

Folge 67: Giuseppe Verdis „Otello“ Teil II

„Ecco il leone“

In der letzten Folge unseres Klassik-Kanons haben wir uns intensiv mit den sängerischen Anforderungen der Partie des **Otello** auseinandergesetzt. Nun widmen wir uns der Aufnahmegeschichte – die fast so alt ist wie das Stück. Von Jürgen Kesting.

Die Aufnahmen, die Francesco Tamagno, Verdis erster Otello, nach seinem Abschied von der Bühne gemacht hat – neben dem „Esultate“ der Marsch „Ora o per sempre addio“ und „Niún mi tema“ – bewahren den Klang einer festen, sicher fokussierten Stimme mit einem rein tenoralen Klanggepräge. Doch ist er keineswegs so schmetternd, wie man es nach der Lektüre von G. B. Shaw und William J. Henderson erwarten würde, also nicht blechbläserhaft wie etwa bei Mario del Monaco, der die Bruststimme in die Höhe treibt und deshalb Mühe hat, die Acciacatura – den dissonierenden Vorhalt (H nach A) bei „l'uragano“ – auszuformen.

Diese Passage war und ist eine Klippe für die meisten Tenöre, gerade für die dunkel timbrierten. Im „Esultate“ liegen 25 der knapp über 40 Noten in der zweiten Oktave. Auch im zweiten Akt wird die Stimme immer wieder in die hohe Lage geführt. Viel schwieriger als das hohe C bei der Beschimpfung Desdemonas, das gleitend mit einem Portamento erreicht werden kann, sind die „Sangue“-Schreie: auf eis-fis-gis. Sie müssen, wie Wagner über die schwierigste Phrase der Tannhäuser-Partie („Erbarm dich mein“) notierte, mit „allen Nerven der Brust“ herausgeschleudert werden. Darin liegt jedoch, wie im Fall des Tannhäuser, die Gefahr der Abkoppelung der Brust- von der Kopfstimme mit der Folge eines zunehmenden Forcierens bei den Tönen unmittelbar über dem System. Am besten gelungen sind diese dramatischen Akzente Enrico Caruso (mit Titta Ruffo) und Jussi Björling (mit Robert Merrill) – also Tenören mit einem ausgeprägten Bariton-Formanten.

Die Folgen zu heftiger Attacke sind in einer filmisch dokumentierten Aufführung mit Mario del Monaco unter Alberto

Erede (Februar 1959) zu erleben. Im Duett „Sì, pel ciel“ verausgabte sich der darstellerisch faszinierende Tenor dermaßen, dass er zu Beginn des dritten Aktes nur noch mit bresthafter Stimme Partikel der melodischen Wendungen von „Dio ti giocondi“ bilden kann; und bei der Deklamation von „Gio, mi potevi“ verirrt er sich in ein tonliches Nirwana. Dass dies allerdings nicht allein die Folge einer Überforderung war, sondern ein grundsätzlicher konzeptioneller Fehler, zeigen auch die Studio-Aufnahmen unter Erede wie unter Herbert von Karajan.

Nach der Uraufführung des „Otello“ an der Scala am 5.

**Francesco Tamagno,
der allererste
Otello, hinterließ
den Tenören ein
schweres Erbe**

Februar 1887 hat Tamagno die Partie in den ersten 25 Mailänder Aufführungen gesungen, dann in Venedig (1887), Buenos Aires (1888), Chicago und San Francisco (1890), Nizza (1891), Sevilla (1893), Baltimore (1895), Paris (1897), London (1899) – insgesamt wohl mehr als 400 Mal. Der erste New Yorker Otello an der New Yorker Academy of Music (1888) war Francesco

Marconi, ebenso ein heller Tenor wie Hermann Winkelmann (Wien, 1888). Als Toscanini das Werk 1899 erneut an der Scala herausbrachte, fiel seine Wahl wieder auf Tamagno; und auch nach seinem Wechsel an die Metropolitan Opera entschied er sich für einen hellstimmigen Tenor: den in New York debütierenden Leo Slezak, der die Partie dort bis 1913 in etwa 30 Aufführungen gesungen hat.

