



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Schauerromantik auf den Musiktheaterbühnen in der ersten Hälfte
des 19. Jahrhunderts am Beispiel von *Der Vampyr* von Heinrich August
Marschner“

verfasst von / submitted by

Nastassia Kalashnikava, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Benedikt Leßmann, Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Schauerromantik in Europa.....	10
2.1. Vampirismus in der Schauerliteratur.....	14
3. Vampire auf den europäischen Musiktheaterbühnen	18
3.1. Großbritannien	20
3.2. Frankreich	27
3.3. Deutschsprachiger Raum.....	30
4. Heinrich August Marschner.....	34
4.1. Der Weg zum <i>Vampyr</i>	37
4.2. Die Frage der „romantischen“ Oper	40
4.3. Die Rezeption von <i>Der Vampyr</i>	44
5. <i>The Vampire</i> und <i>Der Vampyr</i> – ein literarischer Vampir auf der Musiktheaterbühne.....	50
5.1. <i>Der Vampyr</i> und Lord Ruthwen – eine musikdramaturgische Analyse	56
5.2. Die Angstformel von Heinrich Marschner	77
6. Conclusio	87
7. Literaturverzeichnis.....	91
8. Anhang	100

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ouverture d'une trappe.	23
Abbildung 2: Equipe d'uno trappe	23
Abbildung 3: The Vampire or the Bride of the Isles. Libretto	26
Abbildung 4: Illustrationen zu Der Vampyr.....	39
Abbildung 5: Deutsche Romantik	41

1. Einleitung

Die Entstehung der Schauerströmung als kulturelles Phänomen während der Epoche der Romantik begann im Bereich der Literatur mit dem Erscheinen einer grundlegend neuen Gattung, der *gothic novel*. Viele Komponisten fühlten sich durch die fantastischen und mystischen Bilder aus der Literatur inspiriert. Bei der Bearbeitung des Bühnenbildes von musikalischen und dramatischen Produktionen führten die Komponisten individuelle Innovationen ein, indem sie Bilder der düsteren Schauerthemen in der Art des zeitgenössischen Geschmacks interpretierten. So führte das Thema des „Vampirismus“, zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den größten europäischen Metropolen zu den aufregendsten und erschreckendsten Stücken des Repertoires der Theaterproduktionen. Das Erscheinen der faszinierenden Kurzgeschichte von John William Polidori, die unter dem Titel *The Vampyre; A Tale* im Jahre 1819 veröffentlicht wurde, weckte das Interesse der Öffentlichkeit an dem mystischen, dämonisierten Blutsauger. Die erschreckenden Ereignisse sowie die dramatische Handlung und die düstere Atmosphäre regten die Fantasie des Publikums an und veranlassten viele Autoren, sich mit dem Thema Vampirismus zu befassen.

Diese Masterarbeit schafft einen Überblick über die Wechselwirkung zwischen dem literarischen gotischen Genre und der Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts sowie deren Entwicklung und Einfluss auf das Musiktheaterleben in England, Frankreich und Deutschland. Einen wichtigen Platz nimmt das Konzept des Melodramas ein, welches in der Schauermusik des Musiktheaters im Zentrum steht. Heinrich August Marschner (1795–1861), der deutsche Komponist, welcher oft als Nachfolger von Carl Maria von Weber bezeichnet wird, hat das Schauergenie in der Musikkultur maßgeblich geprägt. Seine Oper *Der Vampyr*, die auf John William Polidoris Kurzgeschichte *The Vampyre; A Tale* (1816) basiert, wurde zum Vorbild für viele seiner Zeitgenossen und inspirierte in der Folge andere große Komponisten.

Das Interesse am Musikschaffen von Marschner wurde im 20. Jahrhundert wiederbelebt und führte zu einer tieferen Untersuchung seines Beitrags zur deutschen romantischen Oper. Nur wenigen seiner musikalischen Zeitgenossen war es gelungen, die fantastischen Wesen, Hexen und Dämonen der gotischen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in einer derart glaubwürdigen Art darzustellen. Lord Ruthwen, der Prototyp des dramatischen Anti-Helden in der romantischen deutschen Oper, wirkt so authentisch und interessant, dass man mit ihm sympathisieren möchte.

Die Relevanz des Themas ist auf folgende Faktoren zurückzuführen:

1. Seit des frühen 20. Jahrhunderts wurde das Schauergenie als wichtiger Bestandteil des Repertoires der Theaternusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur oberflächlich untersucht;
2. Heinrich Marschners Rolle als unabhängiger Komponist und sein Beitrag zur Entwicklung des Gothic-Genres;

Besondere Aufmerksamkeit sollte folgenden Aspekten gewidmet werden:

1. Der Prozess der Umsetzung des Themas des Vampirismus aus dem Roman in das Libretto;
2. Merkmale der romantischen Oper und ihre Erscheinungsformen in der Oper *Der Vampyr*;
3. Schauer als musikalisches und dramatisches Genre;
4. Dramatische Analyse von Lord Ruthven in Polidoris Werk und Marschners Oper;
5. Die Angst-Formel, d.h. die Art und Weise wie und mit welcher Methode das Schauerthema widerspiegelt wird, und ihre Darstellung am Beispiel der Protagonisten der Oper;
6. Die Rezeption und die Kritik der Oper.

Ziel dieser Masterarbeit ist es, die Gattung und die künstlerischen Merkmale der *gothic novel* und der Darstellung der Hauptfigur von Heinrich Marschners Oper *Der Vampyr* sowie die musikalischen und dramatischen Mittel zur Erreichung der Spannung zu bestimmen.

Um dieses Ziel zu erreichen, wird im zweiten Kapitel ein Exkurs in die Entstehungsgeschichte des Schauergenres in Europa vorgenommen. Die *gothic novel* erlangte in der englischen Literatur eine außerordentliche Popularität, die dann die Entwicklung in der deutschen und französischen Literatur beeinflusste. Eines der Hauptthemen des Genres war der Vampirismus, welcher am Anfang des 19. Jahrhundert neu war und daher das Interesse des Publikums sehr rasant weckte. Schreckliche, blutsaugende Monster wurden in Aristokraten und Adelige verwandelt und anschließend romantisiert, wodurch die Grenzen zwischen Gut und Böse verschmolzen.

Unter dem Einfluss des kulturellen Austausches zwischen den europäischen Ländern wurde durch die literarische Gattung ein zunehmendes Interesse des Publikums sowie der Wunsch, sie in anderen Bereichen zu adaptieren, geweckt. Ein wichtiger Ausgangspunkt für die Verbreitung von

Vampiren in Europa war John Polidoris Kurzgeschichte *The Vampyre; A Tale*, die später zur Inspiration für viele Anhänger der Gothic-Strömung geworden ist. Im dritten Kapitel wird die allmähliche Ausbreitung des Schauergenres in England, Frankreich und Deutschland untersucht. Der Einfluss des Genres erlag auch den großen Musiktheatern: In England war der Popularisierer der Vampire James Robinson Planché, Autor von 72 Originalwerken und 104 Übersetzungen, der im Jahr 1820 John Polidoris Kurzgeschichte für eine Theaterproduktion mit dem Titel *The Vampyre; or the Bride of the Isles* adaptierte. Er spielte auch eine wichtige Rolle bei der technischen Entwicklung des modernen Theaters, indem er die „Vampirfalle“ entwickelte, ein Prototyp eines „Aufzugs“, der noch heute in den Theatern verwendet wird. Französische Autoren bereicherten die gotische Romantik mit dem Melodrama, das zu einem wesentlichen Bestandteil des Schauergenres wurde. Ein wichtiger Förderer der Gotik-Thematik in Frankreich, insbesondere des Vampirismus, war Charles Nodier. Er schrieb das Melodram *Le Vampyre* (1820), das ebenfalls auf Polidoris' Werk basiert. In Deutschland war die Ästhetik der Gotik-Romantik nicht so verbreitet wie in England und Frankreich, aber auch hier begann sie an Popularität zu gewinnen. Das bereits erwähnte Werk Polidoris war die Grundlage für zwei Opern – die von Heinrich Marschner und die von Peter von Lindpaintner. Es war jedoch Marschners Oper, die beim Publikum populär wurde, und die dramatisierte Hauptfigur Lord Ruthwen übertraf selbst den Helden von Polidori.

Das vierte Kapitel der Arbeit ist dem Komponisten Heinrich Marschner und seinem musikalischen Schaffen gewidmet. Neben kurzen biografischen Informationen über den Komponisten, ist es wichtig, seinen Werdegang als Komponist und den Entstehungsprozess der Oper *Der Vampyr* zu thematisieren und zu verstehen. Das Hauptthema dieses Kapitels ist die romantische Oper und ihre Merkmale im allgemeinen Verständnis der deutschen Romantik und im Verständnis Heinrich Marschners. Für ein allgemeines Verständnis der Situation ist es außerdem wichtig, eine kritische Auseinandersetzung mit der Oper durch seine Zeitgenossen anhand von Kritiken, Kommentaren und Zeitungsartikeln während der ersten Aufführung der Oper im Jahr 1828 vorzunehmen.

Ausgehend von den oben erwähnten Untersuchungen, der Entwicklung des *gothic novels* und des Vampirismus bis zu einem bestimmten Vampir aus der Oper, widmet sich das fünfte Kapitel einer detaillierten musikalischen und dramaturgischen Analyse des Librettos der Oper *Der Vampyr*. Verfasst wurde diese von Wilhelm August Wohlbrück, basierend auf einer vergleichenden Analyse mit der ursprünglichen Handlung aus Polidoris Kurzgeschichte.

Besondere Aufmerksamkeit wird den Szenen mit Lord Ruthwen gewidmet, die das Hauptmerkmal der Oper und des gesamten Werks darstellen. Bei eingehender Kenntnis und Analyse des Librettos stellt sich die Frage nach der Darstellung des Schauergenres in der Oper. Marschners Darstellungsmethoden des Schauers werden anschließend im Hinblick auf die drei Dimensionen der Theatermusik untersucht – das Visuelle, das Musikalische und das Gesprochene.

Die Problematik der Untersuchung dieses Themas liegt in der nicht ausreichenden Anzahl an Forschungsbeiträgen, die der Oper und dem Komponisten selbst gewidmet sind. Im Vergleich zu Forschungen seiner Zeitgenossen, wie Weber und Wagner, wird dem Schaffen von Marschner von HistorikerInnen und MusikwissenschaftlerInnen oft wenig Aufmerksamkeit geschenkt, ohne die Bedeutung seiner Rolle in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Die Oper *Der Vampyr* wurde später von einer anderen Oper *Hans Heiling* übertroffen, die zum Höhepunkt des Schaffens des Komponisten wurde.

Eine weitere Schwierigkeit für eine detaillierte Analyse ist das Fehlen einer Originalpartitur. In den meisten Fällen wird für die Analyse der Oper *Der Vampyr* die 1925 neu produzierte und herausgegebene Fassung für Gesang und Klavier von Pfitzner verwendet, die einige inhaltliche und musikalische Unterschiede aufweist. Grundlage für die Analyse dieser Masterarbeit ist jedoch der Klavierauszug von Breitkopf & Härtel, der eine Neuausgabe des von Marschner komponierten Klavierauszug¹ zu einem Libretto von Wohlbrück² ist.

¹ Marschner, Heinrich: *Der Vampyr. Große romantische Oper in zwei Akten*. Klavierauszug, hrsg. von Egon Voss, EB 8915, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2017.

² Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Vampyr: Romantische Oper in vier Aufzügen*, Libretto, hrsg. von Michael Holzinger, Berliner Ausgabe, Leipzig: Reclam 2003.

2. Schauerromantik in Europa

Die Romantik als ein bestimmter Kulturtypus, formte sich in Europa Ende des 18. Jahrhunderts. Diese Periode galt als eine der am besten erforschten literarischen Epochen, vor allem in Deutschland und England. Die Romantik entwickelte sich so rasant, dass sie alle Kulturbereiche veränderte, so z. B. die Literatur, die Malerei, die Bildhauerei und die Musik. Sie war tief in die Politik der Zeit eingebunden und spiegelte deren Zeitgeist wider, wie bspw. Die Ängste, Hoffnungen und Sehnsüchte der Menschen. In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts und den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts erlebte Großbritannien eine literarische Revolution, die der politischen Revolution in Frankreich ähnelte und teilweise von ihr inspiriert wurde. Die ästhetische Revolution, die in den 1790er Jahren in England in ihre Hauptphase eintrat, fand in Frankreich erst in den 1830er Jahren statt. Die vorherrschende Ästhetik des revolutionären Frankreichs war im Wesentlichen dieselbe, wie die Ästhetik des *ancien régime*: der Klassizismus.³

Eine der wichtigsten Strömungen bzw. Tendenzen der romantischen Literatur stellt die sogenannte Schaurliteratur, oder auch *gothic novel* genannt, dar. Die Begriffe „Goth“ und „Gothic“ waren ursprünglich mittelalterliche ethnografische Begriffe. Diese bezogen sich auf jene kriegerischen germanischen Stammesangehörigen, von denen traditionell angenommen wird, dass diese von der Ostseeinsel Gotland ausgehen, zwischen dem dritten und fünften Jahrhundert die römischen Besatzungslegionen vertrieben und 476 n. Chr. zum Zusammenbruch des Römischen Reichs beitrugen.⁴

Zum ersten Mal erschien der Begriff „gotisch“ nach der Veröffentlichung von Richard Hurds *Letters on Chivalry and Romance* (1762), in dem er „gotisch“ als Gegenpol von „klassischen“ verwendet hat, um das „mittelalterliche“ zu bezeichnen. Daher verwendeten auch die beiden Romane von Walpole *Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764) und Reeve's *Old English Baron: A Gothic Story* (1777), welche auch als die ersten gotischen Romane bekannt sind, in ihren Titeln das Wort „Gothic“, um auf die gotische Ästhetik aufmerksam zu machen.⁵

³ Duf, David: „From Revolution to Romanticism: The Historical Context to 1800“, in: Wu, Duncan (Hrsg.): *A Companion to Romanticism*, Oxford: Willey 1999, S. 26.

⁴ Castle, Terry: „The Gothic Novel“, in: *The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 678.

⁵ Gamer, Michael: *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 49.

In den letzten zweieinhalb Jahrhunderten wurden den Begriffen „gotisch“ und „romantisch“ unterschiedliche Bedeutungen und kulturelle Funktionen zugeschrieben; dennoch wurden beide häufig als universelle Begriffe verwendet.⁶ Die Gotik, die im 18. Jahrhundert aufsehenerregend auftaucht, befasst sich mit unsichtbaren, unbekannten und nicht anerkannten Aspekten der menschlichen Existenz, die durch Religion oder Wissenschaft unerklärt bleiben.⁷

Wie die meisten Begriffe für Genre oder Periodisierung ist Gothic retrospektiv. Die gotische Romantik hat ihren Ursprung in Großbritannien. Obwohl der Begriff „Gothic“ bereits seit den Anfängen des Baustils bekannt ist, tauchte er in diesem Zusammenhang aufgrund der Popularisierung des Gotik-Romans wieder auf. In seinem Buch *Gothic Writing* argumentierte Robert Miles, dass „we should not understand Gothic as a set of prose conventions, however flexible, but as a discursive site crossing the genres“⁸. Daher wird der Begriff „Gotik“ nicht als Literaturgenre, sondern eher als „Ästhetik“⁹ verstanden.

At times the gothic seems hardly a unified narrative at all, but a series of framed conventions, static moments of extreme emotions [...] which do not form a coherent and continuous whole [...] Like the carnivalesque, the gothic appears to be a transgressive rebellion against norms which yet ends up reinstating them, an eruption of unlicensed desire that is fully controlled by governing systems of limitation.¹⁰

Mit anderen Worten kann man sagen, dass Kilgour wie viele andere LiteraturwissenschaftlerInnen darauf hinweist, dass die übliche Bezeichnung von „Gotik“ als literarische Gattung nicht ihrer wahren Beschreibung entspricht. Kilgour ist der Meinung, dass Gotik auch als fehlendes Bindeglied zwischen dem literarischen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts gesehen werden kann, denn „it cannot be seen in abstraction from the other literary forms“¹¹.

What is „Gothic“? My short answer is that the Gothic is a discursive site, a „carnavalesque“ mode for representations of the fragmented subject. Both the generic multiplicity of the

⁶ Ebd., S. 2.

⁷ Faflak, Joel: „Gothic Poetry and First-Generation Romanticism“, in: Wright, Angela (Hrsg.): *Romantic Gothic. An Edinburgh Companion*, Dale Townshend: Edinburgh University Press 2016, S. 96.

⁸ Miles, Robert: *Gothic Writing, 1750–1820: A Genealogy*, Manchester: Manchester University Press 2002, S. 189.

⁹ Gamer, S. 4.

¹⁰ Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*, London, New York: Routledge 1995, S. 5, 8.

¹¹ Ebd., S. 3.

Gothic, and what one might call its discursive primacy, effectively detach the Gothic from the tidy simplicity of thinking of it as so many predictable, fictional conventions. This may end up making „Gothic“ a more ambiguous, shifting term, but then the textual phenomena to which it points are shifting and ambiguous.¹²

„In dem halben Jahrhundert zwischen 1750 und 1800 verändern sich nicht nur die Bedingungen, unter denen englische Literatur entsteht und rezipiert wird, sondern auch der Bezugsrahmen, an dem sich Kritiker und Autoren orientieren.“¹³ Die schnelle Popularität gotischer Themen begann sich auch auf andere Genres der Literatur auszubreiten. Infolgedessen wird manchmal gesagt, dass es mehrere Arten von Gotik-Romanen gibt. Diese werden normalerweise als (1) sentimentale Gotik-Romane beschrieben, die Geister und eine düstere Schlossatmosphäre verwenden, um sentimental-häusliche Geschichten zu beleben (z. B. Clara Reeves *The Old English Baron* (1778)). (2) Terror-Gothic, der „reine“ Gotik-Roman (z. B. Mrs. Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794)) und (3) historisch-gotisch, bei dem die gotische Atmosphäre in einer historischen Umgebung verwendet wird (z. B. Sophia Lees *The Recess* (1785)) beschrieben.¹⁴

Wenn es also festgestellt wurde, dass Gotik nicht als eine selbständige Gattung wahrgenommen werden kann, anhand welcher Kriterien lässt sich diese dann von den anderen unterscheiden? Der Inhalt der Schauerromane spielt in der Regel in der Vergangenheit und ist zumindest „nominell historisch“¹⁵. Jedoch zeigen sie kein ernsthaftes Interesse an der Wahrhaftigkeit der Fakten oder Atmosphäre. Die meisten Schauerromane enthielten übernatürliche Ereignisse – seltsame Geräusche, überirdische Musik, sowie Geister etc., all dies sollte den Leser in einem Zustand „erschreckender“ mentaler Angst halten. In diesem Sinne kann gesagt werden, dass es sich hierbei um einen psychologischen Aspekt handelt. Schauerromane zeigen die Reaktionen ihrer Charaktere auf schwierige oder entsetzliche Situationen, die dann dem Leser widerspiegelt werden.¹⁶ In seiner Rezension von *The Monk* gibt Coleridge eine Erklärung des Gebrauchs des Übernatürlichen in einem Schauerroman:

¹² Miles, S. 4.

¹³ Pache, Walter: „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.): *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 18. Jahrhundert II*, Stuttgart: Reclam 1983, S. 25.

¹⁴ Summers, Montague: *The Gothic Quest*, London: Fortune Press, 1938, S. 29.

¹⁵ Tompkins, Joyce Marjorie Sanxter: *The Popular Novel in England*, Lincoln: University of Nebraska Press 1961, S. 227.

¹⁶ Hume, Robert D.: „Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel“, in: *PMLA / Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 84, Issue 2, March 1969, S. 283–284.

The romance-writer possesses an unlimited power over situations; but he must scrupulously make his characters act in congruity with them. Let him work physical wonders only, and we will be content to dream with him for a while; but the first moral miracle which he attempts, he disgusts and awakens us. [...] The extent of the powers that may exist, we can never ascertain; and therefore we feel no great difficulty in yielding a temporary belief to any, the strangest, situation of things. But that situation once conceived, how beings like ourselves would feel and act in it, our own feelings sufficiently instruct us; and we instantly reject the clumsy fiction that does not harmonize with them.¹⁷

Auf der Suche nach einer breiteren Erklärung für die Popularität der Gotik könnte man von einem im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Standpunkt ausgehen. Das Interesse an der Geschichte der Gotik entstand aus einem wachsenden Gefühl von Langeweile und Verlust.¹⁸ Etwas Geheimnisvolles und Aufregendes war verschwunden, sowohl aus der Literatur als auch aus der Welt, und das menschliche Gefühlsleben war durch deren Abwesenheit verarmt.¹⁹ Diese Betrachtungsweise der Popularität der Gotik ist jedoch sehr oberflächlich.

Die Rezeption der „Gothic“ wurde nach 1795 besonders ausgeprägt und vielfältig.²⁰ Einige Kritiker finden jedoch andere Arten der „Ideen“ in der Gotik-Fiktion. Feministische Kritiker argumentieren, dass das Genre aufgrund seiner melodramatischen Handlungen und exotischen Einstellungen den verdeckten Ausdruck unorthodoxer Meinungen über das Geschlecht und den moralischen, sozialen und politischen Status von Frauen in der britischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts ermöglichte.²¹

Die gotische Romantik war von Natur aus melodramatisch und ideal für die Bühnenproduktion. Die Zeit war reif; alte Theater wurden geschlossen und große Theaterhäuser für die Mittel- und Unterklassen der Bevölkerung eröffnet, der Adel verließ das Theater. Diese neuen Spielhäuser, oft dreimal größer als die vorherigen, hatten auch größere und bessere

¹⁷ Raysor, T. M. (Hrsg.): „Critical Review“, Vol. xix (Feb. 1797), in: *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, Cambridge 1936, S. 373.

¹⁸ Castle, S. 687.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. McGann, Jerome J.: *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago: University of Chicago Press 1983; Klancher, Jon P.: *The Making of English Reading Audiences, 1790–1832*, Madison, London: University of Wisconsin Press 1987; Siskin, Clifford: *The Historicity of Romantic Discourse*, Oxford: Oxford University Press 1988; Hoagwood, Terrence Allan: *Politics, Philosophy, and the Production of Romantic Texts*, Dekalb: Northern Illinois University Press 1996.

²¹ Castle, S. 696.

Techniken und neue Bühnenerfindungen (wie die „vampire trap“, auf die später eingegangen wird), die neuen Möglichkeiten boten.²² Diese neuen technischen Eigenschaften machten die Bühne ideal für Spektakel. Die gotische Strömung erweiterte die Attraktivität des melodramatischen Spektakels und öffnete die Bühne für eine Reihe Dramatiker, wie Charles Nodier und James Robinson Planché.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Epoche der Romantik eine große Wirkung auf die Entwicklung aller Kunstbereiche hatte. Es ist nicht zu bestreiten, dass die frühen Schauerromanen Teil der Bewegung vom Klassizismus zur Romantik waren. In ihrer Auseinandersetzung mit der Sensibilität, dem Erhabenen und der rationalen Einbeziehung des Lesers können sie sogar als „Vorläufer“ der Romantik gelten.²³ Obwohl die Bedeutung des Begriffs „Gothic“ noch immer umstritten ist, war in der Zeit von 1790 bis 1820 ganz Europa in die Gotik-Strömung versetzt und fand bald nicht nur in der Literatur, sondern auch auf der europäischen Musiktheaterbühne einen wichtigen Platz.

2.1.Vampirismus in der Schauerliteratur

Eines der auffälligsten Themen des Gothic-Romans war der Vampirismus. Allein zwischen 1799 und 1820 erschienen über 300 Schauerromane dieser Gattung, darunter Gruselklassiker wie *The Monk* (1796) von Matthew Gregory Lewis oder *Frankenstein* (1818) von Mary Wollstonecraft Shelley. In dem gotischen Klassiker *Melmoth the Wanderer* (1820) von Charles Robert Maturin, einer kunstvollen Kombination aus Handlung und Widerspiegelung der Gefühle, tauchen dann erstmals unverkennbar vampirische Motive auf.²⁴

Der Blutsauger oder Vampir der westlichen Kultur hat seinen Ursprung in der osteuropäischen Folklore als eine Art Biest oder wiederbelebte Leiche. Der mystische Begriff „Vampir“ wird heute als menschliche Verstorbene verstanden, die ihre Gräber verlassen und menschliches Blut saugen, um weiterleben zu können. Ein solches Verhalten wurde in der Natur

²² Bloom, Clive: *Gothic histories: the taste for terror, 1764 to the present*, London, New York: Continuum, 2010, S. 117.

²³ Hume, S. 289.

²⁴ Borrmann, Norbert: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, München: Diederichs 1998, S. 64.

beobachtet und in der Zoologie als *desmodus rotundus*²⁵ klassifiziert. Es handelt sich dabei um eine Fledermaus, die in neotropischen Inseln lebt und sich vom Blut der Haustiere, sowie Vögel und, ganz selten, vom Blut der Menschen ernährt.²⁶

Einige Berichte über Vampire lassen sich in England bereits Ende des 12. Jahrhunderts und in Deutschland um 1337 nachweisen. Vereinzelt erscheint der Begriff „Vampir“ in englischen Schriften ab 1688 und in französischen Zeugnissen ab dem Jahr 1693.²⁷ Den entscheidenden Schub zur weiten Verbreitung des Phänomens brachten allerdings erst die Erlebnisberichte der Opfer von Vampiren, die im frühen 18. Jahrhundert aus Osteuropa eintrafen.²⁸ In den 1730er Jahren wurde das Interesse an das Thema „Vampirismus“ wiedererlebt und lieferte ein rationalisiertes Verständnis des Vampirismus durch theologische Studien.²⁹

Nicht nur in Europa war das Thema „Vampirismus“ weit verbreitet, auch in Mythen und Sagen Asiens, Afrikas und Südamerikas tauchen Blutsauger auf. In chinesischen Märchen kommen schlammbedeckte und in der Dunkelheit leuchtende Lebenskrafttrüber vor³⁰, der afrikanische Asambosam soll Blut aus dem Daumen schlafender Menschen saugen³¹ und in Armenien, ist ein Berggeist mit dem Namen Daschnavar bekannt, der Wanderern das Blut aus den Fußsohlen ziehen soll³². Die Mythologien Tibets und Nepals beschreiben Totengöttinnen, die blutgierig mit langen Fangzähnen ihre Opfer jagen. Im Orient wird von Ghoule, von Werwölfen berichtet, die zwar kein Blut saugen, doch auf Friedhöfen Gräber öffnen und sich von den Leichen ernähren oder aus reiner Mordlust Menschen und Haustiere anfallen und reißen³³. Aus der griechischen Mythologie sind die Lamien bekannt, die Kindern und jungen Männern das Blut aussaugen und ihr Herz verzehren. Empusen und Gellos können ihre Gestalt verwandeln und greifen ebenfalls Kinder an, denen sie

²⁵ Voigt, Christian C. / Kelm, Detlev H.: "Host Preference of the Common Vampire Bat (*Desmodus rotundus*; Chiroptera). Assessed by Stable Isotopes", in: Riddle, Brett R. (Hrsg.): *Journal of Mammalogy*, Bd. 87/1, Oxford: Allen Press 2006, S. 1–6.

²⁶ Vill, Susanne: „Von der Gier nach dem Leben. Über Vampire und Vampirismus“, in: *Heinrich August Marschner. Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*, Kulturelle Infrastruktur Band 5, Leipzig: Universitätsverlag 1988, S. 47.

²⁷ Zit. von: Pütz, Susanne: *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992, S. 14.

²⁸ Hock, Stephan: *Die Vampirsagen und ihre Verwendung in der deutschen Literatur*, Dissertation, Berlin 1900, S. 37.

²⁹ Williams, Jeffrey James: *Study Guide for the Role of Lord Ruthven in Heinrich Marschner's „Der Vampyr“*, Doktorarbeit, Florida: Coral Gables, University of Miami 2013, S. 35.

³⁰ Leatherdale, Clive: *The Novel and the Legend*, Wellingborough 1985, S. 19.

³¹ Ebd.

³² Hock, S. 3.

