

Spielzeit 2021/22

DER VAMPYR

Heinrich Marschner



STAATSOPER
HANNOVER

DER VAMPYR

Heinrich Marschner (1795–1861)

Große romantische Oper in zwei Akten
Libretto von Wilhelm August Wohlbrück
Dialogfassung von Till Briegleb

Uraufführung am 29. März 1828, Theater der Stadt Leipzig

MUSIKALISCHE LEITUNG	Stephan Zilias
INSZENIERUNG	Ersan Mondtag
KÜNSTLERISCHE MITARBEIT	Simon Lesemann
KOSTÜME	Josa Marx
LICHT	Sascha Zauner
TON	Christoph Schütz
CHOR	Lorenzo Da Rio
DRAMATURGIE	Till Briegleb, Julia Huebner

**Chor der Staatsoper Hannover
Niedersächsisches Staatsorchester Hannover
Statisterie der Staatsoper Hannover**

Mit freundlicher Unterstützung



PREMIERE
25. MÄRZ 2022, OPERNHAUS



Doch früher sprengte – ein Vampyr –
Als Leichnam deines Grabes Thür',
Wohn' gräßlich dann im eig'nen Haus,
Und saug das Blut der Deinen aus,
Daß so bei Tochter, Schwester, Weib
Der Lebensstrom versiegt im Leib.
Dir eke vor dem Mahle; doch
Dein Leichenleben frist' es noch.

Lord Byron: The Giaour (1813)



HANDLUNG



Mercedes Arcuri, Michael Kupfer-Radecky

1. Akt

Der Vampyr Lord Ruthwen schwört der Vampyrmeisterin, ihren Auftrag zu erfüllen und binnen 24 Stunden drei junge Frauen zu opfern, um ein weiteres Jahr leben zu dürfen. Ruthwen stellt sich die Schönheit seiner Opfer vor, und malt sich aus, wie er ihnen das Leben aussaugt.

...

Die babylonische Liebesgöttin Astarte und Ahasver, der ewige Jude, der seit Jahrhunderten unerlöst durch die Zeiten irrt, treffen aufeinander. Ahasver ist erstaunt über die Geisterwesen, und Astarte beschreibt die Welt der Verstoßenen, der Dämonen und Vampire. Ruthwen ist der berühmteste Vertreter dieser Art und ein Wiedergänger des britischen Schriftstellers und Vorbild des Vampirmythos, Lord Byron.

...

Lord Ruthwen gelingt es, als erstes Opfer Janthe, die Tochter des Kardinal Berkley zu verführen. Als Berkley Janthe sucht, hört er nur noch ihre Todesschreie und findet ihre Leiche in der Vampyrhöhle vor. Er sticht auf Ruthwen ein, der im Handgemenge verwundet zurückbleibt.

...

Astarte beteuert Ahasver, dass der christliche Kardinal Berkley keinesfalls ein Vampyr ist, wenngleich geistliche Würdenträger selbst Unschuldige opfern.

...

Edgar Aubrey findet den verletzten Ruthwen vor. Als Ruthwen darum bittet, dass er zur Heilung seiner Wunde in die Strahlen des Mondes gelegt wird, erkennt Aubrey in ihm einen Vampyr. Ruthwen zwingt den entsetzten Aubrey, zu schwören, dass er seine Identität als Vampyr niemandem preisgeben dürfe. Aubrey leistet den Schwur, zumal er in Lord Ruthwens Schuld steht, der ihm einst selbst das Leben gerettet hatte.

...

Lord Byron betrachtet seine Kreatur Ruthwen, für die er ein düsteres Gedicht geschrieben hat.

...

Malwina erwartet an ihrem Geburtstag gespannt ihren Geliebten Edgar Aubrey, der von einer Reise zurückgekommen ist. Sie will ihrem Vater, dem Ölmagnaten Lord Davenaut, seinen geschätzten Mitarbeiter Edgar Aubrey als ihren Verlobten vorstellen.

...

2. Akt

Davenaut bekräftigt, dass Malwina bald eine glückliche Braut sein werde, da er den wohlhabenden Earl von Marsden als ihren Ehemann ausgewählt habe.

Malwina weigert sich, den Earl von Marsden zu heiraten. Aubrey beteuert Davenaut gegenüber, Malwina selbst zu lieben und heiraten zu wollen. Der aufgrund des Ungehorsams wütende Davenaut beharrt auf einer Hochzeit Malwinas mit Marsden, dem er bereits sein Wort gegeben hat.

Als Malwinas zukünftiger Ehemann erscheint, erkennt Aubrey in dem Earl von Marsden den Vampyr Lord Ruthwen, doch er kann dessen Identität nicht aufdecken, da ihn sein Schwur bindet. Davenaut lädt zur Hochzeitsfeier, und Malwina und Aubrey bleiben zwischen Verzweiflung und Hoffnung zurück.

...

Vor dem Schloß wird wild getrunken und gefeiert.

...

Ahasver ist angewidert, da er weiß, wie schnell der Rausch in Hass und Gewalt gegen Andersdenkende umschlagen kann. Astarte und Lord Byron sprechen über Liebe und Krieg. Astarte wirft Byron seine skandalöse Vergangenheit als treuloser und verführerischer Dandy und Literat vor.

...