Dass der „Otello“ an der Scala zwischen 1914 und 1927, an der Met zwischen 1913 und 1937 nicht gespielt wurde, kann nur an Besetzungsschwierigkeiten gelegen haben. Aufschlussreich ein Kommentar von Gian Francesco Malipiero vor einer Neueinstudierung in Parma anno 1922: „Die Aufführung des ‚Otello‘ wird insbesondere dadurch erschwert, dass die Oper



Nach Giovanni Martinelli ist dem Kanadier John Vickers (hier mit Mirella Freni als Desdemona) das eindringlichste Porträt von Verdis tragischem Helden gelungen.

Foto: Metropolitan Opera New York



Giovanni Martinellis Otello ist bis heute nahezu unerreicht.

Foto: FF-Archiv



Umstritten: Mario del Monaco, der häufig als Verdis tragischer Held auf der Bühne stand.

Foto: Metropolitan Opera New York



James McCrackens Otello unter John Barbirolli überzeugt nicht in allen Punkten.

für Tamagno geschrieben worden ist. Heute gibt es so wenige Tamagnos, dass man beinahe zu der Ansicht gelangen könnte, dass diese Stimmgattung ausgestorben ist. Dabei ist es nur eine Frage der Schulung und der Tradition.“

Welche Stimmgattung war gemeint? Welche Schulung, und welche Tradition? Was hatte sich in der Zeit nach Tamagno, Slezak und Giovanni Zenatello getan? Die Partie wurde zunehmend von Sängern übernommen, die, stilistisch orientiert an der „Maniera verista“, den primär vokalen Ansatz aufgaben und durch das „expressive“ Agieren ersetzen und der Figur, zugespitzt formuliert, die Physiognomie eines Canio gaben. Mit dem Verismo-affinen Chilenen Renato Zanelli kam nach 1923 die Zeit der zwischen den Stimmgattungen Tenor-Bariton pendelnden Sänger; Giacomo Lauri-Volpi hat sie als „amphibisch“ bezeichnet. Giacomo Lauri-Volpi selber – auch er ein hellstimmiger Tenor – unternahm 1941 mit vier Aufführungen an der Scala den Versuch, der Partie „die Dignität und den

authentischen Klang der Tenorstimme zurückzugeben“, ohne dass seine Anstrengungen von Erfolg gekrönt gewesen wären.

An der Met war der „Otello“ nach den Aufführungen mit Slezak 24 (!) Jahre lang nicht gespielt worden, bis die Oper in Giovanni Martinelli einen der herausragenden Interpreten des 20. Jahrhunderts fand. Auf die Partie hatte er sich schon sehr früh, noch unter Anleitung von Victor Maurel (des ersten Jago), vorbereitet; und nachdem er sie in Chicago erprobt hatte, sang er am 22. Dezember 1937 die erste von 26 Aufführungen an der Met. Zwar gab es den üblichen Einwand – „Undoubtedly the music taxed his voice and he was not always fully equal to its demands, either for power or beauty of tone“ (Oscar Thompson) –, doch fand die Grandeur seiner ebenso feurigen wie noblen Darstellung großen Beifall.

Zwei Aufführungen sind erhalten: vom 12. Februar und vom 3. Dezember 1938. Im letzten großen Jahr seiner langen Laufbahn gelang Martinelli ein Porträt, das „als unauslöschlich

Foto: Rafa Martin/DG



Drei „offizielle“ Aufnahmen und etliche weitere hat der Startenor Plácido Domingo in seinem Otello-Portfolio.

Foto: Universal



Die Solti-Aufnahme mit Luciano Pavarotti gehört als mediales Artefakt eher zu den Fußnoten der Diskographie.

