

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 Charismattheorie 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
	Heldenkonzeptionen 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 Heldenänger 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