

Staatstheater
Mainz



Otello

Giuseppe Verdi

OTELLO

Dramma lirico in quattro atti
von Giuseppe Verdi (1813-1901)
Libretto von Arrigo Boito

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung ... Hermann Bäumer
Inszenierung ... Victoria Stevens
Bühne ... Anna-Sofia Kirsch
Kostüme ... Charlotte Werkmeister
Kamp choreografie ... Ted Stoffer
Licht ... Ulrich Schneider
Video ... Lukas Eicher
Dramaturgie ... Elena Garcia Fernandez

Otello ... Antonello Palombi
Desdemona ... Selene Zanetti / Lauren Margison
Jago ... Ivan Krutikov
Emilia ... Verena Tönjes / Karina Repova
Cassio ... Jaesung Kim / Mark Watson Williams
Roderigo ... Collin André Schöning
Lodovico ... Derrick Ballard
Montano ... Tim-Lukas Reuter
Araldo ... Seok-Gill Choi

Chor und Extrachor des Staatstheater Mainz
Statisterie des Staatstheater Mainz
Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Aufführungsmaterial:
G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

Aufführungsdauer:
ca. 2 Stunden 45 Minuten, eine Pause

Premiere am 23. März 2024
Großes Haus

Regieassistenz und Abendspielleitung ... Stefanie Hiltl
Studienleitung ... Michael Millard, Fiona Macleod
Dirigat ... Samuel Hogarth
Korrepetition ... Miyeon Eom, Andri Joël Harison, Fiona Macleod, Christian Maggio
Bühnenbildassistenz ... Viktoria Schrott
Kostümassistenz ... Lina Maria Stein
Inspizienz ... Olaf Reinecke
Soufflage ... Giulia Mandruzzato
Übertitelinspizienz ... Robert Martin / Patrick Stelmach
Regiehospitantz ... Greta Bläß
Leitung Statisterie ... Elly Nabel

Technischer Leiter ... Dominik Maria Scheiermann
Produktions- und Werkstättenleiter ... Bertil Brakemeier
Produktionsleitung und Konstruktion ... Niels Sonnemann
Mitarbeiter der technischen Leitung ... David Amend
Bühneneinrichtung ... Christian Quilitz
Leiter der Bühnentechnik ... Justus Matla, Christian Quilitz
Leiter der Beleuchtung ... Ulrich Schneider, Frank Stähr
Tontechnik ... Miloslav Popov, Enis Potoku
Videotechnik ... Gerald Haffke
Leiter der Ton- und Videotechnik ... Andreas Stiller
Requisite ... Stefanie Kaiser, Lena Schledde, Lioba Schätz
Leiter der Requisite ... Fred Haderk
Leiterin der Dekorationswerkstatt ... Isabella Krupp
Leiter der Schreinerei ... Markus Pluntke
Leiter der Schlosserei ... Erich Bohr
Leiterin des Malsaals ... Bettina von Keitz

Kostümdirektorin ... Ute Noack
Stellvertretung der Kostümdirektion ... Antonia Hilchenbach
Damengewandmeisterinnen ... Jutta Ehrenberg, Britta Hachenberger
Herren- und Kostümgewandmeister ... Thomas Kremer, Falk Neubert
Kostümgestaltung ... Lisa Maline Busse
Koordination Garderobenwesen ... Irina A. Kraft, Julia Seiler
Fundusverwaltung ... Ingrid Lupescu, Cora Volz
Chefmaskenbildner ... Guido Paefgen
Stellvertretender Chefmaskenbildner ... Thomas Hilckmann
*Maskenbildner*innen Soli... Jasmin Braun, Michelle Deutz, Anette Dold*
*Maskenbildner*innen ... Sabine Feldhofer, Marie Kolb, Lara Köhler, Soraya Loch, Linda Schär, Maria Meise, Manuela Treude*

HANDLUNG

Erster Akt

Die venezianische Armee unter Führung ihres Befehlshabers Otello kämpft gegen feindliche Truppen vor Zypern und kann diese schließlich zerschlagen.

Für diesen Sieg wird Otello von den Menschen überschwänglich gefeiert. Nur Jago und Roderigo können sich nicht über seinen Triumph freuen. Roderigo ist heimlich in Otellos Frau Desdemona verliebt. Jago kommt nicht darüber hinweg, dass Otello Cassio und nicht ihn zum Hauptmann ernannt hat. Er spricht verächtlich über Desdemonas Liebe zu Otello und weckt in Roderigo die Hoffnung, Desdemona doch noch für sich gewinnen zu können.

Freudenfeuer werden entzündet und es wird Alkohol gereicht. Jago drängt Cassio zu trinken. Zugleich stachelt er Roderigo gegen Cassio auf, indem er ihn glauben macht, dass Cassio ebenfalls ein Auge auf Desdemona geworfen habe. Es kommt zum Streit zwischen Roderigo und Cassio, der sich zum allgemeinen Tumult auswächst.

Otello beendet den Aufruhr und entzieht dem betrunkenen Cassio seinen Rang als Hauptmann.

