

Strahlemann mit strahlender Stimme: Mario del Monaco vor seinem eigenen Porträt als Otello. In diesem Kostüm wurde er sogar beerdigt.



Foto: Archiv

Der Mann, der Otello war

Mario del Monaco

war kein Sänger der leisen Töne, und manchmal erinnerte seine Stimme eher an eine Naturgewalt. Doch eines war sie zweifellos: eine der strahlendsten des letzten Jahrhunderts. Jürgen Kesting erinnert an den großen Tenor, der vor 100 Jahren in Florenz geboren wurde und den man den „singenden Vulkan“ nannte – und an die Rolle seines Lebens.

Mit einer Aufführung von Ruggero Leoncavallos „Pagliacci“ endete vor vier Jahrzehnten die Karriere des letzten großen dramatischen Tenors Italiens: die von Mario del Monaco. Des letzten? Ja, er war der letzte, weil seine Stimme nicht nur Volumen und Resonanz besaß, sondern eine Qualität, die im Italienischen als „Squillo“ bezeichnet wird. Gemeint ist die durchdringende Brillanz von hohen Tönen, die den Hörer streifen wie eine sirrende Kugel – eine Empfindung, die durch die runden und vollen Töne von Tenören wie José Carreras, Plácido Domingo oder Jonas Kaufmann nicht ausgelöst wird. Sie mögen Resonanz haben, sorgen aber nicht, so der Neurologe Eckart Altenmüller, für den „chill effect“. Ein Beispiel für die Glut, die den Hörer schauern lässt, ist die den dritten Akt von „Aida“ beendende Phrase des Radamès: „Sacerdote, io resto a te“ – drei Mal das hohe A (Halbe, doppelt punktierte Halbe und Viertel), mit dem der Sänger das Fortissimo schmetternde Orchester durchdringen muss. Insbesondere in der mexikanischen Aufführung mit Maria Callas (1951) ist ein del Monaco zu erleben, der seinem Ruf entspricht, ein „singender Vulkan“ zu sein.

Der Beginn einer Stimme

Mario del Monaco wurde am 27. Juli 1915 in Florenz geboren: als einer von drei Söhnen eines neapolitanischen Vaters und einer aus Florenz stammenden Mutter: Floria Giachetti, einer Cousine von Ada Giachetti, der ersten Frau Enrico Carusos. Er begann, nach frühem Geigenunterricht, seine Ausbildung am Konservatorium von Pesaro bei Maestro Raffaelli, der den 14-jährigen sogleich in einer Aufführung von Jules Massenets „Narcisse“ einsetzte. Seine zweite Lehrerin sah in ihm einen lyrischen Tenor und ließ ihn Partien wie Paolino („Il ma-

trimonio segreto“) und Ernesto („Don Pasquale“) studieren. Da seine Stimme „immer kleiner“ wurde, folgte er dem Rat seines Co-Studenten Lamberto Gardelli und setzte sein Studium bei Arturo Melocchi fort, der „Wunder wirkte und meine Stimme rekonstruierte“.

Am 23. März 1940, dem Ostersonntag, debütierte er in Cagli nahe Pesaro in Mascagnis „Cavalleria rusticana“. Den Beginn seiner professionellen Karriere datierte er selber auf den 31. Dezember 1940, an dem er am Mailänder Teatro Puccini in „Madama Butterfly“ den Pinkerton sang. Kurz darauf wiederholte er die Partie am Teatro Verdi in Florenz – neben der Cio-Cio-San von Toti dal Monte. Seinen ersten Alfredo sang er neben der Violetta von Mercedes Capsir, den ersten Edgardo neben der Lucia von Lina Pagliughi. Während der Kriegsjahre gastierte er in Süditalien und Sizilien neben Sängerinnen wie Germania di Giulio, Augusta Oltrabella, Maria Caniglia und Gina Cigna. Am 16. Dezember 1945 stellte er sich am Teatro alla Scala als Pinkerton in „Madama Butterfly“ vor.