Emmy wartet auf ihren Bräutigam George. Sie hat erfahren, dass Janthe am Tag ihrer Hochzeit wohl von einem Vampyr getötet worden war, und singt eine melancholische Ballade über einen Vampyr.

...

Ruthwen tritt in seiner Identität als reicher Earl von Marsden auf und schenkt Emmy als Hochzeitsgeschenk einen wertvollen Ring. Ihr Bräutigam George rast vor Eifersucht, als er bemerkt, dass Emmy dem verführerischen Earl verfallen ist.

...

Ruthwen fragt Astarte beim Anblick von Aubrey, auf wessen Seite sie nun stünde. Astarte beteuert, dass sie als Schutzengel der

Hölle stets auf der Seite der Außenseiter, der Verfluchten und Gedeimühten stehen würde. Die so genannten „Anständigen“ würden Außenseiter und Entrechtete voller Hochmut zu Monstern erklären – ihnen, darunter Aubrey, würde sie niemals Unterstützung leisten.

...

Aubrey stellt Ruthwen zur Rede und fordert ihn auf, Malwina und seine Beziehung zu ihr nicht zu zerstören. Ruthwen droht Aubrey mit fürchterlichen Gewissensqualen, falls er Ruthwens Vampirexistenz aufdecken und damit einen Meineid leisten sollte. Aubrey fürchtet um Malwinas Leben und erkennt, dass seine Lage ausweglos ist. Er warnt den eifersüchtigen George, Emmy von Marsden fernzuhalten, die Ruthwens Verführungsversuchen widerstandslos nachgibt.

...

Die vier Trinker James Gadshill, Richard Scrop, Robert Green und Toms Blunt feiern und toben zum Leidwesen von Suse Blunt, Toms' Frau.

Suse Blunt zettelt mit dem Volk eine Revolution an, Schüsse fallen und George tritt mit Emmys Leiche im Arm herein. Es formiert sich ein Leichenzug, um die Tote zu bestatten.

Malwina und Aubrey wissen nicht, wie sie Malwinas anstehende Hochzeit mit Marsden verhindern können.

...

Aubrey stört die Hochzeitsfeier und warnt Davenaut, seine Tochter dem Earl von Marsden zu geben. Malwina bittet um einen Tag Aufschub, um Zeit zu gewinnen, doch Ruthwen besteht auf einer sofortigen Hochzeit. In dem Moment, in dem Aubrey es wagt, Ruthwen öffentlich als Vampyr zu bezeichnen, schlägt die Uhr Eins und Lord Ruthwens Frist von 24 Stunden ist überschritten.

Er fällt zurück unter die Macht der Vampyrmeisterin und stürzt vernichtet zu Boden. Die Hochzeitsgäste, Davenaut, Malwina und Aubrey feiern die Bestrafung Ruthwens und freuen sich auf eine glückliche Zukunft.

...

Ahasver und Ruthwen bleiben zurück im Kreislauf der unerlösten Unsterblichkeit.

Immer wenn sie ihm
die Geschichte jenes
Vampyrs erzählte,
der Jahre unerkannt
unter Freunden ge-
lebt hatte und der ge-
zwungen war, seine
Existenz zu verlän-
gern, indem er junge,
schöne Frauen aus-
saugte, gefror ihm das
Blut in den Adern.

John Polidori: The Vampyre (1816)



Michael Kupfer-Radecky, Norman Reinhardt

HEINRICH MARSCHNER IN HANNOVER

Julia Huebner

Hannoversche Jahre

Als der 36-jährige Heinrich Marschner zu Jahresbeginn 1831 seine Stelle als Königlich Hannoverscher Kapellmeister am Opernhaus der Stadt antritt, ist er bereits ein gefeierter Komponist. Drei Jahre zuvor hatte *Der Vampyr* ebenso wie Marschners andere große romantische Oper *Der Templer und die Jüdin* am Städtischen Theater Leipzig erfolgreich Premiere gefeiert.

Zu dem Zeitpunkt von Marschners Amtsantritt liegt das „Schlossopernhaus“ Hannovers noch in einem barocken Bau neben dem Leineschloss, an Stelle des heutigen Niedersächsischen Landtages. Marschner erweitert als Kapellmeister die Anzahl der Aufführungen, die sein Orchester öffentlich absolviert. Er vergrößert auch die Anzahl der Mitglieder der Hofkapelle, womit er den Weg zu einem modernen großen Sinfonieorchester ebnet, wie es Klangkörper wie das Niedersächsische Staatsorchester heute sind.

Außerdem bringt er als Theaterleiter zwei seiner eigenen heute kaum gespielten Opern zur Uraufführung, ehe der gesamte Opernbetrieb 1852 in den klassizistischen Bau des Architekten Georg Friedrich Ludwig Laves umzieht, der bis heute als Opernhaus

der Niedersächsischen Staatstheater dient. Marschner erhält dort am jetzt „Königlichen Hoftheater“ genannten Haus erst nach vielen Jahren seine Beförderung vom Kapellmeister zum Generalmusikdirektor, eine Position, die in ihren Befugnissen und Aufgaben durchaus mit der Figur eines heutigen Chefdirigenten oder Intendanten zu vergleichen ist. Bis 1859 bleibt er in dieser Funktion am Opernhaus, nachdem seine Hoffnungen auf eine Leitungsposition an der Berliner Hofoper über die Jahre hin nicht erfüllt wurden. 1861 stirbt der aus dem sächsischen Zittau stammende Marschner in Hannover und ist im Neustädter Friedhof am Königsworther Platz begraben.

