Verschiedenartigkeit ist dem Mann ein Mysterium.«

Edvard Munch hat sich in seiner fast 60-jährigen Karriere über 200 Mal selbst gemalt und gezeichnet. Dazu kommen, wie auch in den Bildern der Eifersucht, verdeckte Selbstporträts, in denen einer der Protagonisten dem Maler sehr ähnliche Gesichtszüge trägt. Was immer er in seiner Kunst ausdrückt, hat er selbst erlebt: Lebensangst, paranoide Phasen, Traumata, und Neurosen, sexuelle Abhängigkeiten und Alkoholismus. Auch Munchs spätere Beziehung zu Tulla Larsen stand von Anfang an unter keinem guten Stern, häufig gab es Streit und Zerwürfnisse. Die rothaarige Schönheit wollte den Künstler heiraten und drohte wegen seiner Weigerung mit Selbstmord. Im letzten und fatalen Streit löste sich unter ungeklärten Umständen ein Schuss, der Munch in die Hand traf und in deren Folge er das oberste Glied des Mittelfingers verlor. Freunde wendeten sich von ihm ab, er flüchtete in die Einsamkeit und den Alkohol. Nach einer tiefen seelischen Krise im Jahr 1908 überwand er allerdings den Alkoholismus und auch sein Gefühl von Ausgeliefertsein in Liebesangelegenheiten. Schon längst hatte er letztlich tief in seinem Inneren auch für seine Kunst auf die Vorstellung einer Familiengründung verzichtet. Diese veränderte Grundstimmung machte sich auch in seinem künstlerischen Schaffen bemerkbar. Es führte zu einer gewissen Beruhigung seines Malstils wie auch zu einer aufgehellten Farbpalette. In einem »Lebensfries« hat Munch die Bildinhalte Anziehung, Loslösung, Der Kuss, Eifersucht, Melancholie, Angst, Am Totenbett und einige weitere Grundthemen des Lebens vereint. Darin werden die ihm wesentlichen Bildinhalte als Stationen des Lebens zusammengefasst und seine Gemälde entsprechend ihrer Thematiken nebeneinander aufgereiht präsentiert. Munch hat die Idee zum Lebensfries erst in der Gegenüberstellung mit seinen eigenen Bildern entwickelt, wobei er von Anfang an flexibel und offen mit der Zusammenstellung und Abfolge der Bilder umgegangen ist und kein zwingendes Programm festgelegt war. Die Bilder erfüllten eine doppelte Funktion: Zum einen blieben sie autonome Gemälde – entsprechend ihrer ursprünglichen Entstehung –, zum anderen repräsentierten sie gleichzeitig inhaltlich einen Aspekt des Lebensfrieses. So wundert es nicht, dass die Einzelteile unterschiedliche Formate und Entstehungsjahre aufweisen können. Dabei verwendete Munch gerne auch einzelne Kompositionselemente seiner Bilderfindungen versatzstückartig in anderen Arbeiten und entwickelt sie im neuen Kontext weiter.

Die Inszenierung der Ausstellungsräume wurde für Munch im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn immer bedeutender – gerade auch in Hinblick auf ein ganzheitliches Raumdenden, wie es auch die damals als Vorreiter agierende Wiener Secession postulierte, indem den Ausstellungen

durch die bezwingende Aufteilung der Bildteile eindrucksvoll visualisiert, die keinen gemeinsamen Raum zwischen den drei Menschen öffnen wie auch durch die unterschiedlichen Distanzen keine Annäherung zulassen. Ausweglosigkeit ist bildhaft definiert. Die mehrfach in seinen Werken auftauchende »Blutblume«, wie Munch sie nennt, wächst als Symbol der schöpferischen Kraft des Künstlers, die im Sinne von Friedrich Nietzsche durch das Leiden an der Welt entfacht wird, am Baum (der Erkenntnis?) entlang.