Bei seinem Londoner Debüt am 12. September 1946 begeisterte er als „the most handsome and romantic Cavaradossi ever seen at Covent Garden ... with a powerful ringing heroic voice“ (so der große Desmond Shawe-Taylor). Als er 1949 als Des Grieux in „Manon Lescaut“ und als Andrea Chenier an die Scala zurückkehrte, war Giuseppe di Stefano zum Liebling des Publikums geworden. Del Monaco sang zwar weitere Aufführungen als Chenier und als Radamès – in den ersten Aufführungen neben Renata Tebaldi, dann neben der an der Scala (unglücklich) debütieren-

den Maria Callas –, aber den Weg zum Ruhm fand er erst über den Umweg nach Südamerika und in die Vereinigten Staaten. In Buenos Aires sang er am Teatro Colón zum ersten Mal den Otello – ein Mitschnitt vom 21. Juli 1950 liegt vor. Nach einem Gastspiel als Des Grieux in Puccinis „Manon Lescaut“ (27. November 1950) wurde er von Rudolf Bing für die Saison 1951/52 an die Metropolitan Opera engagiert, in der er Radamès (24 Mal!), Turiddu, Edgardo, Otello und Don José sang. Später folgten Alvaro, Manrico, Cavaradossi, Chenier, Pollione (neben der Norma von Maria Callas), Ernani und Samson – insgesamt 16 Rollen in fast 150 Aufführungen.

Der Beginn seiner internationalen Karriere fiel in die eben beginnende Ära der Langspielplatte mit ihren großen Opern-Produktionen. EMI schickte Maria Callas und Giuseppe di Stefano ins Rennen, RCA setzte auf Zinka Milanov und Jussi Björling, Decca auf Renata Tebaldi und Mario del Monaco, die zwischen 1952 und 1962 für 13 Aufnahmen aufgeboden wurden. In relevanten diskographischen Studien – „Opera on Record“ oder „Metropolitan Opera Guide To Recorded Opera“ – wird del Monaco durchweg als Inbegriff des vokalen Machismo bezeichnet, die Stimme selber als „brillant“ oder „aufregend“. Ganz ähnlich die Rezension, die in der „Database“ der Metropolitan dokumentiert ist. Respektvoll registriert wird der trompetenhafte Glanz der hohen Töne, bemängelt das unzureichende Legato, die Monotonie der Dynamik, die Defizite der Phrasierung, der Mangel an rhythmischer Beweglichkeit. Ein Beispiel: Riccardos Barcarolle „Di tu se

Nach dem Versuch, einen lyrischen
Tenor aus ihm zu machen, musste seine
Stimme rekonstruiert werden

fedele“ aus „Un Ballo in Maschera“ soll con brio gesungen werden. Das setzt einen raschen Tonanschlag voraus, gerade bei den federnden Staccato-Achteln von „sollecita esplora divina gli eventi“, der ihm ebenso wenig zur Verfügung steht wie die von Verdi verlangten Pianissimi und Morendi.

Die Furcht vor dem Piano

Mario del Monaco hat nichts gefürchtet, nur das Piano. Wenn er in seinen Aufnahmen und Aufführungen echte Piano-Phrasen gesungen hat, so muss ich sie noch finden. In einem Interview mit Lanfranco Rasponi, dem Autor eines fesselnden Interview-Buches mit „The Last Prima Donnas“, hat er sich – welch steiler Unfug! – zu der Bemerkung verstiegen, er betrachte den „missbräuchlichen Einsatz des Piano und Pianissimo als Krebsgeschwür des Singens. Zwei Mal habe ich zu Beginn meiner Karriere beinahe meine Stimme dadurch verloren, weil ich ständig dazu angehalten wurde, den Klang zurückzunehmen.“ Er ist, unbeirrbar und unbeirrt, con tutta forza durch sein langes Sängerleben gegangen – mit einem „Ton“, der von einem amerikanischen Kritiker sarkastisch als „golden yelling“ bezeichnet wurde. Dies war, aus stilgeschichtlicher Sicht, das späte Erbe des Verismo mit dem von Pietro Mascagni verkündeten Credo: „Die Stimme schreit, schreit, schreit.“ Als er im Herbst 1950 am Teatro alla Scala neben der als Aida debütierenden Maria Callas den Radamès sang, ließ er, wie der Kritiker T. J. Walsh in „Opera“ notierte, „das lauteste Schluss-B heraus, das ich in der Romanze je gehört habe. Höchst bemerkenswert war seine Anstrengung, die Claque unter Kontrolle zu halten. Die sparte denn auch ihr Feuer auf, bis sie zum Schluss das Weiße in Signor del Monacos vor Anstrengung hervorquellenden Augen sehen konnte“. Widerwillen gegen das antikische

Heldenjammergeschrei der „aria d'urlo“ – der Arie mit dem Geheul – war del Monaco fremd. Wenn er Canios Lamento sang, fasst er in der Phrase „sul tu amore ... infranto“ Luft, um das hohe A dehnen zu können: höchst effektiv, aber gegen die Syntax der Phrase.