Als jungem Hannoverschem Kapellmeister war ihm noch ein großer kompositorischer Erfolg an der Hofoper in Berlin gelungen, der aber zu keiner weiteren beruflichen Bindung geführt hatte: Seine Oper *Hans Heiling* wird 1833 an dem Berliner Haus uraufgeführt und Marschner gilt nach der erfolgreichen Uraufführungsserie seit dem *Vampyr* 1828 als einer der wichtigsten Vertreter seiner Komponistengeneration.

Das Unheimliche der deutschen Romantik

Marschners Wahl seiner Opernstoffe, seine musikalische Dramaturgie, sein besonderer Vokalstil und die Behandlung des Orchesters zeigen in den 1830er Jahren einen Komponisten auf der Höhe seiner Zeit.

Düstere und unheimliche männliche Protagonisten, eine Nähe zum Übersinnlichen, britische Schauerliteratur und Sagenstoffe machen Marschners Opern zu wichtigen Werken der Oper der deutschen Romantik. Sujets und Themen sind mit denen Carl Maria von Webers und dessen sieben Jahre früher uraufgeführten *Freischütz* verwandt, aber Marschner selbst gilt seinerzeit als wegweisend und von großem Einfluss für eine spätere Generation von Komponist:innen. Richard Wagners Romantische Oper *Der Fliegende Holländer* ist ohne die 15 Jahre jüngere Oper *Vampyr* kaum denkbar: Der große Monolog Lord Ruthwens aus dem *Vampyr* hat die Figur des *Fliegenden Holländers* beeinflusst, Malwinas Vater Davenaut scheint quasi ein Rollenvorbild für Sentas Vater Daland zu sein, und Emmys große Ballade mit Chor über „einen bleichen Mann“, über den *Vampyr*, ist in Aufbau und Erzählgehalt quasi eine Studie für Sentas

Ballade über den sagemumwobenen und faszinierenden *Holländer*.

Obwohl Marschner formal noch der Anlage der „Spieloper“ verhaftet ist, in der zwischen den musikalischen Nummern Dialoge der Figuren die Handlung vorantreiben, ist der Weg ins „Musikdrama“, wie Wagner seine durchkomponierten Opern später bezeichnen wird, bereits geebnet. Die große Auseinandersetzung von Lord Ruthwen und seinem Kontrahenten Aubrey im 2. Akt des *Vampyr* ist keine klassische „Nummer“, keine Arie, kein typisches Duett mehr, sondern als eine große durchkomponierte, dramatische Szene gestaltet. In ihr zeigt der Komponist mit vokalen Ausbrüchen der Protagonist:innen und dramatischen Orchestereinsätzen den Konflikt des ob seiner Lebensweise zerrütteten Vampyrs, sowie Aubreys verzweifelten Versuch, seine Geliebte Malwina vor Ruthwen zu retten, ohne seinen Schwur brechen zu müssen.

Bevor die Idee des „Gesamtkunstwerks“ Richard Wagners die Funktion des Librettisten und Komponisten in Personalunion zusammenführt, lässt der Theaterpraktiker Marschner seine Libretti von Schauspielern wie seinem Schwager Wilhelm Anton Wohlbrück oder dem Darsteller des Hans Heiling,

Eduard Devrient, selbst schreiben. Man spürt an vielfachen Wiederholungen von Worten und einigen Redundanzen in Wohlbrücks Text des *Vampyr*, wie etwa dem unzählige Male kreisenden „Ha welch Ergötzen, ha welche Lust“ oder in „Du bist mein, ich bin dein“, dass – eine vorsichtige Prognose – Marschner vielleicht einen literarisch versierteren und mutiger ausgestaltenden Textdichter gebraucht hätte.

Denn in der Vokalbehandlung seiner Figuren schreibt der Komponist, der der deutschen Oper einen ähnlichen Rang wie der italienischen zukommen lassen wollte, ausdifferenziert, mit Reichtum und Vielfalt in der Gestaltung der Phrasen, und zeigt sich durchaus von der Virtuosität des Belcanto seiner italienischen Kollegen inspiriert.

Von Freude und Erwartung durchdrungene Melodielinien, Koloraturen und Intervallsprünge in der virtuellen Sopran-Arie der Malwina „Heiter lacht die goldne Frühlingsmorgensonne“ oder die Tenorarie des Aubrey verraten die Nähe zur italienischen Oper. Die Chöre der Opern Marschners sind sowohl genretypisch in Ensembles und Finali als große Volksmenge eingesetzt, aber auch sie besitzen eine riesige musikdramatische Spannbreite: Von wilden Zechern und Trin-

kern mit volksliedhaften, biedermeierlichen Gesängen sowie Genreszenen der Bauern und Landmenschen gelangt der Komponist zu einem Trauerchor über ein Vampiropfer, in dem eine pietistische Gotteshaltung fast wie aus einem Mendelssohnschen Oratorium herauszuhören ist.

