

Dörte Schmidt

## Heldinnen. Herausforderungen an das Heroische in der Oper des 18. Jahrhunderts

Für Silke Leopold

Das Frauenfiguren offensichtlich Möglichkeiten haben, die Männerfiguren nicht zur Verfügung stehen, lässt sich daran ablesen, dass sie immer dann besonders in den Blick rücken, wenn Weltbilder bzw. Wertehierarchien ins Rutschen geraten und es darum geht, neue Kategorien des Denkens und Handelns zu finden. Und ins Rutschen kam im 18. Jahrhundert so einiges: die Frage, was der Mensch sei, wie sich Macht begründet und begrenzt (ein Thema, das die Enzyklopädisten aus kritischer Perspektive ebenso umtrieb wie die Höfe aus machterhaltender),<sup>1</sup> und – das macht gerade die Frauenfiguren im 18. Jahrhundert so aufschlussreich – auch die »Ordnung der Geschlechter«.<sup>2</sup> Versteht man Bühnen als Experimentalräume für die Konstitution von Weltverhältnissen und die Erkundung von Handlungsmöglichkeiten,<sup>3</sup> so wird der Blick auf das Theater in Zeiten des Umbruchs, der Neuverhandlung grundlegender Werte, besonders interessant. Was kann unter solchen Bedingungen dramatisch sein (auch in der Oper), in der Folge: Was kann man überhaupt und besonders auf der Bühne – jenseits der umgangssprachlichen Vereinnahmung des Helden-Begriffs für jede Form einer

herausgehobenen Rolle und ihrer Darstellung – für heroische Figuren halten? Die Frage nach den Opernheldinnen des 18. Jahrhunderts führt also auf einen Kreuzungspunkt verschiedener (schon in sich durchaus komplexer) Verhandlungsfelder, auf denen die Konsequenzen jener grundlegenden Veränderung des Menschenbildes um die Mitte des 18. Jahrhunderts debattiert wurden, die Silke Leopold in ihrem Artikel zum Barock in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* als zentrales Argument für die Epochengrenze nutzt.<sup>4</sup>

Dass der Artikel *Held* im Freiburger *Compendium heroicum* nach Außerordentlichkeit gleich an zweiter Stelle »affektive Aufladung« als eine der zentralen typologischen Eigenschaften hervorhebt, deutet an, dass man sich auf einer auch aus interdisziplinärer Perspektive vielversprechenden Spur befindet – hier wird man den entscheidenden Umschlagpunkt ausmachen können, der das 18. Jahrhundert prägt.<sup>5</sup> Gerade *Heldinnen*, und

1 Jean-Jacques Rousseau diskutierte dies provokativ in einem *Gesellschaftsvertrag* von 1762 und Voltaire teilte nicht von ungefähr seine Überlegungen zu Freiheit und Handlungsmacht schon im Oktober 1737 in seiner Korrespondenz mit Friedrich II., vgl. *Ceuvres complètes de Voltaire*, Bd. 34, Paris 1880, S. 320–334, der Auszug aus einem Freiheits-Traktat S. 324–334; vgl. zur Frage der Legitimation auch Volker Sellin: *Gewalt und Legitimität. Die europäische Monarchie im Zeitalter der Revolutionen*, München 2011.

2 Für diese Fragen immer noch grundlegend: Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, Frankfurt 1991.

3 Und die Theaterdebatten der Zeit bestätigen dies, vgl. Klaus Gerlach: *Theater und Diskurs*, in: *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater* (= Berliner Klassik 13), hg. von Klaus Gerlach, Hannover 2007, S. 11–33.

4 Silke Leopold: Art. *Barock*, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil, Bd. 1 (1994), Sp. 1235–1256. Man könnte die hier vorgeschlagene Perspektive auf das Phänomen vielleicht als komplementär zu der unmittelbar auf die Frauenfigur konzentrierten von Corinna Herr ansehen, die diesen Umschlag für die Operngeschichte am Beispiel der Medea-Figur gleichsam aus der Betonung des Affektes als Moment der Stärke heraus verfolgt hat: Corinna Herr: *Medeas Zorn. Eine »starke Frau« in den Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000.

5 Vgl. die Definition des Freiburger SFB 948: *Held*, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich (SFB) 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« der Universität Freiburg, Stand: 1. Februar 2019, DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0, 1. Definition. Bemerkenswert ist, dass der Titel sowohl des Sonderforschungsbereiches als auch dieses Artikels das generische Maskulin verwendet, der Text dann allerdings notorisch geschlechterdichotom gendert. Die Frage, wann und warum der Geschlechteraspekt hervortreten könnte, verschwindet dahinter. Heldinnen werden in diesem Grundsatzartikel jedenfalls nicht in der mit

