

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	13
1.1	Drei Vignetten .....	13
1.2	(Opern-)Helden affizieren .....	15
1.3	Fragestellung und Methode .....	20
1.4	Zum Begriff der Affizierung.....	22
1.5	Zum Untersuchungszeitraum und zur Korpusauswahl .....	24
1.6	Zur Forschungslage.....	29
1.7	Vorgehen.....	35
2	Das Heroische als Konzept, im historischen Verständnis und auf der Opernbühne.....	39
2.1	Was ist ein Held? .....	41
	Elemente von Heroisierungsprozessen.....	42
	Identifikation.....	50
	Eine Ästhetik des Heroischen? .....	52
2.2	Was ist ein Held im frühen 19. Jahrhundert? .....	53
	Der grand-homme-Diskurs .....	54
	Die Wandlung des Heldenbegriffs in der Revolution und unter Napoleon Bonaparte .....	56
	Postrevolutionäre Heldenmodelle.....	60
2.3	Was ist ein Opernheld im frühen 19. Jahrhundert?.....	64
	Eine Typologie des Opernhelden .....	65
	Kritik dieser Typologie .....	75
	Opernheldinnen und die Opferrolle von Frauen im Musiktheater.....	78
2.4	Was ist eine heroische Stimme? .....	86
	Der Tenor übernimmt.....	89
	Die heroische Singstimme zwischen Körperlichkeit, Natur und Präsenz.....	93
	Das Orphische als heroische Inszenierung der Stimme in der Oper.....	100

3	Hohepriester und Hochstapler, Held und Hasardeur: Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribes <i>Le Prophète</i> .....	107
3.1	Eine meta-heroische Oper .....	107
3.2	Entstehungsumstände, die Pariser Opéra und die Zweite Republik.....	110
	Institutionelle Querelen.....	110
	Gustave-Hippolyte Roger als Jean de Leyde .....	112
	Die Opéra in der Zweiten Republik .....	116
3.3	Jean de Leyde – der Held der Oper? .....	118
	Heldendramaturgie in der Grand Opéra und bei Meyerbeer.....	118
	Die Ambiguität der Heldenfigur .....	124
	Vorlagen und Quellen des Librettos .....	129
	Voltaires <i>Essai sur les mœurs</i> .....	133
	Präfiguration .....	137
	Religion und Hypokrisie.....	144
3.4	Das führungslose Volk – Die Prêche des ersten Akts.....	148
	Die Darstellung des Volks und die Ästhetik des Erhabenen.....	150
	Die Führungsschwäche der Prediger und der Bezug zum Sozialismus .....	155
3.5	Ein gesuchter Effekt? – Das Finale des dritten Akts .....	158
	Richard Wagners Kritik in <i>Oper und Drama</i> .....	158
	Das Finale des dritten Akts als heroische Selbstinszenierung.....	161
3.6	Krönung und Exorzismus im vierten Akt.....	171
	Die Schlüsselszene der Oper .....	171
	Webers Charismatheorie in <i>Le Prophète</i> .....	173
	Die unterbrochene Zeremonie.....	175
	Die Musik der Exorzismusszene .....	178
	Die Pantomime während des Exorzismus .....	182
3.7	Intervention I: Berthe und Fidès an der Schwelle des Heroischen .....	187
3.8	Ein nihilistischer (Helden-)Tod .....	191
3.9	Anhang: Auszug aus dem 132. Kapitel von Voltaires <i>Essai sur le mœurs</i> .....	196

4	Richard Wagners <i>Lohengrin</i> und die Ästhetisierung des Opernhelden .....	199
4.1	Der Komponist als „göttlicher Heros“ .....	199
4.2	<i>Lohengrin</i> und seine ‚heroischen‘ Uraufführungskontexte.....	203
4.3	Der Held Lohengrin in Wagners Deutung und in der Kritik....	211
	Heldenkonzptionen in den Zürcher Kunstschriften.....	212
	Wagners Selbstdeutung der Lohengrin-Figur.....	219
	Die Lohengrin-Figur in der zeitgenössischen Kritik .....	225
	Wagners Reaktion auf die Kritik Stahrs .....	229
	Lohengrin zwischen Heroisierung und ästhetischem Heroismus.....	231
4.4	Der Auftritt Lohengrins als heroische Grenzüberschreitung ...	232
	Auftrittssysteme in der Gerichtsszene.....	233
	Der transgressive Auftritt Lohengrins.....	237
	Der Glanz des Auftritts .....	240
	Exkurs: Glanz, Licht und die Dialektik des Scheins in <i>Lohengrin</i> .....	243
4.5	Lohengrin als Herrschaftsfigur und die Dimension der Gewalt.....	249
	Die Grenzverschiebungen des charismatischen Herrschers .....	249
	Das Gottesgericht .....	254
	Die Attraktionskraft der heroischen Gewalt .....	256
4.6	Lohengrin als Wundertäter und Agent des Wunderbaren .....	260
	Die Ästhetik des Wunderbaren und ihre Bedeutung in <i>Lohengrin</i> .....	261
	Wagners Theorie des Wunders in <i>Oper und Drama</i> .....	265
	Die Gralserzählung als ‚poetisches‘ Wunder .....	268
4.7	Intervention II: Elsa und Antigone.....	274
5	Ein Held für alle? Giuseppe Verdis und Salvadore Cammaranos <i>La battaglia di Legnano</i> .....	281
5.1	Eine Oper des Risorgimento .....	281
5.2	Die Uraufführung in Rom .....	287
5.3	Die Reichweite der Oper und des Risorgimento.....	290
5.4	Legnano in der ‚italienischen‘ Geschichtspolitik und im risorgimentalen Diskurs.....	294

5.5	Cammaranos Anknüpfung an den Diskurs des Heroischen im Risorgimento .....	298
5.6	Das kollektive Heldentum des Chores: Die Schwurszenen .....	303
	Ein Einfluss Mazzinis? .....	304
	Der Introduktionschor .....	307
	Die kollektive Schwurszene .....	309
	Der öffentliche Schwur im ersten Akt .....	312
	Die ‚Giuramento‘-Szene im dritten Akt .....	314
5.7	Der Protagonist Arrigo: ein Held zwischen Attraktivität und Mittelmäßigkeit.....	318
	Arrigo im Ensemble der frühen Verdi-Helden.....	319
	Exkurs: Ernani und der Typus des Räuberhelden beim frühen Verdi.....	321
	Arrigos Sortita im ersten Akt .....	323
	Duett und Finale des zweiten Akts .....	325
	Das Finale des dritten Akts .....	328
5.8	Intervention III: Lida und die Melancholie .....	333
5.9	Ein Heldentod? Der vierte Akt .....	335
6	Schlussbetrachtungen: Der Opernheld um 1850.....	343
6.1	Zwischen Distanzierung und Affirmation des Heroischen .....	344
6.2	Historismus und Zeitbezug .....	348
6.3	Religion und Nation.....	350
6.4	Die (gescheiterte) Revolution .....	351
6.5	Die Frauenrollen: Marginalisierung und Subversion des Heroischen .....	354
6.6	Darstellungskonventionen und die Evokation des Erhabenen.....	356
6.7	Die Heldensänger und Momente des Orphischen .....	359
	Dank .....	363

Anhang.....	365
Handlung der Opern.....	365
Abbildungsverzeichnis .....	373
Verzeichnis der Notenbeispiele .....	375
Literaturverzeichnis.....	377
Siglenverzeichnis .....	377
Musikalien .....	378
Primärliteratur .....	378
Sekundärliteratur .....	384
Register .....	409