Die Tatsache, dass Marschners weitere Opern nach *Hans Heiling* im 19. Jahrhundert zwar noch eine Zeitlang gespielt wurden, lässt dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass er in den 1830er Jahren den Zenit seines Erfolges und seiner fortschrittlichen Operndramaturgie bereits erreicht hatte. Seine Folgewerke konnten nicht mehr an die musikdramatische Dichte und Kraft der bisherigen Opern anknüpfen, und Marschners künstlerischen Haltungen und Techniken scheinen sich in den folgenden Jahrzehnten überholt zu haben, wie Zeitgenossen berichten. So geriet der Komponist über die Jahrzehnte wenn auch nicht in Vergessenheit, so doch in den Hintergrund der signifikanten Vertreter:innen des Opernkanons. Dennoch gilt es, mindestens drei seiner großen Opern, wie *Der Vampyr*, *Hans Heiling* oder *Der Tempel und die Jüdin* zu entdecken oder wieder vermehrt auf die Spielpläne zu holen.



„AUF DAS UNHEIMLICHE GESETZT“

Dramaturgin Julia Huebner im Gespräch
mit Regisseur Ersan Mondtag

Wofür steht für dich der Mythos des Vampirs?

Womit wir uns beschäftigt haben, ist vor allem Vampirismus als Phänomen des Außenseiter-tums. Unsere Grundidee für Marschners *Vampyr* war, dass Menschen zu Vampiren erklärt werden, um sie zu dämonisieren und damit ausstoßen oder verfolgen zu können. Mit diesem Aspekt beschäftigen wird uns ganz zentral anhand der Figur des Lord Ruthwen.

Die Gesellschaft macht jemanden zum Außenseiter: Eine Menge projiziert ihre Ängste auf einen Einzelnen.

Wir verstehen den Vampir nicht als einen Straftäter im wörtlichen Sinne, dass er ein mordendes übersinnliches Ungeheuer ist, sondern als Stellvertreter für eine gesellschaftlich geächtete Minderheit, oder eine Person, die von der Mehrheit aufgrund von Ängsten, aber vielleicht auch von kulturellem Unverständnis und Unwissen als Bedrohung wahrgenommen und von dieser Mehrheit als sogenannter Vampir definiert wird. Dadurch, dass eine Gesellschaft jemanden zum Vampir erklärt und verklärt, kann sie ihn dämonisieren und entmenslichen. Die Beschreibung von blutsaugenden Mördern entspringt hier einem Akt der Überforderung, die eine Gesellschaft erfährt, wenn sie von einem Einzel-

nen mit zu progressiven Gedanken konfrontiert wird. Das bedeutet, dass in unserer Lesart der Vampir immer doppelbödig zu verstehen ist. Es kann natürlich auch der wirkliche Gewaltakt gemeint sein – oder aber es ist die Sicht einer aggressiven von Ängsten getriebenen Mehrheit auf eine von ihr dämonisierte Minderheit.

Welche visuelle Welt hast du für den Vampyr gewählt?

Das Außenseitertum zeigt sich hier im Bild der zerstörten Synagoge, in den geächteten und den Aggressionen der Gesellschaft ausgesetzten jüdischen Menschen. Juden wurden von den Nationalsozialisten ja auch als Kinderblut saugende Vampire dargestellt, sie wurden dämonisiert, um sie dann zu entrechten und zu verfolgen – dazu macht der Raum zu Beginn eine Referenz auf. Später wechseln wir in eine Kulisse des Ölvampirismus, verwenden das Bild des Blutsaugers also für die Ausbeutung der Ressourcen der Erde durch gierige Machtmenschen. Dieses Bild funktioniert völlig anders und macht einen ganz neuen Assoziationsraum auf. Das sind zwei komplett unterschiedliche Ansätze von Verbildlichungen des Symbolkomplexes Vampirismus. Das eine ist tatsächlich eine von außen als

Maske aufgedrückte Verteufelung, und das andere ein Symbol der Ausbeutung in Form des Vampirs mit unstrittig negativem Aspekt. Wir verwenden in den beiden Akten also ganz verschiedene Bild- und Assoziationsmechaniken, die ganz unterschiedlich funktionieren und unterschiedlich zu betrachten sind.

Genau, ganz wichtig ist es, die beiden Aspekte gedanklich und visuell zu trennen: Vampirismus fungiert einerseits als Projektion von Ängsten einer Menge auf einen Außenseiter. Andererseits wird tatsächlicher Vampirismus in Form des Ölkapitalismus gezeigt, durch den buchstäblich die Erde ausgesaugt wird und der uns hier besonders in der Figur des Lord Davenaut und seiner Tochter Malwina begegnet. Es gibt noch eine andere wichtige Figur, die in dieser Inszenierung hinzukommt: Die Rolle des Ahasver, des ewigen Juden, auch eine Spiegelung des Vampirs, eine Außenseiterfigur. Wie kam es zu dieser Figur?

Dadurch, dass wir das Ganze in die Kulisse der während der Novemberpogrome 1938 zerstörten Neuen Synagoge von Hannover gesetzt haben, die hier früher in der Bergstraße in der Calenberger Neustadt stand, haben wir nach einer Figur gesucht, die diesen Aspekt des Außenseiter- oder Minderhei-

tenvampirismus verkörpern kann. Und da kamen wir auf Ahasver, den ewigen Juden, der dazu verdammt ist, alle Leidensmomente der jüdischen Geschichte immer wieder zu durchleben. Diese Idee wollten wir auch außerhalb von Libretto und Musik auftauchen lassen, um sie plastischer zu machen. Sie manifestiert sich also nicht nur im Bühnenbild, sondern geistert auch als eigene Figur durch das Stück und kann mit den anderen Figuren der Oper direkt interagieren.