Andrea Klitzing

## Der Held bin ich

Die Transformation des Heroischen im Arrangement des frühen 19. Jahrhunderts

Ab 1800 wuchsen in den Konzertsälen, Opernhäusern und Salons einer debattierenden postrevolutionären Gesellschaft Helden heran, deren Narrative durch zeitgenössische Instrumental-Arrangements auf erstaunliche Weise repräsentiert und verbreitet wurden.<sup>1</sup> *Don Juan*, *Prometheus*, *Egmont*, *Wellington* – so unterschiedlich ihre Herkunft auch ist: in Einzelausgaben und Sammelbänden mit Favorit-Stücken standen sie Seite an Seite. Zweitrangig schien es dabei zu sein, ob es sich nun um historische, mythologische oder zeitgenössische Helden handelte. In erster Linie ging es um die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften. Dies konnte der Wille zu Individuation, Freiheit und Unabhängigkeit sein, die Fähigkeit zu Großmut und Liebe oder die Bereitschaft, eine Haltung gegebenenfalls mit dem Tod zu bezahlen, sie aber niemals aufzugeben. Im besten Fall trafen alle Eigenschaften zusammen. Interessant ist, auf welche Weise diese Zuschreibungen über die Arrangements der Bühnenwerke verbreitet wurden. Über ihre Titelblätter, aber auch in den Rezensionen der zeitgenössischen Zeitschriften und in den Fortsetzungsromanen der Journale erfuhren die im Arrangement gebannten Bühnen-Helden des frühen 19. Jahrhunderts eine große europäische Verbreitung und schließlich ab der Mitte der 1820er-Jahre in den Ausgaben der Klavier-Virtuosen eine überraschende Transformation.

### I – Auftritt – Don Juan

Die Titelblätter der gedruckten Arrangements des späten 18. Jahrhunderts waren oft reich verziert, verzichteten aber im Fall von bearbeiteten Opern auf Abbildungen der Szene oder des Titelhelden

1 Dieser Text basiert auf dem Manuskript zu einem Vortrag, den Andrea Klitzing am 7. November 2022 im Rahmen der Ringvorlesung *Musical Heroes* an der Universität der Künste Berlin gehalten hat.

(vgl. Abbildung 1 auf Seite 159<sup>2</sup>). In einem Brief an seinen Freund Theodor Gottlieb von Hippel aus dem Jahr 1795 beschreibt E. T. A. Hoffmann den Helden Don Juan<sup>3</sup> sehr genau. Seine Charakterisierung basiert auf der präzisen szenischen Kenntnis des *Dramma giocoso* von Mozart, welche er mühelos auf eine von ihm erworbene schmucklose und stark vereinfachte Klavierbearbeitung überträgt (vgl. Abbildung 2 auf Seite 159<sup>4</sup>). Zu den Vorzügen der Appropriation des *Don Giovanni* am Klavier heißt es: »Lieber teurer Freund! [...] Den Don Juan habe ich jetzt auch eigentümlich – er macht mir manche selige Stunden, ich fange an jetzt je mehr und mehr Mozarts wahrhaft großen Geist in der Komposition zu durchschauen, Du sollst gar nicht glauben, wie viel neue Schönheiten sich dem Ohr des Spielers entwickeln, wenn er auch nicht die geringste Kleinigkeit vorüberschlüpfen läßt, und mit einer Art von tiefem Studium zu jedem einzelnen Takt den gehörigen Ausdruck sucht – Das Anschwellen von sanfter Melodie bis zum Rauschenden, bis zum Erschütternden des Donners, die sanften Klage-töne, der Ausbruch der wütendsten Verzweiflung, das Majestätische, das edle des Helden, die Angst des Verbrechers, das Abwechseln der Leidenschaften in seiner Seele, alles dieses findest Du in dieser einzigen Musik – sie ist allumfassend, und zeigt

2 Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Signatur: SH.Mozart.518.

3 Seit der Uraufführung 1787 ist *Don Juan* eine gängige Bezeichnung der Mozart-Oper *Don Giovanni* und keine Erfindung der Romantiker, wie lange Zeit behauptet wurde. Mozart selbst titulierte seine Oper mit diesem Namen in Briefen an Constanze Mozart, z. B. am 16. April 1789: »Duschek sang eine Menge von *figaro* und *Don Juan*«, oder am 3. Oktober 1790: »Dienstag gibt die chur=mainzische Schauspielergesellschaft mir zu Ehren den *Don Juan*.« Zur verwirrenden Titel-Historie des *Don Giovanni*, vgl. Andrea Klitzing: *Don Giovanni unter Druck*, Göttingen 2020, S. 16–18.

4 Mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München. Signatur: 2 Mus.pr. 324.

Morten Grage

## Aufgehende Sonnen – Strahlende Helden

Giacomo Meyerbeer und Richard Wagner zwischen Heroismus und Postheroismus

»Nehmen wir an, ein Dichter sei von einem Helden begeistert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in dessen Brust eine mächtige Liebe für seine entwürdigten und in ihren heiligsten Rechten gekränkten Brüdern flamme. Er will diesen Helden darstellen auf dem Höhepunkte seiner Laufbahn, mitten im Lichte seiner tatenvollen Glorie.«<sup>1</sup> Richard Wagner imaginiert einen Helden: Es ist nicht der Schwanenritter Lohengrin, der »in lichter Waffen Scheine« unter die Menschen tritt,<sup>2</sup> um eine Jungfrau in Nöten zu retten, und auch nicht Siegfried, »siegender Stern« und »strahlendes Leben«.<sup>3</sup> Der Heros, den Wagner hier in *Oper und Drama* beschreibt, ist nicht seine eigene Schöpfung, sondern der Protagonist von *Le Prophète*, der dritten Grand Opéra Giacomo Meyerbeers.