Otello und Desdemona bleiben allein. Sie erinnern sich an den Beginn ihrer Liebe.

Zweiter Akt

Jago rät dem degradierten Cassio, Desdemona aufzusuchen und sie um Fürsprache bei Otello zu bitten. In einem blasphemischen Credo enthüllt Jago seine Überzeugung, dass die menschliche Existenz das grausame Spiel eines höhnischen Gottes sei. Nur in der Ausübung des Bösen könne der Mensch seine Bestimmung finden.

Jago erzählt Otello von der Begegnung zwischen Cassio und Desdemona. Damit gelingt es ihm, in Otello ersten Argwohn und Eifersucht gegen die beiden zu schüren. Als Desdemona ihn wenig später um die Begnadigung für Cassio bittet, reagiert Otello gereizt und wirft ihr Taschentuch zu Boden. Jago zwingt seine Frau Emilia, die Desdemonas Vertraute ist, ihm das Tuch zu geben.

Otellos Misstrauen gegenüber Desdemona ist nun geweckt. Verzweifelt verlangt er von Jago einen stichhaltigen Beweis für die Untreue seiner Frau. Dieser benutzt das Taschentuch zur Fortsetzung seiner Intrige: Er erzählt Otello, dass er dieses Tuch, das Otello Desdemona einst als erstes Zeichen seiner Liebe geschenkt hatte, in den Händen Cassios gesehen habe. Otello schwört Rache, Jago stimmt in den Racheschwur mit ein.

Dritter Akt

Desdemona bittet Otello erneut um Gnade für Cassio, was dessen Wut und Eifersucht weiter befeuert. Er fragt sie nach dem Taschentuch. Da Desdemona es nicht vorweisen kann, beschimpft er sie als Hure.

Verzweifelt bleibt Otello allein zurück. Er fühlt, dass ein Ende seiner Beziehung zu Desdemona seine gesamte Existenz vernichten würde.

Inzwischen schreitet Jago in seinem Plan weiter voran: Er trifft sich mit Cassio, dem er Desdemonas Taschentuch untergeschoben hat, und fordert Otello auf, das Treffen zu beobachten. Aus seinem Versteck heraus erkennt Otello den vermeintlich sicheren Beweis für Desdemonas Untreue.

Lodovico trifft mit einer Gesandtschaft aus Venedig ein. Er überbringt die Weisungen des Dogen, der Otello nach Venedig zurückberuft und Cassio zu dessen Nachfolger auf Zypern bestimmt. Während des offiziellen Empfangs demütigt Otello Desdemona vor aller Augen.

Jago zieht die Fäden weiter zu: Er stiftet Roderigo zum Mord an Cassio an und fordert Otello auf, seine Rache an Desdemona schnell zu vollziehen.

Als der Empfang zu Ende geht, bricht Otello zusammen. Jago triumphiert.

Vierter Akt

In düsterer Vorahnung bereitet sich Desdemona auf die Nacht vor. Sie singt das *Lied von der Weide*, das sie einst von Barbara, der Magd ihrer Mutter, gelernt hatte, die unglücklich verliebt war und starb.

Als Desdemona ihr Abendgebet beendet hat, tritt Otello ein. Er wirft ihr Ehebruch mit Cassio vor. Desdemona beteuert ihre Unschuld, doch Otello glaubt ihr nicht und ermordet sie.

Da erscheint Emilia mit der Nachricht, dass Cassio Roderigo im Zweikampf getötet habe. Otello ist entsetzt. Als Emilia die sterbende Desdemona erblickt, ruft sie um Hilfe. Vor den herbeigeeilten Zeugen enthüllt sie Jagos Intrige. Otello erkennt seinen Irrtum und stirbt mit einem letzten Gedanken an Desdemonas Kuss.



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

Arrigo Boito an Giuseppe Verdi,
18. Oktober 1880

AUS SHAKESPEARES WELT
von W. H. Auden

Shakespeares Venedig ist eine handeltreibende Gesellschaft, die es nicht auf kriegerischen Ruhm, sondern auf den Erwerb von Reichtum abgesehen hat. Dennoch hat sie, wie die menschliche Natur es mit sich bringt, gleich jeder anderen Gesellschaft ihre Feinde, Handelskonkurrenten, Seeräuber usw., gegen die sie sich wenn nötig mit Gewalt verteidigen muss. Da eine handeltreibende Gesellschaft den Krieg als unangenehme, aber leider mitunter nicht zu vermeidende Aufgabe und nicht, wie eine feudale Aristokratie, als eine Art Spiel betrachtet, ersetzt sie das alte lehensrechtliche Aufgebot durch eine bezahlte Berufsarmee, durch unpolitische Dienstleute des Staats, deren spezielles Fach das Kriegführen ist.

In einer Berufsarmee wird der Rang eines Soldaten nicht nach seiner bürgerlichen Stellung bestimmt, sondern nach seiner militärischen Tauglichkeit. Anders als der Lehensmann, der ein Zuhause zeitweise verlässt, um aber zwischen den Feldzügen regelmäßig zurückzukehren, ist der Berufssoldat in einem Heerlager daheim und muss überall hingehen, wohin der Staat ihn schickt.