Dies hat, wenn ich mich selbst zitieren darf, zu dem Verdikt geführt, „dass man mit einer lauten Stimme im Hals feinere Dinge zu denken unfähig ist“. Beim erneuten Hören stellte sich allerdings das beschämt-quälende Gefühl ein, dass der Widerwillen gegen diese Formen der Aggravation die Kehrseite von Faszination durch diese Impertinenz ist, gerade wenn man del Monaco in Mitschnitten erlebt. Da ist jene schon erwähnte „Aida“-Aufführung in Mexico City von 1951, in der Maria Callas am Ende des zweiten Aktes mit dem Feuerstoß eines hohen Es den Himmel blutrot färbte – und damit das Blut ihres Partners derart zum Sieden brachte, dass aus dem Duett des dritten Aktes ein Duell wurde. Da ist eine Aufführung von Puccinis „La fanciulla del West“ unter Dimitri Mitropoulos (Maggio Musicale Fiorentino, 1954), bei der del Monaco in der Duett-Szene des zweiten Bildes mit der überragenden Eleanor Steber zum Tragöden wird. Da ist eine Aufführung von Verdis „La forza del destino“ – erneut vom Maggio Musicale und wieder unter Mitropoulos –, in der del Monaco den Alvaro als gefallenen Engel porträtiert – mit unerwartet feinen, melancholischen Tönen in der Arie „Tu che in seno“.

Die Aufnahmen des „singenden Vulkans“

Und seine Aufnahmen? Sein Pollione – live neben Maria Callas, im Studio neben Elena Souliotis – gleicht den Gladiatoren aus „Quo vadis“. Seinem Herzog von Mantua nimmt man alles ab, nur nicht die in „Parmi veder le lagrime“ liegende Zärtlichkeit. Die Romanze des Manrico



Mario del Monaco als Radamès in Verdis „Aida“ – auch auf CD noch immer eine Ohrenweide.



Nicht nur stimmlich, auch optisch machte der Tenor als Kalaf auf der Bühne eine glänzende Figur.

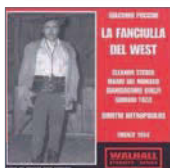
Sentiment und Ekstase: Nicht selten wollte Mario del Monaco auch zu viel des Guten aus den Noten lesen

Hörempfehlungen

Verdi, Aida; Maria Callas, Giuseppe Taddei, Oralia Dominguez u. a., Chor und Orchester des Palacio de bellas Artes, Oliviero de Fabritiis (1951); Warner 2 CD 724356267824



Verdi, Aida; Renata Tebaldi, Piero de Palma, Ebe Stignani u. a., Coro e Orchestra dell' Accademia di Santa Cecilia Roma, Alberto Erede (1952); Naxos 2 CD 0636943112922



Puccini, La fanciulla del West; Eleanor Steber, Giangiacomo Guelfi u. a., Coro e Orchestra del Maggio Musicale, Dimitri Mitropoulos (1954); Walhall (Import) 3 CD 4035122650778

Verdi, La forza del destino; Renata Tebaldi, Fedora Barbieri, Cesare Siepi u. a.; Coro e Orchestra del Maggio Musicale, Dimitri Mitropoulos (1953); Archipel 3 CD 4035122401264

Verdi, Otello; Victoria de los Angeles, Leonard Warren, Rosalind Elias u. a.; Metropolitan Opera New York, Fausto Cleva (1958); Myto 2 CD 8014399501415

Giordano, Andrea Chénier; Zinka Milanov, Rosalind Elias, Leonard Warren u. a., Metropolitan Opera, Fausto Cleva (1954); Myto 2 CD 8014399500944

The Roman Hero – Mario del Monaco singt: Macbeth, La traviata, Rigoletto, Aida, Otello u. a.; Orchestra Sinfonica di milano, Dimitri Mitropoulos u. a.; Documents/Membran 10 CD 40122327840