CD-Tipps

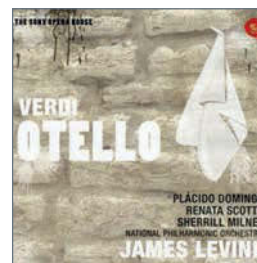
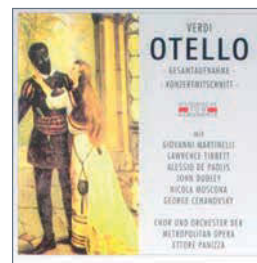
1938: Giovanni Martinelli, Maria Caniglia, Lawrence Tibbett, Alesio de Paolis u. a., Metropolitan Opera New York, Ettore Panizza; Cantus/KC 2 CD 4032250100434
 Giovanni Martinelli, Elizabeth Rethberg, Lawrence Tibbett u. a., Metropolitan Opera New York, Ettore Panizza; Naxos 2 CD 0747313301829
1947: Ramón Vinay, Herva Nelli, Giuseppe Valdengo, Virginio Assandri, Nan Merriman, Leslie Chabay, NBC Orchestra, Arturo Toscanini (live); Naxos 2 CD 747313332021
1948: Ramón Vinay, Licia Albanese, Leonard Warren, John Garris, Thomas Hayward u. a., Metropolitan Opera New York, Fritz Busch (live); Membran 2 CD 4011222219237
1950: Mario del Monaco, Delia Rigal, Carlos Guichandut, Eugenio Valori, Pindaro Hounau u. a., Teatro Colón, Antonio Votto (1950); Myto/Gebhardt 2 CD 675754320225
1951: Ramón Vinay, Dragiga Martinis, Paul Schöffler, Anton Dermota, August Jaresch u. a., Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler (live); Archipel/Gebhardt 2 CD 4035122401875
1954: Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Piero de Palma, Aldo Protti u. a., Coro e Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Alberto Erede; Decca/Universal 2 CD 028944024524
1960: Jon Vickers, Leonie Rysanek, Tito Gobbi u. a., Rome Opera Chorus and Orchestra, Tullio Serafin; RCA/Sony 2 CD 078635196924
1961: Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Fernando Corena, Tom Krause u. a., Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan; Decca/Universal 2 CD 028941161826
1968: James McCracken, Gwyneth Jones, Dietrich Fischer-Dieskau u. a., New Philharmonia Orchestra, John Barbirolli; EMI 2 CD 724356529625
1973: John Vickers, Mirella Freni, Peter Glossop u. a., Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; EMI 2 CD 5099953645020
1977: Carlo Cossutta, Margaret Price, Gabriel Bacquier, Peter Dvorsky u. a., Wiener Philharmoniker, Georg Solti; Decca/Universal 2 CD 0028947834748
1978: Plácido Domingo, Renata Scotto, Sherrill Milnes, Malcolm King u. a., National Philharmonic Orchestra, James Levine; RCA/Sony 2 CD 886974464426
1985: Plácido Domingo, Katja Ricciarelli, Justino Diaz u. a., Teatro alla Scala Milano, Lorin Maazel; EMI 2 CD 0094635867022
1990: Plácido Domingo, Cheryl Studer, Sergei Leiferkus u. a., Opéra Bastille, Myung Whun-Chung; DG/Universal 2 CD 0028943980524
1991: Luciano Pavarotti, Kiri Te Kanawa, Leo Nucci u. a., Chicago Symphony Orchestra u. Chorus, Georg Solti; Decca/Universal 2 CD 0028943366922

Weitere

„Oh! Monstruosa colpa ... Sì, pel ciel...“ aus „Otello“ (enthalten in: Great Singers – Caruso Vol. 8); Enrico Caruso, Titta Ruffo (1913); Naxos CD 0636943172629
 „Sì, pel ciel...“ aus „Otello“ (enthalten in: Merrill & Björling – Arien und Duette); Jussi Björling, Robert Merrill, RCA Victor Orchestra, Renato Cellini (1950); Nimbus/MW CD 0710957794520