Das Gemälde von 1895 wurde erstmals in Berlin im Rahmen einer Präsentation seines »Lebensfrieses« ausgestellt. Das Sujet hat autobiografische Elemente und gilt als Darstellung von Munchs Eifersucht im Dreieckverhältnis vom polnischen Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski (1868-1927), der norwegischen Schriftstellerin und späteren Ehefrau Przybyszewskis Dagny Juel (1867-1901) und Munch. Stanislaw Przybyszewski zählte gemeinsam mit August Strindberg und seiner späteren Frau zu dem Berliner intellektuellen Literatenkreis in der Weinstube *Zum Schwarzen Ferkel*, in dem auch Edvard Munch in seinen Berliner Jahren verkehrte. Im Juni 1894 gab Stanislaw Przybyszewski die erste Munch-Monografie heraus; die beiden waren in jener Zeit sehr eng befreundet. Auf geradezu masochistische Weise stellte Przybyszewski seiner Frau Dagny auch nach der Heirat die Wahl ihrer sexuellen Partner frei und verarbeitete diese Erfahrungen literarisch. Und so entstand vermutlich auch die Grundlage für die erste Darstellung eines Dreiecksverhältnisses. 1896 veröffentlichte Przybyszewski seinen Schlüsselroman *Über Bord*, in dem er Munch als eifersüchtigen Rivalen beschrieb, der aber Dagny an den Schriftsteller verloren hat. Das Buch mag wohl dessen Antwort auf das Gemälde von Edvard Munch gewesen sein. 1901 wurde Dagny von einem Schüler ihres Mannes ermordet.

Bereits in seiner Jugend wurde Munch während seiner ersten Liebe mit dem Gefühl von Eifersucht konfrontiert – seine Gefühle galten Milly Thaulow, der um einige Jahre älteren Gattin seines Cousins. Er nannte sie in seinen Tagebüchern Frau Heiberg. Zwischen ihr und dem Künstler entwickelte sich eine heimliche, offenbar leidenschaftliche und qualvolle Beziehung, die sich über Jahre hinzog, wobei Munch sie eifersüchtig verdächtigte, noch einen weiteren Geliebten zu haben.

Munch selbst hat die Liebe als gewaltig und exzessiv erlebt, vor allem aber auch als schmerzvoll und zum Scheitern verurteilt. In der Zeit um 1900 wurde die Frau in der Kunst und Literatur häufig zur Dämonin, zur Sphinx, zur Verderben bringenden Salomé stilisiert. Sie wurde zur – unerreichbaren – Ikone und Madonna sowie zur erotischen Repräsentantin verbrecherischer Sünde und zur dominanten Herausforderin. Aufgeschlossen denkende Männer forderten damals die Gleichstellung der Frau und auch ihre sexuelle Befreiung aus beengenden gesellschaftlichen Normen. Die beginnende Emanzipation machte den Männern allerdings Angst und brachte Verun-

eine übergeordnete Idee in der räumlichen Gestaltung vorgegeben wurde. Für die Präsentation des Lebensfrieses bedeutete dies für Munch, dass er die Gemälde als Band im oberen Bereich der Wände anbringen ließ und dann darunter, sehr prominent, die Druckgrafiken zu den Themen anordnete. Diese Form der Präsentation machte auch den Wandel von Munchs Einstellung gegenüber der Druckgrafik deutlich. Anfangs diente sie ihm vor allem zu ökonomischen Zwecken und zur möglichst adäquaten Verbreitung der Sujets seiner Gemälde. Durch die zunehmende Beschäftigung mit den technischen Möglichkeiten der Grafik wurde diese aber immer autonomer und den Gemälden nicht nur ebenbürtig, sondern konnte ihrerseits wieder Einfluss auf die Gestaltung der Malerei nehmen.

So wie Munch immer weniger einzelne Variationen eines Themas oder Sujets bevorzugte, so lösten sich auch die Hierarchien der verschiedenen künstlerischen Techniken zunehmend auf. Die gegenseitige Vernetzung erweiterte sich nun und umfasste Malerei, Zeichnung, Druckgrafik und ab 1902 auch Fotografie. Ab den 20er Jahren dokumentieren großformatige Aquarelle in Erweiterung der verwendeten technischen Mittel ihre besonderen Möglichkeiten, die Munch vor allem in ihren subtilen und transparenten Farbqualitäten ausschöpfte. Und dies inspirierte ihn dann wiederum zu einer helleren Farbpalette in seinen späteren Gemälden.