Das ist eine der großen konzeptionellen Erweiterungen, die deine Inszenierung ausmachen. Eine weitere Erweiterung geht mit der zusätzlichen Figur des britischen Literaten und Dandys Lord Byron zurück auf den Ursprung des modernen Vampirmythos. Der historische Lord Byron stand für den ersten Vampir der Literaturgeschichte selbst Modell. Ruthwen als Figur ist als Spiegelbild von Lord Byron gemeint, denn das Libretto der Oper bezieht sich auf Polidoris Vorlage, die sich wiederum auf John Polidoris Vorlage von 1815, die sich wiederum auf Lord Byron als Person und auf dessen ersten literarischen Entwurf einer Vampirfigur bezog. Indem wir das Libretto um einen Großteil der originalen Dialogszenen kürzten, wurde Platz für neue



Benny Claessens als Lord Byron, Nikki Treurniet, Torben Appel als Ahasver

Texte und zusätzliche Figuren, die eine Brücke zur Entstehungsgeschichte des Vampirs schlagen und eine thematische Verdichtung schaffen. Die Konzeption wird in diesen neu geschaffenen Szenen und Figuren in ein dialoghaftes performatives Moment überführt. Somit bauen wir hier auch eine zusätzliche Brücke zwischen der Originaloper und der von uns darübergelegten Konzeption. Die von uns gesetzten Bilder bekommen so eine zusätzliche Tiefe und werden über im Stück agierende Figuren und eigenen Text direkt an die Handlung des Stückes angebunden. Das hilft der Konzeption, sich auch in der Vorstellung des Publikums noch einmal ganz anders und deutlich konkreter zu entfalten.

Das Originallibretto steht noch im Dienst des eigentlich „leichten“ Genres Deutsches Singspiel. Diese Leichtigkeit steht aber auch bei Marschner schon im Widerspruch zu seiner sehr dramatischen Musik. Wir hören es schon an der Ouvertüre, die ein wahres Höllenvorspiel präsentiert. Und auch im Verlauf des Stückes hat die Musik auch in den heiteren Szene immer diese schwere, dämonische Kraft. Der konzeptionelle Ansatz über die zusätzlichen Figuren und ihren ernstesten Themen von Dämonie und Todessehnsucht verknüpft sich also gut mit dem musikalischen Tonfall der Oper. Was reizt dich persönlich an der Musik besonders?

Ich mag die Doppelbödigkeit in Marschners Musik. Schon in der Ouvertüre wechselt er zwischen Höllen- und Himmelsmusik innerhalb von nur wenigen Takten. Im einen Moment ist die Hölle los, und man möchte dazu instinktiv düstere Bilder setzen, im nächsten

kommen plötzlich heitere, lyrische Motive hinein, und plötzlich stimmt das Bild nicht mehr. Später, z. Bsp. in der Trinkerszene, fanden wir genau diese Kontraste spannend und wollten diese Widersprüchlichkeit behalten. Die Musik liefert immer schon die Skepsis mit zu dem, was das Stück vermeintlich an der Oberfläche suggeriert. Das funktioniert wie bei jedem guten Horrorfilm: Ich höre gerade vielleicht noch die Vögel zwitschern, aber ich frage mich schon ängstlich, was hinter der nächsten Ecke wohl für ein Abgrund auf mich wartet.

Diese Doppelbödigkeit, wie du sie beschreibst, wird auch direkt von Ahasver thematisiert, der sich in einer der zentralen Szenen über die Handlungen der Menge wundert, ja, sich vor den Mechanismen der Gesellschaft regelrecht ekelt. Burleske, harmlose Freude kann jederzeit in Gefahr und Blutrausch der Masse gegen den einzelnen Ausgestoßenen kippen. Insgesamt gibt es in deinem Konzept also mit jenem Ahasver, Lord Byron und der Vampirmeisterin Astarte drei zusätzliche Schauspielfiguren. Wie funktioniert die Relation zwischen den originalen Figuren aus Wilhelm August Wohlbrücks Libretto zu diesen neuen Mitspieler:innen? Wie interagieren diese beiden Welten miteinander?

Die Opernfiguren sind über die Komposition in die Narration und damit den Fortgang des Stückes gebunden. Wir erzählen die Geschichte von Marschners *Vampyr* in unserer Inszenierung auch ganz klar aus. Dabei fügen wir ihr aber eine Kommentarebene hinzu. Lord Byron greift selbst ein in die Geschichte. Astarte als Vampirmeisterin ist direkt aus

dem Libretto heraus entstanden, ist also noch stärker mit der Oper an sich verzahnt, aber auch als Figur von uns erweitert worden. Die beiden bewegen sich gemeinsam mit Ahasver flexibel zwischen der Handlung als solcher und dem Kommentieren dieser Handlung. Sie befinden sich in einer Zwischenwelt, fahren quasi auf einer anderen Zeitspur und betrachten das Geschehen, können aber auch jederzeit wieder darin einsteigen.