(„Deserto sulla terra“) klingt nicht wie ein sehnsüchtiger Ruf ins Entbehrte, die Arie „Ah, sì, ben mio“ nicht wie eine Herzensergießung, die (transponierte) Stretta gleicht einem Muskelschwellen. Den Alvario hat er 1955 im Studio unter Francesco Molinari-Pradelli bei weitem nicht so ausdrucksvoll gesungen wie zwei Jahre zuvor in der glänzend besetzten Aufführung unter Dimitri Mitropoulos (Tebaldi, Barbieri, Protti, Siepi, Capecchi). In der frühen Aufnahme von „Aida“ unter Alberto Erede ist seine Stimme, wie die von Renata Tebaldi, „at its roof-raising best“ (Conrad L. Osborne) zu erleben. Sein Cavardossi, aufgenommen im Spätsommer seiner Karriere (1959), hat große Momente dramatischer Exaltation bei den Ausbrüchen des zweiten Aktes, aber wenig elegante Kantabilität. Seine erste Aufnahme von „Pagliacci“ unter Erede ist etwas für Leute, die ihr Steak gern blutig essen; er singt auch den Prolog. Seinen Chenier hört man besser in der Aufführung der Met unter Fausto Cleva (1954) neben der furiosen Zinka Milanov als in der Studio-Aufnahme, in der die Ausbrüche des Revolutions-Poeten narzisstisch wirken.

Endlich Otello. In der ersten Aufführung in Buenos Aires ist wieder der Ausbruch des Vulkans zu erleben. Schon mit den 13 Takten des „Esultate“ erweckt er den Eindruck, als habe niederfallende Glut alle Schiffe der türkischen Armada in Flammen aufgehen lassen. Jeder Ton und insbesondere das hohe A klingen so vehement wie Glockenschläge. Es ist deutlich zu erkennen, dass er mit der voix sombrée singt, mit tief abgesenktem Kehlkopf, der dem Klang zwar das schon erwähnte Squillo sichert, aber dynamische Abstufungen erschwert. Dass gerade diese Nuancierungen Verdi besonders wichtig waren, geht aus seinem Briefwechsel mit seinem Librettisten

Arrigo Boito und seinem Verleger Giulio Ricordi hervor. Für Francesco Tamagno, der für die Titelpartie vorgesehen war, sei ein Piano, so fürchtete Verdi, eine „cosa impossibile“ (was von Tamagnos Aufnahmen widerlegt wird).

Im Liebesduett finden sich für Otello etliche dolce- oder morendo-Phrasen ebenso wie zwei- oder dreifache Piano-Vorschriften, wie in den Takten 14 und 15 („se dopo l'ira immensa vien quest' immenso amor“), denen del Monaco zu folgen versucht, aber sein Piano ist nicht mehr als ein gedämpftes Mezzoforte. Der Bitte „un bacio“ gibt er einen mit morbidezza getränkten Ton, erteilt aber mit dem As der letzten Phrase dem Venus-Stern den lautstarken Befehl zu leuchten. Im zweiten Akt mag der systolische Wert des Blutdrucks bei 250 gelegen haben – beim dreifachen „Sangue“ bildet er keine Töne mehr, sondern wilde Schreie. In „Dio ti giocondi“ gelingen ihm einige schön getönte Passagen – etwa die smorzando-Phrase „datemi la vostra eburnea mano“ –, aber dem seelisch entscheidenden Monolog gegenüber erweist er sich als hilflos. In den ersten 15 Takten, die mit der voce soffocata (erstickte Stimme) monoton deklamiert werden müssen – im Wechsel vom As auf Es –, ist sein Otello im Selbstgenuss des Schmerzes zu erleben: also sentimental. Leider hat er diesen Irrweg auch in seinen Aufnahmen unter Alberto Erede und Herbert von Karajan nicht verlassen. Man höre zum Vergleich, wie Giovanni Martinelli oder Jon Vickers diesen Monolog gesungen haben.

Wenn er die Feststellung Tito Gobbi bestätigt, dass er der faszinierendste Otello war, so in einer Aufführung an der Metropolitan Opera vom 27. Februar 1958 unter als Jago ... eine grandiose Aufführung. Mario del Monaco hat die Partie 427 Mal gesungen. Nach seinem Tod am 16. Oktober 1982 wurde er in seinem Otello-Kostüm eingeäschert. ■



Foto: Archiv