Im April 1849 betrat mit dem selbst ernannten Propheten Jean de Leyde eine völlig neue Figur die Bühne der Pariser Opéra: Meyerbeer und sein Librettist Eugène Scribe hatten einen Helden kreiert, der als politischer Revolutionär, sympathischer Scharlatan oder religiöser Fanatiker gesehen werden konnte und der sein Publikum sogleich polarisierte. Die zeitgenössischen Rezensenten waren teils begeistert, teils abgestoßen von dieser Figur, die in den Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion über das neue Werk rückte. Richard Wagner sah die Oper knapp ein Jahr später im Februar 1850 als exilierter Komponist.<sup>4</sup> Seine

durch Antisemitismus, Neid und grundlegende ästhetische Differenzen motivierte Polemik gegen Meyerbeer in *Oper und Drama* (1852) ist heute der wohl bekannteste Text über den deutsch-französischen Opernkomponisten. Das berühmte Diktum, Meyerbeers Musik sei auf den »Effekt«, eine »Wirkung ohne Ursache« aus,<sup>5</sup> hat im deutschsprachigen Raum den Blick auf die Operngattung Grand Opéra für mehr als ein Jahrhundert geprägt, um nicht zu sagen: verstellt.

So oft diese Passage bereits diskutiert wurde, so selten wurde bemerkt, dass Wagner seine Generalkritik an Meyerbeers Heldenbild aufhing. Dabei griff er in seiner Beurteilung des zweifelhaften Helden Jean zahlreiche Kritikpunkte der Pariser Rezeption auf und wandte sie ins Generelle. Hält man Wagners Kritik gegen Meyerbeers Oper, werden gegensätzliche Positionen in Bezug auf den Helden deutlich, bei der Meyerbeers und Scribes eher als »meta-« oder »postheroisch« erscheint, sodass ihr Protagonist zwar als Held inszeniert, aber auch mit den Mitteln der Oper infrage gestellt wird, während Wagner eine »heroistische« Position einnimmt, bei der er die ästhetische Inszenierung der Heldenfigur, deren heroischer Status nie zur Debatte steht, in den Mittelpunkt des Werkes stellt.

In Bezug auf ihren Helden hatten die beiden Schöpfer von *Le Prophète* durchaus divergierende Ansichten: Während Scribe um die Darstellung eines Scharlatans bemüht war, wollte Meyerbeer ihn eher als einen Visionär und fehlgeleiteten Schwärmer zeigen. Letztlich trieben sie eine Figurendramaturgie der französischen Oper auf die Spitze, die Anselm Gerhard als die des »schwankenden Helden« bezeichnet hat.<sup>6</sup> Jean de Leyde ist allerdings nicht einfach ein entscheidungsschwacher, »mittlerer« Held, sondern oszilliert zwischen

1 Richard Wagner: *Oper und Drama*, hg. von Klaus Kropffinger, Stuttgart 2008, S. 102.

2 Richard Wagner: *Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. von Egon Voss, Stuttgart 2001, S. 13.

3 Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Dritter Tag: Götterdämmerung*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 6, Leipzig [1911], S. 177–256, hier S. 186.

4 Vgl. Klaus Döge: *Wagners Prophet*, in: *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 33), hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmman, Hildesheim [u. a.] 2009, S. 453–460.

5 Wagner, *Oper und Drama* (wie Anm. 1), S. 101.

6 Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 95.

Susanne Heiter

## Heldinnen und Heldenmacherinnen

Musikberichterstattung im Umfeld des Leipziger  
Allgemeinen Deutschen Frauenvereins

» Wenn mit dem Helden, der sie stolz  
getragen,  
Die Fahne, die ihm anvertraut ward, fiel,  
Nicht hält der Kämpfer Schar sich für  
geschlagen,  
Der Nächste schon bringt näher sie dem Ziel.

Dann ertönt im weiten Kreise  
Noch heut' die ernste Weise;  
Nicht als Klage nur,  
Sie ertönt als heiliger Schwur:

So wie er gekämpft und gelitten,  
So wie er gestrebt und gestritten,

Geloben sie einmütiglich zu handeln,  
Das Werk vollendend, dem er hin sich gab,  
Die Bahn, die er gezeigt, hinfort zu wandeln;  
Zum heiligen Altar wird solch' ein Grab!«<sup>1</sup>

Zum Ende des 19. Jahrhunderts, als im Deutschen Reich mit Denkmälern und Anthologien fast ausschließlich männliche »Geistes- und Kriegshelden« als geschichtsträchtig konstituiert wurden,<sup>2</sup>

- 1 Ausschnitt aus: Marie Meißner: *Schlussstrophen der Dichtung zum »Gedächtnis unsrer Toten.«* (Zur Gedächtnisfeier für Louise Otto, am 24. Juni 1895), in: *Neue Bahnen* 31 (1896), Heft 6, 15. März, S. 53.
- 2 Z. B. Georg Gellert (Hg.): *Illustrierte Helden-Bibliothek. Geistes- und Kriegshelden aller Völker und Zeiten*, min. 47 Bde., ca. 1913–1915. Ute Frevert verweist auf die Walhalla, die bei ihrer Eröffnung 1842 unter 96 Büsten drei Frauen zeigte (heute sind es sieben unter 132), sowie an Thomas Carlyles ausschließlich Männer nennende sechs Vorlesungen »Über Helden, Heldenverehrungen und das Heldentümliche in der Geschichte« (London 1840), vgl. Ute Frevert: *Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, hg. von Richard van Dülmen, Wien [u. a.] 1998, S. 330–332. Beate Kutschke nennt zahlreiche pädagogisch orientierte Sammlungen um 1900, die nur vereinzelt