³³ Ebd., S. 19; Summers, Montague: *The Vampire, His Kith and Kin*, New York: University Books 1960, S. 231.

die Lebenskraft rauben.³⁴ Im römischen Volksglauben sind Strigen alte Frauen, die sich in Vögel verwandeln können, Kinder aus der Wiege rauben und ihr Blut aussaugen. Abwendbar war der Schaden nur durch ein Ersatzopfer.³⁵

Montague Summers gilt als einer der bekanntesten Forscher des Vampirthemas der Romantik-Epoche und in seinen Arbeiten verweist er auf die besonderen Schwierigkeiten, mit denen eine Untersuchung des Vampirthemas in der Literatur verbunden ist.³⁶ Er empfand es nicht nur als schwierig, die bereits zu seiner Zeit gewaltig angewachsene fiktive Vampirliteratur zu überblicken und zu durchforsten, sondern noch schwieriger das Thema deutlich abzugrenzen, war doch das „Vampirprinzip“ fast überall präsent. Geradezu unmöglich ist es jedoch genau festzustellen, wann und wo sich das Vampirgenre entwickelt hat.³⁷ In *The Vampire, His Kith and Kin* (1928) kombiniert Montague Summers Vampirlegenden aus ganz Europa zu einer zusammengesetzten Beschreibung:

A Vampire is generally described as being exceedingly gaunt and lean with a hideous countenance [...] When, however, he has satiated his lust for warm human blood his body becomes horribly puffed and bloated, as though he were some great leech gorged and replete to bursting [...] the nails are always curved and crooked, often well-nigh the length of a great bird's claw, the quicks dirty and foul with clots and gouts of black blood. His breath is unbearably fetid and rank with corruption, the stench of the charnel.³⁸

Diese Beschreibung lässt eine sehr oberflächliche Vorstellung eines Vampirs zu. Dennoch, wie später am Beispiel von Lord Ruthven, einem Vampir aus der Kurzgeschichte von J. W. Polidori erläutert, hat sich ein Vampirbild in der Literatur und in der Musik weit über die grobe und allgemeine Beschreibung hinaus entwickelt.

Das Thema des Vampirismus wurde für diese Arbeit aus einem besonderen Grund ausgewählt. Im 19. Jahrhundert, einem Jahrhundert, das im Zeichen der Romantik stand, ging der

³⁴ Wissowa, Georg / Kroll, Wilhelm / Pauly, August Friedrich: *Pauly-Wissowa-Kroll Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1894.

³⁵ Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Stuttgart: Reclam Philipp 1991, S. 488.

³⁶ Vgl. Summers, S. 271.

³⁷ Zit. nach Zondergeld, Rein A.: „Lexikon der phantastischen Literatur“, Frankfurt/M: 1983, S. 11, in: Borrmann, S. 59.

³⁸ Summers, S. 179.

Vampir aus der Folklore in die Literatur über und wurde zu einem der zentralen Helden. In Nordeuropa wurde der Vampirismus durch das Werk von Povalis, Goethe und John Keats aus dem Massenaberglauben in die literarischen Metropolenkreise eingeführt. Es gab zu dieser Zeit eine einzige Oper mit dem Vampirsujet von einem italienischen Opernkomponist Silvestro di Palma mit dem Titel *I vampiri* (1812), die sich nicht auf John William Polidoris Kurzgeschichte, sondern auf *Dissertazione sopra i Vampiri* (1789) von Giuseppe Palomba ableitete.³⁹ 1819 schuf John Polidori Lord Ruthven, den Protagonisten der Kurzgeschichte *The Vampyre*. Polidoris Kurzgeschichte wurde zunächst in Frankreich rezipiert: die Uraufführung von *Le Vampire* (1820) im Théâtre de la Porte-Saint-Martin von Charles Nodier, unter Mitarbeit von T.F.A. Carmouche und Achille de Jouffray, war ein großer Publikumserfolg. Montague Summers zitierte den Ausruf eines zeitgenössischen Kritikers: „There is no theatre in Paris without it's Vampire! At the Porte-Saint-Martin we have *le Vampire*; at the Vaudeville *le Vampire* again; at the Variétés *les trois Vampires ou le clair de la lune*.“⁴⁰

In London gab es bereits einige Monate nach der Premiere von Pariser *Le Vampire* eine englische Adaption unter der Bearbeitung von James Robinson Planché, mit dem Titel *The Vampire, or The Bride of the Isles* (1820). Andere Vampirstücke folgten, wie z. B. *The Vampire* von Hugo John Belfour. Auch in Deutschland gab es an zahlreichen Theatern Vampire zu sehen. Die meisten davon hießen Lord Ruthven, waren also im Regelfall Polidoris Vampirnovelle entsprungen. Die Popularität dieses Lords hat sicher dazu beigetragen, dass im Theater des 19. Jahrhunderts beinahe ausschließlich männliche Vampire anzutreffen sind, denen eine wichtige Stellung eingeräumt wurde.⁴¹

³⁹ Simek, Ursula: „Welch'ergötzen, welche Lust! Der Vampyr auf der Opernbühne“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 41, Ausgabe 1–2, Wien: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 119.

⁴⁰ Ebd., S. 303.

⁴¹ Borrmann, S. 259–260.

3. Vampire auf den europäischen Musiktheaterbühnen

Die Zeit zwischen 1789 und 1794 stellt ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Theaters dar. Der angespannte politische Kampf spiegelte sich direkt im Theaterleben wider. In den Revolutionsjahren wurden eine Reihe von Dekreten und Gesetzen gegen das alte System der Organisation des Theaterbetriebs erlassen, z. B. wurden Bestimmungen über die Freiheit des Theaters und die Abschaffung der königlichen Zensur, über den freien Wettbewerb, den Urheberrechtsschutz etc. erlassen. Gleichzeitig vollzogen sich grundlegende Verschiebungen im Repertoire des Theaters.⁴²

Als Folge des beispiellosen Wachstums europäischer Städte im Zeitalter der Industrialisierung, Urbanisierung und der Revolution des Verkehrswesens, veränderten auch das Erscheinungsbild umfassend.⁴³ Die romantische Kunst, insbesondere die gotische Romantik, wurde zum Banner dieser Epoche. In Frankreich, einem Land akuter sozialer Widersprüche, war die Romantik mit einem stürmischen sozialen und politischen Leben verbunden. Das Aufkommen revolutionärer Gefühle spiegelte sich in der Rebellion der Romantiker gegen den Klassizismus wider. In England war die Romantik frei von offenem politischem Druck. Soziale Widersprüche führten jedoch zu einem Gefühl der Benachteiligung in den demokratischen Gesellschaftsschichten, sowie zu einem Protest gegen die Ungerechtigkeit. Die Romantik in Deutschland hatte einen besonderen Charakter, sie war kritisch gegenüber dem modernen deutschen Leben, so sahen die Romantiker in ihrem Elend vor allem eine Manifestation eines ewigen Konflikts zwischen den hohen Ansprüchen des menschlichen Geistes und der Realität.⁴⁴

The theatre of the age was emphatically not a playwright's theatre but an actor's theatre, and the successful playwright was one with the knack of tailoring his piece to the abilities and tastes of players.⁴⁵

⁴² Bojadzhiev, Grigorij; Obrazcova, Anna; Jakubovskij, Aleksandr: *История зарубежного театра. Театр западной Европы XIX – начала XX века, 1789–1917* [Geschichte des ausländischen Theaters. Theater der Westeuropa XIX – Anfang des 20. Jahrhunderts, 1789–1917], Teil 2, Moskau: Prosveschenie 1984, S. 6.

⁴³ Müller, Sven Oliver: „Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für moderne europäische Geschichte*, Vol. 5, No. 1, Demarcation and Exchange. «National» Music in 19th Century Europe, Sage Publications 2007, S. 22.

⁴⁴ Bojadzhiev, Obrazcova, Jakubovskij, S. 9–10.

⁴⁵ Donohue, Joseph: *Dramatic Character in the English Romantic Age*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1970, S. 7, 62.

Das gotische Drama entstand und entwickelte sich als Theaterphänomen ungefähr zwischen 1770 und 1832. In der Anfangsphase seiner Entwicklung handelte es sich beim Gothic-Drama größtenteils um dramatische Adaptionen von Gotik-Romanen. Wie Michael Gamer in seinem Buch *Romanticism and the Gothic* feststellt, zeichneten sich gotische Stücke in den frühen 1790er Jahren dadurch aus, dass sie nicht auf Originalskripten, sondern auf Romanadaptionen basierten.⁴⁶

„C’était l’instant du mal regnant qui fascinait“⁴⁷, so schrieb Peter Brooks in seiner Studie über die Theater des Boulevards du Crime in Paris und drückte somit die damalige Situation in den größten Theaterbühnen Europas aus. Jeffrey Cox glaubt, dass das Gotik-Drama so produktiv und erfolgreich war, weil sie „eine zentrale künstlerische Antwort auf eine Reihe sich ändernder literarischer, theatralischer, kultureller, sozialer und ideologischer Bedingungen anzubieten“⁴⁸ hatte. Durch den kontinuierlichen kulturellen Austausch zwischen den europäischen Ländern eroberte die gotische Kultur kulturelle Zentren Europas, wie Frankreich und Deutschland.

Die gotische Strömung fand insbesondere im Melodram ein fruchtbares Terrain. Wie bei vielen Theaterinnovationen der Ära kam das Melodram aus Frankreich nach England, hauptsächlich durch Thomas Holcrafts *A Tale of Mystery* (1802), adaptiert von René Charles Guilbert de Pixérécourt *Coelina, ou l’enfant du mystère* (1800). Allardyce Nicoll und viele andere Musik- und TheaterwissenschaftlerInnen weisen auf drei charakteristische Merkmale des Melodrams hin: die Verwendung von Musik (insbesondere instrumentale Hintergrundbegleitung, um die Stimmung zu erzeugen), das Vorhandensein vertrauter Grundtypen und die Hingabe zum Handeln. Zu dieser Liste wurde unter anderem die thematische Einfachheit hinzugefügt, die den Triumph der Tugend betont und implizit Zweideutigkeiten oder Ambivalenzen um jeden Preis vermeidet.⁴⁹

Die Popularität der gotischen Strömung in europäischen Theatern entwickelte sich rasant. Angefangen mit der Literatur in Großbritannien, mit einem melodramatischen Aspekt in der Darstellung, eroberte sie auch den deutschsprachigen Raum und inspirierte viele Musikschafter.

⁴⁶ Gamer, S. 129.

⁴⁷ Brooks, Peter: „Une esthétique de l’étonnement : le mélodrame“, Poétique Nr. 19, Paris: Seuil 1974, S. 342.

⁴⁸ Cox, Jeffrey N.: „English Gothic Theatre“, in: Hogle, Jerrold E. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 125–144.

⁴⁹ Bailey, John: *British Plays of the Nineteenth Century*, New York: Odyssey 1966, S. 31.

Damit der Weg der Entwicklung des europäischen Theaters schrittweise beobachtet werden kann, werden die wichtigsten Stationen der größten europäischen Metropolen untersucht.

3.1. Großbritannien

Wie bereits erwähnt, begann die Schauerströmung in England mit der Erscheinung literarischer Werke. Horace Walpole schuf mit seinem *The Castle of Otranto* die Geschichte einer Mode, welche ihre Anziehungskraft ganz auf das Romantische und Übernatürliche stützte. Otranto ist vielleicht nicht der erste Gotik-Roman, bzw. nicht der erste Roman, in dem sich Gotik-Elemente finden lassen. Er behält jedoch seine Bedeutung aufgrund seiner expliziten, selbstbewussten Wiederbelebung der „Romantik“-Form bei, seine Manipulation dieser Form wird zu etwas, das als Vorlage gedacht ist.⁵⁰

Im Großbritannien der 1820er Jahre entwickelte sich der gotische Roman weiter. Gary Richard Thompson zufolge erweiterte sich die Gotik-Fiktion in zwei Phasen. In der ersten Phase, die Ende des 18. Jahrhunderts äußerst populär war, wurden übernatürliche Ereignisse am Ende der Erzählung wegerklärt. Die prominenteste Autorin dieser Art der Fiktion war Ann Radcliffe, die in ihren Werken, wie *Mysteries of Udolpho* (1794) die düstere, undurchsichtige Atmosphäre gotischer Gebäude durch die sensiblen Köpfe ihrer unschuldigen – aber immer bedrohten – Heldinnen filterte.⁵¹ In der zweiten Phase folgten Clara Reeve und Matthew Gregory Lewis; und nach ihnen bzw. nahezu zeitgleich mit ihnen kam eine Flut kleinerer Produktionen, die, die Ressourcen düsterer Dungeons, geisterhafter Manifestationen und unnatürlicher Tyrannen erschöpften.⁵² In Lewis' gotischer Tragödie *The Castle Spectre* (1797) z. B. begehrt Osmond nach Evelina, der Frau seines Bruders, die er im Kampf mit seinem Bruder tötet. Jahre später hält er ihre Tochter gefangen, um sie zur Unterwerfung zu zwingen. In seiner skurrilen Gotik-Romanze *The Monk* (1796) beschrieb Lewis, wie Ambrosio, ein heiliger Kapuzinermönch, von der schönen Dämonin Matilda

⁵⁰ Russell, Deborah: „Gothic Romance“, in: Wright, A. / Townshend, D. (Hrsg.): *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015, S. 55.

⁵¹ Thompson, Gary Richard: *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1973, S. 73.

⁵² McIntyre, Clara: „Were The Gothic Novels Gothic?“, in: *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 36(4), 1911, S. 644.

zu einem Leben der Verderbtheit verführt wird, welcher Vergewaltigung, Inzest und Mord begeht.⁵³

Die rasante Entwicklung des literarischen Genres begann sich nicht nur unter den Lesern auszubreiten, sondern beeinflusste auch andere Kunstformen, insbesondere die Theaterkunst. Auf dem Höhepunkt der Popularität des Gothic Romans bildeten viele literarische Werke die Grundlage für Theateraufführungen. Die Gotik wurde häufig als wichtiges ästhetisches Phänomen untersucht, aber kaum als Ursache sozialer Unruhe und Angst identifiziert, was sie zweifellos war.⁵⁴ Ein kurzes Verständnis des Theaters kann helfen, einige der redaktionellen Entscheidungen zu erklären, die bei der Adaption von Stücken für die englische Bühne und das Publikum getroffen wurden.

Immense popularity and little critical respect – this might be the epitaph for the Gothic drama that filled the London stages in the decades around the turn from the eighteenth to the nineteenth century.⁵⁵

Londons Musikleben im 19. Jahrhundert war zweifellos sehr kommerziell ausgerichtet. „Sie betreiben hier die Musik wie ein Geschäft, berechnen, bezahlen, handeln [...]. Die Leute seien hier noch so berechnend und geldgierig, so bleiben sie doch Gentlemen, sonst wären sie gleich aus guter Gesellschaft verstoßen.“⁵⁶ Anstelle einer Vorhalle gewann der Proszenium-Stil der Bühne im frühen 19. Jahrhundert an Popularität⁵⁷ und die Verwendung von Tableaus⁵⁸. Das englische Drama verwendete vier vorherrschende Stile, zum einen das Tableau, ein porträtähnliches Standbild mit Momenten, die für Standbilder festgehalten werden könnten.⁵⁹ Des Weiteren, das Melodrama oder der Einsatz von Musik (Standardcharaktere und -aktionen⁶⁰); sowie die Burletta, eine aus Italien stammende Form des Musiktheaters, die im 18. Jahrhundert von einer patentierten Kultur assimiliert wurde. Die Kombination von „Opernstil“ mit „burleskischer literarischer Tradition“ hat

⁵³ Burwick, Frederick: *Romantic Drama: Acting and Reacting*, Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 170.

⁵⁴ Donohue, Joseph (Hrsg.): „Introduction: The theatre from 1660 to 1800“, in: *The Cambridge History of British Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 45.

⁵⁵ Cox, Jeffrey N. (Hrsg.): *Seven Gothic Dramas, 1789–1825*, Athens: Ohio University Press 1992, S. 2.

⁵⁶ Brief von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Eduard Devrient von 29. Oktober 1829, in: Devrient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy: und seine Briefe an mich*, Leipzig: Weber 1869, S. 89.

⁵⁷ Stuart, Roxana: *Stage Blood: Vampires of the Nineteenth-Century Stage*, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press 1994, S. 91.

⁵⁸ Meisel, Martin: *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton: Princeton University Press 1983.

⁵⁹ Stuart, S. 80.

⁶⁰ McFarland, Ronald E.: „The Vampire on Stage: A Study in Adaptations“, *Comparative Drama*, 21, 1987, S. 25.

eine Komödie hervorgebracht, die „auf lächerliche Weise“ einen Mythos oder eine historische Geschichte erzählt.⁶¹ Burletta hatte es den kleineren Theatern ermöglicht, das Verbot der Aufführung legitimer Dramen zu umgehen und mit den Patenthäusern praktisch zu ihren eigenen Theaterbedingungen zu konkurrieren.⁶² Zuletzt ist die Extravaganza zu nennen, „a genre which most effectively theatricalized the growing Victorian fascination with art and literature of fantasy“ und wurde „directed especially at a middle-class audience and tended to reflect its standards, concerns, and mores“⁶³.

Das Theater war geprägt von Veränderungen, die der romantischen Epoche entsprachen, einer Fülle von szenischen Effekten, einem intensiv emotionalen Schauspielstil und einer sich entwickelnden Bühnentechnik, die die Theaterkunst in Richtung des auffallend Visuellen und großartig Spektakulären weiterentwickelte. Eine bedeutende technische Neuerung für die Theaterbühne war die von James Robinson Planché entwickelte „vampire trap“ oder die Vampirfalle. Die Vampirfalle bestand aus zwei Türen aus Indien-Gummi auf Federn, die in die Bühne eingebaut und mit einer fest unter ihnen festgebundenen Decke befestigt waren. Dabei wurde eine „Rutsche“ verwendet, um den Schauspielern das Betreten der Türen zu ermöglichen. Diese wurde dann nach einem Signal des Souffleurs gezogen.⁶⁴ In *The Vampire* ermöglichte eine Vampirfalle Lord Ruthven, in den Bühnenwänden zu verschwinden.⁶⁵ Die Vampirfalle wurde nur einmal im ganzen Schauspiel verwendet, hatte jedoch einen Überraschungseffekt und löste die Spannung aus, die vom Publikum als sehr bemerkenswert empfunden wurde.

⁶¹ Dircks, Peter: „James Robinson Planché and the English Burletta Tradition“, *Theatre Survey*, 17, Mai 1976, S. 69.

⁶² Moody, Jane: „The theatrical revolution, 1776–1843“, in: Donohue, Joseph (Hrsg.): *The Cambridge History of British Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 204.

⁶³ Fletcher, Kathy: „Planché, Vestris, and the Transvestite Role: Sexuality and Gender in Victorian Popular Theatre“, *Nineteenth Century Theatre* 15, 1987, S. 10–11.

⁶⁴ Emmet, Alfred: „The Vampire Trap“, *Theatre Notebook: A Journal of the History and Technique of the British Theatre*, 34, London 1980, S. 78–79.

⁶⁵ Hoeveler, Diane Long: „Victorian Gothic Drama“, in: Smith, Andrew / Hughes, William (Hrsg.): *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2012, S. 61.

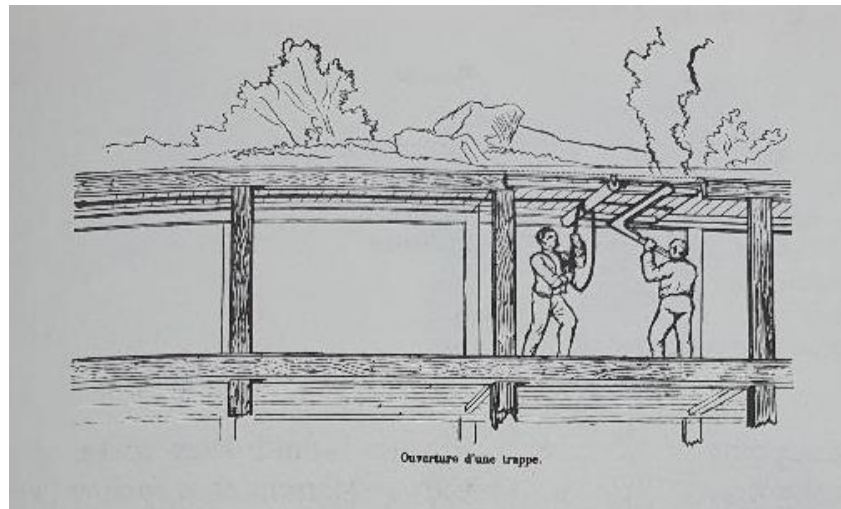


Abbildung 1: Ouverture d'une trappe.

Quelle: Moynet, M. J.: *L'envers du theatre; machines et decorations*, Paris: Hachette 1874, S. 61.

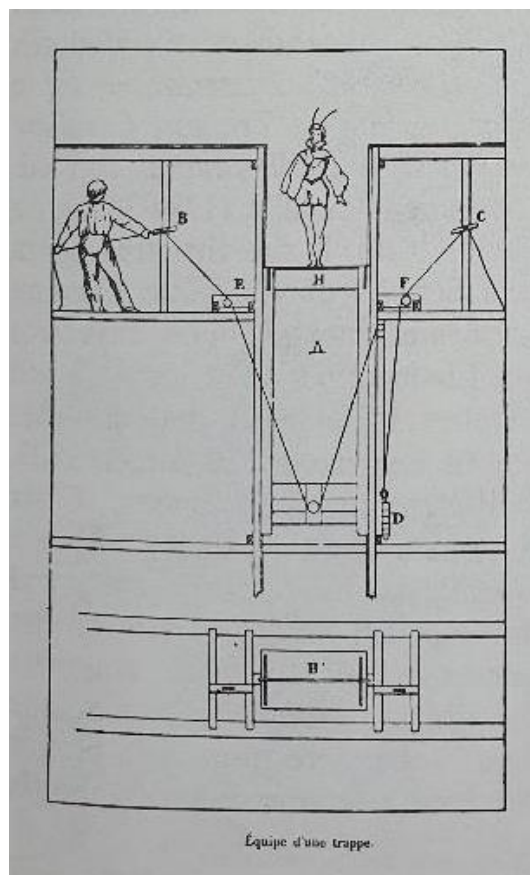


Abbildung 2: Equipe d'uno trappe

Quelle: Moynet, S. 57.

Auch der melodramatische Schauspielstil, die Methoden zur Inszenierung und die Beleuchtung sollten dramatische Inhalte angemessen zum Ausdruck bringen. Die zunehmende Bedeutung des Bühnenmalers bei der Schaffung einer schönen und beeindruckenden visuellen Umgebung für das Bühnengeschehen bedeutete, dass das Malerische und Bildliche von deutlicher Bedeutung war. Später wurden die malerischen Fähigkeiten des Bühnenmalers mit den technischen Neuerungen, wie der Vampirfalle, sowie mit Lichteffekten und ab 1820 auch mit Gaseffekten kombiniert, um die starken visuellen Bilder zu schaffen. Bis zum Aufkommen des ausbaubaren dreidimensionalen Sets und der mechanisierten Bühne im letzten Viertel des Jahrhunderts war das Theater auf eine Kombination aus beweglichen Flügeln, Fensterläden, Abdecktüchern und Bodenreihen angewiesen, um dramatischen Kulissen das gewünschte Äußere zu verleihen.⁶⁶

James Robinson Planché, Autor von 72 Originalstücken und 104 Bearbeitungen bzw. Übersetzungen verschiedener Werke, adaptierte Polidoris Novelle *The Vampire; or the Bride of the Isles* für eine Londoner Aufführung im August 1820, welche unter den Londoner Theatern eine Sensation war. Planché übertrug einen Großteil derselben Geschichte auf das damals beliebte melodramatische Bühnenbild der schottischen Highlands, das auch in Fingals Höhle beginnt, in welcher wirbelnde Geister singen. Nur Ruthvens Name bleibt gleich: Planché ersetzte Aubrey durch Lord Ronald und Miss Aubrey mit seiner Tochter Lady Margaret. Andere Figuren, wie die Feen Unda und Ariel erklären, dass ein Vampir die Gestalt eines Toten annehmen kann und “assume their speech, their habits, and their knowledge, and thus roam o’er the earth.”⁶⁷

Planché komprimierte die Exposition der Novelle und führte das Publikum mit einer traumhaften Visionssequenz in die Handlung ein, bevor er in die Geschichte einsteigt. Zu Beginn des Stücks ist Ruthven bereits gestorben, und Lord Ronald bringt seine Geschichte mit ihm mittels Monologe zum Ausdruck. Das Ende wurde für das damalige Massenpublikum angepasst, die weibliche Hauptfigur bleibt am Leben und der Vampir selbst verschwindet dramatisch vor aller Augen von der Bühne.⁶⁸

⁶⁶ Booth, Michael R.: „Nineteenth-Century Theatre“, in: Brown, John Russell (Hrsg.): *The Oxford Illustrated History of Theatre*, New York: Oxford University Press 1995, S. 300ff.

⁶⁷ Planché, James Robinson: *The Vampire; or, the Bride of the Isles: A Romantic Melo-Drama, in Two Acts Preceded by an Introductory Vision*, London: W. Flint, 1820, S. 6.

⁶⁸ Ebd.

The Vampire; or, the Bride of the Isles wurde am 9. August 1820 im damaligen Theatre Royal, English Opera House in London, dem heutigen Lyceum Theatre, uraufgeführt. Dieses besondere Theater war ausgezeichnet für Aufführungen von Themen, welche Vampire und übernatürliche Wesen beinhalteten.⁶⁹ Tatsächlich war dieses Melodram der erste nennenswerte Erfolg des Englischen Opernhauses nach dem Wiederaufbau des Theaters im Jahr 1816. Einige Jahre später im Jahr 1829 produzierte James Robinson Planché am Theater auch eine englische Version von Heinrich Marschners Oper *Der Vampyr*. Es ist ein interessanter Umstand, dass dieses Theater auch für die erste szenische Lesung von Bram Stokers *Dracula* im Jahr 1897 verwendet wurde.⁷⁰

Die Handlung von *The Vampire; or, the Bride of the Isles* ist im Wesentlichen unverändert geblieben. Das Stück beginnt in der Fingalhöhle auf der Insel Staffa in Schottland. Lady Margaret liegt schlafend da, während die Geister Unda und Ariel versuchen, sie vor dem gefährlichen Vampir zu warnen. Als der Vampir erscheint, wird er von Geistern zurückgezogen. Die nächste Szene spielt im Schloss von Lord Ronald, der nicht nur der Vater von Margaret, sondern ein bester Freund von Lord Ruthven ist. Die beiden waren vor langer Zeit befreundet, und Ruthven hat sein Leben einst gerettet. Im Schloss werden Geschichten über ein Monster erzählt, das seine Opfer heiraten muss, um ihnen das Blut auszusaugen. Es heißt, dass diese Monster, die Vampire genannt werden, dies ständig machen müssen, um weiterleben zu können.⁷¹

In der nächsten Szene spricht Margaret mit Bridget, ihr vertrauten Dienerin, darüber, dass sie in einer Höhle eingeschlafen sei, nachdem sie sich verlaufen hatte. Sie sah, wie ein attraktiver Mann die Hand zu ihr ausstreckte, aber seine Gesichtszüge wurden monströs, und sie floh vor Schreck weg. Ihr Vater, Lord Ronald, arrangierte gegen Willen seiner Tochter die Verlobung von Lady Margaret und Graf von Marsden, der in der Tatsache Lord Ruthven ist. Margaret erkannte in dem Mann das Ungeheuer von letzter Nacht. Ruthven verwendete nun seine Kräfte, um sie zu verhexen, damit die Ehe abgeschlossen werden kann. Er versuchte aber eine andere zu verhexen, und daher wurde von einem Bürger Namens Robert erschossen.⁷²

⁶⁹ Mander, Raymond / Mitchenson, Joe: *The Theatres of London*, London: Rupert Hart-Davis 1961, S. 273.

⁷⁰ Whittington, Ryan Douglas: „Resurrecting two melodramatic vampires of 1820“, The Florida State University: ProQuest Dissertations Publishing 2016, S. 35.

⁷¹ Planché, James Robinson: *The Vampire, or The Bride of the Isles*. Stage adaptation of Byron Polidori's tale by J. R. Planche, Montana: Kessinger Publishing, 2004.

⁷² Ebd.

