

Faszinierender Untoter mit blutigem Beruf

Stephan Suschke sieht Heinrich Marschners *Vampyr* in Würzburg als eleganten Verführer

Was nicht zum eisernen Kern des Repertoires gehört, hat es schwer in der Welt der Oper. Zwar gibt es immer wieder verdienstvolle Ausgrabungen, doch ihr Echo hallt nicht wider: Folgeaufführungen sind die Ausnahme. Das gilt auch für die meisten Uraufführungen. Im Zweifelsfall greifen die Theater dann doch zu bewährten „Meisterwerken“, zu den Chefstücken und zu den Stoffen, an denen sich die Regisseure mit Vorliebe abarbeiten, um mit mehr oder weniger krampfhaftem Innovationswillen aus längst Bekanntem noch etwas nie Gesehenes herauszupressen.

Schwer hat es auch Heinrich Marschner, und das seit bald schon hundert Jahren. Hans Pfitzner hat sich als Theaterpraktiker und Bearbeiter für das Werk des Weber-Zeitgenossen eingesetzt. Immer wieder gab es Ansätze, die bekanntesten Opern Marschners, *Der Vampyr* (1828) und *Hans Heiling* (1833), auf die Bühne zu bringen. Alle paar Jahre versuchen meist kleinere Theater ehrgeizige Wiederbelebungen. Das Ergebnis: Marschner wird nicht vergessen, ist im Repertoire aber nicht wirklich präsent.

Vom *Vampyr* galt, was schon Wagner in einem ungerecht herabsetzenden Urteil ausgesprochen hat. Die Geschichte vom blutsaugenden Monster, das binnen vierundzwanzig Stunden „drei Bräute, zart und rein“ zu beißen hat, um seine Galgenfrist vor der endgültigen Höllenfahrt um ein Jahr zu verlängern, war als ekelhaft und grausig verschrien. Eduard Hanslick wunderte sich 1884 darüber, daß die „widerwärtige Vampyrfabel“ gleich zwei deutsche Komponisten (Marschner und Lindpaintner) begeistern konnte und sah darin ein „Symptom des krankhaft überreizten Romaticismus“ der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Musikalisch wurde Marschner zum Bindeglied zwischen Weber und Wagner abgewertet. Die einen geißelten mit Hanslick seine „aufgeregte Kapellmeistermusik“, die anderen sahen in seinen bewußt retrospektiv behandelten Opernformalien die Hand eines „deutschen Provinz-Donizetti“. So griffen die Dramaturgen, dem musikalischen Entwicklungsdenken und dem Geniebegriff verpflichtet, nicht zuletzt mit einem Seitenblick auf die Abendkasse lieber gleich zum Gipfelwerk des dämonischen Genres, dem *Fliegenden Holländer*.

Inzwischen ist eine veränderte Einstellung zu Marschners spezifischer musikalischer Romantik zu beobachten. Hielt man den *Vampyr* noch vor

zwanzig Jahren für einen höchstens parodietauglichen Stoff, bemühen sich neuere Inszenierungen darum, Wilhelm August Wohlbrücks Dichtung nicht als Zeugnis eines „krankhaften Zeitgeschmacks“ abzuwerten, sondern die psychologischen und theologischen Tiefenschichten verständlich zu machen. Dabei hilft ihnen das selbst von seinen Kritikern anerkannte Theatergenie Marschners.

1978 noch inszenierte Peter Beat Wyrsh in der Nürnberger Pocket Opera nur eine absurde Horror-Persiflage. Doch 1980 verwandelte Hans Korte in Bielefeld die Oper in einen psychologischen Thriller: Der Vampyr setzt in den Menschen, die ihm begegnen, verdrängte Triebe und psychische Energien frei. Georg-Achim Mies warf 1981 in Ulm einen Blick durch die Brille des Sozialhistorikers: Lord Ruthven wurde zum Frühkapitalisten, in der Maske Lord Byrons aber auch zum zutiefst gespaltenen Menschen. Der Schluß der Oper, bei Marschner ein glücklicher, weil er die „Gottesfurcht im Herzen“ dem dämonischen Spuk trotzen läßt, deutete in Ulm an, daß sich die herrschende Gesellschaft mit kräftiger Unterstützung der Geld abkassierenden Klerisey noch einmal gegen die unheimliche Anarchie des Verführers durchgesetzt hat.