wird in diesen Zeilen mit Louise Otto-Peters<sup>3</sup> eine Frau als Heldin geehrt. Gekämpft und gestritten hat sie für die organisierte Frauenbewegung im Allgemeinen Deutschen Frauenverein (ADF), den sie 1865 in Leipzig mitgegründet hatte. Geehrt wurde Otto-Peters auch mit »Miniatur-Büsten«, die im Frauengewerbeverein käuflich zu erwerben waren sowie mit einem Denkmal, das in Leipzig errichtet werden sollte.<sup>4</sup> Am 13. März 1895 starb sie fast 76-jährig als renommierte Frau, und zum ersten Jahrestag ihres Todes erschien am 15. März 1896 eine Gedenkausgabe der Zeitschrift *Neue Bahnen*, dem Vereinsorgan des ADF, in der dieses Gedicht, eine Werbeanzeige für die Büste und ein Spendenaufruf für das geplante Denkmal abgedruckt wurden.<sup>5</sup> Die vollbrachte Leistung, die Heldinnentat, wenn man so will, wird in den zitierten Zeilen deutlich: die Organisation der Frauenbewegung in einer Breite, die es ermöglichte, deren Anliegen durch »der Kämpfer Schar« weiter zu tragen, die – so schreibt es Auguste Schmidt,

auch explizit Heldinnen verzeichnen, wie Louis Noël: *Die deutschen Heldinnen in den Kriegsjahren 1807–1815*, Berlin 1912. Vgl. Beate Kutschke: *The Austro-German Heroic in the Music Hermeneutical Era: Musical Discourse in the Service of Nationalist-Patriotic Armament between 1887 and the Early 1930s*, in: *The Heroic in Music*, hg. von ders. und Katherine Butler, Woodbridge 2022, S. 146–158, hier S. 147.

- 3 Die am 26. März 1819 in Meißen als Louise Otto geborene heiratete 1858 den Schriftsteller und Freiheitskämpfer August Peters, vgl. Johanna Ludwig: *Eigner Wille und eigne Kraft. Der Lebensweg von Louise Otto-Peters bis zur Gründung des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins 1865. Nach Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Leipzig 2014, S. 417. Als Schriftstellerin und Publizistin zeichnete sie mit Otto-Peters, oft aber auch weiterhin nur mit Louise Otto.
- 4 Am 10. Juni 1900 wurde das Denkmal schließlich eingeweiht, vgl. *Das Denkmal für Louise Otto-Peters in Leipzig. Eine hundertjährige Geschichte* (= LOUISEum 15), hg. von Johanna Ludwig und Hannelore Rothenburg unter Mitarbeit von Elvira Pradel, Beucha 2001.
- 5 *Neue Bahnen* 31 (1896), Heft 6, 15. März, S. 53f.

Dorothea Hilzinger

## Held oder Schurke?

Oliver Cromwell zwischen Englishness und Britishness in Rutland Boughtons

»A Character Symphony«

Die Feststellung, dass ein Held erst durch Andere zum Helden wird, scheint mittlerweile beinahe banal.<sup>1</sup> Gleiches gilt für den Befund, dass Heldenfiguren äußerst umstritten sein können. Das betrifft besonders auch sog. Nationalhelden, wie man u. a. an der historischen Figur Oliver Cromwell (1599–1658) sehen kann. Von den einen als politischer Reformator und überzeugter Parlamentarier gefeiert, von den anderen als brutaler Königsmörder verachtet, lassen sich Zuschreibungen an ihn innerhalb der wechselvollen Geschichte Großbritanniens seit dem 17. Jahrhundert kaum auf einen Nenner bringen. Bis heute wird im britischen Geschichtsunterricht oder auch im *History Hub* der Royal Holloway University auf YouTube überlegt, ob Oliver Cromwell ein Held oder ein zurecht posthum enthaupteter Schurke war.<sup>2</sup>

Besonders virulent wurde die Diskussion um seinen Status als Nationalheld am Übergang zum 20. Jahrhundert, als gleich mehrere politische Lager, Liberals wie Socialists, Cromwell als Vorbild für sich (wieder)entdeckten. In diesem Umfeld betitelte Rutland Boughton 1904 seine erste Sinfonie mit *Oliver Cromwell. A Character Symphony* op. 19 und verlieh ihm durch die Musik unmissverständlich heldenhaften Status. Die Sinfonie wird so zu einem Zeugnis für Boughtons persönliche Ansichten, die wiederum Teil einer größeren gesellschaftspolitischen Debatte sind. Gleichzeitig lässt sich daran zeigen, wie Musik heroische

Narrative auf unterschiedliche Art bedienen und konstruieren kann.<sup>3</sup> Auf diese Weise wandelt sich die meist ausschließlich in der Geschichtswissenschaft gestellte Frage »Oliver Cromwell: Hero or Villain?« in eine musikwissenschaftliche.