Der Vampir ist aber nicht tot. Dies hat den Effekt, dass die dramatische Richtung von der Entwicklung bis zum Höhepunkt und Finale klarer wird.⁷³ Als Lord Ronald sah, wie Ruthven erschossen wurde, ging er zu Margaret und fand heraus, dass Ruthven wieder am Leben war. Lady Margaret akzeptiert den Heiratsantrag von Lord Ruthven und als sie zum Altar geführt wurde, stürmten Lord Ronald mit Robert und anderen herein. Nach einem Kampf von Robert und Ruthven erschien die Sonne und somit war die Zeit für Ruthven abgelaufen. Am Ende wurde er von einem Blitz erschlagen.⁷⁴

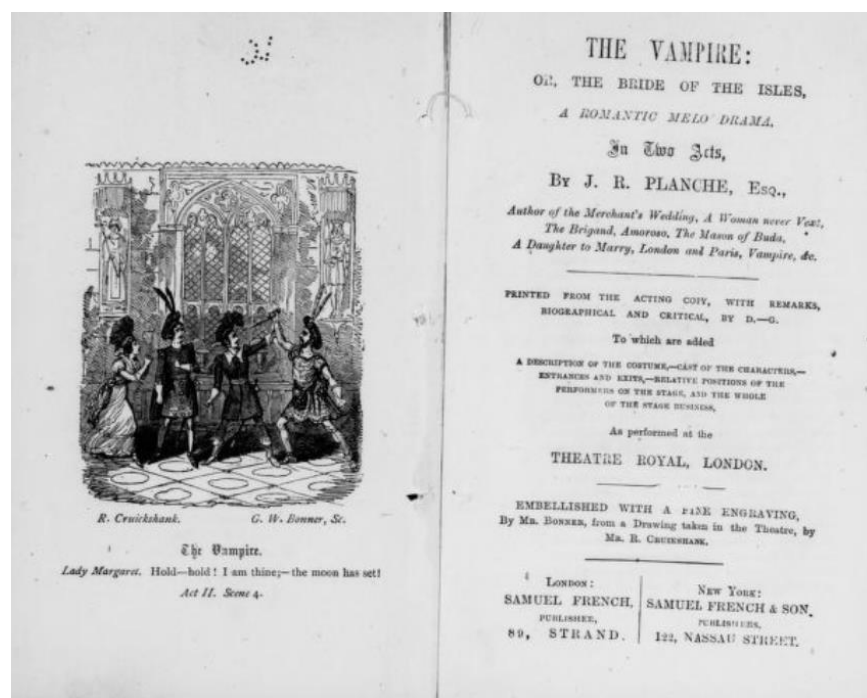


Abbildung 3: *The Vampire or the Bride of the Isles*. Libretto

Quelle: Jones, Hart / Planché, J. R. / Daniel, G. / Bonner, M. / Cruikshank, R. Keeley: *The Vampire or the Bride of the Isles*. Libretto, Samuel French (Hrsg.), London 1829, in: *Library of Congress*, www.loc.gov/item/2010659625/.

Lange vor dem zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, als Shelley das gotische Stück *The Cenci* (1819) veröffentlichte, dessen Aufführung aufgrund von Themen wie Inzest und Vaternord verboten wurde, waren die Grenzen zwischen gotischem Drama und Melodram schwierig zu unterscheiden.⁷⁵ Ungeachtet seines komplexen Stammbaums wird in den meisten Geschichten erklärt, dass das Melodram kurz nach Beginn des neuen Jahrhunderts die englische

⁷³ White, Pamela C.: "Two Vampires of 1828", in: *Opera Quarterly*, Bd. 5, no. 1, North Carolina: University of North Carolina Press 1987, S. 25.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Donohue, S. 46.

Bühne im Sturm eroberte und dessen direkter Ursprung in einem Genre des Musikdramas liegt, das sich in den Pariser Boulevardtheatern entwickelte. Ab diesem Zeitpunkt nahm das Melodrama in halsbrecherischer Geschwindigkeit einen parallelen Verlauf in Frankreich und England. Im Laufe des Jahrhunderts wurden einige Anpassungen in Bezug auf Themen, Handlungen und Schauplätze vorgenommen. Es behielt jedoch seinen fantastischen Ethos, der Gefährdung und der Beinahe-Katastrophe bei, der schließlich zur Rechtfertigung des Guten, Wahren und Unschuldigen führte.⁷⁶

An dieser Stelle soll der Zeitraum zwischen Ende des 18. Jahrhunderts bis zu den 1820er Jahren genauer betrachtet werden, um zu verstehen, was in Frankreich geschah und wie die gotische Kultur und die gotische Romantik das Melodram beeinflussten, welches später in Theaterproduktionen auf der ganzen Welt erfolgreich wurde.

3.2. Frankreich

In der Gesamtbetrachtung stellte die Zeit der 1800er bis in die 1820er Jahre ein volatiles Theatermilieu dar, in dem sich das gotische Melodram neben dem allmählichen Aufkommen des Melodrams als populärste ernste Bühnengattung und „dominante dramatische Form“ unkontrolliert ausbreitete.⁷⁷ Die Tragödie mit ihren durchdringenden gotischen Zügen, dem verlorenem Boden, und die gotische Ästhetik tauchten in einer Vielzahl spektakulärer Formen auf, bspw. im Ballett, der Oper, Pantomime, Harlekinade, Extravaganz und Burletta.⁷⁸

Der Begriff „Mélodrame“ selbst scheint sporadisch aufgetaucht zu sein, nachdem Jean-Jacques Rousseau ihn ursprünglich verwendet hatte, um seine *Scène lyrique Pygmalion* (1770) zu charakterisieren, in der sich ein dramatischer Monolog mit Pantomime und Orchesterbegleitung abwechselt.⁷⁹ Als Folge der Revolution und der Emigration, brachte das französische Melodram eine andere Art des Theaterpublikums hervor. Da es immer weniger Menschen gab, die sich im Repertoire des Theaters gut auskannten, wurde das Repertoire für Menschen geschrieben, die nicht lesen konnten. Daher war die Bedeutung des Melodramas für die Entwicklung des Theaterlebens

⁷⁶ Ebd., S. 47.

⁷⁷ Buckley, Matthew S.: „The Formation of Melodrama“, in: Swindells, Julia / Taylor, David Francis (Hrsg.): *The Oxford Handbook of the Georgian Theatre 1737–1832*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 472.

⁷⁸ Saglia, Diego: „The Gothic Stage: Visions of Instability, Performances of Anxiety“, in: Wright, A. / Townshend, D. (Hrsg.): *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015, S. 80.

⁷⁹ Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press 1984, S. 87.

für verschiedene Publikumsschichten sehr groß.⁸⁰ Darüber hinaus wurden gotische Züge, die mindestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Tragödien immer wieder in „romantischem tragischem Drama“ auftauchten, immer deutlicher, wie z. B. in Joanna Baillies *De Monfort* (1798), Samuel Taylor Coleridges *Remorse* (1797), welche das immer noch prestigeträchtigste Bühnengenre des Nationaltheaters neu beleben und so zur Reformation beitragen wollten.⁸¹

Eine relativ unkomplizierte Definition des gotischen Dramas bezeichnet es als das Gegenstück zur gotischen Romanze, in der die Handlungen, Themen und weitere Elemente auf die Bühne oder zumindest in einen dramatischen Text übertragen werden. Die Kommentatoren der Romantik erkannten selbst, dass das Drama sich Merkmale der zeitgenössischen Gothic-Fiktion aneignete und sie in ein visuelles, multimediales und dreidimensionales Artefakt übersetzte.⁸²

Charles Nodier war einer der wichtigsten Popularisierer der gotischen Thematik in Frankreich. Nodier wurde 1780 geboren und gehörte zu der völlig entwurzelten Generation, die zwischen der Revolution, dem Imperium und der Wiederherstellung der bourbonischen Monarchie gefangen wurden. Sein Vater war Präsident des Strafgerichtshofs, bereits im Alter von vierzehn Jahren hatte der junge Nodier die täglichen Enthauptungen miterlebt, sodass er dem Anblick von Blut nicht standhalten konnte.⁸³

In einer Rezension aus dem Jahr 1821, über eine französische Übersetzung eines deutschen Gotik-Romans, betitelt Nodier die Romantik in der Übersetzung als eine, seiner Meinung nach schlecht konzipierten Form des Fantastischen, der „*frénétique*“-Schule. Die „*frénétique*“-Schule produzierte eine abgeleitete Form des Gotik-Romans, die Geister exhumiert und schreckliche Szenen heraufbeschwört, ohne an das Handwerk des Schreibens zu denken.⁸⁴

Charles Nodier spielte in Frankreich während der Romantik eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung des Vampirthemas. Nodier hatte es während seiner Arbeit in Illyrien geschafft, sein Verständnis des Vampirmythos' zu vertiefen. Er erforschte das Phänomen des osteuropäischen Vampirismus gründlich und zeichnete seine ursprünglichen folkloristischen Quellen für den

⁸⁰ Ebd., S. 89.

⁸¹ Cox, S. 163.

⁸² Saglia, S. 73.

⁸³ Hogle, Jerrold E.: „The Rise of the Gothic Vampire: Disfiguration and Cathexis from Coleridge's *Christabel* to Nodier's *Smarra*“, in: Duperray, Max (Hrsg.): *Gothic N.E.W.S.*, Paris: Houdiard 2009.

⁸⁴ McManus, Elizabeth / Ginsburg, Daniela: „The Fantastic in Literature“, in: *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 134(3), 2019, S. 540.

späteren Gebrauch auf.⁸⁵ Nodiers Konzepte des Vampirismus', welche sich aus seinen theoretischen Überlegungen und seinen Kunstwerken ergeben, können mit verschiedenen Interpretationen der historischen, gesellschaftspolitischen, philosophischen, religiösen, psychoanalytischen und medizinischen Gegebenheiten dieses Phänomens verglichen werden. Nodier wurde sogar als „le ‚passeur‘ de l'aesthétique Romantique allemand“ beschrieben.⁸⁶

Sobald die Kurzgeschichte *The Vampire* im Jahr 1819 von Henry Faber ins Französische übersetzt worden war, sah Charles Nodier darin eine Möglichkeit, diese zu „transmodalisieren“ („transmodalisation intermodale“: Par transmodalisation, j'entends [...] une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction: narratif ou dramatique⁸⁷), d. h. auf der Theaterbühne zu präsentieren. Er schrieb: „Tout cet attirail de mélodrame à la Melpomène des boulevards ; et quel succès, alors, ne lui est pas réservé!“⁸⁸ Transmodalisierung wurde als eine „Hilfskonstruktion bei der Trennung von obligatorischen und fakultativen Veränderungen im Zusammenhang mit dem Wechsel zwischen Erzählung und Drama“⁸⁹ verwendet.

Charles Nodier schrieb das Melodram *Le Vampire* in Zusammenarbeit mit T. F. A. Carmouche und Marquis de Jouffroy sowie mit Musik von Louis Alexandre Piccini (1779-1850), dem Enkel von Glucks Rivalen Niccolò Piccini (1728-1800).⁹⁰

Nodiers Stück weist viele Überschneidungen mit Polidoris Kurzgeschichte auf, es gibt nur wenige Unterschiede in der Handlung. Es gibt einen Prolog, einige zusätzliche Charaktere und ein glücklicher Schluss wurden hinzugefügt.⁹¹ Die Musik zu *Le Vampire* besteht aus 22 Stücken, darunter ein Lied, das Oscar, ein Barde, der über übernatürliche Kräfte verfügt (im Libretto als génie des Mariages⁹² bezeichnet), gesungen hat, sowie Musik für ein Ballettstück im Rahmen der

⁸⁵ Sangsue, Daniel: „Nodier et le commerce des vampires“, *Revue d'Histoire Litteraire de la France* 2, 1998, S. 231–245.

⁸⁶ Leiva, Antonio Dominguez: *Décapitations: du culte des crânes au cinéma 'gore'*, Paris: Presses Universitaires de France 2004, S. 129.

⁸⁷ Genette, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil [1982] 1992, S. 396.

⁸⁸ Nodier, Charles: *Mélanges de littérature et de critique*, op. cit., vol. I, Genève: Slatkine 1820, S. 417.

⁸⁹ Lipinski, Birte: „Romane auf der Bühne: Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater“, *Forum modernes Theater* 2014, S. 59.

⁹⁰ Palmer, Allen Dean: *Heinrich August Marschner 1795–1861. His Life and Stage Works*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1980, S. 80–81.

⁹¹ Switzer, Richard: „Lord Ruthwen and the Vampires“, in: *The French Review*, Vol. 29, No. 2, American Association of Teachers of French, Dezember 1955, S. 111.

⁹² Carmouche, Pierre / de Jouffroy, Achille / Nodier, Charles: *Le Vampire. Mélodrame en trois actes, avec un prologue*, Au magasin général de pièces de théâtre, Paris: Palais Royal, Derrière le théâtre français Nr. 51, 1820.

Hochzeitsfeier von Lovette und Edgar. Die Instrumentalmusikstücke wurden als Melodramen oder einfach Melos bezeichnet und waren der frühen Filmmusik ähnlich.⁹³

Le Vampire ist nur schwer als Melodram zu bezeichnen, denn das Stück nur ein Lied enthält, jedoch entspricht es den Merkmalen des Schauergenres.⁹⁴ Ginette Picat-Guinoiseau kommentierte die Musik in seiner kritischen Ausgabe von Nodiers Stücken:

Piccini [sic], the great specialist of the genre, knew how to compose [...] punctuations for the action which were evocative and pathetic; songs for the soloists and the chorus; [...] and finally, dance, in the form of a ballet which illustrates the harmony of the world while the adverse events have already been put into motion [...] The music could be descriptive, could “paint” or “express” a tempest or storm; it could underscore the words; it could be the background of an entire scene...the music poetizes the action.⁹⁵

Nodiers Melodram *Le Vampire*, dessen Handlung größtenteils an *The Vampyre* von Polidori angelehnt ist, war so erfolgreich, dass es 1823 wiederholt wurde. Daraus entstand vor allem eine Vielzahl an Nachahmungen: „il n’était pas de petit théâtre qui ne voulût avoir son Vampire“⁹⁶.

Doch welche Rolle spielte die englische Schauerliteratur im Zusammenhang mit dem französischen Melodram in Deutschland und wie spiegelt sich diese in der Oper von Heinrich Marschner wider? Um dieser Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, die Entwicklung des Vampir-Themas auch in Deutschland zu verfolgen.

3.3. Deutschsprachiger Raum

Die deutsche Romantik zeichnete sich durch einen betont philosophischen Charakter aus. Seine Ästhetik nahm Gestalt in Form des „Jenaer Kreis“ an, welcher Ende des 18. Jahrhunderts in der Stadt Jena bei Weimar entstand. Die Haupttheoretiker der Jenaer Romantiker waren die Brüder

⁹³ Carr, Bruce: „Theatre Music: 1800–1834“, in: Temperley, Nicholas (Hrsg.): *Music in Britain: The Romantic Age, 1800–1914. The Athlone History of Music in Britain*, Bd. 5., London: The Athlone Press 1981, S. 293.

⁹⁴ Stuart, Roxana: *The vampires of nineteenth-century melodrama*, Dissertation, New York: City University of New York 1993, S. 63.

⁹⁵ Stuart: *Stage Blood*, S. 15, 23.

⁹⁶ Yovanovitch, Voyslav M.: „*La Guzla’ de Prosper Mérimée. Étude d’histoire romantique*“, Genève: Slatkine 1973, S. 321.

August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, in deren Werken die Theorie der Romantik formuliert wurde.⁹⁷

German fiction itself had arisen largely as a result of English influence. In the 18th century many was unprecedentedly fond of English literature, probably for reasons connected with, the German interest in the problems of national identity. F. G. Klopstock, C. F. Gellert, and Wieland all claimed strong influences from Richardson; Shakespeare and Milton were very widely read and edited, and acclaimed as among the greatest of writers... And the German terror-novel may justly be said to have been inspired by Young and Hervey and, a little later, by Walpole, who was also extensively read.⁹⁸

Zum ersten Mal in der deutschen Literatur erschien der Vampir bereits im Jahr 1748 in dem Gedicht *Der Vampir* von Heinrich August Ossenfelder. Johann Wolfgang Goethe veröffentlichte 1797 *Die Braut von Korinth*, die erste Vampirballade, in der von einem lebenden Toten erzählt wird. Dieser wird nicht explizit als Vampir bezeichnet. Aber der Vampirfiber entwickelte sich im deutschsprachigen Raum erst viel später als in England und Frankreich.

Das Romantische ist schon in seinen Abgrund verlaufen; das Gräßlichste der neuern Produktionen ist kaum noch gesunkener zu denken. Engländer und Franzosen haben uns darin überboten. Körper, die bei Leibesleben verfaulen und sich in detaillierter Betrachtung ihres Verwesens erbauen, Tote, die zum Verderben anderer am Leben bleiben und ihren Tod am Lebendigen ernähren: dahin sind unsre Produzenten gelangt! Im Altertum spukten dergleichen Erscheinungen nur vor wie seltene Krankheitsfälle; bei den Neuern sind sie endemisch und epidemisch geworden.⁹⁹

Eva Dorothea Becker schrieb dazu: „Es gibt noch keine Ritter-, Räuber- und Schauerromane, kein Geheimbund- und pseudo-historischen Romane, obgleich Walpole's 'Castle of Otranto' in England schon 1764 erschienen war.“¹⁰⁰ Sie erklärt weiter, dass der Grund dafür darin liegt, dass die Aufklärung und Empfindsamkeit erst in ihre Spätphase eingetreten sind.¹⁰¹

⁹⁷ Bojadzhiev, Obraszova, Jakubovskij, S. 93.

⁹⁸ Punter, David: *The Literature of Terror, Volume 1: The Gothic Tradition*, 2nd ed., London: Longman Group Limited 1986, S. 57–58.

⁹⁹ Trunz, Erich (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Bd. 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, München: Beck 1978, S. 487f.

¹⁰⁰ Becker, Eva Dorothea: *Der deutsche Roman um 1780*, Stuttgart; J. B. Metzlersche Verlagsbuchhaltung 1964, S. 68.

¹⁰¹ Ebd.

Romantikkritiker hingegen griffen das gotische Drama aus ideologischen und politischen Gründen an, indem sie seine Ähnlichkeiten mit dem deutschen Sturm-und-Drang-Drama hervorhoben.¹⁰² Die Sturm-und-Drang-Dramen, welche die „verderblichen Barbarei und Kotzebuismen in Moral und Geschmack“ nach England brachten, und an die Coleridge in der „*Biographia Literaria*“ erinnerten, zirkulierten hauptsächlich in Übersetzungen.¹⁰³

Es waren reichlich romantische Themen in populären Melodramen vorhanden, deren gotische Vertonungen als Hinweis auf die dunkleren Impulse verstanden werden können, welche sowohl romantische Helden als auch Schurken antreiben. Trotzdem neigte die Moral des Volkstheaters dazu, die sentimentalischen Werte der Aufklärung aufrechtzuerhalten. Kurz gesagt, sprengte jeder Versuch, das subjektive Weltbild des romantischen Helden auf der Bühne darzustellen, die konzeptionellen Grenzen des Theaters des frühen 19. Jahrhunderts.¹⁰⁴

Dennoch war auch in Deutschland das Vampirismus-Thema, oder auch der „Siegeszug der Vampire“¹⁰⁵ genannt, nicht fremd. Auch hier wurde ein Vampir zunächst als Unhold, als negativer Held inszeniert. In den Motiven der sogenannten *Schwarzen Romantik* tauchten immer mehr dämonische Charaktere auf. Die *Schwarze Romantik* wird in der irrationalen Tendenz der romantischen Epoche zum Fantastisch-Abseitigen und Dämonisch-Grotesken dargestellt und dient als Ausdruck der Ängste, Träume und Wahnvorstellungen.¹⁰⁶ Laut Matthew Bunson „the Germans also made a lasting contribution to vampirology in the numerous treatises written by ‘experts’ on the undead during the seventeenth and eighteenth centuries“.¹⁰⁷ Daher kann man auch das Interesse für Schauerromane und Vampire nicht ausschließen. Solche Literaturwerke, wie *Der Vampyr* (1748) von Heinrich August Ossenfelder, *Die Braut von Korinth* (1774) von Goethe, und insbesondere die Werke von E. T. A. Hoffmann, weckten in Deutschland das Interesse an der Schauerliteratur.

¹⁰² Saggini, Francesca: *The Gothic Novel and the Stage: Romantic Appropriations*, New York: Routledge 2015, S. 52.

¹⁰³ Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*, hrsg. von Nigel Leask, London: Everyman 1997, S. 332–333, 335.

¹⁰⁴ Williams, Simon: „Wagner and the early nineteenth-century theatre“, in: *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 24.

¹⁰⁵ Bohn, Thomas M.: „Vampirismus in Österreich Und Preußen. Von Der Entdeckung Einer Seuche Zum Narrativ Der Gegenkolonisation“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 56, no. 2, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008, S. 161–177.

¹⁰⁶ Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001, S. 743.

¹⁰⁷ Bunsons, Matthew: *The Vampire Encyclopedia*, New York: Gramercy Press 1993, S. 106–107.

Die bereits erwähnte Kurzgeschichte *Der Vampyr* von Polidori wurde 1819 von Leipziger Verleger zügig ins Deutsche übersetzt, wobei der Name des Übersetzers nicht bekannt ist.¹⁰⁸ Die Kurzgeschichte spiegelte sich in zwei Opern wider: Die erste war die von Heinrich Marschners, die zweite die Peter von Lindpaintners (1791–1856), Kapellmeister von Stuttgart. Diese wurde am 21. September 1828 in Stuttgart uraufgeführt, sieben Monate nach Marschners Uraufführung am 29. März 1828 in Leipzig. Cäsar Max Heigel schrieb für Lindpaintners Oper ein dramatisch wirksames Libretto auf der Grundlage seiner eigenen früheren Adaption von Ritters Stück.¹⁰⁹

Mit Blick auf das Vampir-Fieber der Theaterbühnen Frankreichs, Großbritanniens und Deutschlands kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass das musikalische Kulturleben Europas stark voneinander abhängig war. Das Schauer-Genre spiegelte sich in allen kulturellen Bereichen und inspirierte viele Dramatiker und Komponisten. Auch Heinrich Marschner spielte eine wesentlich große Rolle in der Popularisierung des Genres. Das Übernatürliche wurde bei Marschner nicht durch eine metaphorisch reiche Naturumgebung vermittelt, sondern durch eine Unterwelt dämonischer Erdgeister, die in aktiver Menschenfeindlichkeit existiert.¹¹⁰

Der zweite und nachfolgende Teil dieser Arbeit ist dem Komponisten selbst und seiner Oper *Der Vampyr* gewidmet.

¹⁰⁸ Viets, Henry R.: „The London Editions of Polidori's *The Vampyre*“, in: *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Second Quarter, Vol. 63, No. 2, The University of Chicago Press 1969, S. 99.

¹⁰⁹ Siehe eine ausführliche Analyse des Werkes von Lindpaintners in Nägele, Reiner: „Der Vampyr – Held oder Traumbild? Zur Funktionalität des Bösen in den Opern von Marschner und Lindpaintner“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 56. Jahrg., H. 2., Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999.

¹¹⁰ Williams, S. 28.

4. Heinrich August Marschner

Heinrich August Marschner, geboren 16. August 1795 in Zittau, war einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Opernromantik in der Generation zwischen Weber und Wagner. Von 1804 bis 1813 belegte er am Gymnasium in Zittau und im nahegelegenen Bautzen geisteswissenschaftliche Kurse.¹¹¹ Rektor Kämmel, ein seit 1824 in Zittau lebender Geistlicher, der über Informationen bzgl. den Komponisten aus erster Hand verfügte, berichtete Franz L. Klötzer¹¹², dass Marschner immer wieder während der Schulzeit komponierte, anstatt seinen Unterrichtsstoff zu studieren.¹¹³

Im Frühjahr 1813 verließ Marschner Zittau und ging erst nach Prag und von dort aus nach Leipzig, um Jura zu studieren. Doch seine Interessen schienen weniger dem Rechtsstudium als vielmehr seinen abendlichen Verbindungen mit Männern, wie dem Verleger Friedrich Hofmeister, dem Musikkritiker J.A. Wendt und Friedrich Rochlitz, Gründer der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu gelten.

1815 traf er in Wien mit Ludwig van Beethoven zusammen, dieser „war immer wohlwollend und liess auch hier und da ein ermunterndes Wort fallen.“¹¹⁴ Zu dieser Zeit begann er sich für die Oper zu interessieren und versuchte sich an der Vertonung von Caterino Mazzolàs Bearbeitung der Metastasios *La clemenza di Tito*, die er einer Kopie von Mozarts Fassung entnommen hatte. Obwohl er das Werk vollendete, wurde es nie aufgeführt und ist bis auf wenige Takte einer Arie verschollen.¹¹⁵

Die Verbindung zwischen Marschner und Weber war nicht nur musikalisch eng, sondern auch persönlich. Im Jahre 1817 war Weber als Kapellmeister der deutschen Oper nach Dresden gekommen, dorthin sandte ihm Marschner seine Oper. Weber's freundliche Antwort und sein

¹¹¹ Palmer, Allen Dean: *Marschner, Heinrich August*. Grove Music Online, Oxford University Press, Letzter Zugriff: 30. August 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017858>

¹¹² Klötzer, Franz L.: *Heinrich Marschners Schul und Chorzeit. Einladungsschrift zur 100-Jahrfeier des Johanneums*, Zittau: Menzel 1906, S. 6.

¹¹³ Palmer, Allen Dean: *Heinrich August Marschner 1795–1861. His Life and Stage Works*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1980, S. 3.

¹¹⁴ *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, hrsg. von Prof. L. Bischoff, Verlag der M. DuMont-Schauberg, Nr. 3, Köln 17.01.1857, S. 3.

¹¹⁵ Palmer: *Marschner, Heinrich August*. Grove Music Online, Oxford University Press, Letzter Zugriff: 30. August 2021.

ganzes Benehmen gegenüber dem jüngeren Komponisten gereichte seinem Charakter zur größten Ehre. „Wie freudig war Marschner erstaunt, als der Meister nicht nur die Sendung sehr freundlich aufnahm und sich günstig über die Composition aussprach, sondern sogar gleich in dem ersten Briefe verhiess, die Oper auf die dresdener Bühne zu bringen!“¹¹⁶

Nachdem Marschner nach Pressburg, in das heutige Bratislava, zog, wo er eine Zeit lang auch als Musiklehrer wirkte, schrieb er einige kleine und große Messen und mehrere Orchesterstücke, Sinfonien und Ouvertüren, die er aber nicht veröffentlichte. Außerdem schrieb er einige Singspiele, wie *Der Kiffhäuser Berg* (1816), *Saidar und Zulima* (1818), *Das stille Volk* (1818), die jedoch ohne Erfolg blieben, ebenso wie nachfolgende Bühnenwerke und verschiedene Begleitpartituren zu Theaterstücken, wie *Ali Baba oder Die 40 Räuber* (1823).¹¹⁷

Auch in seinem Privatleben hatte Marschner zu jener Zeit wenig Glück. Er heiratete zweimal, das erste Mal 1817, das zweite Mal 1820. Beide seiner Ehefrauen starben schnell, die erste nach nur sechs Monaten. Im Jahr 1826 heiratete Marschner zum dritten Mal, ein Jahr nach dem Tod seiner zweiten Frau. Seine dritte Ehefrau war die Sopranistin Marianne Wohlbrück.¹¹⁸

Doch sein Unglück sollte bald mit dem Erscheinen seiner Oper *Der Vampyr* von 1827 enden, die sein neuer Schwager, der Schauspieler Wilhelm August Wohlbrück, nach einem Libretto komponiert hatte. Auch die nächste Zusammenarbeit der beiden, *Der Templer und die Jüdin* (1829), war ein großer Erfolg. Als Marschner den Roman *Ivanhoe* (1820) von Walter Scott las, wurde ihm klar, dass die Handlung sowie die Hauptfiguren des Romans sich für eine musikalische Darstellung eigneten.¹¹⁹ So entwarf er selbst eine Inhalt-Skizze und wandte sich damit wieder an seinen Schwager Wohlbrück. Das Buch erhielt Marschner im März 1829, im Juli desselben Jahres hatte er die Partitur von *Der Templer und Jüdin* vollendet.¹²⁰

Im folgenden Jahre (1830) erhielt Marschner zwar verschiedene Anträge zu ehrenvollen amtlichen Stellungen, wollte sich aber nicht an eine bestimmte Stelle binden. Er nahm allerdings die Einladung der Direktion des Königsstädter Theaters an, eine Oper heiteren Inhalts zu schreiben. Wohlbrück schlug als Stoff *Des Falkners Braut*, nach einer Erzählung von Spindler, vor. Schon

¹¹⁶ *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, S. 18.