»Ich male nicht, was ich sehe, sondern was ich sah« schrieb Edvard Munch. Dieser Satz erklärt die autobiografische Nähe seiner Bildthemen, seiner neu entwickelten Ikonografien und auch die neuartige Formen- und Farbenwelt in seinen Arbeiten. Denn die Erinnerung als sich stets wandelnder Faktor filtert auf eigene Weise das Erlebte und formt aus den mit-schwingenden Emotionen fortdauernd neue Bilder.



KLANGVOLLE EMOTIONEN

LEXUS LC CABRIOLET


Dank des schallabsorbierenden Interieurs und optimierter Aerodynamik, die den Luftstrom bei geöffnetem Verdeck am Fahrzeug vorbei leitet, genießen Sie das sinnliche Klangbild des perfekt abgestimmten V8-Motors gänzlich ohne unerwünschte Nebengeräusche. Das Lexus LC Cabriolet zu hören, heißt es zu fühlen.

Visit lexus.eu to find out more.



 NORMVERBRAUCH KOMBINIERT: 275G/KM
 EMISSIONEN KOMBINIERT: 11,7L/100KM. SYMBOLFOTO.

 **LEXUS**
EXPERIENCE AMAZING



UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Die OMV unterstützt die Wiener Staatsoper schon seit langem als Generalsponsor und wir sind stolz, diese herausragende österreichische Kulturinstitution in eine neue Ära begleiten zu dürfen. Wir freuen uns mit Ihnen auf bewegende Inszenierungen.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf www.omv.com/sponsoring

Die Energie für ein besseres Leben.



Impressum

Giuseppe Verdi
OTELLO
Spielzeit 2021/22
(Premiere der Produktion: 20. Juni 2019)

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH, Opernring 2, 1010 Wien
Direktor: Dr. Bogdan Rošćić
Musikdirektor: Philippe Jordan
Kaufmännische Geschäftsführerin: Dr. Petra Bohuslav
Redaktion: Sergio Morabito, Andreas Láng, Oliver Láng
Gestaltung & Konzept: Fons Hickmann M23, Berlin
Layout & Satz: Julia Pötsch
Bildkonzept Cover: Martin Conrads, Berlin
Druck: Print Alliance HAV Produktions GmbH,
Bad Vöslau

TEXTNACHWEISE – ORIGINALBEITRÄGE bzw.
ÜBERNAHMEN AUS DEM PROGRAMMBUCH DER
PREMIERE 2019

Andreas Láng: *Über dieses Programmbuch – Interview mit dem Regisseur Adrian Noble – Interview mit dem Bühnen- und Kostümbildner Dick Bird – Wenn aus Gegnern Partner werden – Ein Dauerbrenner im Repertoire – Angel Nicolaou-Konnari: Der Fall Otello – Stefan Musil: Ohnmächtige Pariserinnen und stürmende Türken – Adrian Mourby: Othello und Otello – Uwe Schweikert: Eine Oper ist kein Schauspiel – Georg Titscher: »Temete la gelosia!« – Oswald Panagl: »Son scellerato perché son uomo« – Konrad Paul Liessmann: »La morte è il nulla« – Oliver Láng: Die hermetische Heimat – Antonia Hoerschelmann: Edvard Munch »Eifersucht«* Der Text von Uwe Schweikert erschien erstmals 2004 in einem Programmheft der Berliner Staatsoper.

ÜBERNAHMEN UND ÜBERSETZUNGEN


Die Übersetzung der Handlung stammt von Andrew Smith – Arrigo Boito: *Kommentiertes Personenverzeichnis zu Otello* – Ferruccio Busoni: *Verdis Otello. Eine kritische Studie*

BILDNACHWEISE

Bildkonzept Cover: Martin Conrads, Berlin: Wool flannel and printed silk by Mainbocher. (Photo by Chicago History Museum/Getty Images)
Titel des Coverbildes:
Ensemble With Jacket, Skirt, & Handkerchief
Alle Szenenbilder: Michael Pöhn / Wiener Staatsoper GmbH
Weitere Abbildungen:
AKG-images: S. 37, 53, 57, 60-61, 85, 93

Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper GmbH / Dramaturgie

Kürzungen sind nicht gekennzeichnet. Rechteinhaber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Die Produktion von *Otello* wird gefördert von  **Gerschner**
WIEN 1847

Generalsponsoren der Wiener Staatsoper



→ *wiener-staatsoper.at*