Das Ziel dieses Beitrages ist es, am Beispiel von Boughtons erster Sinfonie zu zeigen, wie Instrumentalmusik (in diesem Fall teilweise mit vokalmusikalischen Zusätzen) durch musikimmanente Mittel das Heroische evozieren und so auch zu tagesaktuellen gesellschaftlichen Fragen Stellung beziehen kann.<sup>4</sup> Die umstrittene Person des Oliver Cromwell steht exemplarisch für die Komplexität von national gelesenen Heroisierungsprozessen. Dabei offenbart sich am Beispiel Großbritanniens eine besonders komplizierte Ausgangslage, da sowohl das Empire als übergeordnete Staatsform als auch der Einzelstaat England als »Referenz-Nationen« für die Heldenbildung infrage kommen. Es wird sich zeigen, dass Boughton durch kompositorische Entscheidungen beide Heldenbilder, also das imperial-britische wie das national-englische, bedient, ohne dabei die Grenzen des sinfonischen Prozesses zu verlassen.

1 Vgl. dazu das Vorwort dieses Heftes sowie bes. Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden: ein Zeitbild*, Berlin 2020; Beate Kutschke und Katherine Butler (Hgg.): *The Heroic in Music*, Woodbridge 2022. Vgl. auch das Online-Lexikon des Sonderforschungsbereichs (SFB) 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« *Compendium heroicum*, [www.compendium-heroicum.de](http://www.compendium-heroicum.de).

2 Vgl. u. a. [schoolhistory.co.uk](http://schoolhistory.co.uk) sowie *History Hub: Was Oliver Cromwell a hero or villain?*, [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

3 Vgl. dazu grundsätzlich Ralf Von Den Hoff u. a.: *Heroes – heroizations – heroisms: Transformations and Conjunctions from Antiquity to Modernity: Foundational Concepts of the Collaborative Research Centre SFB 948*, in: *helden. heroes. héros* (2019), Sonderheft 5, S. 9–16. hier S. 13.

4 Diesen Ansatz verfolgt auch der Band Kutschke / Butler, *The Heroic in Music* (wie Anm. 1), vgl. S. 5: »Rather, through a combination of musical analysis and socio-cultural contextualisation, the volume focuses specifically on how music might itself contribute to these changing political or ethical constructions of the heroic through time.« und auch S. 6: »Each chapter in this volume, therefore, focuses on compositions as communicative and expressive means. In brief, the premise of the volume is that music functions as a sign system in which each culture's notion of the heroic can be encoded.«

Jana Weißenfeld

## Heldenleben?

### Dirigenten als heroische Figuren

Eine Statue Herbert von Karajans in Lebensgröße ist vor seinem Geburtshaus positioniert. Seine Hände sind zum Dirigat gehoben. Er scheint mitten in Aktion zu sein, doch er steht nicht vor einem Orchester, sondern dirigiert – seinem eigentlichen Wirkungsort entrissen – in einer eingefrorenen, für die Ewigkeit in Bronze gegossenen Pose ins Leere, oder positiver gedeutet: in die Stadt Salzburg und somit gewissermaßen in die Welt hinaus (vgl. Abbildung 1).<sup>1</sup> Die Statue eines dirigierenden Dirigenten verweist eindrücklich darauf, dass Dirigenten als eigentlich ›stumme‹ Figuren innerhalb der klassischen Musikwelt eine merkwürdige Funktion innehaben.<sup>2</sup> Obwohl sie Interpreten sind, erzeugen sie selbst keine Töne. Sie übernehmen aber wesentliche Aufgaben für die Interpretation der erklingenden Musik und sind daher im Laufe der letzten 200 Jahre zu einem Symbol geworden. Seitdem das Dirigieren über die reine Koordination eines Orchesters hinausging und eigene ästhetische Qualitäten entwickelte, wurden Dirigenten nicht nur als Vermittlungsinstanz zwischen der Musik und dem Orchester gedeutet, sondern auch zwischen der Musik und dem Publikum. Im Konzert steht der Dirigent in einer herausgehobenen Position allein vor einer Gruppe musizierender Menschen und verkörpert das große Ganze der musikalischen Aufführung (bestehend aus dem erklingenden Werk, den Musikern und dem Publikum). In diesem Zusammenhang wurde die Dirigentenfigur zu einer Projektionsfläche nicht nur von musikästhetischen Idealen, sondern auch von gesellschaftlichen Gefügen und Prozessen: zum Symbol für Macht über ein Kollektiv, Führungsstärke und

Schöpfungskraft. Die Frage ist: Lässt sich zu bestimmten Zeiten in bestimmten Kontexten auch von Dirigenten als ›Helden‹ der klassischen Musikwelt sprechen? Der Artikel möchte ergründen, welche Gemeinsamkeiten Dirigenten und Helden in der theoretischen Erörterung haben, welche Ansätze es auf dieser Grundlage für Heroisierungsprozesse von Dirigenten gibt, und wie diese sich in medialen Inszenierungen am Beispiel von konkreten Konzertfilmen widerspiegeln.

Dirigenten, ob heldenhaft oder nicht, sind bis in die jüngste Vergangenheit hinein eindeutig männlich konnotierte Figuren:<sup>3</sup> »Zur vergötterten Vaterfigur stieg der stabführende Heros auf – in Gestalt eines hellhäutigen, grauhaarigen Europäers.«<sup>4</sup> Der feuilletonistisch-überspitzte Ton dieses Zitates ist nur ein Beispiel für die äußerst ambivalente Diskussion rund um Dirigenten. Dieselben Aspekte, die zur Überhöhung der Dirigentenfigur führten, wurden gleichzeitig verwendet, um die Neigung zur Lächerlichkeit und zur ›Showmanship‹ zu demonstrieren. Denn dem sog. »Luftsortierer«<sup>5</sup> fehle die Chance zu eigener Produktivität, und »[o]hne ein Orchester ist ein Taktstock ein nutzloses Stück Holz.«<sup>6</sup> Gerade der Taktstock zeigt diese Ambivalenz: Einerseits gilt er

1 Die Bronze-Statue der tschechischen Künstlerin Anna Chromy wurde von der Herbert-von-Karajan-Stiftung in Auftrag gegeben und 2001 errichtet.