¹¹⁷ Palmer: Oxford University Press.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Gleich, Ferdinand: *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig: Carl Merseburger Verlag 1863, S. 53.

¹²⁰ *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, S. 4.

Ende 1830 sandte er die Partitur nach Berlin, und die Aufführung wurde bereits vorbereitet, als der Vorstand der königlichen Bühne davon Nachricht erhielt. Die neue Oper blieb nicht ohne Beifall, hatte aber weder so großen noch so nachhaltigen Erfolg, als die beiden früheren.¹²¹

Ende 1830 erhielt Marschner jedoch die feste Stelle des Hofkapellmeisters in Hannover und übersiedelte im folgenden Jahr mit seiner Familie dorthin. Kurz darauf erhielt er ein Libretto mit dem Titel *Hans Heiling* von dem berühmten Schauspieler, Dramatiker und Theaterhistoriker Eduard Devrient, der dies aus mehreren Legenden rund um die Hans-Heiling-Klippen entwickelt hatte. Obwohl Marschner viele bemerkenswerte Musikstücke außer *Hans Heiling* komponierte, stellte diese Oper den Höhepunkt seiner Schaffenskraft dar.¹²²

Das kompositorische Schaffen Marschners war sehr umfangreich, er entwickelte nicht nur eine bereits gut etablierte musikalische Tradition weiter, sondern verstärkte die von der romantischen Epoche geprägte Bedeutung in der Musik. In erster Linie war das in seinen Opern sichtbar.¹²³

Marschner war unstreitig für die dramatische Darstellung mehr begabt als Spohr, allein es fehlt ihm die Tiefe und Innerlichkeit dieses Meisters, so daß auch er zu keinem recht dramatischen Stil gelangen konnte. Bewußt schloß er sich der Weise Webers an, der ihm natürlich an Originalität und Macht der Empfindung ungemein überlegen ist, nicht aber auch an regem Sinn für dramatische Entwicklung und Gestaltung ... Während Weber auch die Welt der Wirklichkeit mit romantischem Schein überzieht, zeigt Marschner überall das Bestreben, nicht nur die äußere Umgebung so derb realistisch zu fassen wie nur möglich, sondern auch dem romantischen Spuk, der in sie hineinragt, eine gewisse handgreifliche Gestalt zu geben.¹²⁴

Nachdem Heinrich Marschner den Höhepunkt seiner Karriere mit *Hans Heiling* erreicht hatte und der berühmteste Opernkomponist in Deutschland war, kann keines der Bühnenwerke, die er danach komponiert hatte, auch in Deutschland, nicht als Erfolg bezeichnet werden. Dennoch kann sein Schaffen nicht nur als eine Brücke zwischen Weber und Wagner bezeichnet werden,

¹²¹ Fürstenau, Moritz: „Marschner, Heinrich August“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. Historische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Band 20, Leipzig: Duncker & Humblot 1884, S. 435–441.

¹²² Weber, Brigitta: *Heinrich Marschner, Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. 1. Aufl., ed., Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover 1995.

¹²³ Vgl. Fischer, Georg: *Marschner-Erinnerungen*, Hannover, Leipzig: Hahn 1918.

¹²⁴ Reißmann, August: *Illustrierte Geschichte der deutschen Musik*, 2. Auflage, Leipzig: Reisland 1892, S. 456.

sondern war er für seine Zeit einer der wichtigsten dramatischen Interpreten der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert. Der österreichische Musikhistoriker und Musikkritiker August Wilhelm Ambros verglich die Unterschiede zwischen Weber und Marschner mit der Kunst der Maler, indem er schrieb „Weber und Marschner sind beide eines zauberhaften musikalischen Helldunkels mächtig; aber Weber malt gleichsam als Coreggio, Marschner als Rembrandt, – bei jenem brechen die dunkelnden Schatten in eine helle, farbige Tageswelt, bei diesem glühen düstere Lichter aus unheimlicher Nacht.“¹²⁵ Er schrieb auch, dass Marschner zwar in Webers Kunst und Art wurzelt, er jedoch eigene wertvolle Seiten ausgebildet und weiterentwickelt hatte.¹²⁶

Marschner schrieb 195 Werke mit Opuszahlen und einige andere ohne, darunter Opern, Lieder für Solostimmen (neben den Opern war er vor allem für seine Lieder und Chorwerke bekannt), Ensemble- sowie Chorwerke, Kompositionen für Klavier und Kammermusik.¹²⁷

Das Schaffen von Heinrich August Marschner, Ehrendoktor der Universität Leipzig, ist bis heute in der Musikwissenschaft wenig erforscht. Dennoch ist Marschner, der Autor der im 19. Jahrhundert äußerst populären und heute fast vergessenen musikalischen „Thriller“. Nachfolgend soll zum Thema der gotischen Romantik und des Vampirismus zurückgekehrt werde, es soll genauer betrachtet werden, wie die Oper *Der Vampyr* entstand und wie sie die Entwicklung der Theaterkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beeinflusste.

4.1. Der Weg zum *Vampyr*

Nach Stationen in Berlin und Preßburg, das heutige Breslau, kamen Marschner und seine Frau Marianne Wohlbrück in Danzig an, wo sie einen sechsmonatigen Vertrag mit Marschner als Musikdirektor und Marianne als führende Sopranistin erhielten. Hier vollendete und inszenierte Marschner seine erste durchkomponierte Oper *Lucretia* (1820–1826), die auf Sextus Tarquinius’ angeblicher Vergewaltigung von Lucretia Collatinus im Jahr 509 v. Chr. und ihrem anschließenden Selbstmord basierte. Als ihr Vertrag in Danzig endete, reisten sie gemeinsam nach Magdeburg,

¹²⁵ Štědrónská, Markéta (Hrsg.): *August Wilhelm Ambros. Musikaufsätze und -rezensionen: 1872–1876*, Historisch-kritische Ausgabe. Band 1: 1872 und 1873, Wien: Hollitzer Verlag 2017, S. 36.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Palmer, Allen Dean: *Heinrich Marschner and His Opera „Der Vampyr“*, Masterthesis, Los Angeles: University of California 1975, S. 26.

dort lernte Marschner seinen Schwager Wilhelm August Wohlbrück, einen beliebten Schauspieler, kennen.¹²⁸

Noch während Marschner und Wohlbrück in Magdeburg zusammen waren, griffen sie die Idee auf, bei der Produktion einer Oper zum Thema Vampire mitzuarbeiten.¹²⁹ Wie bereits erwähnt, war ein solches Thema typisch für die literarische Bewegung der Schauerromantik in ganz Europa, welche sich damals auf dem Höhepunkt ihrer Popularität befand.¹³⁰

Dennoch wurde die Idee, einen solchen Inhalt in einer Oper umzusetzen, von manchen Kritikern weder verstanden noch akzeptiert. In einem Artikel in der *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (1829) wurde das Libretto von Wohlbrück als „unmoralisch“ bezeichnet und nach der Meinung des Autors, konnte dies vom Publikum nicht akzeptiert werden:

Wir wollen nicht von einem Dichter reden, denn darauf hat Herr Wohlbrück wohl selbst nie Ansprüche gemacht; aber wie hat ein Mensch bei ruhiger Ueberlegung auf die unglückliche Idee kommen können, diesen Stoff für das Theater benutzen zu wollen?¹³¹

Im Mai 1827 war die Arbeit, an der Komposition des ersten Aktes der Oper fast beendet, im Dezember desselben Jahres, als Marschner die Direktion des Stadttheaterorchesters in Leipzig übernommen hatte, wurde die Oper schließlich vollendet.¹³²

Bei der Gestaltung seines Librettos stützte sich Wohlbrück auf die Stücke von Nodier und Planché, das Melodram von Ritter und die Kurzgeschichte von Polidori selbst. Mit dem Ziel, die von Nodier, Planché und Ritter verwendete „einleitende Vision“ zu ersetzen, schrieb Wohlbrück ein neues „Vorspiel“, das lose auf Polidoris Vorfall basiert, bei dem Ruthven Janthe im Roman ermordete. Durch das Hinzufügen eines weiteren männlichen Dieners zu den drei in Ritters Werk erzeugte Wohlbrück ein Männerquartett, das einen großen Trinkchor singt. An Gewalt mangelte es Wohlbrücks Geschichte mit dem grausamen Mord an zwei jungen Mädchen nicht. Infolgedessen

¹²⁸ Palmer: Oxford University Press.

¹²⁹ Palmer, Allen Dean: *Heinrich August Marschner 1795–1861. His Life and Stage Works*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1980, S. 73.

¹³⁰ Ebd., S. 75.

¹³¹ Marx, A. B.: „Allerlei. Ueber den ‚Vampyr‘, Oper von Wohlbrück und Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 21, Berlin: 23. Mai 1829, S. 167–168.

¹³² Gaartz, Hans: *Die Opern Heinrich Marschners*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912, S. 24.

übertraf sein Endprodukt das von Heigel sowohl beim Standpunkt der Tragödie als auch bei der Komödie.¹³³



Abbildung 4: Illustrationen zu *Der Vampyr*

Quelle: Ramberg, Johann Heinrich: „Galerie zu den Opern“, Kiel: Wissenschaftliche Gesellschaft für Literatur und Kunst, 1935, Illustrationen zu *Der Vampyr*, in: Palmer, Allen Dean: *Heinrich August Marschner 1795–1861. His Life and Stage Works*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1980, S. 98–99.

Am 29. März 1828 fand, mit dem Bariton Genast (1797–1866) in der Titelrolle, für den die Gesangspartie geschrieben wurde, die Uraufführung in Leipzig statt: „Am 29sten März wurde zum ersten Male eine neue grosse romantische Oper, der Vampyr, von H. Marschner bey vollem Hause aufgeführt. Das Meiste wurde lebhaft mit Beyfall beehrt und der Componist, der seine Oper selbst leitete, herausgerufen, darauf Hr. Genast, der den Vampyr sehr gelungen darstellte. Ueberhaupt ging die gar nicht leichte Aufgabe im Ganzen sehr gut; sie wurde von Allen mit sichtbarer Liebe vorgetragen.“¹³⁴ Der Beifall musste tatsächlich gewaltig gewesen sein, denn in

¹³³ Palmer, S. 88.

¹³⁴ „Nachrichten. Aus Leipzig. Vom 18ten Februar bis zum April“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 15, Leipzig: 09. April 1828, S. 248.

seinem Tagebuch schrieb August Heinrich Marschner: „Der schönste Tag meines Künstlerlebens! Die Oper machte Furore, Ouverture, das Trinklied und Quintett in 2t Act da capo gerufen“¹³⁵.

Dennoch wurde *Der Vampyr* auch stark kritisiert, weniger aus musikalischer Perspektive, als mehr das Libretto:

Bei so viel Trefflichem, wie diese Oper enthält, ist es doppelt zu bedauern, dass diese Fähigkeiten und der rühmliche Fleiss des Komponisten an eine so wüste Missgeburt des Geistes, wie der Wohlbrücksche Operntext ist, verschwendet worden, und es wäre keine unrühmliche Aufgabe für unsere jungen Theaterdichter, für diese, wirklich geniale Oper einen neuen Text zu fertigen, der mindestens nicht so total gegen alles menschliche Gefühl und allen ruhigen Verstand verstiesse.¹³⁶

Marschners *Der Vampyr* ist eine Quintessenz der romantischen Oper, die von finsterner Fiktion durchdrungen ist. Es enthält sowohl realistische sowie Genre-Alltagsbilder. Der Menschenwelt steht die Personifizierung der bösen Neigung Ruthwen gegenüber. Er geht unweigerlich zugrunde, denn das Gute ist stärker als das Böse.¹³⁷

Dass diese große Oper in romantischer Stilrichtung sich durch die harmonische Färbung der Musik dem Charakter der Weber'schen Musik anschloss, wurde umso deutlicher, als nicht nur der allgemeine Einfluss der Romantik, welche die Zeit beherrschte, sondern auch der besondere persönliche Umgang mit Weber deutlich wurde.

4.2. Die Frage der „romantischen“ Oper

Die Frage der Entstehung der deutschen romantischen Oper wird bis heute von mehreren HistorikerInnen und MusikwissenschaftlerInnen diskutiert. Als Gründer der deutschen romantischen Oper gilt allgemein anerkannt Weber mit seinem Werk *Der Freischütz*, mit welchem

¹³⁵ Marschner, Heinrich: „Reise-Tagebuch“, in: Waidelich, Till Gerrit: *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner*, Tutzing: Schneider 1996, S. 134.

¹³⁶ Marx, A. B.: „Allerlei. Ueber den ‚Vampyr‘, Oper von Wohlbrück und Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 21, Berlin: 23. Mai 1829, S. 167–168.

¹³⁷ Stollberg, Arne: „Heinrich A. Marschners *Der Vampyr*: Eine romantische Oper im Spannungsfeld zwischen Mode und Mythos“, in: LeBlanc, Thomas: *Draculas Wiederkehr*, Wetzlar: Förderkreis Phantastik 2003, S. 148–179.

später Marschners *Der Vampyr* immer wieder verglichen wird. Andererseits wird von vielen Kritikern behauptet, dass *Die Zauberflöte* (1791) von Mozart als Ausgangspunkt für die deutsche romantische Oper gelten könne.¹³⁸ Auch Beethovens *Fidelio* (1805) wird als Beginn der deutschen romantischen Oper bezeichnet, wobei diese Frage umstritten ist, denn selbst Beethoven konnte diese nicht als deutsche Oper betrachten, weil das Libretto französischen Ursprungs war.¹³⁹

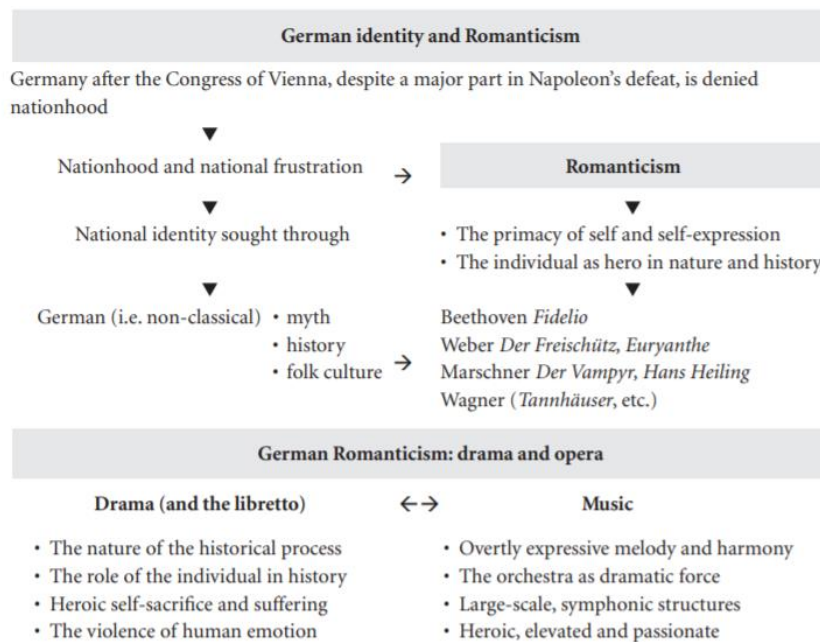


Abbildung 5: Deutsche Romantik

Quelle: Cannon, Robert: „Romanticism and Romantic opera in Germany“, in: Cannon, Robert (Hrsg.): *Cambridge Introductions to Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 114.

Diese Abbildung stellt dar, wodurch sich die deutsche romantische Oper auszeichnet. In der Regel soll die romantische Oper gleichzeitig sowohl musikalisch als auch dramaturgisch funktionieren, wobei die Grenzen zwischen einem Drama mit Musik und einem musikalischen Werk mit gesprochenen Dialogen fließend ist.¹⁴⁰

Die romantische deutsche Oper war bestimmt von starken Leidenschaften, Helligkeit und die Stärke der Gefühle, der Ausdruckskraft und des Ausdrucks, sowie von dramatischen Kollisionen, Kontrasten, dem Aufeinanderprallen des Erhabenen, des Alltäglichen, des Realen und

¹³⁸ Vgl. Cornet, Joseph: *Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit*, Hamburg: Meißner & Schirges 1849, S. 25.

¹³⁹ Hamburger, Michael (ed): *Beethoven: Letters, Journals, and Conversations*, New York 1960, S. 207.

¹⁴⁰ Fahrhol, Merle Tjadina: *Heinrich August Marschners „Der Templer und die Jüdin“: Eine Studie zum konzeptionellen Entwurf der romantischen Oper*, Band 25, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2018, S. 23.

des Fantastischen, dem Streben nach Glück sowie der Dynamik des Bühnengeschehens. Einer der bekanntesten deutschen Romantiker, E. T. A. Hoffmann, ein bedeutender Schriftsteller, Musikkritiker und Komponist, schrieb die Oper *Undine*, die 1816 im Nationaltheater in Berlin uraufgeführt wurde. Er definierte die Gattung der deutschen romantischen Oper ästhetisch und verwirklichte diese auch künstlerisch.¹⁴¹

Die romantische Oper zielt auf eine Entwicklung von der musikalischen Zustandsschilderung zur fließenden Darstellung seelischer Entwicklungen und äußerer Handlungsverläufe ab.¹⁴² „In der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unseren Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d.h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen.“¹⁴³

Charakteristische Merkmale des Stilwandels sind, das Verschwinden des Kastratenhelden und das Auftauchen des Tenorhelden, die Entfremdung von der Tradition des *recitativo secco*, welches nur die italienische Oper betraf, die ungeheure Entwicklung der Ensemblenummern und die Entwicklung der Chornummern, welche fast immer aus den Balletten abgewickelt wurde und sich hin zur konsequenten Verwendung des Chores für Lokalkolorit und Malerisches entwickelte.¹⁴⁴

Die der Struktur nach entspricht *Der Vampyr* einer romantischen Oper, die in Sonaten-Allegro-Form aufgebaute Ouvertüre hat ein melodisches zweites Thema, das mit der weiblichen Figur der Oper verbunden ist. Auch zeigt sich ein Rückgang der im deutschen Singspiel üblichen Anzahl von Sololiedern zugunsten mehrerer Ensembles. Das Melodrama wird dazu verwendet, um die dämonische Wirkung eines bösen, übernatürlichen Charakters zu betonen. Die Orchestrierung wurde erweitert, um sowohl mehr Instrumente als auch einen erweiterten Einsatz der Instrumente

¹⁴¹ Abert, Anna Amalie: „Die deutsche romantische Oper“, in: Metzler, J. B.: *Geschichte der Oper*, Stuttgart: Springer 1994, S. 251.

¹⁴² Köhler, Volkmar: „Rezitativ, Szene und Melodram in Heinrich Marschners Opern“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß*, Bonn 1970, S. 462.

¹⁴³ Knöferl, Eva: „Der Dichter und der Komponist“, in: Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin: Springer-Verlag 2015, S. 84.

¹⁴⁴ Dent, Edward J.: „The Origins of Romantic Opera“, in: *Bulletin of the American Musicological Society No. 4*, American Musicological Society, California: University of California Press, 1940, S. 3.

zu ermöglichen. Die Instrumente waren in der Vergangenheit ohnehin in Opernorchestern vorhanden, wurden aber selten verwendet.¹⁴⁵

Marschner ist ein entschiedener Gegner der neueren italienischen Schule, und sprach dies auch aus. Romantisch und melodienreich ist ihm in der Jugend Weber Vorbild gewesen, später hat sich seine Eigenthümlichkeit frei dargestellt, aber ein Romantiker ist er geblieben.¹⁴⁶

Die Merkmale der romantischen Oper *Der Vampyr* von Marschner manifestieren sich in:

- 1) Das Libretto basierte auf dem Werk von Polidori, das für die romantische Stimmung der Zeit passend war. Darüber hinaus zeichnet sich das Libretto durch die romantische Verbindung von „realen“ und „fantastischen“ Welten aus.
- 2) Der dramatische Hauptkonflikt ist der Wunsch des Vampirs Ruthwen, Mensch zu werden, welcher zur Konfrontation des Guten mit den dämonischen Kräften führt. Dieses Konzept der romantischen Oper ist sehr typisch für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.
- 3) *Schwarze Romantik* offenbart sich in der Umgebung: dunkle Orte, Dämonen, Hexen, sowie im Gegensatz dazu „helle“ Momente der Oper, z. B. eine Hochzeit.
- 4) Musikalische Ausdrucksmittel, die die Innovation der Melodie-Intonation und harmonischen Struktur, die Interpretation des Orchesters und der einzelnen Instrumente bestimmen.
- 5) Wachstums vom Singspiel zur romantischen Oper:
 - a) ein Ensemble von benannten Charakteren, die normalerweise durch die Anzahl der singenden Personen identifiziert werden, z. B. Duett, Terzett, Quartett;
 - b) Chöre von namenlosen Charakteren, die als Mitglieder einer bestimmten Personenklasse definiert und durch das Label „Chor“ oder eine seiner Zusammensetzungen identifiziert werden (Jägerchor, Chor der Gäste, Chor der Geister, Chor der Trinker, Chor der Soldaten);
 - c) eine Kombination der ersten beiden, d. h. ein Solo oder Ensemble plus des Chors bzw. der Chöre, die weiter in spezifische Stücke unterteilt werden können; eine homogene Mischung oder einen fast zufälligen Wechsel zwischen benannten Charakteren und

¹⁴⁵ Palmer, S. 217.

¹⁴⁶ *Wiener Zeitung für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr. 93 und 94, Wien: 10.,12. Mai 1845, S. 372–374.

unbenannten Chor sind, und eine Summe von getrennten Abschnitten, die antiphonisch zwischen Ensemble und Chor (Sextett und Chor) oder responsorisch zwischen einer Person und Chor (Lied mit Chor) gesungen werden;

- d) ein Ensemblekomplex, ein groß angelegtes Stück mit vielen benannten Unterabschnitten, wie etwa einem Ensemblefinale.¹⁴⁷

Damit ist die Rolle des Komponisten Heinrich Marschners in der Geschichte der deutschen Musikkultur zunächst mit einem bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des nationalen Musiktheaters verbunden. Alle charakteristischen Merkmale einer romantischen Oper sind in seinem *Vampyr* vorhanden. Durch die Dominanz der lyrischen Linie, des Thematismus, das Auftauchen neuer Bilder – die Themen wie Erwartung, romantische Frage, wird im Orchester ein neues Verständnis der Rolle von Instrumenten skizziert, der Wunsch nach einer klanglichen Charakterisierung von Bildern.

4.3. Die Rezeption von *Der Vampyr*

Nach der Uraufführung der Oper *Der Vampyr* war es zu erwarten, dass Marschners Name in allen Opernhäusern noch bekannter wird und zwar nicht nur als Nachfolger von Weber, sondern als bedeutender und einflussreicher deutscher Komponist der Romantik. In seiner Oper hat Marschner den „Stoff mit Feuer der Phantasie und des Gefühls in sich aufgenommen“.¹⁴⁸ Die Musik von *Der Vampyr* „setzte Zuhörer voraus, welche an starke Reize schon gewöhnt sind, und die Voraussetzungen des Stoffs gelten lassen. Solche ergreift sie, und so hat auch bei uns seit langer Zeit keine Opernmusik das Publikum so erregt und interessirt.“¹⁴⁹

Knapp 50 Jahre nach der Uraufführung des Stücks *Der Vampyr* erschien in einem Artikel von Eduard Hanslick aus dem Jahr 1896 ein Kommentar zu Marschners Oper, welcher repräsentativ für die vorherrschende Meinung seiner Zeit dieser war, und beschrieb das Stück als Beispiel für einen unzeitgemäßen Trend zum Fantastischen und Übernatürlichen:

¹⁴⁷ Palmer, S. 236.

¹⁴⁸ „Berichte aus Leipzig. Ueber die Oper: ‚Der Vampyr‘ von Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 31, Berlin: 31. Juli 1828, S. 246–248.

¹⁴⁹ Ebd.

Wir hören diese Musik, bei aller Vorliebe für Marschners Talent, heute doch mit sehr gemischten Empfindungen. Ihren grossen Erfolg vor 50 Jahren begreifen wir allerdings. *Der Vampyr* dankt ihn dem Zusammentreffen eines krankhaften Zeitgeschmacks mit dem ersten Aufleuchten von Marschners originellem, für solche Aufgaben prädestiniertem Talent. ... Die Begeisterung für das geheimnisvoll Dämonische war durch den Freischütz entzündet, verlangte aber, als ein noch lange nicht befriedigtes Bedürfnis, immer neue Nahrung.¹⁵⁰

Laut der Forschung Allen Dean Palmers¹⁵¹, gab es zwei Hauptgründe, weshalb *Der Vampyr* bei der Uraufführung so erfolgreich war. „Seit langer Zeit hat keine Oper solch' allgemeine Sensation und so allgemeinen verdienten Beifall hier erlangt, wie dieser Vampyr.“¹⁵² Wichtige für diese Zeit gotische Strömungen der romantischen Oper wurden völlig übernommen, zudem hatte das Stück folkloristische und fantastische Qualitäten in der Musik, die in dieser Zeit sehr bedeutend waren. „Die Melodien sind mitunter so ansprechend, daß mehrere davon schon nach der ersten Vorstellung in den Mund des Volkes übergegangen sind; man stößt nie und nirgends auf Reminiscenzen; die Originalität einzelner Glanzpunkte (z. B. Quartett des zweiten Aktes) ist wahrhaft großartig.“¹⁵³ Die dramatische Handlung des Librettos entsprach dem Geschmack des Publikums: „Ueber die Trefflichkeit der Musik sind alle Stimmen vereinigt. Es ist eben so melodienreich, als die dramatische Haltung auf's strengste beobachtet ist.“¹⁵⁴

Auch wichtig für die Uraufführung war die Tatsache, dass die Hauptrolle der Oper – Lord Ruthwen – für einen bestimmten Sänger geschrieben wurde, den viele Musikkritiker sehr hochschätzten. Eduard Genast, ein bekannter deutscher Opernsänger, schrieb über die Mitarbeit mit Marschner:

Während meiner Tätigkeit in Leipzig wurde mir eine besondere Freude und Auszeichnung dadurch zuteil, daß Heinrich Marschner die Titelrolle in seinem „Vampyr“ für mich schrieb; infolgedessen mußte ich ihm über alle Nummern, bei denen ich beschäftigt war,

¹⁵⁰ Hanslick, Eduard: *Musikalisches Skizzenbuch Vol. IV. Die Moderne Oper*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1896, S. 60, 64–65.

¹⁵¹ Palmer, S. 155.

¹⁵² „Korrespondenz-Nachrichten, Leipzig am 11. April 1828“, in: *Abend-Zeitung*, Nr. 94, Dresden: 18. April 1828, S. 376.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

meine Ansicht aussprechen. Er verstand sich zu einigen Abänderungen, wodurch das Ganze im Vortrag wirksamer wurde. Das große Rezitativ des „Vampyr“ machte einen gewaltigen Eindruck auf mich, aber ich hatte nicht geringe Angst davor und konnte mich nicht enthalten, meinem Freunde Marschner zu sagen, daß von dem Vortrage dieser unvergleichlichen Nummer das Schicksal der Oper abhinge; gelänge es mir, hierin das ganze grause Bild dem Publikum recht ergreifend vor Augen zu führen, dann hätten wir beide gewonnenes Spiel. Die Oper wurde in Leipzig zum ersten Male gegeben und fünfmal bei dem enormsten Beifall und stets gefülltem Hause wiederholt.¹⁵⁵

Marschner wurde nicht nur als Genie bezeichnet, häufig waren die Kritiker der Meinung, dass seiner Musik „eine gewisse Klarheit fehlt“¹⁵⁶. Nach vielen Kommentaren entsteht das Gefühl, dass Marschner immer davon gehalten wurde, sein Schaffen mit voller kompositorischer Kraft ins Leben zu rufen: „Die Töne reißen fort, aber sie ziehen nicht an, man bewundert, aber man liebt nicht, man staunt, aber – man erschreckt.“¹⁵⁷

Dass der Komponist noch hier und da in seinen Mitteln schwelgt, manche Sätze zu lang entspinnt und dadurch ermüdet, (dies gilt vornehmlich der zweiten Hälfte des ersten Akts), Tonmassen häuft und Schwierigkeiten für den Gesang und für die Orchesterpartie nicht spart, wodurch der Klarheit geschadet wird; dies sind Mängel, die man dem Kraftgefühl eines jungen Komponisten, der gegenwärtig nach der Palme des Ruhmes strebt, nicht zu hoch anrechnen muss.¹⁵⁸

Auch wenn im Großen und Ganzen die Musik aus dem Stück *Der Vampyr* hochgeschätzt wurde, gab es einige Punkte, die das Schaffen von Wohlbrück kritisierten. In einem Artikel von Amadeus Wendt in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (1828)¹⁵⁹ lobt er Marschners Musik. Dennoch steht er dem Libretto durchaus kritisch gegenüber, insbesondere der Thematik, die seiner Meinung nach, die Grenzen der Kunst überschreitet. „Der Vampir [...] drückt den

¹⁵⁵ Genast, Eduard: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit: Erinnerungen eines alten Schauspielers*, 6. Auflage, Stuttgart: Lutz 1920, S. 114.