DVD

Mario del Monaco, Gabriella Tucci, Tito Gobbi, Mariano Caruso, NHK Symphony Orchestra, Alberto Erede (1959); VAI/NAI DVD 0089948442592



in die Annalen der Met“ eingegangen ist – wie Lotte Lehmanns Marschallin, Kirsten Flagstads Isolde oder Schorrs Hans Sachs (so Paul Jackson in seiner faszinierenden Studie über die Broadcasts aus der Met). Glorios der Siegesjubel des „Esultate“, einschüchternd die Autorität, mit welcher er die miteinander fechtenden Cassio und Montano – „Abasso le spade“ – zur Räson bringt; herzbewegend das Liebesduett. Martinelli hatte zwar eine rein tenorale Stimme, aber dank eines ausgeprägten Bariton-Formanten eine ungewöhnliche Resonanz in der unteren Oktave, die in den ersten Phrasen wundervoll zur Geltung kommt. Die für ihn typische gespannte Tonbildung erlaubte zwar keine feinen dynamischen Kontraste, aber er machte dies wett durch sein einzigartiges Legato und die eloquente Ausformung jeder Phrase. Faszinierend der Klangunterschied zwischen den dichten und dunklen Intonationen des Beginns und dem Leuchten der letzten Phrase („Venere splende“), die

Martinelli auf einem unendlichen Atem ausformt – zwar nicht wirklich leise, aber mit einem intentionalen Piano und wundervoller Ausformung aller Silben von „ve-ne-re..splen-de“. „Es ist ein vergleichloser Moment“ (Jackson) – und ebenso einzigartig ist seine Gestaltung von „Dio! mi potevi“.

Martinelli hat die Rolle zum letzten Mal 1942 gesungen. Vier Jahre später wurde sie Torsten Ralf übertragen, der wohl den Komponisten mit seinem herrlichen Pianissimo-Schluss des Liebesduetts verzaubert hätte, aber, wie Irving Kolodin in seiner Geschichte der Met schreibt, „zu wenig sangue im Ton hatte“ und deshalb für die Rundfunk-Aufführung der NBC unter Toscanini nicht in Frage kam. Der Dirigent entschied sich für Ramón Vinay, der am 22. Februar 1946 an der Met als Don José debütierte, den Otello zuvor aber schon in Mexico City gesungen hatte. Vinay gehörte zu den „amphibischen Tenören“, er hatte als Bariton begonnen. Am 9. Dezember

1946 sang er unter Fritz Busch die Partie zum ersten Mal an der Met. Er imponierte, nicht zuletzt durch seine Darstellung, hatte aber, wie Irving Kolodin in seiner Chronik der Met berichtete, Probleme mit der hohen Lage des „Esultate“. Für seine beiden Rundfunk-Aufführungen im Dezember 1947 hatte Toscanini keine andere Wahl als Ramón Vinay: Wie Martinelli hatten auch Aureliano Pertile und Francesco Merli die Partie aufgegeben; und der nächste italienische Otello sollte erst 1950 die Bühne betreten: Mario del Monaco, der die Partie 427 Mal gesungen hat.

Als Vinay mit dem Ruf eines von Toscanini Erwählten nach Italien kam und am 17. September 1947 den Otello erstmals in Turin sang, war das Publikum, wie Giorgio Gualerzi bemerkt, nach den beiden ersten Akten tief enttäuscht; doch im dritten und vierten überzeugte er dank seiner eloquenten Deklamation und darstellerischen Intensität. Im Dezember 1948 und im Februar 1949 sang er die Partie unter Victor de Sabata an der Scala. Neben der Aufnahme unter Toscanini sind Mitschnitte einer brillanten Aufführung unter Fritz Busch vom 18. Dezember 1948 und eine Salzburger Aufführung unter Wilhelm Furtwängler (7. August 1951) erhalten. Die Wahl fällt auf Busch. Das „Esultate“ gelingt Vinay als „larga frasa“, sehr energisch zwar, aber ohne Squillo. Den ersten Teil des Liebesduetts singt er mit männlich-noblem Pathos, die langen Schlussphrasen aber zu kraftvoll und laut – ein Problem fast aller Otello-Interpreten. Declamato-Phrasen wie „Misera mia“ oder der Abschied von den Waffen („Ora e per sempre addio“) gelingen Vinay eindringlich, doch fehlt dem Klang das Aufflammen, das leuchtende Lodern ebenso wie in der Szene am Ende von Akt II. Schwierig in den „Con forza“-Passagen sind weniger das hohe Gis auf „vite“ oder das A auf „Una“ als vielmehr die Kette akzentuierter Achtel und die drei Schreie nach Blut: „Ah! sangue! sangue! sangue“. In Licia Albanese und Leonrad Warren hat er nach meiner Ansicht bessere Partner als in Herva Nelli und Giuseppe Valdengo unter Toscanini.