In einer düsteren, von den giftigen Rauchschwaden der industriellen Revolution durchwehten Atmosphäre ließ Christian Marten seinen Vampyr 1990 in Hof als blutsaugerischen Kapitalisten agieren und stellte damit einen eigenen Bezug zur Entstehungszeit der Oper her. Drei Jahre vorher hatte Herbert Kreppe am Münchner Gärtnerplatztheater ein ironisches „Spiel im Spiel“ auf die Bühne gestellt, mit Anklängen an „old fashioned“ englische Fernsehkrimis in alten Häusern mit düsteren Treppen und drohenden Schatten in den Ecken der Galerie. Und mit einem überwältigenden Maschinentheater-Finale, als sich der entdeckte und nach Bram Stokers Roman-Anleitung gepfälte Blutsauger nach Blitz und Dunkelheit als riesige Fledermaus in den Trümmern seines Manor House wälzt. Während sich Jens Pesel in seiner *Vampyr*-Version 1998 in Halle nach gelungenen, beklemmenden Geisterszenen in der Eröffnung im interpretatorischen Ungefähr bewegte, griff Andreas Baesler 2003 in Freiburg in einer rundum spannenden, beziehungsreichen und doppelbödigen Inszenierung auf den Nosferatu-Film Friedrich Wilhelm Murnau zurück. Er verlegte die Handlung auf den Set des Films und spielte mit der doppelten Existenz des Hauptdarstellers als Schauspieler und wirklichem Vampyr. Die Legende, Murnau habe einen echten Vertreter dieser Zwischenwesen dazu gebracht, die Hauptrolle im Film zu spielen – das wäre dann Hans Schreck gewesen –, setzte Baesler mit jener unbestimmten

Ahnung um, die seit jeher Kennzeichen qualitätvollen Grusels in Film und Theater ist.

Nun also der *Vampyr* in der Version Stephan Suschkes und seines Bühnenbildners Momme Röhrbein in Würzburg. Premiere war am 29. März 2008, auf den Tag genau 180 Jahre nach der Uraufführung in Leipzig. Der Berliner Regisseur und sein Dramaturg Sebastian Hanusa sparten sich die geistige Auseinandersetzung mit Marschners Oper nicht zugunsten plakativer Lösungen. Für Suschke sind die „angstbesetzten Menschen in einer angstbesetzten Gesellschaft“ die ersten Vorboten der Globalisierung – in einer Welt, in der Gott abgeschafft, die Ängste aber geblieben sind. Ihn interessiert die strukturelle Gewalt in der Gesellschaft und ihre Verdrängung, der Vampyr Lord Ruthven als eleganter Charismatiker jenseits der Klischees vom Bösen und der Vampyrbiß als „fehlgeleitete, überspitzte Form von Liebe“.

In seiner Inszenierung zeigt Suschke diesen Kontrast in den Volksszenen im II. Akt: Während sich die betrunkenen Männer über Suse Blunt hermachen – die Suschke weit über die komische, keifende Alte hinaushebt –, behandelt der blutgierige Lord sein Opfer Emmy mit ausgesuchter Höflichkeit und Respekt. Damit wird nachvollziehbar, warum sich die Frauen von der rätselhaften Faszination des Vampyrs angezogen fühlen. Selbst Malwina, sein drittes Opfer, an dem er scheitert, kann sich dieser Aura nicht entziehen. Es ist nicht die „Gottesfurcht im frommen Herzen“, die Malwina vor dem undurchsichtigen Adligen zurückschrecken läßt. Der Bezug zur Transzendenz spielt in Suschkes Konzept keine Rolle; das Duett Nr. 19 („Halt ein, ich kann es nicht ertragen“), welches das aus der Ouvertüre bekannte, hymnische Thema vor dem Finale noch einmal prominent herausstellt, wurde folgerichtig gestrichen. Man könnte eher vermuten, daß die behütet aufgewachsene Oberschicht-Tochter vor ihrer eigenen, durch den Vampyr ausgelösten psychischen Wandlung erschrickt.

Malwina muß im komplex durchgestalteten Finale endgültig erfahren, daß ihr Geliebter Aubry auch nicht besser als die anderen Männer auf und um Schloß Davenant ist: In konservatives Grau gekleidet wie sein künftiger Schwiegervater übernimmt er von jenem die patriarchalische Oberhoheit („Sohn und Erbe“) und streckt gegen seine Braut mit herrischer Geste den Arm aus. Doch die junge Frau, von der Begegnung mit dem „Anderen“ des Vampyrs verwandelt, wendet sich ab und blickt Lord Ruthven nach, der im roten Licht der Hölle – oder besser: seiner eigentlichen Sphäre – verschwunden ist. Die Wandlung der jungen Frau wird sinnfällig, wenn die beiden vorher gebissenen weiblichen Opfer nun als Vampirinnen Malwina

ein weißes Gewand anlegen, wie sie es selber als Zeichen ihrer Wandlung tragen.