2 Vgl. zu diesem Abschnitt Jana Weißenfeld: *Verkörperungen. Die Dirigentenfigur und ihre Inszenierung im Konzertfilm* (= Klangfiguren 6), Würzburg 2023, Kapitel 2.

3 Wenn im Folgenden von »Dirigenten« die Rede ist, beziehen sich die Aussagen daher in erster Linie nur auf männliche Dirigenten. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass sie auch auf Dirigentinnen zutreffen können.

4 Jens Fischer: Art. *Prima, eine Donna am Pult* (15. November 2017), [www.eventim.de](http://www.eventim.de).

5 Peter Gülke: *Der Luftsortierer. Wie aus Stockstampfern Schlagästheten wurden. Eine kurze Geschichte des Dirigierens*, in: *Partituren. Das Magazin für klassische Musik* 13 (2007), S. 20–23.

6 Jürgen Osterhammel: *Kühle Meisterschaft. Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts zwischen Selbstdarstellung und Metierbeschreibung*, in: *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, hgg. von Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Remppe, Göttingen 2015, S. 154–178, hier S. 156.

Dietrich Helms

## Helden in Führungszeichen

### David Bowies »Heroes« und der Heroismus in der populären Musik

Als David Bowie am 10. Januar 2016 starb, waren sich die Nachrufe einig: »Die Welt hat heute einen Helden verloren«, zitierte *Zeit-online* den Musiker Rae Garvey im Titel, und *FAZ.net* titelte: »Ein Gentleman und ein Held«. <sup>1</sup> In den Überschriften anderer Beiträge wird deutlich, warum für die Autoren die Bezeichnung »Held« für Bowie vielleicht näher lag als für andere Popstars. Der Deutschlandfunk z. B. schrieb: »David Bowie ist tot. Held für mehr als einen Tag« und *fluter.*, das Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung, formulierte: »Held nicht nur für einen Tag«. <sup>2</sup> Die Autoren spielten damit auf den Titel Bowies an, der zumindest in Europa allen Fan-Generationen seiner über 50-jährigen Karriere mit 26 Studioalben und rund 140 Millionen verkauften Tonträgern bekannt ist: den 1977 auf dem gleichnamigen Album erschienenen Song »Heroes«. <sup>3</sup> Vor allem im englischen aber durchaus auch im deutschen Sprachraum werden Stars der populären Musik gelegentlich als »heroes« bzw. »Helden« bezeichnet, wenn sie nicht gleich selbst(ironisch) behaupten: Wir sind Helden. Nicht selten werden Protagonisten in den Lyrics ihrer Songs auch explizit als Helden bezeichnet.

Am Beispiel von Bowie und seinen »Heroes« sollen im Folgenden Aspekte des Heroischen in der populären Musik untersucht werden.

»There are no such things as heroes, only communication about heroes«, schreibt Lance Strate. <sup>4</sup> Helden sind mediale Phänomene. Es reicht nicht allein die außergewöhnliche Tat, es braucht auch den außergewöhnlichen Bericht von dieser Tat, der ihr Wert zuschreibt. Schließlich müssen Tat und Bericht von Rezipienten als außergewöhnlich und für sie bedeutsam bzw. vorbildlich anerkannt werden. Wenn allerdings ein Kommunikationssystem zwischen handelnder, berichtender und rezipierender Person aushandelt, wer und was ein Held ist, produzieren Veränderungen in einer Gesellschaft und ihren Medien immer neue Formen von Helden. <sup>5</sup> Strate hat darauf hingewiesen, dass die Erfindung der Schrift und der Druckerpresse genauso neue Formen von Helden hervorgebracht haben, wie die audiovisuellen und elektronischen Medien der Gegenwart vom Film bis zu den sozialen Medien des Internets. <sup>6</sup> Ich möchte im Folgenden noch einen Schritt weitergehen: Auch die Rezipienten eines außergewöhnlichen Berichtes von einem außergewöhnlichen Menschen können zu Helden werden, sich zumindest als solche wahrnehmen, wenn sie sich bei der Lektüre, beim Zuhören oder -schauen mit der handelnden Person identifizieren und in der Fantasie z. B. mitleiden oder mitsiegen.

Im Kommunikationssystem der populären Musik wird dieses Heldentum durch Identifikation besonders deutlich: Ein Song handelt immer von

1 [o. A.]: *David Bowie. Die Welt hat heute einen Helden verloren*, in: *Zeit-online*, [www.zeit.de](http://www.zeit.de), 11. Januar 2016; [o. A.]: *David Bowie. Ein Gentleman und ein Held*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, [www.faz.net](http://www.faz.net), 11. Januar 2016.