Selbstgefälliges Auftrumpfen und sentimentales Jammern bei Mario del Monaco

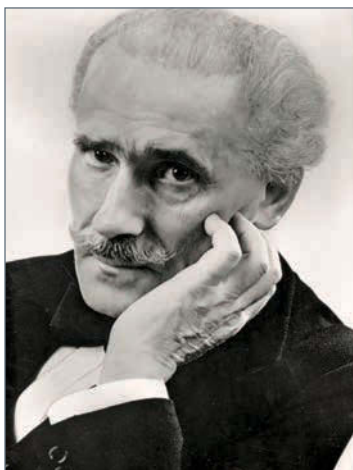
Dem Otello von Mario del Monaco geht es nur um einen Beweis: dass alle bei seinem Auftritt erzitternd spüren: „Ecco il leone.“ Das gilt insbesondere für den Mitschnitt seines Rollendebüts am 21. Juli 1950 in Buenos Aires. Er fährt gleichsam in einem Sonnenwagen an Land und wird zu jenem Stentor, der im Trojanischen Krieg das Kriegsgeschrei von 50 Soldaten übertönte. Am Ende des Liebesduetts erteilt er dem Venusstern den „Fortissimo“-Befehl, zu leuchten. Im zweiten Akt hätte selbst ein simpler Intrigant keine Mühe gehabt, die Affekt-Inkontinenz eines Helden auszunutzen, der nach „Sangue“ wirklich schreit und auch, Akt III, im Duett „Dio ti giocondi“ in einen Panzer aus Blech gehüllt ist. Im

Monolog „Dio! mi potevi“ erleben wir eher einen wehleidig-jammernden Canio als einen Otello. Auch die Studio-Aufnahmen unter Albert Errede (1954) und Herbert von Karajan (1961) lassen nicht erkennen, dass es dem dominanten Otello der fünfziger Jahre darum ging, die Entwicklung und Selbstzerstörung der Figur darzustellen. Auch hier wird „Dio! mi potevi“ – mal gesprochen, mal

mit willkürlich veränderten Noten und unsinnigen Akzenten vorgetragen – zur Karikatur. Die Pole von del Monacos Darstellung bleiben das selbstgefällige Auftrumpfen und das sentimentale Jammern. Wenn aber Otello nichts ist als ein starker Schwächling, bleibt wenig von den noblen und den erschreckenden Zügen der Figur.

Nach Giovanni Martinelli ist dem kanadischen Tenor Jon Vickers das eindringlichste Porträt gelungen – nach einem erschütternden „Niún mi tema“ möchte man mit Shakespeare sagen: „Oh, what a noble mind is here o’erthrown“. Anders als bei del Monaco klingt bei Vickers das „Esultate“ nicht selbstgefällig, sondern stolz; das „Ora e per sempre addio“ nicht protzig, sondern schmerzlich; „Dio! mi potevi“ nicht Weinerlich, sondern verzweifelt und darob umso erschreckender beim Jubelruf der Rache. Dass sich auch Vickers als dunkel getönter Tenor schwertut mit der raschen Attacke etwa des „Esultate“ sei nicht verschwiegen; auch nicht, dass es ihm vor dem Ra-

Foto: FF-Archiv



Arturo Toscanini hatte ein Faible für hellstimmige Otello-Darsteller.

Foto: Siegfried Lauterwasser/DG



Liebt das orchestrale Blow-up: der Otello-Dirigent Herbert von Karajan.

Foto: Wikipedia



Fritz Busch dirigierte den Met-Mitschnitt von 1948 mit Ramón Vinay.