Daß eine Inszenierung nicht alle Aspekte eines Stücks ausleuchten kann, ist verständlich, aber zu bedauern: Auf die Gestalt des Vampyr selbst legt Suschke wenig Wert. Der innere Zwiespalt dieses Wesens, das eigentlich nicht töten will, das aber von „Teufel“ und „Wut“ getrieben wird, bestimmt die Konzeption nicht. Der Regisseur sieht Lord Ruthven eher wie einen Abkömmling Don Giovannis. Doch während Mozarts *dissoluto punito* keinen einzigen Gedanken an das verschwendet, was er treibt, erklärt sich der Vampyr in seiner Auftrittsarie und der grandiosen Szene Nr. 14 als zerrissenes, getriebenes, unglückliches Wesen. Marschner und Wohlbrück haben in ihrem Ruthven einen Prototyp geschaffen, der das „Innen“ und „Außen“ des Bösen ebenso verkörpert wie er die Frage nach der Transzendenz des Bösen offenhält. Eine spannende Konzeption, die noch einmal fragen läßt, warum sich das Werk so schwertut.

Musikalisch hat Marschner ein dankbares, eminent theaterwirksames Stück hinterlassen. Die vielbeschworenen Gemeinsamkeiten mit Weber erklären sich aus der Atmosphäre der Entstehungszeit, aus gemeinsamen Charakterzügen etwa von Agathe und Malwina, sind eher der musikalischen Konvention der Zeit als einer unkritischen Weber-Imitation geschuldet. Nicht ohne Grund wurde stets auf die anregende Wirkung des Werks auf Wagner verwiesen. Die Ballade der Emmy vom „bleichen Mann“ ist anzuführen, auch die freie Gestaltung der Szene zwischen Ruthven und Aubry im II. Akt. Doch auch hier gilt, daß Wagner Marschners Ideen in kreatives Eigengut verwandelt hat. Derartige Vergleiche führen nicht weiter, will man Bedeutung und Qualität eines Komponisten erfassen.

Wagner hat den *Vampyr* spätestens 1833 kennengelernt, als er Korrepetitor des Chores am Würzburger Stadttheater war und Marschners Oper dort einstudiert wurde. Sein Bruder Albert, Tenor am Hause, hatte die Rolle des Aubry zu singen und Richard gebeten, das *Allegro* seiner Arie „Wie ein schöner Frühlingmorgen“ neu zu schreiben, da ihm Marschners Komposition – laut Carl Friedrich Glasenapp – nicht wirkungsvoll genug erschien. Der Zwanzigjährige folgte der Bitte und schrieb den zweiten Arienteil neu. Dies wurde die erste aufgeführte Bühnenkomposition Richard Wagners.

In Würzburg erklang sie gesungen von Edward Randall. Der Tenor tat sich mit den enormen Anforderungen an die Beweglichkeit der Stimme und mit der vertrackten Tessitura nicht leicht. Höhe und Tonbildung sind nicht frei, die Intonation wankt, Fokussierung und Sitz der Stimme sind nicht sicher

genug, um Wagners dramatischen Impetus zu tragen. Mit ähnlichen Anforderungen – Geläufigkeit und Dramatik – hat Anja Eichhorn in der Partie der Malwina zu kämpfen. Sie verfügt über einen imponierend durchschlagskräftigen Sopran, schleudert aber vor allem in der Höhe die Töne mit zu viel Kraft und ungeschliffener Wucht heraus.

Das erste Vampyropfer, Janthe, hat einen kurzen, aber anspruchsvollen Auftritt. Angezogen und abgeschreckt zugleich, singt Sabine Vinke die erotisch gefärbte Erwartung und halbbewußte Angst des Teenagers, als suche ihre Stimme schwimmend ihre Position. Entsprechend trüb gerät die Intonation, entsprechend flau ist der Ausdruck. Als Emmy hat Anja Kaesmacher zwei prominente Solo-Nummern, die berühmte Romanze und das Lied „Dort an jenem Felsenhang“. Die volksliedhaft schlichte Melodik erfaßt sie mit ruhiger Stimmführung und einer feinen, dunklen Färbung, aus der Wehmut, Bangigkeit und jener ahnungsvolle Schauer sprechen, dem die zuhörenden Frauen nur gar zu wollüstig folgen. Daß der „bleiche Mann mit seelenlosem Blick“ nur in zwei Strophen aufscheinen darf, ist eine unsinnige Kürzung: Die Atmosphäre des Stücks kann sich nicht ausreichend aufbauen.