¹⁵⁶ Marx, A. B.: „Allerlei. Ueber den ‚Vampyr‘, Oper von Wohlbrück und Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 21, Berlin: 23. Mai 1829, S. 167–168.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ „Berichte aus Leipzig. Ueber die Oper: ‚Der Vampyr‘ von Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 31, Berlin: 31. Juli 1828, S. 246–248.

¹⁵⁹ Wendt, Amadeus: „Ueber die Oper *Der Vampyr* von Marschner“, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 5, 1828, 246–8, 256–7, 265–7, 271–5, 282–3.

Wunsch aus, das süße Blut schöner Mädchen zu trinken. Aber die Kunst muss sich der Darstellung dieser schrecklichen, bestialischen Lust entziehen.“¹⁶⁰

Die *Allgemeine musikalische Zeitung* veröffentlichte allerdings einen Artikel, in dem das Libretto sehr positiv beurteilt wurde. Es wurde geschrieben, dass „die dichterische Darstellung [...] neben manchen Schwächen doch im Ganzen sehr viel Gelungenes [hat]“¹⁶¹. Im selben Artikel wurde die Musik der Oper wieder gelobt, indem „in Allem, was Zusammenhang mit dem Spuke hat, und in jeder Schilderung wilder, verwegener Lust sehr treffend und originell“¹⁶² empfunden wurde. Nach Meinung des Autors, wurde die Musik nicht nur charaktervoll bezeichnet, sondern auch die Instrumentation zeigte sich von großer Gewandtheit und guter Kenntnis des Theaters. Dabei werden die Gesangstimmen nicht von den Instrumenten gedeckt, wie es bei manchem andern Komponisten der Fall war, sondern sie unterstützen und heben den Gesang.¹⁶³

Nach der erfolgreichen Leipziger Uraufführung im Jahr 1828 wurde Marschners Oper *Der Vampyr* mehrmals aufgeführt, unter anderem in Budapest (1828), Prag (1829), Amsterdam (1834), Basel (1839), Riga (1839–1840) und Graz (1849). Außerdem wurde das Stück im Jahr 1833 in Sankt Petersburg auf Russisch und im Jahr 1845 in Lüttich auf Französisch aufgeführt.¹⁶⁴

Am 25. August 1829 gab es zum ersten Mal eine Aufführung im Londoner Opernhaus, die auch in vielen Zeitungen gelobt wurde: „Die Aufnahme, welche die Oper fand, war gut, doch wollen einige Beurtheiler die Musik gelehrt finden. Die Ouvertüre und ein vierstimmiges Trinklied wurden ganz besonders mit Beifall aufgenommen.“¹⁶⁵

The overture is a most elaborate composition; and, indeed the same remark will apply to the music generally. The choruses are of a grand and lofty character; and very few operas which we have witnessed during the last few years abound more in strains either of a spirited or a pensive character.¹⁶⁶

¹⁶⁰ Wendt, S. 265.

¹⁶¹ Fink, G. W.: „Beurtheilende Anzeige“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 17, Leipzig: 23. April 1828, S. 273–274.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera: 1597–1940*, Totowa: Rowman and Littlefield 1978, S. 714.

¹⁶⁵ *Leipziger Zeitung*, Nr. 209, Leipzig: 5. September 1829, S. 2420.

¹⁶⁶ „English Opera House“, *The Times*, London, 26.08.1829, vol. 6, S. 2.

Es konnte aber nicht alles so erfolgreich gewesen sein, denn in dieser Zeit wurde die gleichnamige Oper von Lindpaintner in Wien populär. Die Vorlage für Lindpaintners Oper war ebenfalls die Kurzgeschichte von Polidori, zwei Vampire auf der Musiktheaterbühne verkauften sich wegen der Konkurrenz der Theaterproduzenten nur schwer. Anders als in Frankreich, wo mehrere Vampirstücke gleichzeitig aufgeführt werden konnten, kauften die Theaterproduzenten in Deutschland keine Werke von Marschner, wenn sie bereits die von Lindpaintner inszenierten, und umgekehrt.¹⁶⁷

Erst 1884 wurde *Der Vampyr* zum ersten Mal in Wien aufgeführt. Die meisten Menschen, die mit dem Theaterrepertoire vertraut waren, hätten sie zu dieser Zeit noch zu den Repertoireoperen gezählt. Später erklärte Eduard Hanslick, ein einflussreicher österreichischer Musikkritiker, diese Situation als „einen Symptom des krankhaft überreizten Romantizismus, welcher in den Zwanziger und Dreißiger Jahren unsere Opernmusik beherrschte.“¹⁶⁸ Dennoch lässt sich diese Meinung kritisch betrachten, da die romantische Musikästhetik auf den Musiktheaterbühnen des deutschsprachigen Raums genau zu der Zeitpunkt der Entstehung der Oper *Der Vampyr* sehr bedeutend war. Daher ist es angemessen, von einer Strömung zu sprechen, die für jede Epoche relevant war.

Die Aufführungen der Oper fanden kaum noch statt. Dafür gab es mehrere Gründe, wie z.B. die Kritik des musikalischen Schaffens Marschners, der immer wieder mit Weber verglichen wurde. Die Musik wurde oft als „schwach“ beschrieben, umgekehrt wurde die Musik allerdings auch hochgeschätzt, jedoch wurde das Libretto stark kritisiert; weiterhin interessierte sich das Publikum aber bereits mehr für das Schaffen anderer bedeutenden Komponisten, wie bspw. Wagner. *Der Vampyr* wurde später in Berlin (1885) und in Stuttgart (1891) aufgeführt.

Anlässlich des fünfzigsten Todestages Marschners wurde *Der Vampyr* im Jahr 1911 in Hannover feierlich aufgeführt. Einen neuen Schwung erhielt *Der Vampyr* im Jahr 1924 durch die Arbeit von Hans Pfitzner, der das Libretto überarbeitete, indem er einige Szenen geändert und die Geschichte von einigen ihrer grausamen Momente entfernt hatte.

¹⁶⁷ Palmer, S. 88.

¹⁶⁸ Hanslick, S. 60, 64–65.

In einem Überblick zum Orchester-Konzert im Großen Musikvereinssaal in Wien am 15. Jänner 1927 stand in der Zeitung *Kunst und Volk* ein Bericht über die Ouvertüre zur Oper *Der Vampyr*, in dem Pfitzner für seine Arbeit hochgeschätzt wurde: „Ein Künstler vom Range eines Hans Pfitzner bemüht sich seit Jahren, einzelne Kostbarkeiten von Staub und Schmutz zu befreien und der Opernbühne zurückzugewinnen.“¹⁶⁹

Der Klavierauszug von Pfitzner wurde im Jahr 1925 veröffentlicht.¹⁷⁰ In seinem Vorwort zur Neuausgabe sprach er sich nachdrücklich für die Wiederaufnahme der Oper in das Standardrepertoire aus: „Die Bühnen werden sich selbst bereichern, wenn sie solche Schätze nicht von sich weisen. Ich glaube, sie wieder in das richtige Licht gehoben zu haben oder wenigstens die Möglichkeit geboten zu haben, daß andere sie bei gutem Willen neu erstrahlen lassen können“.¹⁷¹

Auch wenn *Der Vampyr* von Marschner einen großen Erfolg bei der Uraufführung feierte, war die Popularität der Oper *Hans Heiling* bedeutender und diese ist es, welche auch heute weltweit aufgeführt wird. Das Libretto von *Der Vampyr* wurde oft als Grund für seine mangelnde Popularität genannt, auch wenn zur Zeit der Entstehung der Oper das Vampir-Fieber vom Publikum sehr gut aufgenommen wurde.

Leider dauerte auch die Wiederbelebung der Oper Marschners von Pfitzner nicht lange. Dennoch gilt diese Oper immer noch als ein wichtiger Prototyp für darauffolgende Sujets des Schauergenres auf der Musiktheaterbühne. Denn wie es Hans Pfitzner in seinem Vorwort zur *Der Vampyr* schrieb, „ich [bin] vielmehr der festen Überzeugung, daß seine [Marschners] Erscheinung als Opernkomponist [...] durchaus unterschätzt wird, jedenfalls in der Auswirkung, die unser Kunstleben aufzeigt.“¹⁷², und diese Meinung bleibt nach wie vor relevant.

¹⁶⁹ „Viertes Orchester-Konzert“, in: *Kunst und Volk*, Nr. 1, Wien: Jänner 1927, S. 4.

¹⁷⁰ Marschner, Heinrich / Pfitzner, Hans (Hrsg.): *Der Vampyr: romantische Oper in zwei Akten* (Vier Bildern), Berlin: A. Fürstner 1925.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

5. *The Vampire* und *Der Vampyr* – ein literarischer Vampir auf der Musiktheaterbühne

„So wird der Vampyr aber zu einem schauerlichen Werkzeug des prüfenden Gottes gemacht, das die Hölle immer von Neuem bevölkert, und es ist ein schreckliches Schicksal für ein schwächeres Herz, ihm zu begegnen.“¹⁷³

John Polidoris Erzählung *The Vampyre* wird zum ersten Werk, mit dem die Entwicklung des Themas Vampirismus in der europäischen Literatur und seiner künstlerischen Interpretation des Folklorebildes, eines Vertreters des dämonischen Prinzips, begann. Der englische Schriftsteller kann als Schöpfer der literarischen Figur des Vampirs bezeichnet werden, der, in vielerlei Hinsicht abweichend von folkloristischen Vorstellungen, realistischere, menschlichere Züge annimmt, ein Verführer von Mädchen und ein Aristokrat, der ein Geheimnis verbirgt.

Über die Vermittlung Lord Byrons durchlief die Figur des Vampirs mit John William Polidoris *The Vampyre* von 1819 im englischen Schauerroman endgültig eine Änderung vom Monster zum Aristokraten.¹⁷⁴ Es ist leicht zu erkennen, dass die gesamte Vampirfiktion des 20. Jahrhunderts von *Dracula* abstammt, die Figur Draculas und alle anderen Vampire im 19. Jahrhundert stammen somit von Polidoris Ruthven ab, daher ist es wichtig, die Gothic-Geschichte *The Vampyre* näher zu betrachten.

Die Geschichte hinter der Entstehung dieser Kurzgeschichte ist verwirrend. 1816 verließ George Gordon Byron (bekannt als Lord Byron), ein britischer Dichter und einer der wichtigsten Vertreter der englischen Romantik, seine Frau und reiste mit John Polidori, einem englischen Schriftsteller sowie Leibarzt von Lord Byron, in die Schweiz, wo sie eine Villa am Ufer des Genfersees pachteten. Später kamen der Schriftsteller Percy Bysshe Shelley, seine Frau Mary Godwin (Shelley) und ihre Halbschwester dazu, die sich eine andere Villa in der Nähe gemietet hatten. In der Woche nach dem 15. Juni 1816, bekannt als der „Jahr ohne Sommer“¹⁷⁵, setzte für die Jahreszeit ungewöhnlich schlechtes Wetter ein, das alle Anwesenden dazu zwang, einige Tage

¹⁷³ „Berichte aus Leipzig. Ueber die Oper: ‚Der Vampyr‘ von Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 31, Berlin: 31. Juli 1828, S. 246–248.

¹⁷⁴ Vgl. Schröder, Aribert: *Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv*, Frankfurt/M: Akademische Verlagsgesellschaft 1973; Bhalla, Alok: *Politics of atrocity and lust: the vampire tale as a nightmare history of England in the nineteenth century*, New Delhi: Sterling Publishers 1990; Pütz, Susanne: *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992.

¹⁷⁵ Haeseler, Susanne: „Der Ausbruch des Vulkans Tambora in Indonesien im Jahr 1815 und seine weltweiten Folgen, insbesondere das Jahr ohne Sommer, 1816“, *Studie des Deutschen Wetterdienstes*, 27. Juli 2016.

unter einem Dach zu leben. Jemand aus der Gruppe nahm eine Kopie des *Fantasmagoriana, ou, Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenans, fantômes, etc.* (1812) von Jean-Baptiste Benoît Eyriès mit, aus der sie mehrere grausige Geschichten vorgelesen hatten.¹⁷⁶ Laut Mary Shelleys Bericht fand Lord Byron diese Idee langweilig und schlug allen Anwesenden vor, stattdessen eine Geistergeschichte zu schreiben.¹⁷⁷

Dennoch schrieb Lord Byron nur ein Fragment der Kurzgeschichte. Diese wurde sofort unter der Anmerkung als *The Vampyre: A Tale by Lord Byron* veröffentlicht.¹⁷⁸ Polidori war offensichtlich überrascht, als er eine Ausgabe der Zeitschrift mit dieser Publikation sah und schrieb unmittelbar an Colburn (2. April 1819), um Anerkennung für die Geschichte zu verlangen und schrieb folgendes: „the tale of ‚The Vampyre‘ – which is not Lord Byron’s, but was written entirely by me at the request of a lady“.¹⁷⁹

Unter LiteraturwissenschaftlerInnen wurde oft die Frage diskutiert, unter welchen Umständen die Kurzgeschichte *The Vampyre* entstanden ist. Dennoch ist für vorliegende Arbeit eine andere Tatsache entscheidend, nämlich wie der Vampir am Anfang des 19. Jahrhunderts dargestellt wurde und wie das Thema Vampirismus später die Bühnenmusik der größten Metropolen Europas beeinflusste. Bevor aber zum Thema der Schauermusik auf der Theaterbühne eingegangen wird, ist es notwendig, die Kurzgeschichte *The Vampyre* zusammenfassend zu betrachten¹⁸⁰:

Ein junger und wohlhabender Waise Aubrey wird auf einen gewissen Lord Ruthven aufmerksam, der in London in der High Society aufgetreten ist und alle mit seiner Exzentrizität beeindruckt. Als er erfährt, dass Ruthven auf eine Reise nach Europa geht, schließt sich Aubrey ihm an. In Rom beobachtet er, wie Lord Ruthven ein junges Mädchen verführt, und auf die Frage seiner Gefährtin antwortet er, dass er sie nicht heiraten werde. Das macht den jungen Mann wütend, er verlässt den Herrn und geht nach Griechenland. Dort lernt er die junge Griechin Ianta kennen, in die er sich nach und nach verliebt, weil sie keiner von denen ähnelt, die er in der High Society in England gesehen hat. Ianta glaubt an Vampire und erzählt Aubrey Horrorgeschichten über

¹⁷⁶ Palmer, S. 79.

¹⁷⁷ Bleiler, E. F. (Hrsg.): *Three Gothic Novels*, New York: Dover 1966, S. 33–34.

¹⁷⁸ Palmer, S. 79–80.

¹⁷⁹ John Polidori an Henry Colburn, London, 2. April 1819, in: Rossetti, William Michael: *The diary of Dr. John William Polidori: relating to Byron, Shelley, etc.*, London: University of California Libraries 1911, S. 17.

¹⁸⁰ Polidori, John William: *The Vampyre; A Tale*, London: Paternoster-Row, 1819.

schreckliche Todesfälle durch diese Monster, aber der Engländer nimmt dies nicht ernst, obwohl er in ihren Beschreibungen deutlich die Züge von Lord Ruthven sieht, was ihm unangenehm ist. Eines Tages begibt sich Aubrey auf eine Reise, bleibt aber lange und ein Sturm überrascht ihn im Dunkeln. Das Pferd bringt ihn zur Hütte, aus welcher der Schrei einer Frau zu hören ist, es stellt sich später heraus, dass der Vampir das Blut von Ianta gesaugt hat und sie starb. Aubrey hat Fieber und Lord Ruthven kommt zu ihm. Der junge Mann erholt sich, er und der Lord reisen über die griechische Halbinsel, aber auf einer der Bergstraßen werden sie von Räubern angegriffen, die Rathven verwundet haben und er stirbt bald. Bevor er stirbt, bittet er Aubrey zu schwören, dass in London ein Jahr und ein Tag lang niemand von seinem Tod erfahren wird. Aubrey stimmt dem zu.

Aubrey kehrt nach London zurück und beginnt wie zuvor zu leben, aber nach einiger Zeit wird Lord Ruthven lebend und unversehrt in der Stadt gefunden. Er erinnert den jungen Mann an den Eid und beginnt stattdessen unter dem Namen Marsden seine Schwester Aubrey zu verführen. Aubrey kann seinen Eid nicht brechen und erleidet einen Nervenzusammenbruch. Er wird mit einem Diener in ein Zimmer gesperrt, für einen Geisteskranken gehalten und nirgendwo freigelassen. Ein Jahr ist seit dem Tag des Eids an Lord Ruthven vergangen, alles ist bereit für die Hochzeit mit seiner Schwester Aubrey. Am Tag vor der Hochzeit schreibt der junge Mann seiner Schwester einen Brief mit einer Warnung und der Bitte, die Zeremonie zumindest um einige Stunden zu verschieben, aber der Arzt liest den Brief und gibt ihn, da er ihn für ein Delirium hält, nicht weiter an den Adressaten. Lord Ruthven und Schwester Aubrey sind verlobt, am nächsten Morgen wird sie blutig aufgefunden und Lord Ruthven verschwindet.

Polidori erzählt die Geschichte sehr sachlich und langsam. Die Handlung entwickelt sich Schritt für Schritt und überlässt es dem Leser, die seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Die Entwicklung und Aufdeckung des fatalen Geheimnisses der Figur in der Geschichte erfolgt schrittweise, obwohl der Autor bereits zu Beginn Besonderheiten seines Helden zu erkennen gibt, dank deren er in der säkularen Gesellschaft Anerkennung findet. Der Autor macht den Leser aus der Ferne mit dem Helden bekannt, bringt ihn allmählich näher und enthüllt die dämonischen Manifestationen. Die Merkmale des Helden der anderen Welt wird durch die Wahrnehmung des jungen Aristokraten Aubrey erzählt.

Lord Ruthven ist ein statisches Bild, ein ewiger Dämonenverführer, ein Held, der im Sterben aufersteht. Er hat keine Zeit mehr. In der Geschichte wird der Vampir in folgenden Szenen

gegenwärtig dargestellt, z. B. in den Episoden über die säkulare Gesellschaft, über das Reisen mit Aubrey, über den Tod von Ianta, Miss Aubreys Hochzeit. In der Vergangenheitsform wird der Vampir in griechischen Traditionen und Legenden, in den Memoiren und Geschichten von Ianta erwähnt und in der Zukunftsform wird das Verschwinden von Ruthven nach dem Mord an Miss Aubrey thematisiert. „Lord Ruthven had disappeared, and Aubrey's sister had glutted the thirst of a VAMPYRE!“¹⁸¹ – diese letzten Sätze des Buches überzeugen den Leser, dass der Vampir unsterblich ist, er verschwindet nur für eine Weile und kehrt wieder in die Welt der Menschen zurück, um seinen Opfern die Lebensenergie zu nehmen.

Dem statischen Bild von Lord Ruthven wird das Bild des Gentlemans Aubrey gegenübergestellt, der als einzige Person des Werks das Geheimnis des exzentrischen Helden gelüftet hat. Im Vergleich zum letzten Helden waren die Züge des Vampirheldens besonders ausgeprägt. Beide Charaktere treten gleichzeitig in der Londoner Gesellschaft auf: „IT happened that in the midst of the dissipations attendant upon a London winter“¹⁸². Beide Charaktere sind für die säkulare Gesellschaft von Interesse. Einer – ungewöhnliches Verhalten und Manieren, d. h. äußere Manifestationen ihrer Qualitäten und die Loslösung von der realen Welt. Der zweite liegt an seinen inneren Qualitäten wie Geselligkeit, Geradlinigkeit und romantischer Lebenseinstellung.

Der Autor spricht nicht über den Charakter oder das Aussehen von Ruthven, aus der Geschichte erfahren wir über den Helden nur, dass er eine totengraue Augenfarbe und ein totenbleiches Gesicht hat, ohne jegliche Emotionalität. Von Anfang an betont der Autor seine Loslösung von der menschlichen Gesellschaft, die Widersprüchlichkeit mit ihren Gesetzen, aber es ist eben dieses Merkmal, das die Menschen um ihn herum gleichzeitig anzieht und abstößt, Interesse und Angst weckt.

Aubrey hingegen ist durch „menschliche“ Bindungen eng verbunden, es lässt sich behaupten, dass der Autor betont, dass die Figur nicht nur von seiner Umgebung abhängig, sondern auch von ihr „erschaffen“ wurde. So prägten beispielsweise die Einstellungen der Menschen um ihn herum seine Stellung in der Gesellschaft. Die Abhängigkeit von Wächtern und eigennütigen Söldnern prägten den Charakter des jungen Meisters entscheidend. Der Held ist emotional, strebt nach Gerechtigkeit, glaubt an den Vorteil von Güte und Ehre. Sein Weltbild und seine Einstellung

¹⁸¹ Polidori, S. 27.

¹⁸² Ebd., S. 11.

zu der Welt um ihn herum sind mit romantischen Ideen ausgeschmückt. In diesem Sinne präsentiert *The Vampire* auch einen Kampf zwischen Aubreys sozialen und moralischen Werten und seinem Sinn für das Reale.¹⁸³

Das Bild des jungen Gefährten des Vampirs in der Geschichte ist dynamisch, emotional und veränderlich, sowohl im äußeren als auch im inneren Sinne. Er reagiert scharf auf Veränderungen in der Welt um ihn herum, die Menschen, die Aubrey umgeben, wirken sich direkt auf seinen inneren Zustand, seine Gedanken sowie Gefühle aus. Als er beispielsweise die Haltung der Londoner Gesellschaft ihm gegenüber wahrnahm, „soon led him into false notions of his talents and his merit“¹⁸⁴.

Lord Ruthven ist nicht abhängig von der Welt um ihn herum, im Gegenteil, er kann sie beeinflussen. Er beeinflusst z. B. die Menschen, mit denen er in Kontakt tritt. Der Autor enthüllt nicht sofort die Natur des Vampirs, seine dämonische Natur manifestiert sich nicht einmal in seinen direkten Handlungen, sondern in einer äußeren Distanzierung, in einem indirekten Einfluss auf die Manifestation der inneren verborgenen Eigenschaften des Menschen. Es lässt sich behaupten, dass der Vampir zur Manifestation des sündigen Wesens des Menschen beiträgt und die wahren Merkmale der säkularen Gesellschaft offenbart.

Das heißt, Aubreys romantische illusorische Sicht auf die Welt und den Menschen als Ganzes steht der realistischeren Sicht von Lord Ruthven gegenüber. Der Dämonen-Verführer zeigt in der Geschichte nur zweimal sein sündiges Wesen, denn nur einmal im Jahr muss er genug vom Blut eines jungen, hochmoralischen Mädchens bekommen, so werden Miss Aubrey und Ianta seine Opfer. Den Rest der Zeit, die er in der Gesellschaft von Menschen verbringt, wird der Held als Wohltäter behandelt, als eine außergewöhnliche Persönlichkeit, die an ihm die Züge eines Dämonen-Verführers nicht bemerkt. Es sei darauf hingewiesen, dass Ruthvens Wohlwollen und Wohltätigkeit speziell darauf abzielte, menschliche Laster zu identifizieren, er bestraft nur sündige Menschen, die „received from his hand more than enough to relieve their immediate wants“¹⁸⁵, damit sie sich noch mehr in Laster verwickeln. „There was one circumstance about the charity of his Lordship, which was still more impressed upon his mind: all those upon whom it was bestowed,

¹⁸³ Bainbridge, Simon: „Lord Ruthven’s Power: Polidori’s *The Vampyre*, Doubles and the Byronic Imagination“, in: Horova, Mirka (Hrsg.): *The Byron Journal*, 34, no. 1, Liverpool: Liverpool University Press 2006, S. 30.

¹⁸⁴ Ebd., S. 12.

¹⁸⁵ Ebd., S. 13.

inevitably found that there was a curse upon it, for they were all either led to the scaffold, or sunk to the lowest and the most abject misery.“¹⁸⁶ Außerdem bestraft der Vampirheld die Sünder nicht selbst, es stellt sich heraus, dass es die sündige Essenz ist, die zur Todesursache wird.

Der Autor schreibt, dass Ruthven Frauen verführte, die in der Gesellschaft als sehr moralisch galten. Aber die Kommunikation mit dem Helden eine äußerst nachteilige Aswirkung auf sie hatte. Alle Frauen, dessen Gesellschaft er wegen ihrer tadellosen Moral suchte, hatten seit seinem Verschwinden die Maske des Scheins abgelegt und nicht gezögert, ihre Sünden in ihrer ganzen Schande vor die Augen der Öffentlichkeit zu bringen.

Das heißt, der Vampir erscheint uns in der Geschichte nicht als Sünder oder Dämon, als Repräsentant der dunklen Welt, sondern eher als Enthüller menschlicher Seelen und zerstörerischer menschlicher Laster. Abgesehen von Morden führt ein Vampir im gewöhnlichen Leben eine Art Missionstätigkeit aus. Er bestraft Sünder, enthüllt die Heuchelei weltlicher Damen und enthüllt das wahre Wesen einer Person.

Der vielleicht wichtigste Beitrag von Polidori ist jedoch seine Vermutung, dass der Vampir mitfühlend oder bemitleidenswert ist, schon allein deshalb, weil ihm kein Mitgefühl entgegengebracht wurde.

So öffnet das Bild von Lord Ruthven dem jungen Gentleman Aubrey die reale Welt, erlaubt ihm, die Heuchelei, Lügen, Sündhaftigkeit und die protzige Natur der Londoner Gesellschaft zu sehen. In der Geschichte trägt dieser Held zum Aufeinanderprallen der romantischen und realen Weltanschauung bei und enthüllt auch die duale Natur des Menschen, gleich der philosophischen Anthropologie von F. M. Dostojewski in dessen literarischen Werken. Eine Kreatur, die in der Folklore beängstigende Züge aufweist, die Angst auslöst, die mit der unwirklichen Welt oder mit der Welt der Dunkelheit verbunden ist. In der Arbeit von John Polidori ist dies ein Wesen, das einem Menschen nach dem Aussehen und den Bedürfnissen nach so nahe wie möglich kommt und es praktisch unmöglich ist, ihm von den Menschen zu unterscheiden. Der Vampir ist mehr in der realen Welt als in der anderen Welt, außerdem braucht er selbst die menschliche Gesellschaft und hat eine besondere anklagende Mission in der säkularen Gesellschaft.

¹⁸⁶ Ebd.

Die Geschichte des englischen Schriftstellers führt ein neues Thema der Mystik in die Weltliteratur ein, verbunden mit dem „humanisierten“ Bild des Vertreters der dunklen Mächte, der irrationalen Welt, die sich in vielerlei Hinsicht von den mythologischen Darstellungen europäischer und slawischer Kulturen unterscheidet. Aber gleichzeitig hat eine literarische Figur zusammen mit neu erworbenen literarischen Merkmalen immer folkloristische Merkmale. „Not only was Polidori the first to use the figure of the vampire in prose, but he also seems one of the first to understand its psychological possibilities.“¹⁸⁷

Auch wenn die Anzahl der Vampirdramen sehr groß war, war *The Vampyre* von Polidori stellt einen wichtigen Schritt für Theaterbühnen in ganz Europa dar. Sie wurde in England, Frankreich und Deutschland häufig bearbeitet und bildete die Vorlage für Theaterstücke und Opern, so wie für die Oper *Der Vampyr* von Heinrich Marschner.¹⁸⁸

5.1. *Der Vampyr* und Lord Ruthwen – eine musikdramaturgische Analyse

Marschners Oper unterscheidet sich stark von Polidoris Kurzgeschichte. Das Libretto der Oper basiert auf dem Schauspiel *Der Vampyr oder die Todten-Braut*, übersetzt von Heinrich Ludwig Ritter (1822), die wiederum auf der Kurzgeschichte von Polidori basiert.