Zum Werk

Musik und Libretto: Giuseppe Verdi und Arrigo Boito (nach William Shakespeare)

Uraufführung: 5. Februar 1887, Mailänder Scala

Personen: Otello, Befehlshaber der venezianischen Flotte (Tenor), Jago, Fähnrich (Bariton), Cassio, Hauptmann (Tenor), Rodrigo, ein edler Venezianer (Tenor), Ludovico, Gesandter der Republik Venedig (Bass), Montano, Otellos Vorgänger in Zypern (Bass), Ein Herold (Bass), Desdemona, Otellos Gemahlin (Sopran), Emilia, Jagos Gemalin (Mezzosopran)

Ort und Zeit der Handlung: Auf Zypern, Ende des 15. Jahrhunderts

Orchester: 2 Flöten, Piccoloflöte, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Fagotte, 4 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Pauke, Schlagzeug, 2 Harfen, Streicher; auf der Bühne: Mandolinen, Gitarren, Dudelsack, 6 Trompeten, 4 Posaunen, Orgel

Aufführungsdauer: 2 ½ Stunden

Handlung: Erster Akt. Bei schwerem Sturm erwartet die Menge Otellos Rückkehr. Schließlich erscheint dieser und verkündet den erfolgreichen Ausgang der Seeschlacht gegen die Türken. Einzig unberührt vom allgemeinen Freudentaumel bleibt Jago, der auf finstere Rache schwört, da Otello ihn bei der Beförderung übergangen und statt seiner den Konkurrenten Cassio zum Hauptmann ernannt hat. Während Otello bei seiner Gattin Desdemona im Schloss weilt, macht Jago Cassio betrunken und provoziert einen Streit zwischen ihm und Rodrigo. Nach dem Eingreifen Montanos kommt es zum Tumult. Aufgeschreckt von den Vorgängen vor seinem Palast erscheint Otello und degradiert Cassio, den er für den Schuldigen hält. Beseelt von ihrer Liebe ziehen sich Desdemona und Otello wieder ins Schloss zurück, während Jago den ersten gelungenen Teil seiner Rache genießen kann.

Zweiter Akt. Um die Eifersucht Otellos zu wecken und sich zunutze zu machen, bringt Jago Cassio mit Desdemona in Kontakt. Er rät Cassio, bei Otellos Gattin um Fürsprache zu bitten. Als diese sich tatsächlich bei Otello für Cassio verwendet, schöpft dieser – krankhaft eifersüchtig – Verdacht. Seine Eifersucht wird durch Jagos frei

Foto: Archiv



William Shakespeare

erfundene Behauptung, er habe Cassio im Schlaf von seiner Liebesbeziehung zu Desdemona reden hören und außerdem deren Taschentuch (das er selbst sich zuvor heimlich angeeignet hat) bei ihm gesehen, weiter genährt.

Dritter Akt. Desdemona legt zum zweiten Mal Fürsprache für Cassio ein – für Otello ein eindeutiger Hinweis ihrer ehebrecherischen Schuld, worauf er in ihrer Gegenwart vollends die Beherrschung verliert. Jago, noch immer nicht am Ziel

seiner Rache angelangt, inszeniert ein Gespräch zwischen sich und Cassio, das er von Otello belauschen lässt. Obwohl er mit Cassio über dessen Liebesaffäre mit einer anderen Frau plaudert, erweckt er bei Otello geschickt den Eindruck, die Unterhaltung bezöge sich auf Desdemona. Als Cassio ihm auch noch das zuvor heimlich von Jago zugesteckte Taschentuch präsentiert (in der Annahme, es stamme von Bianca), ist für Otello der Fall eindeutig bewiesen. Beim Empfang des venezianischen Gesandten in der darauffolgenden Szene schleudert Otello Desdemona vor aller Augen auf den Boden und verflucht sie. Jago triumphiert.