Das Venedig des *Kaufmanns von Venedig* und des *Otello* ist eine kosmopolitische Gesellschaft, in der es zwei Arten des sozialen Zusammenhalts gibt, wirtschaftliche

Interessen und persönliche Freundschaften, die miteinander übereinstimmen, nebeneinander hergehen oder in Konflikt geraten können, und beide Dramen behandeln einen extremen Konfliktfall.

Venedig ist auf Finanzleute angewiesen, die Kapital beschaffen können, und auf den besten General, den es zu seiner Verteidigung anwerben kann; nun fügt es sich, dass der geschickteste Finanzmann ein Jude und der beste General, den man findet, ein Schwarzer ist, und beide werden von der Mehrheit nicht als Brüder anerkannt.

Beide gelten in der Gemeinschaft der Venezianer als Außenseiter, aber Othellos Stellung unterscheidet sich von derjenigen Shylocks. Shylock lehnt die Gemeinschaft der Christen gleich unbedingt ab wie sie ihn; da er hört, dass Jessica sich mit Lorenzo vermählt hat, ist er ebenso erzürnt wie [Desdemonas Vater] Brabantio bei der Nachricht, dass Desdemona mit Othello durchgebrannt ist. Und das Gewerbe des Wucherers ist bei all seinem Nutzen schlecht angeschrieben, das Kriegshandwerk dagegen wird, obschon es einer handeltreibenden Gesellschaft nicht um Schlachtenruhm zu tun ist, doch immer bewundert, und für die sesshaften Bürger, die ihre Stadt regieren, hat es einen romantischen, exotischen Zauber, der ihm in einer feudalen Gesellschaft fehlt, wo der Krieg eine vertraute gemeinschaftliche Erfahrung ist.

So würde kein Venezianer daran denken, Othello zu verachten; und

solange nicht davon die Rede ist, dass er in die Familie einheiratet, ist Brabantio hoch erfreut, mit dem berühmten General zu verkehren und seinen Geschichten vom Soldatenleben zuzuhören. In der Armee ist Othello es gewohnt, dass man ihm gehorcht und ihm mit der seinem Rang gebührenden Achtung begegnet, und bei seinen seltenen Besuchen in der Stadt behandelt ihn die weiße Aristokratie als bedeutende und interessante Persönlichkeit. Äußerlich wird er von niemandem als Außenseiter, so wie Shylock, behandelt. Daher fällt es ihm leicht, sich einzureden, er werde als ein Bruder akzeptiert, und dass ihn Desdemona als Gatten akzeptiert, erscheint ihm als Beweis dafür.

Wäre Othello bloß eifersüchtig auf die Gefühle gewesen, die Desdemona seiner Vorstellung nach für Cassio hatte, so wäre er im Rahmen des Normalen geblieben, und seine Schuld hätte höchstens in einem Mangel an Vertrauen zu seiner Frau bestanden. Aber Othello ist nicht nur auf Gefühle eifersüchtig, die bestehen könnten; er verlangt Beweise für etwas, das nicht geschehen sein kann, und sein Glaube an das physisch Unmögliche hat eine viel stärkere Wirkung auf ihn, als dass er jetzt bloß die Frau töten wollte: Nicht nur sie hat ihn betrogen, sondern das Universum; das Leben ist sinnlos geworden, seine Aufgaben existieren nicht mehr.

Diese Reaktion wäre voraussehbar, wenn Othello und Desdemona ein Paar wären wie Romeo und Julia

oder Antonius und Kleopatra, deren Liebe gleich der von Tristan und Isolde eine alles verzehrende Leidenschaft ist; aber Shakespeare gibt uns zu verstehen, dass sie das nicht ist.

Als Othello um die Erlaubnis bittet, Desdemona mit sich nach Cypern zu führen, hebt er das spirituelle Element seiner Liebe hervor: „... nicht deshalb bitt ich drum, / Um meiner Gierde Gaumen zu gefallen / Noch um der jungen Triebe Gunst zu frönen - / Die in mir tot - noch eigenem Genügen: / Nur ihrem Sinn geneigt und hold zu sein.“ Obwohl die Bildsprache, in der er seine Eifersucht ausdrückt, die sexuelle ist, betrachtet Othello seine Ehe nicht so sehr als geschlechtliche Beziehung wie als Symbol dafür, dass er geliebt, dass seine Person akzeptiert wird: ein Bruder in der venezianischen Gemeinschaft. Das Untier in seinem Inneren, das zu hässlich ist, um gezeigt zu werden, ist die bis dahin verdrängte Furcht davor, dass er nur wegen des Nutzens geschätzt werde, den er der Stadt bringt. Hätte er nicht seine Aufgaben, würde man ihn als Schwarzen Barbaren behandeln.

Da es für Othello darauf ankommt, dass Desdemona ihn als den liebt, der er wirklich ist, braucht Jago bloß in ihm den Verdacht zu wecken, dass sie das nicht tut, um die verdrängten Ängste und Ressentiments eines ganzen Lebens freizusetzen, und die Frage, was sie getan oder nicht getan hat, wird belanglos.