Die Oper besteht aus zwei Akten und die Spielzeit beträgt in etwa drei Stunden.

Das spielt im Schottland des 17. Jahrhunderts. Im ersten Aufzug spielt das Stück in der Vampyrhöhle; im zweiten Aufzug in einem Saal im Schlosse des Lords von Davenaut; im dritten Aufzug ist ein freier Platz mit Terrasse im Garten vor dem Schlosse Marsden der Schauplatz des Stücks und im vierten Aufzug spielt sich die Handlung in einem festlich geschmückten Säulensaal im Schlosse des Lords von Davenaut ab.

Im Unterschied zur Kurzgeschichte von Polidori, klärt die Oper nicht über die Hintergrundgeschichte der Handlung auf, sondern taucht gleich in die fantastische Welt der Dämonen und Hexen ein. Der erste Akt beginnt wie eine literarische Ballade in Schottland, mit

¹⁸⁷ Twitchell, James B.: *The living dead: a study of the vampire in romantic literature*, Durham: Duke University Press 1981, S. 112.

¹⁸⁸ Borrmann, S. 67.

einer Szene eines mysteriösen Rituals, in der Geister, Hexen, Gnomen, Kobolde, Teufelsfratzen, Frösche und Fledermäuse anwesend sind.

Starre Wildnis, Felsengruppen. In der Mitte vorn ein Felsblock auf einer Versenkung. Rechts vorn ein Felsenlager. Im Hintergrunde der Eingang in eine Höhle. Über der Höhle ein Steinruhelager, welches mit einer Maschinerie zum Erheben eines Menschen versehen ist; auf der linken Seite führt ein Aufgang zu diesem Steinruhelager.¹⁸⁹

Diese Beschreibung sorgt für eine dunkle Atmosphäre des Schauergenres. Der Autor verwendet düstere Farben und fantastische Kreaturen. Auch solche Beschreibungen, wie „der Mond leuchtet im Hintergrunde halbhell. Kleine Irrlichter flackern hin und her. Die Hexen und Geister erscheinen in einem blauen und grünen Schimmer“¹⁹⁰, machen das Bühnenbild des Geschehens, die Bühnenbeleuchtung, die Kostüme und die allgemeine Stimmung und Atmosphäre greifbar. In einem höchst wirksamen *Allegro feroce* (fis-moll, 6/8) singen Hexen: „Ihr Hexen und Geister schlingt fröhliche Reih’n, bald wird unser Meister hier unter uns seyn“.¹⁹¹

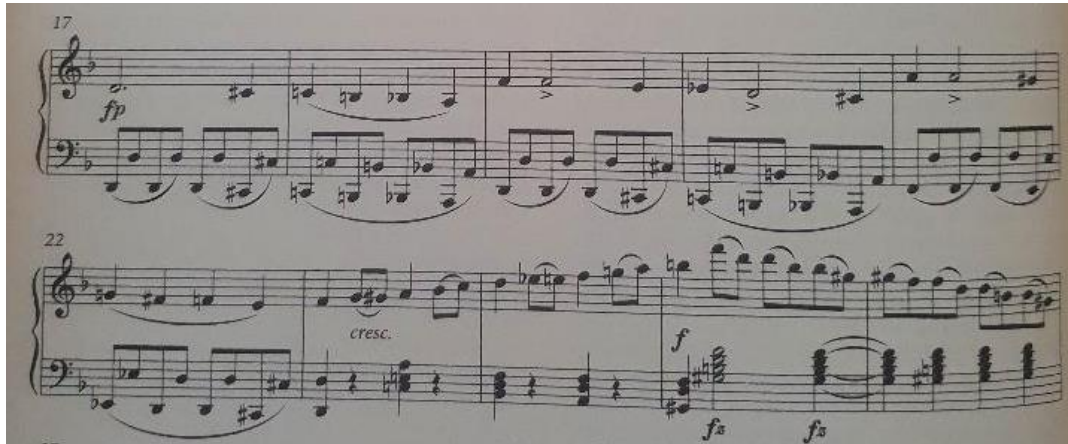
„Die Ouverture beginnt sogleich mit *Allegro con fuoco* und wurde bei der ersten und zweiten Aufführung mit Recht lebhaft applaudiert.“¹⁹² Die Ouvertüre in d-Moll beginnt sehr lebhaft und energisch, wechselt danach zu A-Dur und mithilfe der Klarinette entwickelt sich ein Thema, welches das Hauptthema der ganzen Oper darstellt (T. 17–24, S. 2). Die Ouvertüre präsentiert einen Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen.

¹⁸⁹ Wohlbrück, S. 5.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Fink, G. W.: „Beurtheilende Anzeige“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 16, Leipzig: 16. April 1828, S. 253–256.



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*. Große romantische Oper in zwei Akten, hrsg. von Egon Voss, Klavierauszug, EB 8915, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2017.

Am Ende der Ouvertüre erklingt das *Allegro* in D-Dur und das Hauptthema wird durch das ganze Orchester verstärkt und wiederholt, welches schließlich mit einer Kadenz endet.

Gleich am Anfang lernen wir die Hauptfigur der Oper kennen – Lord Ruthwen, der schwört, im Austausch für ein Jahr des Lebens in der Gestalt eines Menschen drei Opfer zu bringen. „Ruthven“, was die Engländer wie ein „rivven“ aussprechen, wird in der Oper „Ruthwen“ geschrieben und „root-wain“ ausgesprochen. In Deutschland wurde dies eher als „rott-ven“ ausgesprochen.¹⁹³ In der Kurzgeschichte von Polidori wird Ruthven nicht nur als Aristokrat dargestellt, sondern auch als Adliger, der „more remarkable for his singularities, than his rank“¹⁹⁴ ist. Wie bei Polidori übernimmt er oft die Rolle des Beobachters, der nur zu einem bestimmten Zeitpunkt erscheint. In der Oper kennen wir die Geschichte Ruthwens nicht, auch sein Erscheinungsbild ist uns unbekannt. Wir wissen nur, dass er in Form einer Fledermaus erscheint, die bei Annäherung immer mehr mit grünem und gelbem Licht beleuchtet wird. Bemerkenswert ist, dass Licht die Wahrnehmung einer Person beeinflusst und daher ein wichtiger konstitutiver Faktor im Theater ist.

In der Introduction wird das *Allegro feroce* in fis-moll 6/8 Takt gehalten, bei welchem der Piccolo dabei eine bedeutende Rolle spielt und eine große Wirkung hat.

¹⁹³ Stuart, S. 48.

¹⁹⁴ Polidori, John William: *The Vampyre; A Tale*, London: Paternoster-Row, 1819.



No. 1 Introduktion, T. 1–6, S. 14, in: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr. Große romantische Oper in zwei Akten*, hrsg. von Egon Voss, Klavierauszug, EB 8915, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2017.

In einem kurzen Melodram (4/4) verkündet Vampyrmeister, der eine Sprecherrolle hat, dass Ruthwens Wunsch, sein Leben zu retten und weiter unter den Menschen zu leben, gestattet werde, wenn er binnen 24 Stunden drei zarte Bräute opfert. In diesem Abschnitt sind die Violine-Figuren sehr bedeutend, weil sie den eigentlichen Charakter von Lord Ruthwen darstellen, sie kommen jedes Mal bei seinem Erscheinen in der Oper vor. *Allegro molto e sempre Pianissimo* beginnt und der Meister verschwindet; der Mond, der sich bei seinem Erscheinen verdunkelt hatte, beleuchtet die Szene wieder und die Hexen singen: „Leise, leis bey Mondenschein in die Erde husch hinein“¹⁹⁵.

Zu Beginn der dritten Szene begegnet uns zunächst ein Rezitativ, in dem Ruthwen sagt, dass „zwei Opfer sind mir schon geweiht, und das dritte ist leicht gefunden“¹⁹⁶, danach geht das Rezitativ in eine Arie (d-Moll, 4/4, ab T. 14, S. 30) über. Bei Marschner dient die Arie nicht um die Bedeutung einer Person zu betonen, sondern um auf die dramatische Bedeutung einer Situation aufmerksam zu machen. Wiederholend „Ha! Welche Lust!“¹⁹⁷, Ruthwen ist ungeduldig, das zu beenden, was er begonnen hat. In dieser Szene wird die Gewalttätigkeit des Vampirs, oder „Sexualisierung der Gewalt und Dämonisierung der Erotik“, mit einer stark akzentuierten, chromatischen Melodie gekennzeichnet.¹⁹⁸ Ruthwen beschreibt die „schönen Augen“ und die „blühende Brust“ seines Opfers und in diesem Moment wird die Musik immer leidenschaftlicher. Er drückt sein Verlangen in der lyrischen Form aus, mit schwebenden, bogenförmigen Phrasen über einer pulsierenden Triolenbegleitung¹⁹⁹.

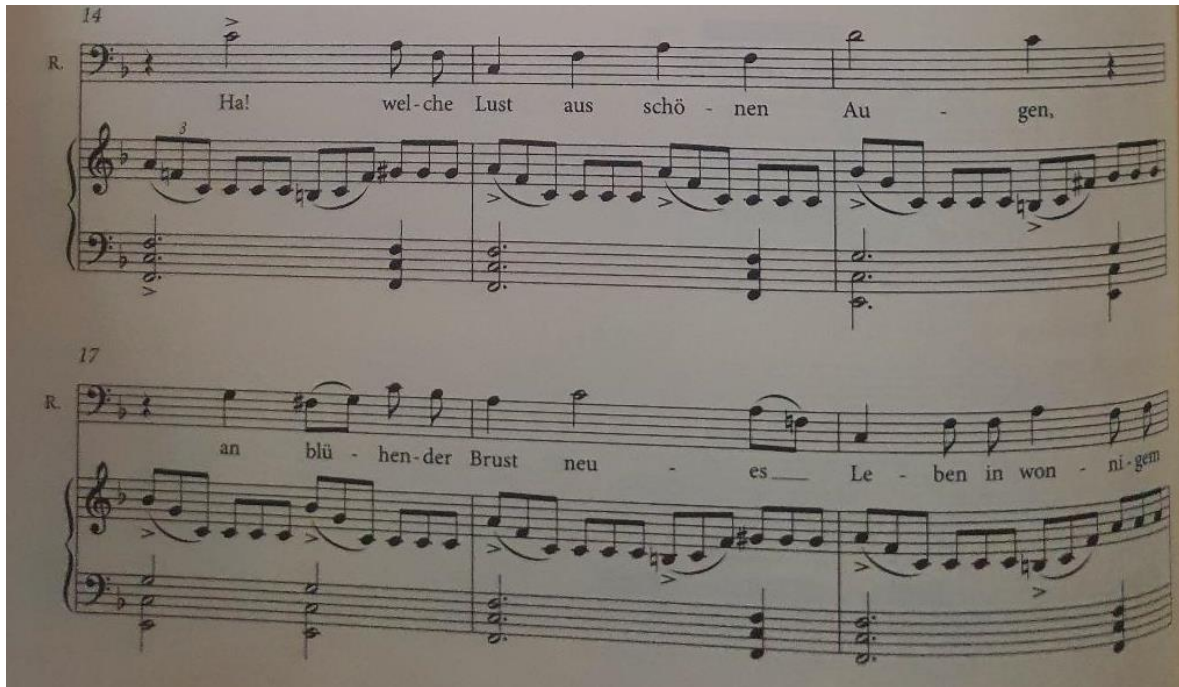
¹⁹⁵ Wohlbrück, S. 7.

¹⁹⁶ Ebd., S. 8.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Williams, Jeffrey James, S. 62.

¹⁹⁹ Ebd.



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 30.

Dennoch ist seine Ungeduld nicht nur Blutdurst – „Neues Leben in wonnigem Beben“²⁰⁰, sondern ein Streben nach Menschenleben, das er mal hatte. So finden wir heraus, dass Ruthwen mal ein Mensch war. Höhnisch und tieftönend sagt er:

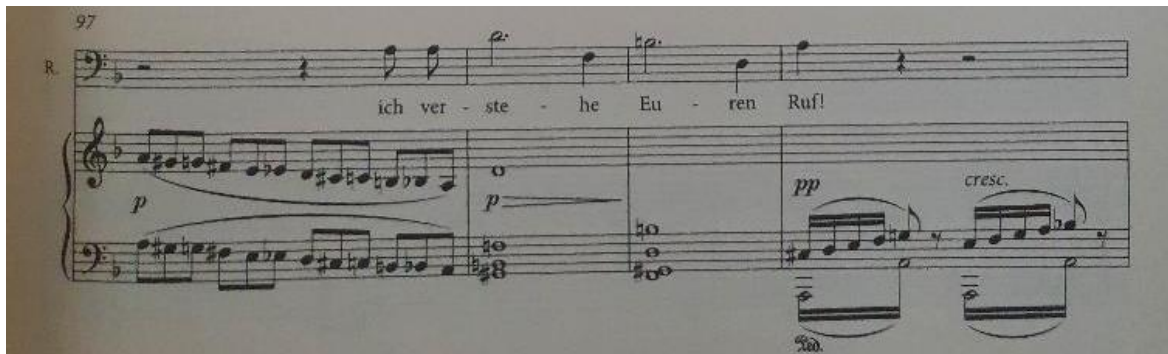
„Ihr Todesbeben ist frisches Leben! -
 Weich, rührend, mit der Erinnerung an verlorenes Glück.
 Armes Liebchen, bleich wie Schnee,
 That dir wohl im Herzen weh! -
 Ach, einst fühlt' ich selbst die Schmerzen
 Ihrer Angst im warmen Herzen,
 Das der Himmel fühlend schuf.“²⁰¹

Bemerkenswert ist das, dass zu Beginn der Arie, als Ruthwen sich an die Zeit erinnert, als er noch ein Mensch war, und damit wird die Aufmerksamkeit des Publikums abgelenkt, wird er

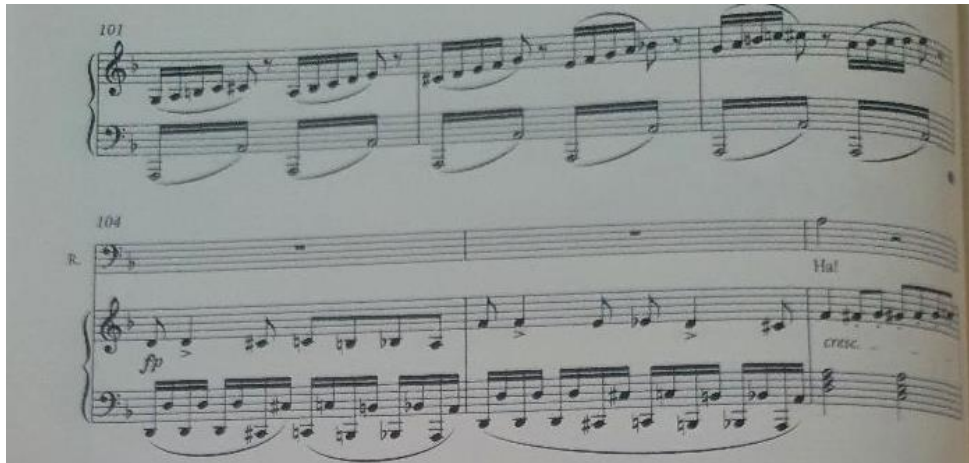
²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd., S. 9.

durch das Orchester schnell in die Realität seiner jetzigen dämonischen Natur zurückgerissen, damit das Publikum nicht an seinen bösen Absichten zweifelt (T. 100–105, S. 35–36):



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 35.



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 36.

Ein langes Rezitativ kommt in der 4. Szene zwischen Ruthwen und Janthe (Sopran) vor, an der Stelle findet der Zuschauer heraus, dass Ruthwen ihre Liebe für sich gewonnen hatte und er sie, obwohl sie bereits vergeben ist, verführen möchte. Dies zeigt eine bedeutende Rolle des Vampirs in diesem Sujet – Rolle des Verführers.

In einem Duett versichert Ruthwen Janthe heiße Liebe; der Gesang geht in ein rauschendes *Allegro* (4/4) über: „So bist du, Theurer, (Theure) mein auf ewig“²⁰². Während des Duetts steigt der Mond immer höher, bis er am Ende er ganz hinter den Felsen verschwunden ist.

Janthe hat Angst vor ihrem Vater Berkley und ist gleichzeitig fasziniert von Ruthwen, der sie in jeder Hinsicht zu überzeugen versucht, dass „unsere Herzen, die sich fanden, sind der Zauber“²⁰³. Letztendlich als sie die Jägerhörner hörten, willigt Janthe ein, ihn zu begleiten, und versteckt sich mit ihm in der Höhle.

„Man hört Janthe's Geschrei und Ruthwen's Hohngelächter, was so furchtbar wirkte, dass mehre Damen, noch größere Schrecken erwartend, die jedoch nicht kommen, das Haus verließen.“²⁰⁴ Hans Gaartz²⁰⁵ beschreibt als Besonderheit das Motiv des Höllengelächters, der in Nr. 1, 2, 4, 5, 13 und 20 erscheint. Das Motiv ist an keinen konkreten Inhalt gebunden, es wirkt nur durch seine Ausdrucksstärke und dient als Symbol für die überirdischen Triebkräfte.

Berkley (Bass) erfährt von Dienern, dass seine Tochter Janthe ermordet wurde, seine Trauer und sein Entsetzen werden in einer Kombination aus schnellen, stakkatoartigen Noten und langen Akkorden, die von einem schweren, dominierenden Bass unterstützt werden, dargestellt (T. 107ff, S. 64).

²⁰² Ebd., S. 11.

²⁰³ Ebd., S. 13.

²⁰⁴ Fink, G. W.: „Beurtheilende Anzeige“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 16, Leipzig: 16. April 1828, S. 253–256.

²⁰⁵ Graatz, S. 28.



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 64.

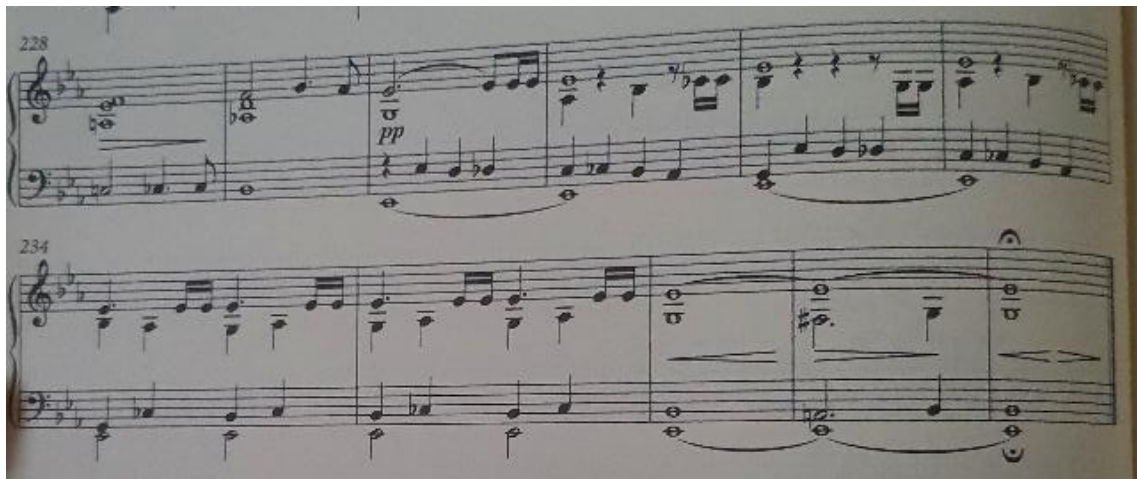
Am Ende der sechsten Szene, nachdem die Diener Ruthwen in der Höhle finden konnten, bringen sie ihn zu Berkley, Janthes Vater. In diesem Moment wird die Bühne von kaltem nachtblauem Licht durchflutet, durch das das schwache Licht des Mondes hindurchbricht und nur die Gipfel der Berge beleuchtet. Berkley, mit den Worten „frecher Räuber meines Kindes, hier nimm deiner Taten Lohn!“²⁰⁶ sticht dem Vampir ein Schwert in die Brust und verwundet ihn tödlich. Nachdem der Vater vom Tod seiner Tochter erfährt und von einem Gefühl des Verlustes überwältigt wird, verlassen alle die Bühne und lassen Ruthwen sterben.

Eine weitere bedeutsame Begegnung ist, die zwischen Aubry und Ruthwen. Aubry ist (es wird in der Kurzgeschichte von Polidori „Aubrey“ geschrieben) ein Verwandter des erhabenen Hauses Davenaut, der nach dem Willen des Schicksals auch in der Nähe war, und der von Ruthwen einst gerettet wurde (im Libretto gibt es keine Erwähnungen darüber). Laut Polidori, wurde Aubry und seine einzige Schwester, nachdem sie als Kinder ihre Eltern verloren hatten, Erben eines beträchtlichen Vermögens. Seine Vormünder überließen ihn sich selbst, da sie es für ihre Pflicht hielten, auf sein Eigentum aufzupassen, und vertrauten die Erziehung seines Geistes, eine weitaus wichtigere Aufgabe, ihren eigennützigen Handlangern an, sodass er mehr Fantasie als gesunden

²⁰⁶ Wohlbrück, S. 16.

Menschenverstand entwickelte. Daher verfügte er über ausgeprägtem romantischem Sinn für Ehre und Gerechtigkeit.²⁰⁷

Als Aubry auf die Bühne kommt, wird sein plötzliches Erscheinen ganz vorsichtig und leise durch kurze, gebrochene rhythmische Figuren dargestellt, und ist dafür da, um das Publikum für seine Entdeckung Ruthwens vorzubereiten (T. 228–238, S. 70). Dies zeigt eine gewisse Unsicherheit des Charakters:



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 70.

Aubry hat den traditionellen Tenorpart und ihm wird Ruthwen, der Bariton singt²⁰⁸, gegenübergestellt.²⁰⁹ Ruthwen, der Vampir, der Antiheld, der dennoch das Mitgefühl des Publikums erhält, weil die Geschichte verdeutlicht, dass er ein Opfer der Umstände geworden ist. Ruthwen bittet ihn, ihn auf den Berg über der Höhle zu bringen, damit das Mondlicht Ruthwens Augen erhellt. Überrascht von einer solchen Bitte beginnt Aubry zu erkennen, dass die Gerüchte in London über Ruthwen wahr und sein Freund ein Vampir sein könnte. Aubry schwört Ruthwen, sein Versprechen zu halten und schweigt. Wohlbrück brachte diese Szene zu einem melodramatischen Höhepunkt, er zeigt, wie Aubry zweifelt. Im Vergleich zu Polidori ist diese Situation durch einen starken Willen seitens Aubry geprägt, seinem Freund das Leben zu retten.

²⁰⁷ Polidori. *The Vampyre; A Tale*, 1819.

²⁰⁸ Palmer, S. 247.

²⁰⁹ Einen möglichen Einfluss auf Marschner wird in Palmers Forschung diskutiert, wo er die Baritonstimme von Ruthwen mit der Stimme von Da Pontes in Mozarts *Don Giovanni* (1787) vergleicht.

I need but little—my life ebbs apace—I cannot explain the whole—but if you would conceal all you know of me, my honour were free from stain in the world's mouth—and if my death were unknown for some time in England—I—I—but life. — „It shall not be known.“ — „Swear!“ cried the dying man, raising himself with exultant violence.²¹⁰

Es beginnt eine melodramatische Szene, die dramatische Begleitung der Musik ist besonders wirkungsvoll. Aubry führt den sterbenden Ruthwen langsam unter gemessenem Tempo zu einer mondbeschienenen Höhle. Die Melodie besteht hauptsächlich aus langen Noten mit wenig rhythmischer Vielfalt.



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 72.

Das *Sostenuto* (Nr. 5) in *Der Vampyr* ist eine der wichtigsten Stellen in der ganzen Oper Marschners, mit dem die Wiederbelebung Ruthwens durch die Mondstrahlen begleitet wird. Diese Szene ist voller Spannung und Magie, denn diese zeigt die Natur eines Vampirs.

Die Akkorde werden immer häufiger hörbar, während sich die Dauer der Pausen dazwischen immer weiter verkürzt. Zuerst eine kleine Bewegung, dann beginnen sich die Gesichtsfalten zu verwandeln und schließlich steht er erholt auf. Schließlich wird jeder Takt mit

²¹⁰ Polidori. *The Vampyre; A Tale*, 1819.

kontinuierlicher rhythmischer Bewegung gefüllt, die immer schneller wird, bis Ruthwen aufsteht, woraufhin die Musik abrupt abbricht.

Die Begleitung spiegelt die allmähliche Zunahme der Aktivität auf der Bühne wider (T. 38–52, S. 73). Am Ende dieser Szene erhebt Ruthwen malerisch den Mantel gegen den Mond und mit einem tiefen Atemzug der Vampir wird wiedergeboren.

38 Ruthwens Gesichtszüge fangen an sich nach und nach zu beleben.

44

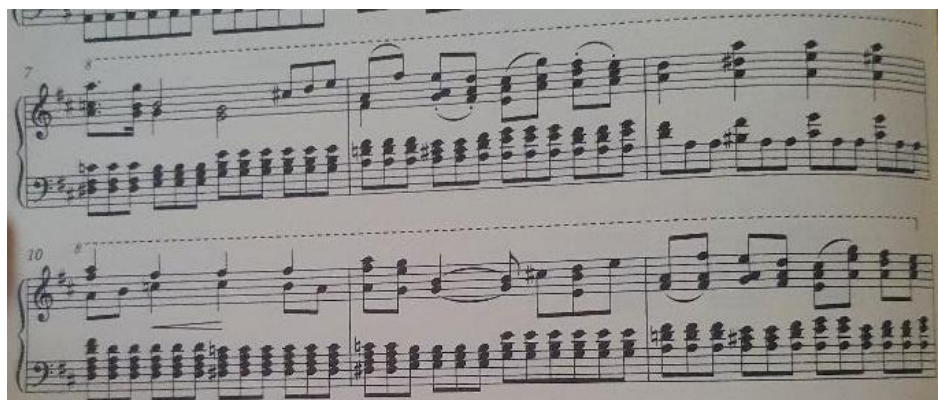
47

50 Er richtet sich neu belebt auf.

Verwandlung

Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 73.

Der zweite Aufzug beginnt mit *Andante con moto* im Davenauts Schloss, wo eine Begegnung mit Malwina (Sopran) stattfindet, die auf ihren Geliebten Aubry²¹¹ wartet. Nach einem Rezitativ folgt die Arie (D-Dur, 4/4). Malwina freut sich der Wiederkehr ihres geliebten Aubry in einem *Andante religioso* (F-Dur, 3/4); sie sieht durch das Fenster ihren Freund kommen und bricht in einem *Allegro con brio* in Freude aus, die sich bis zur Leidenschaft steigert. Interessant an dieser Stelle ist, wie die Bläser den Frühling darstellen (Flöten, Oboen, Klarinetten in A, Fagotte, Hörner in D, Trompeten in D, Pauken in D/A), worauf sich Malwina an ihrem Gesang freut (T. 7–12, S. 74):



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 74.

Nach einem schönen Gesang eilt sie dem Geliebten entgegen, kehrt voller Freude mit ihm zurück und sogleich hebt No. 7 Duett (B-Dur) an: wiederholend „Du bist’s, du bist’s! es ist kein Traum“²¹², voll leidenschaftlicher Bewegung. Darauf folgt *Andantino* (Es-Dur, 6/8): „Ach entfernt vom Heimathlande stand ich klagend oft und sandte seufzend sehnsuchtsvolle Blicke nach des Hochlands Bergen hin“²¹³.

Nur das Princip des Guten in Malwina und Aubry hat in der Darstellung etwas Gewöhnlicheres, obgleich auch hier sich manches Treffliche vorfindet, z. B. in Malwina’s Scene und Arie und im Duett. Der Verfasser scheint sich hierin mit Fleiss dem Zeitgeschmacke mehr, als in dem Uebrigen, angeschlossen zu haben, wahrscheinlich weil

²¹¹ Bei Polidori unterscheidet sich die Handlung rasant: die Rolle von Malwina ist bei ihm der Schwester von Aubry zugeteilt.

²¹² Wohlbrück, S. 21.