Vierter Akt. Von düsteren Ahnungen umgeben, bettet sich Desdemona zur Nacht. Otello betrachtet die Schlafende wehmütig. Danach weckt er sie, um Rache für ihre vermeintliche Untreue zu nehmen. Noch immer beteuert Desdemona ihre Unschuld, doch Otello glaubt ihr nicht. Zudem berichtet er Desdemona, dass Cassio ebenfalls nicht mehr in der Lage sei, ihre Unschuld zu beweisen, da er soeben im Duell mit Rodrigo gefallen sei. Otello erwürgt Desdemona. Von ihren Schreien angelockt erscheint Emilia, Jagos Frau, mit der Nachricht, dass nicht Cassio, sondern Rodrigo im Kampf gefallen sei. Rasch eilen Cassio, Ludovico, Montano und Jago herbei, in deren Gegenwart Emilia den wahren Sachverhalt mit Desdemonas Taschentuch aufklärt. Dieses hatte sie an sich genommen, es wurde ihr aber von Jago entwendet. Während der enttarnte Jago erfolgreich fliehen kann, bricht Otello verzweifelt über Desdemonas Leiche zusammen und nimmt sich mit seinem Dolch das Leben.

che-Duett – „Ah! Mille vite“ – nicht ganz gelingt, die Silben auf den Achtel-Noten sauber zu artikulieren, weil die Stimme nicht rasch genug einschwingt; die „Sangue“-Rufe endlich klingen ein wenig stumpf. Insgesamt ziehe ich die frühe Aufnahme unter Tullio Serafin vor; als störend bei der Karajan-Aufnahme empfinde ich das orchestrale Blow-up.

Die Aufnahme unter John Barbirolli (1968) leidet unter der Slow Motion wie der Darstellung der Titelpartie. James McCracken (den ich aus Wien in bester Erinnerung hatte) macht aus Otello einen ebenso hitzigen wie hysterischen Paranoiker, der von einem Doktor-Seltsam-Jago (Fischer-Dieskau) gesteuert wird. Auch Georg Solti hatte in Gabriel Bacquier einen gleichsam überdeterminierenden Jago: sehr pointiert in dialogischen Passagen, aber überfordert in den vielen anderen, in denen der Schuft als Linguist der Lüge die Sprache des Belcanto mit feinsten dynamischen Nuancen für seine Intrigen verwendet (was keiner annähernd so glorios realisiert hat wie Lawrence Tibbett in der ersten Aufnahme neben Martinelli). Carlo Cossutta bringt für die Titelpartie eine sehr kräftige, aber stumpfe Stimme mit. Soltis Aufnahme mit Luciano Pavarotti gehört als mediales Artefakt zu den Fußnoten der „Otello“-Diskographie.

Seit Mitte der siebziger Jahre stand die Oper für zweieinhalb Jahrzehnte im Zeichen eines einzigen Sängers: von Plácido

Domingo. Er ist in drei „offiziellen“ Aufnahmen zu hören: unter James Levine (1978), Lorin Maazel (1985, Soundtrack für die saccharinsüße filmische Version von Franco Zeffirelli) und Myung Whun-Chung (1990, Mitschnitt aus Paris). Karsten Steiger hat in seiner Opern-Diskographie über 50 (in Worten: fünfzig!!!) Mitschnitte unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Carlos Kleiber, James Levine, Georg Solti u. a. verzeichnet: aus der Zeit zwischen 1975 und 2001. Es gibt wenige Sänger, die die Rolle so oft gesungen haben, und keinen, der sie so lange auf höchstem Niveau hat singen können. Und anders als del Monaco, bei dem die Figur zunehmend zu einem Bronzeguss erstarrte, hat Domingo sein Porträt zunehmend differenziert. Schlichen sich in der Aufnahme unter Levine in die Darstellung von „Dio! mi potevi“ Elemente der „maniera verista“ ein, so agiert er in der unter Chung verhaltener und nobler. Dass er wie alle anderen Sänger dieser hybriden Rolle hier oder da – je nach Studio- oder Abendform – an seine Grenzen gelangt, ist nur zu natürlich. Gleichwohl gehört er zweifelsfrei zu den eindringlichsten Darstellern der Rolle. Was aber die Ausdruckstiefe angeht – die Intensität der Intimität im Liebesduett, den Schmerz in „Ora per sempre“, die Selbstverlorenheit in „Dio! mi potevi“ –, bleiben Giovanni Martinelli und Jon Vickers unerreicht. ■