RESONANZ DER VERGANGEHEIT
Die Regisseurin Victoria Stevens
im Gespräch mit der Dramaturgin
Elena Garcia Fernandez

*Du bist gegen Ende der Apartheid
in Südafrika aufgewachsen.
Inwiefern hat das deine Sicht auf
Otello geprägt?*

Wenn man in Südafrika aufwächst, ist einem das Thema Rassismus sehr bewusst. Wir hatten eine Schwarze Nanny, die auf meine Schwester und mich aufpasste. Als wir klein waren, durften wir nicht mit ihr zusammen in die Öffentlichkeit gehen. Wir mussten im Park auf getrennten Bänken sitzen, beim Einkaufen getrennte Eingänge benutzen.

Shakespeares *Othello* habe ich zum ersten Mal in der High School gelesen. Vor allem gegen Ende der Apartheid war dies ein sehr kontroverses Stück in Südafrika, nicht zuletzt in Verbindung mit dem Schauspieler John Kani. Er stand in Produktionen auf der Bühne, die einen aktivistischen Hintergrund hatten und das Apartheidregime herausforderten. 1987 war er der erste Schwarze südafrikanische Schauspieler, der am Market Theatre in Johannesburg den Othello verkörperte.

Bei meiner Recherche ist mir die aufgeladene Stimmung zu dieser Zeit aufgefallen, und wie Shakespeares Tragödie eingesetzt wurde, um mit den Mitteln der Kunst gegen Autoritäten aufzubegehren.

Es war mir sehr wichtig, die Resonanz dieses Stückes in meiner

Vergangenheit und in der Geschichte meiner Heimat in die Inszenierung von Verdis Oper einfließen zu lassen.

*Antonello Palombi, der in unserer
Produktion die Partie des Otello
singt, ist keine Person of Color. Wie
bringst du das zentrale Motiv der
Ausgrenzung und Diskriminierung
dennoch zur Sprache?*

Otello erzählt von einem Schwarzen Menschen in einer weißen Gesellschaft, der für seine militärische Stärke verehrt wird, dem jedoch jegliche Form von persönlichem Glück und Liebe, die einer weißen Person in dieser Gesellschaft erlaubt wäre, verwehrt wird. Stattdessen sieht er sich mit Vorurteilen, mit Angst und Distanz konfrontiert. Mir schien es daher interessant, die Isolation und Einsamkeit, die mit seiner Führungsrolle einhergeht, zu untersuchen. Als Soldat und Anführer einer Armee hat er schreckliche Dinge gesehen und schreckliche Dinge getan. Die damit verbundenen Bilder, Wunden und Schuldgefühle begleiten ihn und machen es ihm unmöglich, sich wieder in eine häusliche Umgebung zu integrieren. Auch in Verdis Musik hören wir deutlich, dass Otello immer wieder in die Atmosphäre des Krieges zurückgeholt wird, durch die kämpferischen Klänge der Blechbläser und Trommeln.

Zugleich war es mir wichtig, das Motiv des Andersseins nicht nur in Verbindung mit dem Hauptdarsteller, sondern auch in der Gesellschaft um

ihn herum auszudrücken. Einige Statist*innen mit unterschiedlichen Migrationshintergründen verkörpern daher eine Gruppe von gesellschaftlichen Außenseiter*innen, die von den Menschen um sie herum unterdrückt werden, und die dagegen aufbegehren und protestieren. Denn für mich geht es in dieser Oper auch um Gesellschaft versus Individuum. Und nicht nur das, sondern auch um Gruppen innerhalb der Gesellschaft, die sich gegenseitig bekämpfen. Wenn jemand unterdrückt wird, reagiert er darauf oft mit Gewalt und Unterdrückung der nächstniedrigeren Schicht. Diese Mechanismen wollte ich offenlegen.

Welche Rolle spielt Jago in diesem System?

Wir wissen, dass das Schauspiel und auch die Oper ursprünglich *Jago* heißen sollten. Jago wendet sich ständig an uns als Publikum, zwinkert uns zu und benutzt uns als Komplizen. Othello hingegen bleibt uns seltsam fern, was auch damit zusammenhängt, dass er deutlich weniger Text hat als Jago.

Jagos Sicht auf die Menschen ist sehr nihilistisch und pessimistisch, aber in gewisser Weise auch realistisch. Er sieht, wie die Menschen sind, und weiß sofort, wie er sie manipulieren kann. Othello hingegen bleibt in sich selbst gefangen, sein Blick ist getrübt, er erkennt Jagos bössartige Absicht nicht.

Jago ist auch in der Oper die rassistischste aller Figuren. Er spricht verächtlich über Otellos

Äußeres und bedient dabei gängige Vorurteile gegenüber Schwarzen Menschen.