Den Kopf schütteln darf man auch über einen anderen Strich, dem das Quartett „Im Herbst, da muß man trinken“ zum Opfer fällt. Ausgerechnet den „Schlager“ der Oper, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zur bürgerlichen Singkultur gehörte, opfert der Regisseur, weil ihm die fünf Minuten Musik überflüssig vorkommen. Dafür werden die Saufbolde von Sonja Koppelhuber als Suse Blunt ordentlich heruntergeputzt – eine schauspielerische wie musikalische Glanzleistung in einer nicht sehr dankbaren Partie. Johan F. Kirsten als Humphrey und Uwe Schenker-Primus als Berkley geben den beiden Adligen mit zuverlässigen Stimmen das Profil von Männern, die glauben, mit Geld oder Macht ihre Ziele erreichen zu können. Den Vampyr verkörpert Stefan Stoll: ein Bariton mit dem erforderlichen heldischen Material, aber auch fähig zu gefährlich schmeichelndem *piano*, zu ironischen Färbungen und zum brutalen Ausbruch. Auch als Darsteller kann Stoll das Konzept der Regie umsetzen, changiert zwischen dem vornehm erotischen Verführer und dem egozentrisch gierigen Ungeheuer. Die Züge des an sich selbst Leidenden bleiben eher im Hintergrund.

Dass Jin Wang, GMD am Mainfrankentheater Würzburg, sich Marschners Oper als seiner ureigenen Sache angenommen hat, ist hoch zu schätzen; sind doch derlei Produktionen an vielen Theatern keine „Chefstücke“. Der Österreicher chinesischer Herkunft nimmt die Overtüre wahrlich *con fuoco*, wechselt aber zwischen zu forciertem Tempo und wehevoller Langsamkeit,

welche die Spannung in der Phrasierung gefährdet. Der Geisterchor der Eröffnung – zu konturiertem Singen angehalten von Chordirektor Markus Popp – wird von Wang gehetzt und kann nicht sinnvoll artikulieren; ein Symptom von Premieren-Nervosität, das in späteren Vorstellungen korrigiert wurde. Auch der Auftritt des Vampyr's „Ha, welche Lust“ leidet noch am Tempo Wangs, das Stefan Stoll daran hindert, ausdrucksvoll zu gestalten. Später findet Wang zutreffende Zeitmaße und realisiert mit den vor allem in den Celli und Holzbläsern tadellos aufspielenden Philharmonikern die atmosphärischen Qualitäten von Marschners Partitur.

Marschners Partitur? So sicher ist das nicht, jedenfalls nicht im Detail: Bei einer Tagung der Würzburger Katholischen Akademie Domschule ließ Wagner-Experte Egon Voss keinen Zweifel, daß die Kenntnisse über Marschner, immerhin einen der bedeutenden deutschen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, gering seien. Eine Hauptursache sieht er in der schlechten Überlieferung: Das Autograph des *Vampyr* etwa ist seit über 100 Jahren verschollen, Kopien gibt es nur handschriftlich. Die einzige Druckausgabe, die auch in Würzburg verwendete Ausgabe Hans Pfitzners von 1924/25, scheidet als Quelle aus, da sie nach theaterpraktischen Prinzipien ediert ist.

Voss hat Wagners *Allegro* als Anstoß für eine kritische Edition von Marschners Werk genommen und arbeitet derzeit an diesem Projekt. Seine Quellen sind ein gedrucktes Libretto und ein Dutzend Theaterpartituren, die älteste davon aus Weimar (1829), die genau mit dem Klavierauszug des Komponisten übereinstimmt. So ist nun zu hoffen, daß die verdienstvolle wissenschaftliche Arbeit bald abgeschlossen werden kann und ihr weitere folgen. Denn noch fehlt die Auseinandersetzung mit einer anderen bedeutenden Oper Marschners, etwa mit *Der Templer und die Jüdin*, mit Orchesterwerken wie der bemerkenswerten Schauspielmusik zu *Prinz Friedrich von Homburg* oder mit Marschners reichem Liedschaffen. Und es bleibt zu hoffen, daß für den *Vampyr* bald kritisch ediertes Aufführungsmaterial vorliegt. Die nächste Premiere ist schon bekannt: 2009 wird der verderbliche Untote bei den Opernfestspielen in Heidenheim seinem blutigen Berufe nachgehen ...

Werner Häußner