2 Bor/dk: *David Bowie ist tot. Held für mehr als einen Tag*, in: *Deutschlandfunk*, [www.deutschlandfunk.de](http://www.deutschlandfunk.de), 11. Januar 2016; Felix Denk: *Held nicht nur für einen Tag. Provokateur. Stilikone, Popidol [...]. Ein Nachruf*, in: *fluter.*, [www.fluter.de](http://www.fluter.de), 12. Januar 2016.

3 David Bowie: »Heroes«, auf: »Heroes«, [o. O.] 1977 (RCA Victor, PL-12522). Ich beziehe mich im Folgenden auf die englische Album-Version. Die für das Radio und die Single-Veröffentlichung produzierte Fassung ist um ca. drei Minuten gekürzt und setzt erst mit dem dritten Verse ein. Bowie brachte zudem eine französisch- und eine deutschsprachige Version heraus, die aufgrund der Übersetzungsproblematik hier nicht berücksichtigt werden.

4 Lance Strate: *Heroes: A Communication Perspective*, in: *American Heroes in a Media Age*, hg. von Susan J. Drucker und Robert S. Cathcart, Cresskill 1994, S. 15–23, hier S. 16.

5 Sonderforschungsbereich 948: *Helden – Heroisierungen – Heroismen: Held*, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, Freiburg 2019, DOI: [10.6094/heroicum/hdd1.0](https://doi.org/10.6094/heroicum/hdd1.0).

6 Strate, *Heroes* (wie Anm. 4), S. 18–21.

Christoph Müller-Oberhäuser

## Neue Helden braucht das Land?

### Willy Brandt auf der Opernbühne

Am 22. November 1997 war im Dortmunder Stadttheater großer Bahnhof. Nicht nur der Presserummel war überdurchschnittlich, auch einige Politiker gaben sich die Ehre. Grund dafür war die Uraufführung einer Oper, die als außergewöhnliches Projekt schon geraume Zeit zuvor deutschlandweit groß angekündigt worden war<sup>1</sup> und nun mit besonderem Interesse erwartet wurde: die Oper *Kniefall in Warschau* über den ehemaligen deutschen Bundeskanzler Willy Brandt aus der Feder des Komponisten Gerhard Rosenfeld nach einer Idee von John Dew und mit einem Libretto von Philipp Kochheim.<sup>2</sup> Die Erwartungen wurden allerdings enttäuscht: Während die Uraufführung beim Publikum noch auf positive Resonanz stieß,<sup>3</sup> war das anschließende Presseecho fast einhellig negativ. »Jesus Brandt Superstar«,<sup>4</sup> »Heiliger Willy selbdrift«,<sup>5</sup> »Willy Brandt als Phantom der Oper«<sup>6</sup> oder »Was klimpert denn da? Die Ostpolitik!«<sup>7</sup> – so lauteten einige der ironischen Überschriften, die rund um die Uraufführung in den Feuilletons deutscher Tageszeitungen zu lesen waren. Kritisiert wurde so einiges, vor allem das

Libretto, teilweise auch die Musik. »Die Tonspur ist von vorgestern, und der Text reicht nicht einmal für die Volkshochschule«, ätzte beispielsweise Frieder Reininghaus in der *FAZ*.<sup>8</sup>

Es war allerdings nicht allein die Frage der Qualität, welche die Rezensenten zu ihren kritischen Urteilen bewegte. Vielmehr gibt die Art und Weise der Kritik Hinweise darauf, dass im Hintergrund bisweilen auch grundsätzlichere Vorbehalte gegenüber dem Versuch standen, deutsche Zeitgeschichte, und dann auch noch Politik, auf die Opernbühne zu bringen und sich dabei derart stark auf eine Person zu fokussieren, wie es im *Kniefall in Warschau* mit Willy Brandt der Fall war. Kurz gesagt, stand die Oper mit ihrer Wahl eines zeitgeschichtlichen Themas nicht nur in einem Spannungsverhältnis zu gängigen Operntraditionen und -konventionen, sondern die Intention der maßgeblich Beteiligten, Brandt in den Mittelpunkt der Oper zu stellen, scheint auch mit einer bundesdeutschen Erinnerungskultur kollidiert zu sein, die angesichts der Verbrechen der NS-Zeit und in Abgrenzung vom sozialistischen Heldenkult der DDR<sup>9</sup> eher auf Zurückhaltung bei der Erinnerung an Politiker setzte.<sup>10</sup> Dabei hatte sich das Autorentrio sowohl bei der dramaturgischen Umsetzung des Stoffes als auch in Interviews durchaus bemüht gezeigt, den Anschein einer allzu plumpen Heroisierung Brandts zu vermeiden.

1 Bereits im November 1995 wurde in verschiedenen Zeitungen über das Projekt berichtet (z. B. *Berliner Morgenpost* [17. November 1995]), auch die Übergabe der vollendeten Partitur im Februar 1997 an das Dortmunder Theater war manchen eine Meldung wert (z. B. *FAZ*, [5. Februar 1997]).

2 Die wesentlichen Informationen zur Oper inklusive Libretto findet man in dem mit großem Aufwand gedruckten Programmbuch: Klaus Wettig (Hg.): *Kniefall in Warschau*, Berlin 1997.