Da wir einen weißen Darsteller des Otello haben, stellte sich die Frage, welche Konsequenz sich daraus für die ihn angreifende Figur des Jago ergibt. So habe ich mich entschieden, Jago als innere Stimme von Otello zu interpretieren. Jago repräsentiert Otellos Selbsthass und seine selbstzerstörerische Seite. Er ist immer da, redet permanent auf Otello ein und bringt immer einen leisen Zweifel mit. Und doch entspringt alles, was Otello tut, seinem eigenen Antrieb. Er ist für seine Handlungen verantwortlich – aber immer angespornt durch diese Stimme in seinem Kopf, die Jago ist.

Otello und Desdemona sind in deiner Deutung schon seit längerer Zeit ein Paar und haben zwei Kinder.

Wir wollten dieser Ehe ein gewisses Gewicht verleihen. Dabei definieren wir nicht genau, wann sie die Kinder bekommen haben. Ob Otello nach ihrer Geburt in den Krieg gezogen und dann zurückgekommen ist. Doch wir sehen in jedem Fall eine große Distanz zwischen Otello und seinen Kindern, insbesondere seinem Sohn, und die Unfähigkeit, eine Verbindung zu ihnen aufzubauen, obwohl diese Kinder eine Vaterfigur bräuchten. Otello wird aber so sehr von dem geplagt, was in ihm vorgeht, dass er nicht fähig ist, seine Familie wirklich zu sehen und zu erkennen, was sie von ihm braucht.



Diese Distanz wird bereits in Otellos und Desdemonas Liebesduett im ersten Akt deutlich. Darin sprechen sie in der Vergangenheitsform von ihrer Liebe und betonen, dass diese auf Otellos Schmerz und Desdemonas Mitleid beruht. Deshalb schien es mir nicht richtig, ein zärtliches Liebespaar zu zeigen, wie diese Szene häufig inszeniert wird. Otello findet sicherlich Trost bei dieser Frau, die ihn in die reale Welt zurückholt. Aber ihre Bedürfnisse werden in dieser Beziehung nicht befriedigt. Dies hat sie an den Punkt gebracht, an dem sie ihn verlassen will. Doch als sie erkennt, dass er sie wirklich braucht, entscheidet sie sich zu bleiben.

Woher, glaubst du, rührt dieses tiefe Verständnis Desdemonas für Otello?

Ich fand immer schon auffällig, dass die venezianische Gesellschaft Otello als diesen wilden, exotischen Schwarzen sieht, Desdemona aber diese Vorurteile nicht teilt. Warum sieht sie ihn anders als alle anderen? Und dann entdeckte ich, dass die Figur der Barbara – die Magd ihrer Mutter, an die sie sich im vierten Akt mit dem *Lied von der Weide* erinnert – ein Schlüssel zu dieser Frage sein könnte.

Bei dem Namen Barbara oder Barbary, wie sie bei Shakespeare heißt, handelt es sich vermutlich um einen Sklavennamen. Wenn wir an den Ursprung des Kolonialismus und des Sklavenhandels in Nordafrika denken, macht es Sinn, dass sie von Nordafrika nach Europa

verschleppt wurde. Zur Zeit, als die Oper geschrieben wurde, gab es politische Delegationen aus Italien, die nach Äthiopien entsandt wurden, um die Handelsbeziehungen zwischen Italien, insbesondere Venedig, und Nordafrika zu stärken. Also machte es für mich absolut Sinn, Barbara als Schwarze Frau zu interpretieren, die im Leben der jungen Desdemona wichtig war.

Desdemonas kindliche Instinkte kannten keine Vorurteile, aber sie verstanden die Liebe und Fürsorge, die diese Frau ihr schenkte. Und als die erwachsene Desdemona dann auf Otello traf, war es wie ein Gefühl der Heimkehr. Diese Verbindung hat mich sehr berührt, da ich selbst mit einer Schwarzen Frau aufgewachsen bin.

Gegen Ende der Oper, wenn Desdemona bereits ahnt, dass sie sterben wird, kommt ihr Barbaras *Lied von der Weide* wieder in den Sinn, das diese immer sang, wenn sie verliebt war. Wir erfahren, dass Barbara von einem Mann verlassen wurde und starb. Ihre Geschichte deuten wir in Videobildern an, die wir an einem verlassenen Strand in Südafrika gedreht haben, den zur Zeit der Apartheid Schwarze und Weiße nur getrennt besuchen durften.

Welche Gedanken und Absichten haben Bühnen- und Kostümbild geprägt?

Ich wusste von Anfang an, dass ich kein realistisches Setting schaffen wollte, denn der Krieg und

die Kolonie auf Zypern war für mich weniger relevant als der Krieg in Bezug auf Otellos Vergangenheit. Interessanter schien mir der Krieg zwischen den Menschen zu sein, die Idee eines Risses in der Gesellschaft, der Krieg im eigenen Land. Gemeinsam mit der Bühnenbildnerin Anna-Sofia Kirsch habe ich einen psychologischen Raum entworfen: ein schwarzes, beinahe geschlossenes Objekt auf der Bühne, sehr hart und streng, das steil und gefährlich anmutet. Wenn Otello dort hinaufgeht, spürt er die ganze Last seiner Vergangenheit. Und doch fühlt er sich dort oben sicher, denn er ist isoliert und weit weg von den anderen Menschen. Es ist der Bereich der gesellschaftlichen Elite, während unten die Mittel- und Unterschicht versucht, eine Verbindung nach oben herzustellen. Doch sie erhaschen immer nur kurze Ausschnitte ihres Privatlebens durch die kleinen Fenster, nie die ganze Geschichte.