Das erste Bild mit der Ruine der historischen Synagoge unterscheidet sich ja stark von den späteren Bildern, die sich mit Schloss und Kapelle auch näher an die Geschichte des Originalstückes anpassen. Wie funktioniert die Bildwelt des zweiten Teils der Oper, die du kreiert hast?

Wir kombinieren hier die Ruine des Braunschweiger Stadtschlusses mit einem begrün-ten Hügel. Es ist ein alter Hügel, der nun überwachsen ist, er könnte also ein Bild sein für die deutsche Geschichte, über die mit dem Vergehen der Zeit wieder Gras gewachsen ist – er ist aber immer noch da und bestimmt das Bild mit. Dann gibt es noch die Kapelle, in der eine Hochzeit stattfinden soll, also eigentlich ein positiver, fröhlicher Ort. Allerdings wird sie bei uns bewacht von unheimlichen überlebensgroßen Nonnenstatuen. Auch das Christlich-Religiöse hat hier einen düsteren Aspekt, nicht nur der Vampirismus. Ich finde, die meisten Kirchen in Deutschland haben immer auch etwas Unheimliches mit ihren Darstellungen von den Todesqualen Jesu am Kreuz oder von abschreckenden Höllenszenen. Das Urchristlichste überhaupt ist dann gleichzeitig auch das Unheimlichste: Die

Stätte der Gräber, der Friedhof, der Ort der Toten, an dem die Menschen zu Staub zerfallen. Wir bedienen uns hier an Bildern aus unserer Realität, machen sie dabei aber eine deutliche Spur unheimlicher, als sie einem im Alltag begegnen. Man erkennt diese Bilder also sofort wieder, aber sie sind düsterer, ihre unheimliche Seite tritt stärker hervor. Für den *Vampyr* haben wir uns durchgehend auf dieses Unheimliche verlassen.

SYMPATHIE FÜR EINEN VAMPIR

Till Briegleb

Die Konzeption dieser Produktion kreist um die Figur des Vampirs als Metapher. Denn seit dieses Phantom im frühen 19. Jahrhundert begann, sich in die Kultur einzuschleichen, hat es vielfältige Assoziationen bedient. In der Religion wie in Lust und Liebe, in Medizin, Politik und Wirtschaft wird das Bild des Vampirs benutzt, um verderbliche und abweichende Tendenzen zu veranschaulichen. Zwar gibt es Quellen für den Vampirglauben, die weit bis in die Antike zurück reichen.

Aber die furchterregende Vorstellung nächtlicher Blutsauger, wie sie als Symbol so vieler bedrohlicher Verwandlungen verwendet wird, entwickelte sich im Zeitalter des Barock. Insbesondere auf dem Balkan und in Teilen Österreichs wurden seit dem 17. Jahrhundert Tote ausgegraben, gepfählt, geköpft und verbrannt, weil man glaubte, sie würden nachts aus dem Grab steigen und Seuchen und Tod verbreiten. Allerdings unterschied sich der volkstümliche Aberglaube noch stark von den später entwickelten Dresscodes des Vampir-kults. Meistens handelte es sich bei den lebenden Toten um einfache Leute auf dem Dorf, denen alle Attribute des literarischen Vampirs fehlten.

Seinen ersten großen Auftritt als Edelmann, der schöne Frauen austrinkt, wie er dann als

Horrorgestalt für zwei Jahrhunderte das Genre der Schauergeschichten bestimmen sollte, verschaffte dem Vampir ein Arzt. John Polidori schrieb 1816 jene kurze Erzählung über Lord Ruthven, auf der auch Heinrich Marschners gleichnamige Oper von 1828 basiert. Die Geburt dieses britischen Nachtmahrs 80 Jahre vor Bram Stokers *Dracula* fand bei einem folgenreichen Autorenwettbewerb am Genfer See statt.

Polidori hatte den berühmten Dichter Lord Byron in die Schweiz begleitet, nachdem dieser England wegen zahlreicher Skandale fluchtartig verlassen musste, zuletzt durch das Bekanntwerden der Affäre mit seiner Halbschwester Augusta Leigh, die ein Kind von ihm erwartete. Im Exil der Villa Diodati in Cologny trafen Byron und Polidori sich mit Mary und Percy Shelley im „Jahr ohne Sommer“, das nach dem verheerenden Ausbruch des indonesischen Vulkans Tambora 1815 auf der Welt herrschte. Von diesem massiven Klimaeinbruch ans Haus gefesselt, beschlossen die Freunde, die verregneten Tage mit einer literarischen Wette zu verkürzen, wer die beste Horrorgeschichte schreibt.

Sie lasen deutsche Gruselmärchen, darunter August Abels *Gespensterbuch* von 1810, dessen

erste Geschichte, *Der Freischütz*, zur Vorlage der Oper Carl Maria von Webers geworden war, nahmen viel Laudanum, die damals weit verbreitete Opium-Tinktur, zu sich, und fantasierten los. Was Percy Shelley schrieb, ist verschollen, seine Verlobte Mary Godwin verfasste in wenigen Tagen *Frankenstein, der moderne Prometheus*, Lord Byron warf das Fragment einer Vampirgeschichte hin, aus dem Polidori dann die erste Vampirnovelle der Literaturgeschichte entwickelte. In der Grand Tour zweier englischer Adelige durch Europa nach Griechenland, bei der ein rätselhafter Graf als Vampir alle Mädchen tötet, die sein Begleiter Aubrey anziehend findet, erkannten die lesenden Zeitgenossen sofort den weltbekannten Exzentriker.