3 So jedenfalls Stimmen aus Rosenfelds persönlichem Umfeld, z. B. D-B, Musikabteilung, 55 Nachl 34 / F II, 1850.

4 Thomas Groß: *Jesus Brandt Superstar*, in: *die taz* (25. November 1997).

5 Günter Engelhard: *Heiliger Willy selbdrift*, in: *Rheinischer Merkur* (28. November 1997).

6 Dieter Stoll: *Willy Brandt als Phantom der Oper*, in: *Nürnberger Abendzeitung* (8. November 1997).

7 Wolfram Goertz: *Was klimpert denn da? Die Ostpolitik!*, in: *Rheinische Post* (24. November 1997).

8 Frieder Reininghaus: *Brandt ist dreifaltig einer*, in: *FAZ* (24. November 1997), Nr. 273.

9 Zum Heldenkult in den Ostblock-Staaten vgl. u. a. Rainer Gries und Silke Satjukow (Hgg.): *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Berlin 2002.

10 Zur Erinnerungskultur in der Bundesrepublik liegt mittlerweile eine kaum noch zu überschauende Literatur vor. Wegweisend waren die Publikationen von Aleida Assmann, z. B. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2014.



Tobias Bonz

## Justus Johann Friedrich Dotzauer

### Aufräumen in verstaubter Cellopädagogik

Im Jahr 1816 veröffentlichte Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1860) 24 *Capricci* für Cello solo. Er übertrug dadurch eine bis dahin vornehmlich der Geige oder dem Klavier vorbehalten Kompositionsgattung auf sein Instrument und verfestigte gleichzeitig seinen Ruf. Denn bereits vor den als op. 35 in seinem Werkkatalog aufgeführten *Capricci* war der 1805 bis 1811 in Leipzig am Gewandhaus und anschließend für den Rest seines Lebens in Dresden als Solocellist und Lehrer wirkende Dotzauer nach den obligatorischen Duos für sein Hauptinstrument und einiger Kammermusik (neun Streichquartette als op. 12, 19, 29 und 30) mit einer Overtüre für Orchester (op. 26) und einem Cellokonzert (op. 27, in h-Moll) an die Öffentlichkeit getreten. Zeitgenössische Berichte bezeugen, dass Dotzauer im weiteren Verlauf seiner Karriere neben Romberg als bedeutendster Cellist und Komponist für das Cello in Deutschland galt. Von dieser Bekanntheit ist heute wenig erhalten geblieben, da Dotzauer – im Gegensatz zu Romberg – weniger eine solistische Karriere verfolgte, sondern neben seinem Orchesterdienst (er war Solocellist neben anderen unter der Leitung von Carl Maria von Weber und Richard Wagner) sich vielmehr der lokalen Kammermusik, der Pädagogik und vor allem dem Komponieren verschrieb. Und besonders durch die Verbindung von Pädagogik mit Komposition schuf der Dresdner Cellist stilbildende Meisterwerke, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als richtungweisend galten.

Den eingangs erwähnten *Capricci in tutti tuoni*, so der italienische Originaltitel der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Sammlung (vgl. Abbildung 1 auf Seite 246), sollte mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Denn sie stehen in direktem zeitlichem und inhaltlichem Kontext zu Werken für Violine von Pierre Rode (24 *Caprices*, um 1815) oder Klavier von Frédéric Kalkbrenner (op. 20, 1816) und Johann Nepomuk Hummel (op. 67,

1814). Wenige Jahre später veröffentlichten Schumann und vor allem Chopin und Paganini ähnliche Solozyklen, die den Boden der Instrumentalpädagogik verließen und in die Konzertlandschaft integriert wurden und werden. Dotzauer kann mit seinen heute berühmteren Kollegen am Klavier und auf der Geige gut mithalten: Grandios, wie gleich zu Anfang die langsame, majestätische Einleitung der ersten *Caprice* in C-Dur die klanglichen Möglichkeiten des Cellos ausschöpft – etwa durch Linke-Hand-Pizzicato einer Bassbegleitung – und zudem kontrapunktische Kompositionstechniken verwendet. Insgesamt ist Dotzauers op. 35 charakterisiert durch melodisch wertvolle Einfälle, harmonisch attraktive Passagen und rhythmische Vielfalt. Es ging ihm dabei, ähnlich der gleichnamigen Sammlung von Rode, selten darum, die größtmöglichen Schwierigkeiten des Cellospiels auszuloten, wengleich einige *Capricen*, wie etwa Nr. 5 oder Nr. 20, eine ausgefeilte Cellotechnik erfordern. Im Gegensatz dazu liefert der Zyklus einen hervorragenden Einblick in die vielseitigen Klangfarben des Cellos und die vielfältigen Möglichkeiten, auf dem Cello musikalische Ideen zum Klingen zu bringen.

Zusammen mit drei weiteren Etüdenzyklen (op. 107, 120 und 155) wurden die bislang vergriffenen *Capricci* op. 35 kürzlich in einer Urtextedition im Schott Verlag vom Autor neu herausgegeben (ED 23508). Dabei stellte sich neben der Überlegung, welche Werke aus Dotzauers umfangreichem pädagogischem Œuvre in Neuausgaben zugänglich gemacht werden sollten, besonders die Frage des Nutzens vergangener Lehrwerke für die heutige Pädagogik. Denn es ist allgemein einsichtig, dass genaue und ausführlich kommentierte Urtexteditionen von Werken bedeutender Musiker wie etwa Beethoven und Schumann einem heutigen Interpretierenden viel Nutzen bringen. Ein Solcher kann sich dadurch den Intentionen der Schöpfer nähern und trifft bei der Interpretation dann seine Wahl. Hinsichtlich