Auch mit den Kostümen von Charlotte Werkmeister war es uns wichtig, die drei gesellschaftlichen Schichten abzubilden, die Oberschicht als eine Art „First Family“, die sehr fein gekleidet ist, während die Leute darunter eher schlicht aussehen, mit militärischen Einsprengseln. Die Gruppe darunter wiederum trägt zerrissene Kleidung, unordentlich und rau.

Am Ende des zweiten Akts schließen Otello und Jago einen Pakt der Rache. Wenn sich der Vorhang nach der Pause wieder hebt, sehen

wir, dass sich das schräge Objekt zu einem geraden, faschistisch anmutenden Monument in der Mitte der Bühne aufgerichtet hat. Für mich ist es ein Symbol der Macht, ein Symbol für den unbeugsamen Pakt zwischen diesen beiden Männern, die entschieden haben, dass Desdemona und Cassio für ihre „Tat“ bezahlen werden, die sie nie begangen haben.

APARTHEID UND *OTHELLO* von John Kani

Im Jahr 1987, sieben Jahre vor dem Ende der Apartheid, fragte mich Janet Suzman, die in Südafrika geborene britische Regisseurin, für eine *Othello*-Produktion am Market Theatre in Johannesburg an. Ich wusste, dass die südafrikanische Apartheid-Regierung äußerst gewalttätig auf jegliche Form des politischen oder kulturellen Widerstands reagierte. Obwohl der so genannte Immorality Act zwei Jahre zuvor aufgehoben worden war – was bedeutete, dass eine Beziehung zwischen Schwarzen und weißen Menschen nicht länger illegal war –, war der Kampf gegen die Apartheid intensiv. Als Janet *Othello* vorschlug, war ich beunruhigt. Ich hatte das Gefühl, dass die Beziehung zwischen Othello, einem Schwarzen, und Desdemona, einer Weißen, in Südafrika zu dieser Zeit sehr problematisch, wenn nicht gar gefährlich sein könnte. Aber für mich war es eine Anfrage, die ich nicht ablehnen konnte. Es war eine Gelegenheit, die Beziehung zwischen Schwarz und Weiß auf die Bühne zu bringen. Ich komme aus dem revolutionären Theater. Ich möchte mobilisieren, erziehen, informieren, interagieren und jeden Moment auf der Bühne erforschen. Als ich auf eine Hinrichtungsliste gesetzt wurde, hieß es, ich sei ein Terrorist, der sich als Künstler ausgibt. Zwei Jahre vor dieser Produktion haben sie versucht,

mich zu töten. Ich wurde elf Mal niedergestochen und dem Tod überlassen. Sie sagten, ich sei kein Schauspieler. Ein Terrorist.

1987 saß Nelson Mandela noch immer im Gefängnis. Der Kampf in Südafrika war erbittert und voller Gewalt – Bomben und Kugeln, Demonstrierende und Polizei, Landminen und Granaten. Dutzende verloren ihr Leben und Millionen von Schwarzen und Roten Südafrikaner*innen litten. So ist es nicht verwunderlich, dass während der Proben eine angespannte Atmosphäre herrschte. Selbst die weißen Darsteller*innen hatten das Gefühl, dass die Entscheidung, die Rolle des Othello mit einem Schwarzen Schauspieler zu besetzen, unnötig heikel war.

Die Produktion wurde als „bahnbrechend“ bezeichnet. Und das erregte natürlich sofort die Aufmerksamkeit der Polizei. Alle kamen, um zu sehen, worum es bei der Kontroverse ging. Weißes Publikum kam in großer Zahl, um das Stück zu sehen, und verließ es, wenn Othello und Desdemona ihre Liebe zeigten. Das Schwarze Publikum buhte das weiße aus, das aus dem Theater lief.

Fairerweise muss man sagen, dass es auch weiße Zuschauer*innen gab, die blieben – denen das Stück ebenfalls gefiel – und die ebenfalls diejenigen ausbuheten, die gingen.

Die Situation in Südafrika hat sich geändert. 1990 wurde Mandela freigelassen und verhandelte einen friedlichen Übergang zur

Demokratie. 1994 wurde er der erste demokratisch gewählte Präsident Südafrikas. Alles sah gut aus. Ich war 51 Jahre alt, als ich zum ersten Mal in meinem Leben wählen durfte. Doch ich trage noch immer 51 Jahre voller Schrecken der Apartheid mit mir herum. Ich war in regelmäßigen Abständen verhaftet, in Gefängniszellen verprügelt worden und hatte einen Mordanschlag überlebt. Kein noch so großes Maß an Aufarbeitung und Aussöhnung kann diese Alpträume auslöschen. Wenn ich an *Othello* denke, wird diese Zeit wieder wach. Es ist ein Stück, das mit dem Kampf um Gleichberechtigung in Südafrika verwoben ist.