²¹³ Ebd., S. 23.

er ahnete, dass man gewöhnlich statt des Guten nur das eben für gut Gehaltene als solches anerkennt.²¹⁴

Zu den Klängen einer Trompete betritt Sir Humphrey (Bass), Malwinas Vater, die Schlosshalle. Nach einem langen Gespräch zwischen Malwina, Devenaut und Aubry im dritten Auftritt beginnt das Terzett Nr. 8, in dem Davenaut Malwinas Verlobten vorstellt – Graf von Marsden:

„Ja, es ist an Rang und Adel,
Wie durch Sitten ohne Tadel,
Wert ein Davenaut zu sein!“²¹⁵

Polidori beschreibt Ruthven als einen sehr exzentrischen Mann, daher wollte ihn jeder in seinem Haus sehen. Trotz seiner asch-grauer Hautfarbe des Vampirs und seiner perfekt geformten Gesichtszüge suchten viele Frauen seine Aufmerksamkeit, daher ist es auch verständlich, warum Sir Humphrey im Libretto Lord Ruthwen so hochschätzt.

Mit einem Trompetenruf berichtet der Diener George (Tenor) das Ankommen von Grafen von Marsden. Im Finale Nr. 9 mit dem Beginn des *Allegretto giocoso* eilt sich der Chor der Landleute paarweise durch die Mitte und stellt sich rechts auf. Das Ballett folgt, alle sind mit Blumen geschmückt und tragen Sträuße in den Händen. Dieses Geschehen passiert nur innerhalb von drei Takten und entwickelt die Spannung des ersten Aktes. Der Chor der Jäger und Landleute singt mit einem Triumph wiederholend „Heil, Heil dem Hause Davenaut“²¹⁶ bis mit dem Trompeteneinsatz Sir Humphrey, Lord von Davenaut, und Lord Ruthwen eintreten. Jetzt wird es klar, dass Lord Ruthwen sich als Graf von Marsden stellt, weil ihm niemand nach der Wiedergeburt erkennen kann.

Für Sir Humphry, als Malwinas Vater, ist es natürlich wichtig für sie einen reichen Adeligen zu finden, damit die Familie Davenaut fortwähren kann. Malwina ist schockiert über die unerwartete Ankündigung ihrer Verlobung mit dem Grafen von Marsden. Daraufhin war Lord von

²¹⁴ Fink, G. W.: „Beurtheilende Anzeige“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 17, Leipzig: 23. April 1828, S. 273–274.

²¹⁵ Wohlbrück, S. 27.

²¹⁶ Ebd., S. 31.

Davenaut verärgert, was durch eine nur in der Unteroktave und Doppeloktave begleitete Gesangslinie unterstrichen wird. In dieser Szene sehen wir, wie intelligent und hinterlistig Lord Ruthwen ist, als Aristokrat zeigt er sich höchst erhoben und gleichzeitig bescheiden. Er sagt „Eure Wahl zwar macht mich froh, doch beglückt wär ich nur dann, wenn Myladys Aug' mich freundlich lachte.“²¹⁷ Der Baritongesang von Ruthwen wirkt in diesem musikdramatischen Kontext sehr glaubwürdig – man findet seine dämonische Figur sympathisch, auch wenn seine Handlungen verurteilt werden.

Erschüttert von dieser Situation, erkennt Aubry in Graf von Marsden Ruthwen. Dieser aber behauptet, dass Ruthwen sein Bruder sei, und versucht, die Wahrheit zu verbergen.

„Nein, mein Auge täuscht mich nicht,
Wie er lacht und wie er spricht,
Alles zeigt es deutlich mir,
Ruthwen ist es, der Vampyr!“²¹⁸

Ruthwen erinnert Aubry daran, dass er geschworen hat, das Geheimnis zu bewahren, dass Ruthwen ein Vampir sei. „Eitelkeit und Sinnlichkeit führen ihn zum Ziel.“²¹⁹ Diese Stelle wird leise gesungen und nur von zwei Posaunen in Oktaven begleitet. Polidoris Geschichte enthält einen Moment, der Aubrys Verhalten erklärt. Nachdem Ruthwen ihm das Leben gerettet hat, balanciert die Seele des jungen Mannes zwischen dem Gefühl der Liebe zu Malwina und der Pflicht, dem Schweigegelübde. Dieser Moment ist in der Oper jedoch nicht angegeben.

Davenaut (D-Dur, 4/4) lädt alle zum Hochzeitfest ein und schwört, die Vermählung solle noch vor Mitternacht vonstattengehen: „Heute noch, ich gab mein Wort, morgen muß der Graf schon fort!“²²⁰ Danach folgt ein *Andantino con moto* (G-Dur, 9/8), Quartett (die Liebenden, Davenaut und Ruthwen): „Freudig bin ich mir bewusst, dass, so lang dieses Herz wird schlagen, nimmer werd ich ihm entsagen, diess Gefühl hebt meine Brust.“²²¹ Jeder ändert diese Worte gemäß des Charackter. Der wirksame Gesang ist nur von Streichern begleitet. Indem sich dieser

²¹⁷ Ebd., S. 32.

²¹⁸ Ebd., S. 34.

²¹⁹ „Berichte aus Leipzig. Ueber die Oper: ‚Der Vampyr‘ von Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 31, Berlin: 31. Juli 1828, S. 246–248.

²²⁰ Wohlbrück, S. 35.

²²¹ Ebd., S. 36.

weeterspinnt, fällt erst der Männer-, dann auch der Frauenchor ein. Nach und nach treten alle Instrumente dazu.

Der erste Akt endet damit, dass das Ballett ein Spalier bis zur Mitteltür bildet, die Dienerschaft geht voraus, Davenaut reicht Malwina die Hand zum Abgeben. Sie sinkt ohnmächtig nieder und Ruthwen bannt Aubry durch seinen Blick und hält ihn dadurch von weiteren Schritten ab. Bereits in der Kurzgeschichte von Polidori wird deutlich, dass sein Blick der toten-grauen Augen so grausam war, sodass er mit nur einem Blick Menschen zum Schweigen bringen und Angst in den Herzen erwecken konnte.

Der zweite Akt beginnt mit einer Introdution Nr. 10, bei der das Publikum bei einer Hochzeitszeremonie befinden. Der erste Auftritt beginnt gleich mit einem Chor der Trinker, das dem Moment der „dramatischen Ironie“²²² entspricht. Der Chor der Trinker ist voller Leben und Humor – alles zeigt sich in größter Ausgelassenheit, nach einem dramatischen Ende des ersten Aktes ist die allgemeine Atmosphäre jetzt fröhlich und festlich.

„Mag das junge Volk sich wiegen
Dort im raschen Tanz,
Trinken auch ist ein Vergnügen
Hier im Abendglanz!
Sind wir gleich zum Tanz zu alt,
Trinket nur, so wird sich bald
Alles um uns drehn!“²²³

Als das Lied endet, findet eine Begegnung des Publikums mit dem dritten Opfer von Ruthwen statt – Emmy (Sopran), George Dibbins Braut. Sie scheint traurig zu sein, weil ihr Bräutigam sie warten lässt. Darauf sagt Frau Suse Blunt (Mezzosopran) „er wird schon kommen, sag' ich euch. Eine Braut ist wie eine volle Flasche Wein, die vergißt man nicht“²²⁴.

Einer der Anwesenden Namens Scrop erzählt plötzlich, dass die Tochter des reichen Berkley in der vergangenen Nacht von einem Vampir ermordet wurde. Alle hören ihm zu und sind

²²² Waugh, Robert H.: „Dark Fantasy and Compulsion in Heinrich Marschner's *Der Vampyr*“, in: *Studies in the Fantastic*, University of Tampa Press 2008, S. 25.

²²³ Ebd., S. 41.

²²⁴ Ebd., S. 43.

schockiert. Darauf sagt ein anderer, dass sie tot in der Vampirhöhle gefunden wurde. Als Antwort auf Frau Suses Frage, was mit dem Vampir danach passierte, erklärt er, dass Berkley ihn getötet habe, aber dies glaube er nicht, weil er behauptet, dass man kann einen Vampir nicht töten kann.

Als Nächstes kommt einer der bemerkenswertesten Momente der gesamten Oper. Während Emmy auf den Bräutigam wartet, singt sie ein Lied, das aus der Kindheit ihrer früh verstorbenen Mutter bekannt ist. Die Romanze von Emmy ist weder ein virtuoses Gesangsstück noch eine einfache Melodie, sondern wird normalerweise für einen bestimmten dramatischen Zweck verwendet, der sich zum Nachdenken anbietet. Diese Romanze (Nr. 12, A-Dur) besteht aus fünf identischen Strophen (plus einer Codetta auf der fünften Strophe), die von einem Chorrefrain beantwortet werden (No. 12 Romanze, S. 198).

No. 12. Romanze
Andante

EMMY

V. 1. Sieh! Mut-ter, dort
V. 2. Was, Mut-ter, tat
V. 3. Wie dau-ert mich
V. 4. Er lacht mich an, der blei-che Mann,
V. 5. Das Mäd-lein folgt dem blei-chen Mann.

den blei-chen Mann, mit see-len-lo-sen
der blei-che Mann, mir graust vor sei-nem
der blei-che Mann, wie trau-rig ist sein
und heut-ter wird sein
es lock-te er sei-

pp p

Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 198.

Die musikalische Vertonung mit ihren wiederholten Einzeleinheiten für die Strophen 1 und 2 und einer leicht variierten Version für die Strophe 3 wirkt als „sich wiederholende Zyklus der Worte als Klang, lauter geschrien oder von der Klangfülle gesprochener Poesie angestoßen durch die ausgefeilte Klangfülle der Musik“.²²⁵

²²⁵ Abbate, Carolyn: *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1991, S. 73ff.

Das Lied ist bei Marschner den weniger ernsten Charakteren oder den weniger intensiven dramatischen Situationen vorbehalten. Emmy wird in der Oper als naiv dargestellt.²²⁶ Dieses Lied ist von Natur aus dem Balladengenre nahe. Darin erinnert Emmy an die Warnungen ihrer Mutter: „sieh den bleichen Mann nicht an, Sonst ist es bald um dich gethan, Weich’ schnell von ihm zurück!“²²⁷. Diese Romanze wurde auch von Richard Wagner hochgeschätzt, sodass er sie in Form und Text als Vorlage für Sentas Ballade in *Der fliegende Holländer* (1841) verwendete.²²⁸

In der Ballade werden vergangene Ereignisse vergegenwärtigt, gewöhnlich ist es die Geschichte einer bestimmten Person, die sich meist vor dem eigentlichen Beginn der dargestellten dramatischen Handlung ereignete – daher die übliche Position als Expositionsballade.²²⁹ Die Geschichte ist ein Exkurs von der Haupthandlung der Oper, dient aber dazu, sowohl die anderen Charaktere als auch das Publikum in die Natur der Vampire einzuführen und erzeugt eine Spannung, die durch Ruthwens plötzliches Erscheinen am oberen Ende der Treppe beendet wird.²³⁰ Die Gefahr wird in dramatischen Episoden anhand der Schicksale zweier Mädchen dargestellt. Das erste Opfer des Vampyrs, Janthe, eröffnet dem Zuschauer die bedrohliche Perspektive auf die Zukunft der Heldin. Das zweite Opfer, Emmy, verstärkt diesen Moment und bereichert ihn darüber hinaus um einen Hinweis auf dessen Schicksalsfügung. Ihr Gewicht erhält die Episode der Emmy gerade durch die Balladenform.²³¹ Vor dem Hintergrund der festlichen Musik des Hochzeitschores zeichnet sich die Geschichte der Braut besonders durch ihre düstere Farbe aus.

Während der letzten Takte des Liedes erscheint Ruthwen langsam, gehüllt in einen großen Mantel, und tritt unter die Leute. Von schauerlicher Geschichte durchdrungen, sind alle Anwesenden von der plötzlichen Erscheinung Ruthwens erschrocken. Aber Ruthwen zeigt sich wieder als ein wahrer Aristokrat und Gentleman – er zeigt seine Großzügigkeit und verspricht, Emmys Hochzeit zu bezahlen, was die Bewunderung ihres Vaters und Emmys selbst gewinnt. Darauf folgt ein kurzes Terzett Nr. 13 „Noch ist das Duett zwischen Emma und Ruthwen (a-Moll — 12/8 Tact) zu erwähnen; — eine köstliche Nummer, durch die der volle, warme Hauch der Sehnsucht weht. Wie charakteristisch ist hier die süße Befangenheit, die ängstlich- lüsterne

²²⁶ Palmer, S. 230.

²²⁷ Wohlbrück, S. 44.

²²⁸ Abraham, Gerald (Hrsg.): *New Oxford Dictionary of Music*, London: Oxford University Press 1982, S. 513.

²²⁹ Pospíšil, Milan: „Marschners Opernballaden“, in: *Heinrich August Marschner. Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*, Kulturelle Infrastruktur Band 5, Leipzig: Universitätsverlag 1988, S. 67.

²³⁰ Palmer, S. 232–233.

²³¹ Pospíšil, S. 68.

Beklemmung des Mädchens, dort die still und tief verhalme Glut, das ungestümdrängende, heiße Verlangen, und die dämonisch-unwiderstehliche Gewalt Lord Ruthwen's ausgedrückt!“²³²

Ruthwen gibt ihr einen Ring und bittet sie, die Hochzeit mit einem gemeinsamen Tanz zu eröffnen. Er verführt die naive Emmy auf jede erdenkliche Weise und schafft es leicht, ihre Gunst zu gewinnen.

„Mein Herz schwankt zwischen Furcht und Liebe,
Und mir wird wohl und weh zu Sinn;
Mit süß geheimnisvollem Triebe
Zieht es mich zu dem Fremdling hin!“²³³

Emmys Bräutigam George ist wütend, weil er diese ganze Szene gesehen hat: „Siehst du die Pistolen hier? Ich habe sie mitgenommen, weil man mir sagte, der Weg sei nicht sicher. Mit denen schieß ich mich tot, wenn du ihn noch einmal so ansiehst“²³⁴.

Sobald Emmy erfährt, dass Ruthwen Malwina heiraten soll, erscheint in der nächsten Szene Aubry, der Ruthwen seine Liebe zu Malwina gesteht und bittet ihn, sie zu verlassen: „Wenn noch ein Gefühl von Menschlichkeit in deinem Herzen zurückblieb, so laß ab von ihr, morde nicht das Glück zweier Menschen! Hier auf meinen Knien beschwöre ich dich, weiche von ihr zurück [...]“²³⁵, jedoch berührt sein Flehen Ruthwen nicht.

Nun findet eine Rückkehr in den Festsaal statt, in dem alle weiterhin trinken und singen. In vier verschiedenen Versen erläutern Gadshill, Scrop, Blunt und Green, warum jede der vier Jahreszeiten die richtige Zeit zum Trinken ist (No. 17 Quartett und Quintett mit Chor, S. 249).

²³² Schumann, R. (red.): „H. Marschner“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 3, Band 16, Leipzig: 11. Januar 1842, S. 13–14.

²³³ Wohlbrück, S. 52.

²³⁴ Ebd., S. 53.

²³⁵ Ebd., S. 55.



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 249.

Laut vielen Rezensionen aus Zeitschriften wurde dieses Trinklied vom Publikum als sehr beliebt beschrieben. „Die Ouvertüre und ein vierstimmiges Trinklied wurden ganz besonders mit Beifall aufgenommen.“²³⁶ Bei der Aufführung in Leipzig wurde es sogar gebeten, dieses Lied zu wiederholen: „Ein Trinklied wurde mit Recht wiederholt.“²³⁷

Diese lange Szene scheint als eine Pause zwischen dramatisch emotionellen Ereignissen gedacht zu sein. Genau in diesem Moment erfährt das Publikum, dass Emmy ermordet wurde. George suchte Ruthwen, der seine Braut aus dem Saal entführt hat, und folgte ihm in die Wildnis. Voller Wut und Eifersucht schieß er mit seiner Pistole, Ruthwen stürzte zu Boden, aber er stand sogleich wieder auf und eilte sich weg. Emmy war tot.

Im vierten Aufzug befinden wir uns wieder im geschmückten Säulensaal des Schlosses des Lords von Davenaut. Malwina geht unter Androhung des Fluchs ihres Vaters mit einem Mann, der

²³⁶ *Leipziger Zeitung*, Nr. 209, Leipzig: 5. September 1829, S. 2420.

²³⁷ *Leipziger Tageblatt*, Leipzig: 6. April 1828, S. 1.

sie erschreckt, zum Altar. Edgar lüftet das Geheimnis im letzten Moment: „Dieses Scheusal hier, ist ein Vampyr!“²³⁸. Mit der zweiten Silbe des letzten Wortes schlägt ein Blitz und es wird plötzlich Nacht. Schreckliche Donner und Blitze stellen einen Höhepunkt des Geschehens dar – Ruthwen stürzt vernichtet dem Vampyrmeister zu Füßen, er packt Ruthwen unter jubelndem Hohngelächter der Hölle und versinkt mit ihm.²³⁹

Nachdem das Gewitter endet, wird es wieder hell, alle stehen auf. Malwina wiederholt ihre Worte „Wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt“²⁴⁰ aus dem Duett Nr. 19 und so wird der innere Gang der Handlung, der Sieg des Guten über das Böse, zum Ausdruck gebracht. Sie verzeiht ihrem Vater und darf jetzt endlich ein glückliches Leben mit ihrem Geliebten Aubry führen. Damit endet die Oper.

Man kann zufolge des zu Grund gelegten Textes drei Hauptpartien der Musik unterscheiden; die finstere, in welcher das Wirken teuflischer Mächte und ihre Verführung geschildert wird, – sie ist die starke Seite des Komponisten, von welcher er sich am Meisten an Weber anschliesst, aber doch wie das zweite Hexenchor und das Verführungsduett im zweiten Akt beweiset, etwas Eigenthümliches zu schaffen im Stande ist; die zweite ist die menschlich rührende Partie, der Ausdruck der unschuldigen Liebe – sie scheint uns die schwächere zu sein, in welcher der Komponist minder eigenthümlich ist; die dritte die heitere und humoristische, welche in den episodischen Szenen des zweiten Akts zum Vorschein kommt – sie scheint uns die stärkste Seite des Komponisten und giebt uns die Hoffnung, er werde dereinst die in der letzten Zeit so vernachlässigte komische Oper mit entschiedenem Erfolg bearbeiten können.²⁴¹

Wie wir aus dem Libretto gesehen haben, ist Ruthwen kein typischer Melodram-Bösewicht; er hat viele Eigenschaften des romantischen Antihelden: Er hat Gefühle der Verzweiflung, und seine Leidenschaft für Malwina scheint authentisch zu sein.²⁴² In Wohlbrücks Libretto erscheint

²³⁸ Wohlbrück, S. 84.

²³⁹ Ebd., S. 84.

²⁴⁰ Ebd., S. 84.

²⁴¹ „Berichte aus Leipzig. Ueber die Oper: ‚Der Vampyr‘ von Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 31, Berlin: 31. Juli 1828, S. 246–248.

²⁴² Stuart, S. 48.

der Vampir deutlich sentimentalisiert. Dabei ist sein Werben um die drei Bräute von Wollust und diabolischer Verführungskunst gekennzeichnet.²⁴³

Ruthwen wird als Verführer dargestellt – „ein Verführer, in dem sich sinnliche Liebe, Sehnsucht und teuflisches Lachen abwechseln“.²⁴⁴ Janthe wurde verführt, bevor sie auf der Bühne erschien; sie hat der Faszination Ruthwens nachgegeben und ist bereit zu fallen. Emmy lernt Ruthwen auf der Bühne kennen und gibt seinem Charme nur mit großem Zögern und Angst nach, auch wenn sie bereits verlobt ist. Das Ergebnis dieser Verführung ist jedoch, dass Emmy vor Janthe stirbt. John Mucci betrachtet die Verführungen von Janthe und Emmy als großes Thema der Oper und beschreibt diese als „the sacred honor of the upper class“²⁴⁵. In einigen Forschungen wird der Begriff „Monomania“ oder „erotische Monomania“ (eingeführt zum ersten Mal von Jean Etienne Esquirol im Jahr 1810) bei Ruthwen angewendet. Der Begriff wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet.²⁴⁶ Ruthwen ist nicht einfach ein Aristokrat; er ist ein Botschafter. Er beruft sich darauf, dass er ein Botschafter ist, wenn er für die Notwendigkeit seiner schnellen Heirat plädiert, und sichert damit die Einheit der Aktion.

Ruthwens Charakter ist sehr glaubwürdig. Die Oper *Der Vampyr* ist wie Polidoris Kurzgeschichte selbst sehr realistisch und psychologisch zuverlässig, und das darin enthaltene fantastische Bild eines Vampirs soll zunächst einmal das vertraute Bild eines Menschen unterstreichen. „Lord Ruthven [...] ist kein Theaterbösewicht alten Stils mehr. Es gelang dem Komponisten, diesem Unhold trotz aller Furchtbarkeit, mit der er ihn umgab, doch eine gewisse menschliche Teilnahme zu erringen“.²⁴⁷

Die Beziehung bei Polidori zwischen Ruthwen und Aubry unterscheidet sich von Wohlbrücks Libretto. Im Vergleich zu Kurzgeschichte steht Aubry in der Oper nicht im Mittelpunkt der Handlung. Er ist aber der Einzige, der dem Vampir widerstehen kann.

²⁴³ Vill, S. 52–53.

²⁴⁴ Wendt, S. 266.

²⁴⁵ Mucci, John: „Heinrich Marschner“, <http://www.jmucci.com/opera/vampyrnotes.htm>

²⁴⁶ Meyer, Stephen: „Marschner's Villains, Monomania, and the Fantasy of Deviance“, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 12, No. 2, Cambridge University Press Jul. 2000, S. 113.

²⁴⁷ Münzer, Georg: „Marschneriana. Vergessenes und Halbvergessenes über Marschners Werke. Das Dämonische in der Oper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 71, Leipzig 1904, S. 259.

Auch wenn sich das Libretto von Wohlbrück von der Kurzgeschichte Polidoris stark unterscheidet, kann man über eine interessante Interpretation sprechen, die im melodramatischen Kontext eine große Reihe an Emotionen widerspiegelt. Die Kurzgeschichte hat einen Erzählungscharakter, dies wäre für die Bühne ohne Schauspiel schwer vorstellbar. Es sollte hierbei nicht vergessen werden, dass genau diese Kurzgeschichte von Polidori viele Autoren und Komponisten inspiriert hat – auch wenn die diese dann in ihrer eigenen Art interpretiert haben. In seinem Libretto führt Wohlbrück Elemente aus der Folklore und komische Szenen ein, die aber dazu dienen, um das Gefühl des Schauergenres zu verstärken. In seinem Artikel über Marschner in *New Grove Online* schrieb A. Dean Palmer, dass Marschner in seiner Oper zusätzliche dramatische Techniken einsetzte, um das allgemein düstere Atmosphäre zu unterstützen. Er schrieb, dass „comic relief is necessary to keep operas of this sort from becoming oppressive. Particularly successful examples of this in *Der Vampyr* are the drinking-song and the antics of Suse Blunt, who jumps on to a table to castigate her husband and his cronies for drunkenness.“²⁴⁸

5.2. Die Angstformel von Heinrich Marschner

Nachdem diese Arbeit nun einen Überblick über die Oper von Marschner gegeben hat, ist es von großer Bedeutung zu verstehen, wie die melodramatische Atmosphäre der Schauer durch die Komponisten geschaffen wurde.

In einem typischen Drama gibt es drei Elemente: Worte, Schauspiel und Bühnenbild, die sich auch als eine Art dreidimensionale Kunst bezeichnen lassen. Farben und Beleuchtung sind Teile des Bühnenbildes; die Bewegungen und Tänze gehören zum Schauspiel; die Worte können zu Poesie werden. Aber was ist mit Musik? Im folgendem soll bei dieser Einteilung verblieben werden. Diese wird jedoch ein wenig verändert, denn was ist ein Schauspiel und das Bühnenbild, wenn nicht ein visueller Teil der Bühnenperformance? Wie wichtig ist die gesprochene Sprachkunst in der Oper? Und wie funktionieren diese Dimensionen in Marschners Oper *Der Vampyr* in einer Verbindung mit Musik?

Die Poesie und das Gesprochene ist eine der bemerkenswerten Dimensionen in der Oper Marschners. Im Schauspiel und Oper des 19. Jahrhunderts war die melodramatische Technik weit

²⁴⁸ Palmer, Dean A.: „Marschner, Heinrich August“, in: *Grove Music Online*. Palmer: *Marschner, Heinrich August*. Grove Music Online, Oxford University Press, Letzter Zugriff: 30. August 2021.

verbreitet. Vor allem war das melodramatische Sprechen von großer Bedeutung, weil es Übergänge geschaffen hat und somit wurde die gesprochene Sprache durch hinzutretende Musik vermittelt.²⁴⁹ Hans-Peter Bayerdörfer beschreibt das Melodram und das melodramatische Sprechen „als Modi des Übergangs: melodramatische Passagen bieten szenisch-formale Übergänge und dabei ihre dramaturgische Funktion erfüllen; melodramatisch unterlegter Text kann Brüche zwischen Dialog und Gesang glätten, also auch ästhetische Übergänge herstellen; und melodramatisches Sprechen vermittelt dabei als spezifischer Modus des Stimmgebrauchs zwischen der gesprochenen und der gesungenen Textdarbietung“.²⁵⁰ Mit dieser Praxis des melodramatischen Sprechens funktionierte die Verbindung von Musik- und Sprechtheater das 19. Jahrhundert hindurch, wobei dies nicht immer positiv beurteilt wurde:

Das richtige Verhältniss der Länge der Stücke würde der Komponist vielleicht besser getroffen haben, wenn er die Stücke nicht durch gesprochne Prosa getrennt, sondern eine ununterbrochne Opernmusik geliefert hätte.²⁵¹

Um dem poetischen Sinn ausdrucksvoll deklamierter Textworte in musikalischer Klang- und Motivsymbolik bei voller formaler Freiheit einzufangen, verwendete Marschner in der Oper *Der Vampyr* Rezitative als eine Art der Überlagerung von Sprache mit mehr oder weniger ununterbrochener Musik. Diese melodramatische Verwendung der Sprache kann kompliziert scheinen, denn an dieser Stelle soll die musikalische Begleitung so raffiniert sein, dass sie die Sprechstimme nicht dämpft, und gleichzeitig muss die Musik dann wieder einsteigen, wenn die Stimme ausfällt. Das alles soll die Musiklinie nicht unterbrechen und organisch klingen.²⁵²

Marschner war durch sein spezifisches Verständnis des Dramas genötigt, Rezitativ und musikalische Szene entsprechend den rasch wechselnden Erfordernissen der Charakteristik in seinen Opern fortzubilden [...] Zwar erhielten auch die deklamatorischen Abschnitte größeres Gewicht, doch hat sie der Komponist nur in seltenen Fällen zu gestalten

²⁴⁹ Kühn, Ulrich: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Band 35, Niemeyer, Tübingen: Theatron 2013, S. 151.

²⁵⁰ Bayerdörfer, Hans-Peter: *Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Berlin/Boston: De Gruyter 1999, S. 146.

²⁵¹ „Berichte aus Leipzig. Ueber die Oper: ‚Der Vampyr‘ von Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 31, Berlin: 31. Juli 1828, S. 246–248.

²⁵² Köhler, S. 462.