Dass der Vampir eindeutig das Synonym für den zügellosen Dandy Byron war, erschloss sich englischen Klatschfreunden bereits durch Polidoris Namenswahl. „Ruthven“, so lautete ursprünglich der Deckname für die dichtende Skandalnudel in einem bösen Schmähroman, den die von Byron verlassene Caroline Lamb 1813 über ihre Affäre veröffentlicht hatte. Lamb wählte diesen vermutlich mit kränkendem Bedacht, denn mit dem Earl of Ruthyn hatte Byron wiederum als jun-

ger Mann seine erste traumatisch verlaufende schwule Liaison. In Polidoris Gothic Novel wird also ein Porträt Lord Byrons als Herzblutsauger gezeichnet, weswegen er in dieser Inszenierung als einer von drei „Unsterblichen“ das Geschehen mit seiner Geschichte kommentiert.

Der Libertin Byron, der eigentlich Freiheitskämpfer sein wollte, der Schöngeist mit dem Klumpfuß, der keine Gelegenheit zur Erregung ausließ, und doch beständig über die Langeweile des Lebens klagte, als Adelige mit den Unterdrückten fühlte, und dennoch lebte wie ein reisender Gargantua, bot reichlich Stoff für schauerlich-lüsterne Fantasien. Aber Polidoris Erzählung und Marschners Oper sind eben nicht nur eine maskierte Skizze über einen der freiesten und widersprüchlichsten Menschen seiner Zeit, in denen sich Bewunderung und Schrecken mischen. Seine lang anhaltende Faszination gewann die Figur des Vampirs unabhängig vom Rätsel Byron. Was den blutsaugenden Antimenschen so anziehend für die unterschiedlichsten Sinnbilder machte, das war die extreme Vieldeutigkeit seines mörderischen Verhaltens. So lieferte die sexuelle Uneindeutigkeit dieses Wesens, das sich durch den Austausch von Blut und nicht durch Geschlechtsverkehr

fortpflanzt, Anlass für viele „unmoralische“ Fantasien. Von Sheridan le Fanus lesbische Vampirgeschichte *Carmilla* aus dem Jahr 1874 bis zu den ungeklärten sexuellen Vorlieben faszinierender Beißer in Hollywood-Klassikern wie *Interview mit einem Vampir* (mit Brad Pitt und Tom Cruise) wurde die rätselhafte Attraktivität der Untoten immer wieder zum Sinnbild erotischer Selbstbestimmung. Oder auch zum Zerrbild libidinöser Zwanghaftigkeit.

Auch der Vampir als Erklärungsmuster des Volksglaubens für den Ausbruch von Seuchen hat seine Symbolkraft bis heute nie verloren, schon gar nicht in Zeiten einer Epidemie. Und zuletzt besonders prägend für eine Epoche, in der die Gier des Wohlstands den Planeten auslaugt, wurde der Begriff des Vampirkapitalismus. Von Karl Marx 1867 im *Kapital* geprägt hat sich dieses Bild in der Gegenwart in einer Flut von Publikationen erneuert, die sich mit dem unverantwortlichen Raubbau an den Ressourcen der Welt befassen. Speziell der Bezug zur Petromoderne, wo aller Reichtum darauf beruht, dass Öl, Kohle und Gas aus dem Boden gesaugt werden, findet in der Vorstellung des ökonomischen menschengemachten Vampirismus ein treffendes Bild.

Für die Entwicklung dieser Inszenierung haben all diese Aspekte ihre Rolle gespielt, aber im Kern haben uns zwei Facetten der Vampirsagen besonders interessiert. Die Frage, was ist ein Monster, und das merkwürdige Verhältnis der Menschen zur Unsterblichkeit. Obwohl alle Religionen seit jeher irgendeine Form von Trost und Versprechung gegen den

Tod als Hauptbotschaft vertreiben, die Sehnsucht der Menschen nach dem Weiterleben sie unglaubliche Dinge glauben lässt, ist die konkrete Konfrontation mit Wesen, die nicht sterben können, eine Erkenntnis voller Grauen. Außerhalb naiver Paradiesvorstellungen ist der ausbleibende Tod ein Fluch.

Astarte, die syrische Liebesgöttin, die mit dem Sieg der biblischen Religionen zur Dämonin degradiert wurde, Ahasver, der ewige Jude, der bis zum Jüngsten Tag über die Erde wandern muss, weil er Jesus auf dem Kreuzweg eine Pause vor seinem Haus verwehrt hat, und auch Lord Byron, der unsterblichen Ruhm und ewige Lust anstrebte, ohne dabei wirklich glücklich zu werden, sind Allegorien dieser verkehrten Sehnsucht. Wenn sie aus dem Paralleluniversum der Mythen und Träume auftauchen, um Ruthwen, Aubrey und den anderen Menschen etwas von ihren Einsichten über falsche Wünsche mitzuteilen, dann bringt diese streitbare Gang einen neuen Ton in das Geschehen.