Als das Oberste Berufungsgericht [im Jahr 2014] unseren Nationalhelden Oscar Pistorius wegen Mordes verurteilte, bemerkte der Richter, dass dieser Fall eine

menschliche Tragödie von Shakespeare'schem Ausmaß sei. Dachte er an *Othello*, als er das sagte? Der Paralympics-Star, der sich in ein Model, ein schönes afrikanisches Mädchen, verliebt und sie dann tötet. Das ist eine Tragödie der Liebe und der Leidenschaft, aber auch der Ablehnung, der Angst, nicht geliebt zu werden, nicht akzeptiert zu werden. Wenn man bedenkt, dass er sie auf der Toilette erschoss und dass er auf seinen Stümpfen dorthin gelangte. Othello und Desdemona, eine Tragödie, deren Wurzeln in der Benachteiligung und dem Anderssein liegen, und in der Art und Weise, wie das Anderssein und die Benachteiligung einen Menschen zu schrecklicher Gewalt befähigen können. Sei es eine Behinderung. Sei es die Hautfarbe.







Beurteilt man den Charakter Desdemonas,
die sich misshandeln, ohrfeigen lässt,
und die, erwürgt, noch verzeiht, dann
scheint sie eine Törlin. 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 Ichs besitzen.
Es sind Wesen, die es teilweise gibt und
die Shakespeare dichterisch verklärt,
vergöttlicht hat - Typen, denen vielleicht
nur die Antigone des griechischen
Theaters entspricht. So müsste Desdemona
verstanden werden. Aber wer vermag das?

Giuseppe Verdi an Giulio Ricordi,
18. Oktober 1881

DIE SCHUTZLOSIGKEIT DER EHEFRAUEN IN *OTHELLO* von Ruth Vanita

Erstaunlich viele elisabethanische Theaterstücke handeln von oder kulminieren in der Ermordung einer Ehefrau, wobei als Grund fast immer ihre Untreue genannt wird. Die Stücke stellen diese Morde, denen häufig Schläge und Folterungen der Ehefrau vorausgehen, als Tragödie dar und billigen sie gleichzeitig als eine Form von Gerechtigkeit. Für sie hat sich der Terminus der „häuslichen Tragödie“ eingebürgert, was nahelegt, es handle sich dabei um private Ereignisse, die familiären Bindungen entspringen – im Gegensatz zu Tragödien, die politisch motivierte Morde zum Gegenstand haben, also für die gesellschaftliche Öffentlichkeit relevant sind. In *Othello* drängt dieser Gegensatz an die Oberfläche, da das Private öffentlich gemacht wird.

Eine der Fragen, die in Bezug auf *Othello* zu heftigen Diskussionen geführt hat, ist die Frage, wer Verantwortung für Desdemonas Tod trägt. Manche schreiben sie Othello zu, andere Jago, wieder andere beiden und nochmal andere Desdemona selbst. Desdemona sieht ihren Tod kommen, aber sie kämpft mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln um ihr Leben. Sie versucht, Verbündete zu finden. Die einzigen Venezianer*innen, die ihr zur Verfügung stehen, sind Jago, Emilia und Cassio. Cassio ist bereits Othello entfremdet und

braucht selbst einen Vermittler. Daher ist Jago ihr einzig möglicher Verbündeter. Sie bittet ihn, bei Othello Fürsprache für sie zu halten. Jago antwortet mit den altbekannten Ausreden, mit denen das Verhalten gewalttätiger Ehemänner entschuldigt wird: „Beruhigen Sie sich. 's ist bei ihm nur Laune. / Die Staatsgeschäfte machen ihm viel Ärger, / Und er läßt's aus an Ihnen“ (IV, 2). Und schließlich rät er ihr, ihren Kummer nicht zu zeigen, sondern sich normal zu verhalten in der Hoffnung, dass Othellos Verhalten sich ebenso unerklärlich zum Besseren wenden wird, wie es zuvor entgleist ist: „Gehen Sie und weinen Sie nicht. Alles wird noch gut“ (IV, 2).

Jago spricht hier nicht besonders niederträchtig; seine Worte sind typisch für die Ratschläge, die geschädigte Ehefrauen so oft von Familie, Nachbar*innen und Freund*innen zu hören bekommen. Tatsächlich ist Jagos Intrige so erfolgreich, weil er den kleinsten gemeinsamen Nenner, die verbreitetsten Vorurteile anspricht. Dies ist nicht nur bei seiner Manipulation von Othello der Fall, sondern auch bei den boshaften Ratschlägen an Desdemona. Desdemona versucht treuherzig, diese umzusetzen und gehorsam und sanftmütig zu sein – eine Strategie, die äußerst unwirksam ist, wie *Othello* deutlich zeigt.