Mit Aufruhr, Mitgefühl und Resignation suchen die drei Schutzengel der Hölle den Irdischen die Augen zu öffnen für die Gefahren ihrer Begierden und die Ursachen ihrer Ängste. Die Rolle des Monsters als Sündenbock ist dabei zentral für die Interventionen der Unsterblichen. Denn es ist ein blutiges Leitmotiv der Weltgeschichte, dass vor dem Krieg die Dämonisierung steht. Wie Hitler und seine Schergen die Juden zu „Parasiten“ erklärt haben, die das Blut christlicher Kinder trinken und den Lebenssaft des deutschen Volkes aussaugen, bereitete diese Vampirisierung der Juden den Boden für ihre totale Ent-

menschlichung und Ermordung. Das Bild der zerstörten Neuen Synagoge von Hannover, mit dem die Oper beginnt, ist ein Symbol für das Resultat dieser verbalen Kriegsführung. Vermeintliche Feinde werden zu Monstern erklärt, um sie anschließend zu jagen. Das haben Kolonialherren nicht anders getan als jetzt Putin.

Tatsächlich brach die Realität politischer Verteufelung als Vorwand für Massenmord während der Proben schockartig über uns ein. Wie der russische Diktator die Ukrainer zu drogensüchtigen Nazis erklärt, die angeblich einen Völkermord an den Russen im Land begingen, um so seinen Angriffskrieg zu „rechtfertigen“, das reproduziert exakt das Muster der strategischen Entmenschlichung, das untergründig Thema dieser Neubearbeitung sein sollte. Auch das Thema des Ölkapitalismus, das wir vor zwei Jahren als Neuinterpretation des Feudalstaates in Marschners Oper angelegt hatten, bekam plötzlich eine ganz neue Aktualität. Im Zuge der fatalen Abhängigkeiten, die dieser Krieg plötzlich den meisten Menschen bewusst machte, werden die Zusammenhänge von Energieexport und Kriegsführung, von Gewinnen, Autokratie und Unterdrückung unweigerlich zur Folie, durch die Davenauts feudaler Ölstaat betrachtet wird.

Und schließlich erschien das Bild der zerstörten Synagoge, die in Hannover während der Reichspogromnacht abgebrannt wurde, sofort als neue Materialisierung der aktuellen Zerstörung in der Ukraine. Die Parallelität der Geschichte ist leider erdrückend und entsetzlich. Wie unbeschränkter Machtzu-

wachs bei Männern zu unkontrollierbarem Kränkungswahn führt, darin unterscheiden sich Hitler und Putin nicht im geringsten. Das Resultat ist immer Verachtung, Entrechtung und Vernichtung.

Wenn dies in einer eigentlich harmlos betexteten Vampiropen aus der Romantik als schmerzlicher Zeitbezug auftauchen kann, dann zeigt das, wie die Idee des Vampirs als Kaleidoskop der Ängste bis heute wirkmächtig ist. Für die Wirklichkeit, die viel grausamer ist als die Märchen, finden sich in diesen genialen Gruselfantasien Bilder, die Geschichte anders betrachten helfen. Das Unheimliche ist tatsächlich ein großer Schatz für konstruktive Fragen. Zum Beispiel, wer wirklich ein Monster ist. Die Außenseiter, vor denen wir uns fürchten, ohne sie zu kennen, oder nicht doch jene, die sie jagen, erst mit Lügen, dann mit Waffen?

So ist diese Geschichte über den verzweiferten Lord Ruthwen, der drei Mädchen töten will, um weiter zu leben, eigentlich eine Weltgeschichte über zweifelhafte Herrschaft von Politik, Religion und Vorurteil. Und sie spricht ein salomonisches Urteil über den Blutrünstigen. Die Reue des Monsters macht ihn zum Menschen. Marschners schöne Musik singt dazu die Melodie mit dem stillen Refrain: Sympathie für einen Vampir.



„Wer glaubt schon an Vampire?“

Jean-Jacques Rousseau

Brief an Christophe de Beaumont, Erzbischof von Paris (1762)



TEXTNACHWEISE

Die Beiträge von Julia Huebner – die Handlung, das Interview, der Essay – sind Originalbeiträge für dieses Heft. Der Essay von Till Briegleb ist ebenfalls ein Originalbeitrag für dieses Heft.

Die Zitate stammen aus folgenden Werken:

Lord Byron, *The Giaour* (1813), wikisource.org

John Polidori, *The Vampyre* (1816), übersetzt von Julia Huebner, Project Gutenberg

Jean Jacques Rousseau, *Briefe*: Brief an Christophe de Beaumont, Erzbischof von Paris (1762).

BILDNACHWEISE

Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 15. März 2022

FOTOS Sandra Then

Heinrich Marschner: *Der Vampyr*

PREMIERE 25. März 2022

AUFFÜHRUNGSMATERIAL Breitkopf & Härtel

Edition Breitkopf

Herausgegeben von Egon Voss

Die Premiere wurde als Livestream auf der Online-Plattform OperaVision übertragen und ist dort bis zum 25.09.2022 verfügbar.

Streamingangebot mit freundlicher Unterstützung

VHV STIFTUNG/

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2021/22

HERAUSGEBERIN Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH

Staatsoper Hannover INTENDANTIN Laura Berman

INHALT, REDAKTION Julia Huebner

KONZEPT, DESIGN Stan Hema, Berlin

GESTALTUNG Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß

DRUCK QUBUS media GmbH

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Design trifft Funktion

Studio 1:

Lange Reihe 24

30938 Thönse

0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18

30161 Hannover

05 11 / 1 625 725