Zuvor allerdings hatte sich Desdemona um einen anderen Verbündeten bemüht. Der venezianische Gesandte Lodovico trifft zu einem Zeitpunkt auf Zypern ein,

als Desdemona zwar von Othellos Unmut ihr gegenüber weiß, aber noch nicht ahnt, dass sie sich in Gefahr befindet. Lodovico ist ein entfernter Verwandter, er kommt aus ihrer Heimat. Er steht also auf ihrer Seite – oder sollte es zumindest tun. Sie freut sich darüber, dass Othello nach Venedig zurückberufen wird, doch ihre unschuldige Freude wird von Othello falsch gedeutet: Er schlägt sie. Auf Lodovicos Bitte, sich zu entschuldigen, antwortet Othello mit weiteren Beleidigungen. Es ist eindeutig, dass Desdemona in Gefahr ist, weiter misshandelt zu werden. Dennoch versucht Lodovico nicht einzugreifen, mit Desdemona unter vier Augen zu sprechen oder Othello nach den Gründen für seinen Zorn zu fragen.

Nicht nur Othello und Jago tragen Schuld an Desdemonas Tod, sondern auch diejenigen, die zusehen, wie sie öffentlich gedemütigt und geschlagen wird, aber nicht eingreifen. Die Annahme, dass ein Ehepaar, selbst wenn es sich in der Öffentlichkeit bewegt, sich metaphorisch in einem privaten Raum befände, in dem Gewalt zu tolerieren ist – im Gegensatz zu Gewalt zwischen Männern, die immer gesellschaftliche Sanktionen nach sich zieht –, fördert das Entstehen eines Kontinuums der Gewalt, das sich von der Misshandlung über das Schlagen bis hin zum Töten steigert.

In deutlichem Kontrast dazu steht die Reaktion aller Anwesenden auf Cassios Gewaltakt gegen Montano. Bei diesem handelt es

sich um eine öffentliche Tat: ein Verbrechen, das wie jede sichtbare Gewalttat vom Staat verfolgt und bestraft werden muss. Der Prozess wird praktisch an Ort und Stelle geführt, die Zeugen zur Aussage gezwungen, und Cassios Trunkenheit nicht als Entschuldigung anerkannt. Gewalt gegen einen Mann ruft eine unmittelbare Reaktion hervor. *Othello* ist die einzige der großen Tragödien Shakespeares, in der das unschuldige Opfer nach systematischer körperlicher und seelischer Folter in Anwesenheit von Zeugen vor unseren Augen zu Tode gebracht wird – und das ist nur möglich, weil es sich um eine Ehefrau handelt.

Das Publikum wird als stummer Zeuge in die Position der Männer von Zypern und Venedig versetzt, die den Missbrauch Desdemonas stillschweigend miterlebten und nicht eingriffen. Das Publikum macht sich schuldig, nicht in das tägliche Drama der häuslichen Gewalt einzugreifen, das sich in jeder Gesellschaft, in der *Othello* aufgeführt wird, hinter unzähligen Türen verbirgt. Als sich Desdemonas Schlafzimmertür mit erschreckender Endgültigkeit öffnet, um ihren „Herrn“ und Mörder hereinzulassen, hebt der Dramatiker den Vorhang für die am wenigsten sichtbare, am wenigsten verherrlichbare und doch am meisten geduldete aller Formen von Gewalt – die Gewalt bewaffneter Männer gegen die unbewaffneten Frauen in ihrer Gewalt.

FOTOS

S. 1 A. Palombi
S. 6-7 A. Palombi, I. Krutikov, T.-L. Reuter,
J. Kim, Chor, Extrachor
S. 11 S. Zanetti, A. Palombi, V. Tönjes,
I. Krutikov
S. 14-15 Statisterie, Chor, Extrachor
S. 19 S. J. Ntseki*
S. 20-21 I. Krutikov, J. Kim
S. 22 S. Zanetti, A. Palombi
S. 27 V. Tönjes, Statisterie
* Unser herzlicher Dank gilt Setsoane Jeanny
Ntseki für ihre Mitwirkung im Video.

NACHWEISE

Die Handlung sowie das Interview mit Victoria Stevens sind Originalbeiträge.
W. H. Auden: *Aus Shakespeares Welt*, übersetzt von Hanno Helbling, Zürich 2001.
Zitate von Arrigo Boito und Giuseppe Verdi, in: *Verdi Otello. Ein Opernführer*, Frankfurt am Main und Leipzig 2001.
John Kani: *Apartheid and Othello*, <https://literature.britishcouncil.org/assets/Uploads/06.-shakespeare-lives-south-africa-john-kani-digital-download.pdf>, letzter Zugriff am 18.03.2024, übersetzt von Elena Garcia Fernandez.
Ruth Vanita: „Proper“ Men and „Fallen“ Women: *the Unprotectedness of Wives in Othello*, *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 34, no. 2, 1994, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/450905>, letzter Zugriff am 18.03.2024, übersetzt von Theresa Steinacker.
Die Texte wurden teilweise in sich gekürzt.
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Alle Bilder sind Probenfotos
© Andreas J. Etter

IMPRESSUM

Spielzeit 2023/2024

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.de

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Elena Garcia Fernandez

Druck
Druck- und Verlagshaus
Zarbock GmbH & Co. KG,
Frankfurt/Main

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin



Ich still sein?
Nein, es muss heraus!

Emilia



[www.staatstheater-
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)