Höhepunkten ausgebaut. Größere Bedeutung gewann der Sprechgesang in seinen Opern als Mittel des inhaltlich bedingten Ausbaus der gebundenen Einzelformen.²⁵³

Die wachsende Relevanz der visuellen gegenüber der verbalen Aspekte im Theater des 19. Jahrhunderts war eine Funktion der fortschreitenden Vergrößerung und der Weiterentwicklung der wichtigsten Schauspielhäuser. Infolgedessen bevorzugte das Schauspiel explizite Körperhaltungen und übertriebene Gesten, während Verbesserungen in der Bühnenmalerei und Beleuchtung zu immer spektakuläreren Produktionen führten.²⁵⁴

Stage productions were dominated by visual elements that mirrored the prevalent aesthetic concerns, and the emphasis placed on pictorial, evocative, and spectacular settings revolutionized the significance that scenic artists had in the context of dramatic presentation.²⁵⁵

Ein weiterer Bestandteil der visuellen Bühnenpraxis ist das Bühnenlicht. Im Libretto von Wohlbrück werden die wichtigsten Beleuchtungseffekte beschrieben, die seiner Meinung nach an gewisser Stelle eine wichtige Rolle spielen, wie z.B. kaltweißes Licht des Mondes, grüne und gelbe Beleuchtung²⁵⁶ des Protagonisten – all diese visuellen Effekte spielen nicht nur bei der Wahrnehmung des Bühnengeschehens eine große Rolle, sondern bestimmen auch den Charakter der dargestellten Figur. Durch Licht und Farbe werden Emotionen hervorgerufen, die allein durch das Bühnenbild und die Musik nicht hervorgerufen werden könnten. Alle Farben sind bewusst verwendet: Grün wird am häufigsten mit Frühling, Neubeginn und Natur in Verbindung gebracht, laut Goethes Farbenlehre ist diese Farbe für unsere Augen „eine reale Befriedigung“²⁵⁷, Grün symbolisiert nebst dem Guten auch das Verdorbene, das Böse. In der Romantik erscheint der Teufel in Menschengestalt im grünen Jägerrock.²⁵⁸ Die häufigste Assoziation zu der Farbe Gelb sind Sonnenlicht sowie Sonnenstrahlen, jedoch wird in der szenischen Perspektive das gelbe Licht als Hilfsmittel verwendet, die Figur hervorzuheben und die volle Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu lenken. In einer bestimmten Kombination wird eine gleichzeitige Verwendung von grünen

²⁵³ Ebd., S. 461.

²⁵⁴ Vgl. Burwick, Frederick: *Illusion and the Drama: Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*, University Park: Pennsylvania State University Press 1991.

²⁵⁵ Finkel, Alicia: *Romantic Stages. Set and Costume Design in Victorian England*, Jefferson, NC, London: McFarland 1996, S. 1.

²⁵⁶ Wohlbrück, S. 6.

²⁵⁷ Goethe, Johann Wolfgang v.: *Goethes Sämtliche Werke: Zur Farbenlehre*, Stuttgart: J.G. Cotta 1875, S. 172.

²⁵⁸ Immoos, Franz: *Farbe. Energie der Farbe*, Amsterdam 2009, S. 41.

und gelben Farben oft mit negativen Eigenschaften wie Neid, Falschheit und Lüge in Verbindung gebracht.²⁵⁹

Die visuelle Dimension wird auch mit weiteren Theatermechanismen, wie „Vampirfalle“, die bereits im Unterkapitel 3.1. erwähnt wurde, und die Kostüme ergänzt, dennoch kann man sich nach wenigen Kommentaren des Librettisten kaum vorstellen, wie diese bei der Uraufführung wohl ausgesehen haben.

Im Melodram drückte die Musik die Emotionen der Figuren aus, anstatt sie lediglich zu begleiten. Das gotische Drama replizierte die synästhetischen Praktiken des gotischen Romans, in dem der Klang ein ebenso wichtiger Sinn wie das Sehen sowie ein grundlegendes Element der Textthermeneutik war.²⁶⁰ Musik bestimmt nicht nur die Stimmung der Umgebung, sondern modelliert auch die Handlung und sorgt für den dramatischen Übergang von einem dramatischen Moment zum nächsten.

Die Musik in der gotischen Aufführung bestimmte die Stimmung des Stücks und positionierte das Stück innerhalb des zeitgenössischen musikalischen Kanons.²⁶¹ Als wichtige melodramatische Wirkung in der Oper wurde der Einsatz von Instrumenten zur Handlungsbegleitung ohne Sprache verwendet, auch manchmal im Libretto bezeichnet, wenn z.B. Lord Ruthwen mit dem Klang von Trompeten auf der Bühne erscheint.

Damit es klar wird, wie sich das Schauergenie in Heinrich Marschners Oper *Der Vampyr* auszeichnet, ist es notwendig einige Beispiele aus der Oper zu betrachten, in der alle drei Dimensionen gleichzeitig wirken. Im Zentrum der Arbeit steht das Vampirthema, daher ist es wichtig, die Szenen mit Lord Ruthwen zu betrachten, auch wenn allein schon die Rolle eines Vampirs eine Wirkung auf Schauergenie hat.

Als Ausgangspunkt für die dramatische Handlung dient das Melodram in der zweiten Szene des ersten Aktes, in dem Ruthwen dem Vampyrmeister einen Eid leistet. Beim Erscheinen der beiden Figuren beginnt ein starker Donner und Blitz, was visuell nicht nur durch die Beleuchtung auf der Bühne dargestellt werden soll, sondern auch musikalisch begleitet wird. Die wirbelnden Intonationen des teuflischen Tanzes der Geister und Hexen wechseln sich ab mit den Ausrufen

²⁵⁹ Ebd., S. 38.

²⁶⁰ Saggini, S. 101–102.

²⁶¹ Ebd., S. 107.

eines Deklamationsplans, verbunden mit den Zaubersprüchen. Allmählich verstummt die Klangfülle, als würden Hexen und Geister in Ehrfurcht dem mächtigen Herrn der Finsternis weichen. Der Mond verfinstert sich dabei und wird blutrot, ein gelber Schein überflutet die Felsgegen und die blaugrüne Beleuchtung verschwindet. Im Zentrum der Szene steht der Dialog zwischen dem Meister und Lord Ruthwen.

In dieser Szene spricht der Vampyrmeister unter einer fahlgrünen Beleuchtung und zeigt auf Ruthwen und sagt zu einer einfachen Akkordbegleitung, die von einem Paukenwirbel untermalt wird: „Dieser hier, der schon verfallen unserm Dienste ist, wünscht noch eine kurze Frist unter den freien Menschen zu wallen“²⁶². Dem Vampyrmeister ist eine Sprechrolle zugeteilt, er dient als ein Erzähler, der ganz zu Beginn eine kurze Zusammenfassung von Ruthwens Absichten vorstellt. Darauf antwortet Ruthwen schwörend mit einem Gesang. Hier verwendet Marschner aufsteigende chromatische Linien im Bass (2. Szene, T. 123, S. 23). Mit Ruthwens monotoner Deklamation ist das Mittel festgelegt, welche der Komponist stets zur Darstellung seelischer Konflikte benutzt hat.²⁶³ Ruthwens Gesang wird nur von Streichern begleitet – sehr leicht und kontrastierend dem Chor.

Eine bedeutende Stelle, in der die Spannung musikalisch dargestellt wird, ist jene, in der der Vampyrmeister sagt „Für drei Bräute, zart und rein“²⁶⁴. Dort wird die vorherrschende düstere und spannungsgeladene Stimmung des Orchesters durch Piccolo und Klarinette unterbrochen.

Das Melodram des Vampyrmeisters ist an dieser Stelle leitmotivisch durchdrungen, was zu einer Verschmelzung mit der Umgebung und der Handlungssituation Ruthwens deklamatorischen Gesang führt (Vampyrmeister in T. 114–122, S. 22 und Ruthwen in T. 123–133, S. 23):

²⁶² Wohlbrück, S. 7.

²⁶³ Köhler, S. 461.

²⁶⁴ Wohlbrück, S. 7.

112 Melodram

MEISTER

Der Meister spricht:
Dieser hier, der schon verfallen unserem
Dienste ist, wünscht noch eine kurze
Frist unter den freien Menschen zu wohnen

115

Sein Begehren sei bewilligt,
wenn er seinen Schwur erfüllet,

wenn bis künftige Mitternacht
er drei Opfer uns gebracht: Für drei Bräute zart und rein -

Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 22.

123 (schwörend)

RUTHWEN

Bei der Ur-kraft al - les Bö-sen schwör ich euch, mein Wort zu lö-sen, doch flie - het

129

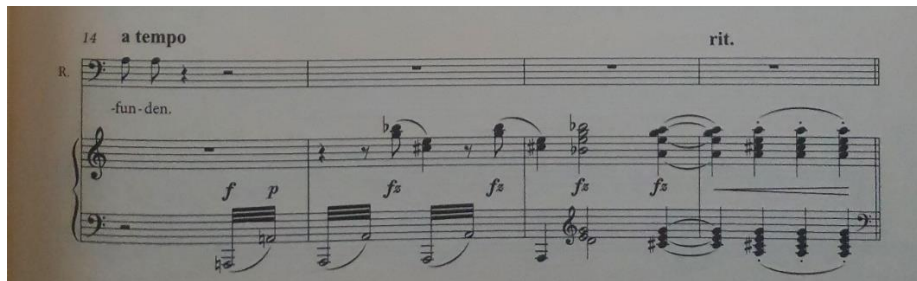
R.

die - sen Auf - ent - halt, denn eins der Op - fer naht sich

Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 23.

Mit dieser kurzen Szene befindet man sich mitten in der dramatischen Erzählung. Der Librettist lässt dem Publikum keine Freiheit an Überlegungen – die Haupthandlung ist bereits geklärt, die Hauptfigur steht vor uns – ein Vampir, ein Monster, der Menschen tötet.

Das Leitmotiv der Szene, in dem Ruthwen zum ersten Mal erscheint, wird in der ganzen Oper sehr häufig verwendet. Dieses Motiv (z. B. 3. Szene, T. 15, S. 29) zeichnet sich durch verminderte Septakkorde aus, die von Oboe und Klarinette gespielt werden, und erklingt fast in jeder Szene, in der Ruthwen anwesend ist. Dieses Leitmotiv dient als eine Art Übergang, wenn Ruthwen auf der Bühne erscheint oder leitet in der ersten Introduktion von seinem Rezitativ zur Arie.



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 29.

An diesem Beispiel wird die Verschmelzung der drei Dimensionen verdeutlicht – das Gesprochene, das Visuelle und das Musikalische, die nur alle gleichzeitig funktionieren können. Das kalte Bühnenbild dient als eine Vertiefung der Angst und der Besorgnis, die sich mit einem Rezitativ und Gesang monoton musikalisch zu einer Spannung entwickeln. Der Überraschungseffekt spielt dabei auch eine bestimmte Rolle, denn gleich zu Beginn der Oper wird eine dämonische Atmosphäre dargestellt und hält den Zuschauer bereits von Anfang in einer Spannung.

Als ein Beispiel der Angst-Formel in der Oper ist die Szene Nr. 14²⁶⁵ zu erwähnen, die als selbständige Szene gelten kann. Sie bildet den dramatischen Schlusspunkt des Werkes. Diese Szene wurde von Pfitzner in seinem Vorwort zu seiner Ausgabe von 1924 als das erste Beispiel einer freien dramatischen Szene anerkannt – etwas zwischen Rezitativ und Liedform.²⁶⁶

²⁶⁵ Ebd., S. 55.

²⁶⁶ Pfitzner, Heinrich (ed.), *Vorwort. Der Vampyr*, Berlin: Furstner, 1925.

Mit dieser Szene wird die gesprochene mit der musikalischen Sprache des Orchesters als Darstellungsmittel von großer Bedeutung, welches dann später als Grundlage für die musikalische Dramaturgie von Wagner²⁶⁷ eine große Rolle spielen wird.²⁶⁸ „Man hat den Vampyr als eine Vorstufe zum Holländer bezeichnet und glaubte ihm damit eine besondere Ehre zu bezeichnen. In Wirklichkeit ist der Vampyr [...] doch in dramaturgischer Hinsicht ein tiefer durchdachtes Werk als der Holländer“.²⁶⁹

Zu den schönsten und originellsten Nummern gehören, nach des Ref. Meinung, das Hexenchor im ersten Acte, das Trinkchor, das Trinkquartett, und das grosse Recitativ Ruthwens im zweyten Acte. Das Letztere bedarf freylich eines Vortrages, wie der des Hrn. Genast, der überhaupt seine Rolle vollendet gab.²⁷⁰

Diese Szene auf der Terrasse könnte als dramatischste Szene der ganzen Oper bezeichnet werden. Kurz vor der großen Szene Nr. 14 wird der Widerstand zwischen Aubry und Ruthwen von einer großen Spannung durchdrungen. Aubry kniet vor Ruthwen und bittet ihn, Malwina in Ruhe zu lassen. Das Rezitativ wird nicht musikalisch begleitet, was die Spannung immer größer werden lässt, und es sorgt dafür, dass das Publikum sich auf das Gespräch der beiden Hauptfiguren konzentriert. Darauf folgt das Duett in C-Dur, das in einem entschlossenen *Risoluto* Tempo die Spannung weiterentwickelt und wird musikalisch begleitet. Daraufhin folgt ein *Andante*, in der Ruthwen erklärt, dass er sein Schicksal, Vampir zu sein, nicht selbst gewählt habe, und dass er zu „dem schrecklichen Beruf“²⁷¹ nicht von der Natur gerufen wurde. Durch Tempowechsel zwischen *Risoluto* und *Andante* zeigt Marschner einen deutlichen Unterschied zwischen beiden Figuren. In diesem dramatischen Kontext spielt Wohlbrück mit den Gefühlen des Publikums, welches wieder an dem dämonischen Charakter des Vampirs zweifeln muss. Nachdem Ruthwen seine Seele vor Aubry über seine unglückliche Natur offenbart hatte, sagt er spöttisch zu Aubry: „Jetzt geh hin!

²⁶⁷ Eine ausführliche Forschung zum Thema des Einflusses auf Wagner in seiner Oper *Der fliegende Holländer* (1843) wird diskutiert in Ditzler, Kirk: „Influence of Heinrich Marschner's *Der Vampyr* on Richard Wagner's *Der fliegende Holländer*“, in: *Opera Journal* Vol. 29, Iss. 2, Jun 1996, S. 2–13.

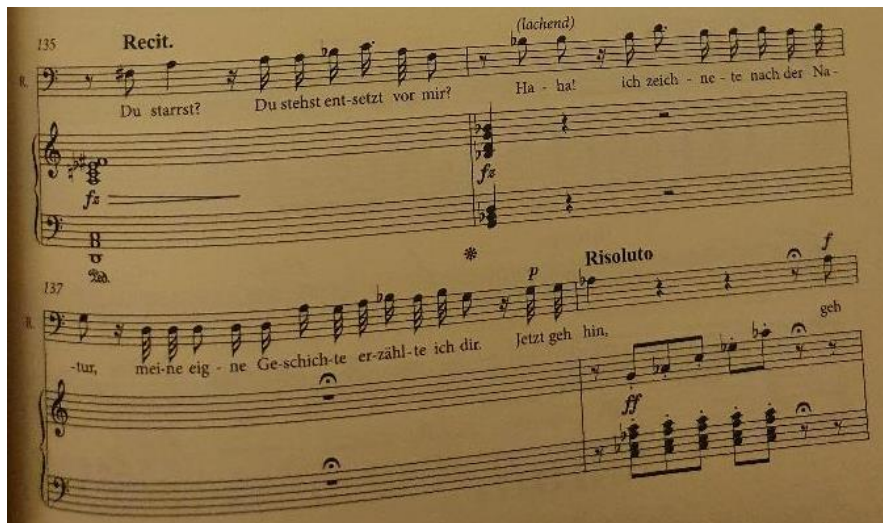
²⁶⁸ Köhler, S. 462.

²⁶⁹ Münzer, Georg: „Marschneriana. Vergessenes und Halbvergessenes über Marschners Werke. Das Dämonische in der Oper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 71, Leipzig 1904, S. 260.

²⁷⁰ „Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 40, Leipzig: 1. Oktober 1828, S. 672–673.

²⁷¹ Wohlbrück, S. 56.

Und brich deinen Schwur!“²⁷². Man merkt, dass Ruthwen den jungen Aubry nur provozieren will (S. 231).



Quelle: Marschner, Heinrich: *Der Vampyr*, S. 231.

Im Kontext der dreidimensionalen Angst-Formel Marschners spielt in dieser Szene Rezitativ eine der wichtigsten Rollen in der ganzen Oper. Die dramatische Spannung der Oper findet durch Szene Nr. 14 einen Schlusspunkt und geht zum Finale über. Die musikalische Begleitung funktioniert dabei als eine Vertiefung der Situation, in der sich die zwei Hauptfiguren der Handlung gerade befinden. Leider ist die visuelle Dimension im Libretto nicht bezeichnet, aber man könnte davon ausgehen, dass die Spannung dieser Szene allein durch das Rezitativ völlig vorstellbar ist.

Aus diesen zwei Beispielen aus der Oper *Der Vampyr* von Heinrich Marschner lassen sich folgende Schlussfolgerungen ziehen. Das Angstgefühl ist bei Marschner sehr geschickt ausgearbeitet, die Musik ist wirkungsvoll, sie wechselt zwischen düsteren, ernsten und heiteren Szenen und am Ende führt sie zu einem romantisierten Schluss, das war für diese Zeit sehr typisch. In Rezitativen bewegt sich die Stimme zwischen dem Gesprochenen und dem deklamatorisch Gesungenem, abhängig von der dramatischen Handlung der Szene.

Das Gesprochene wird in der Oper *Der Vampyr* für die dramaturgisch notwendigen Handlungsentwicklung eingesetzt. Zweck dieser dramatischen Rezitativen bei Marschner ist es,

²⁷² Ebd., S. 57.

die Auftritte zu markieren und die Handlung zu vertiefen, in dem zwischen lyrischem Soli auch einfache Dialoge abgewickelt werden.

Die visuellen Aspekte der Oper sind nur selten im Libretto gekennzeichnet, aber die Handlung der Oper lässt viele Möglichkeiten, die sprachlichen und musikalischen Interpretation darzustellen. Das grausame Bühnenbild, das Rampenlicht, monumentale szenische Effekte und Kostüme stellen eine Atmosphäre des populären Schauergenres des 19. Jahrhunderts dar.

6. Conclusio

Die Mythologie des gotischen Romans, basierend auf der alten Folklore über das Übernatürliche, trat durch die Musik in die moderne Kultur ein und wurde zu einem wichtigen Bestandteil der Romantik. Die meisten Schauerromane enthalten übernatürliche Ereignisse, bspw. seltsame Geräusche, übernatürliche Musik und Geister. All dies sollte den Leser in einem Zustand „erschreckender“ spiritueller Angst halten. Viele Forscher unterschätzen den künstlerischen Wert des gotischen Romans und bezeichnen ihn als Massen- oder Handelsliteratur, dennoch kann nicht geleugnet werden, dass es sich um ein sehr interessantes Phänomen handelt, dessen Erforschung nicht vernachlässigt werden darf. Die Popularität des *gothic novels* erlebte mehrere Blütezeiten und diente wie jedes populäre Phänomen als Spiegelbild seiner Zeit. Es ist Ausdruck seiner Stimmungen, Bestrebungen und Weltanschauungen.

In dieser Masterarbeit wurde die Geschichte der Popularisierung des Schauergenres und dessen Einfluss auf die Theatermusik nachverfolgt. Das gotische Drama entstand und entwickelte sich zwischen etwa 1770 und 1832 als Theaterphänomen. In seinen frühen Entwicklungsstadien war das Gothic Drama in erster Linie eine dramatische Adaption der *gothic novels*. Das Theater in England zeichnete sich durch eine Fülle von Bühneneffekten, einen intensiven emotionalen Schauspielstil und eine sich entwickelnde Bühnentechnologie aus, die die Theaterkunst zu beeindruckender Visualität und grandiosem Spektakel trieb. Eine bedeutende technische Innovation für die Theaterbühne war die von James Robinson Planché entworfene „Vampirfalle“. Charles Nodier, der zum wichtigsten Popularisierer des gotischen Themas in Frankreich wurde, entwickelte das Konzept des Vampirismus, das aus seinen theoretischen Überlegungen und künstlerischen Arbeiten hervorging. Trotz literarischer Werke wie *Der Vampyr* (1748) von Heinrich August Ossenfelder und *Die Braut von Korinth* (1774) von Goethe erreichte die Popularität des gotischen Themas Deutschland erst später. Es war jedoch die Oper des deutschen Komponisten Heinrich Marschner, die zum Ausgangspunkt der Popularisierung des gotischen Dramas in ganz Europa wurde. Der Protagonist seiner Oper, Lord Ruthwen, wurde zum Prototyp des Antihelden unter anderen Komponisten.

Bei der Untersuchung der Biografie und des Schaffens Marschners wurde die Frage nach der Stellung des Komponisten als Vertreter der Romantik in der deutschen Musik gestellt. Am Beispiel der Oper *Der Vampyr* wurde herausgearbeitet, dass das von Wohlbrück verfasste Libretto

in seiner Kombination des „Echten“ und des „Fantastischen“ der romantischen Stimmung entsprach. Der dramatische Hauptkonflikt der Oper trägt zu der für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts typischen Konfrontation zwischen guten und dämonischen Mächten bei. Außerdem wurde der Kontrast zwischen dem Verhältnis von gotischen Elementen der musikalischen Vertonung und hellen, fröhlichen Ereignissen in der Oper vermittelt.

Für eine vollständigere Wahrnehmung von Marschners Oper *Der Vampyr* wurden Zeitungsartikel im Zeitraum zwischen den Jahren 1828 bis 1925 untersucht, die eine Opernkritik und Rezeption von Zeitgenossen des Komponisten charakterisierten. Aus der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit geht hervor, dass Marschners Oper, deren Popularität nicht lange anhielt, ein bedeutendes Werk für die Öffentlichkeit wurde. Es wird festgestellt, dass die Theateraufführungen in großen europäischen Städten stattfanden und Marschners musikalisches Talent und seine Innovationen hoch geschätzt wurden.

Seit Hr. Marschners Oper, der Vampyr, sich auf die meisten deutschen Theater verbreitet hat, braucht man den Musikliebhabern nicht zu wiederholen, dass er ein Componist von ausgezeichnetem Talente und vieler Routine ist; dass er in seinen Arbeiten aber vorzüglich auf eine rasche, oft auch stürmische Phantasie, auf scharfe, oft auch einschneidende Effecte, und eine reiche, pikante Art zu modulieren und zu instrumentieren rechnet.²⁷³

Das letzte Kapitel, das der Analyse der Oper *Der Vampyr* selbst gewidmet ist, enthüllt die Elemente der Gotik, die sich dank literarischer Werke entwickelt haben und durch Heinrich Marschner eine neue Ebene erreichten. Für eine vergleichende Analyse mit dem Libretto der Oper wurde John Polidoris Kurzgeschichte *The Vampyre; A Tale* analysiert. Polidori nahm die folgenden drastischen Änderungen an der Darstellung des Vampirs vor:

Zum einen war sein Vampir, obwohl er ein Bösewicht war, eine echte „lebende“ Person. In Polidoris Augen war der Vampir nicht mehr der „wandelnde Tote“ aus der Folklore. Man kann Lord Ruthwen durchaus sympathisch finden und trotzdem Angst vor ihm haben. Lord Ruthwen hat nicht nur einen klaren Kopf, sondern auch einen eigenen Willen.

²⁷³ „Kurze Anzeigen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 49, Leipzig: 9. Dezember 1829, S. 809–810.

Zum anderen wurde das Bild eines Aristokraten zur Hauptinnovation im Bild eines Vampirs. Er ist ein Teil der High Society, sein Auftreten und seine Umgangsformen sind tadellos. Lord Ruthwen ist ein Monster, aber seine Zugehörigkeit zum höchsten Kreis der Gesellschaft steht außer Frage.

Letztlich ließ Polidori den Vampir zum Verführer werden. Er verursacht Entsetzen und gesteigertes Interesse, die Menschen fliehen vor Angst und kehren unter dem Einfluss einer unverständlichen Kraft wieder zu ihm zurück.

Im Vergleich zu Polidori machte Wohlbrück die Handlung lebendiger und interessanter. Marschners Oper hat sehr bewegliche Dialoge, spektakuläre und durchdachte Situationen. Schon beim Lesen des Librettos wird eine lebhaft Inszenierung vermittelt, die Dramatik der Handlung hält eine Spannung bis zum Schluss, und die Charaktere sind so real, dass jeder glauben und mitfühlen möchte, sogar mit dem Vampir Lord Ruthwen.

Die Oper, die aus 2 Akten besteht, ähnelt an manchen Stellen nur indirekt der Handlung von Polidori, was sie eigenständiger und origineller macht. Der Vampir enthüllt sich nicht nur als ein gefühlloser Mörder, der verspricht, drei Mädchen für seine eigene Rettung zu opfern, sondern auch als geschickte Verführer. Janthe wurde verführt, bevor sie auf der Bühne erschien; sie hat der Faszination Ruthwens nachgegeben und ist bereit zu fallen. Emmy lernt Ruthwen auf der Bühne kennen und gibt seinem Charme nur mit großem Zögern und Angst nach, auch wenn sie bereits verlobt ist. Ruthwens Charakter ist sehr glaubwürdig. Die Oper *Der Vampyr* ist sehr realistisch und psychologisch authentisch.

Eines der Hauptelemente der Oper ist die dramatische Spannung, die durch drei Dimensionen verursacht wird: das Gesprochene oder Rezitativ als eine Möglichkeit, Sprache auf ununterbrochene Musik zu legen. Das Visuelle wird nicht nur durch dekorative Elemente auf der Bühne und Lichteffekte dargestellt, sondern auch durch dramatische Bewegungen und durch die Kostüme der Charaktere. Das Musikalische wird nicht nur für die Stimmung eingesetzt, sondern es moduliert auch die Handlung und sorgt für einen dramatischen Übergang von einem spannenden Moment zum nächsten. Am Beispiel zweier bedeutender Szenen aus der Oper wurden die von Marschner verwendeten Merkmale und Wege der Entwicklung emotionaler Spannung und Angst

analysiert. In den ausgewählten Szenen sind diese Elemente am stärksten ausgeprägt und koexistieren gleichzeitig.

Die durchgeführte Analyse basierte auf der Beziehung zwischen Polidoris Kurzgeschichte und Wohlbrücks Libretto, die dem Charakter der romantischen Epoche des 19. Jahrhunderts entsprachen. Das in Marschners Oper dargestellte Bild eines Vampirs hat eine Dualität – einerseits ist Ruthwen ein Vertreter dämonischer Mächte, andererseits hat er seine Fähigkeit zum Mitgefühl nicht verloren, er empfindet Mitleid mit seinen Opfern. In seinem Bild werden entgegengesetzte Opernrollen gezeigt – ein lyrischer Heldenliebhaber und ein hämischer Bösewicht.

In der Oper gibt es eine deutliche Tendenz, detaillierte Szenen einzuführen, sie ist gesättigt mit hellen Kontrasten, musikalischen und figurativ-thematischen Begleitungen. Die Gattungsspezifika von *Der Vampyr* liegt in der Distanz des Komponisten vom Singspielmodell. Wie es Hans Pfitzner zusammengefasst hat, ist „der Vampyr eine Perle der deutschen Opernmusik. Als Kunstwerk im ganzen ist er freilich nicht zu vergleichen mit Werken wie den Wagnerschen Musikdramen in ihrer reifsten Höhe. Aber was den musikalischen Reichtum anbelangt, so kann sich unsere Oper neben die besten Erzeugnisse der deutschen und somit jeder Opernliteratur stellen und übertrifft sehr viele derjenigen Produkte, die sich im Spielplan jahrzehntelang breit machen.“²⁷⁴

Heinrich Marschners Werke, insbesondere die Oper *Der Vampyr*, verdienen es, von der zeitgenössischen Forschung näher und eingehender betrachtet zu werden. Sein Beitrag zur Entwicklung der deutschen romantischen Oper ist nicht zu bestreiten. Durch die Einführung dramatischer Szenen mit der zusätzlichen Hilfe und Emotionalität des Orchesters, erhält das Ganze eine formale Vollständigkeit und Integrität. „Deswegen wäre es Pflicht jeder deutschen Opernbühne, deutsche Opern, deren Musik als wertvoll erkannt ist, aus dem papierernen Dasein der Musikgeschichte zu retten und in gewissen Zeiträumen immer wieder dem Publikum vorzuführen in würdigen Darbietungen“²⁷⁵, so schrieb Hans Pfitzner in seinem Vorwort der Neuausgabe von *Der Vampyr*. Es ist durchaus wünschenswert, dass solche wertvollen Opern, wie *Der Vampyr* von Heinrich August Marschner, nicht vergessen werden.

²⁷⁴ Marschner, Heinrich / Pfitzner, Hans (Hrsg.): *Der Vampyr: romantische Oper in zwei Akten* (Vier Bildern), Berlin: A. Fürstner 1925.

²⁷⁵ Ebd.

7. Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Carmouche, Pierre / de Jouffroy, Achille / Nodier, Charles: *Le Vampire. Mélodrame en trois actes, avec un prologue*, Au magasin général de pièces de théâtre, Paris: Palais Royal, Derrière le théâtre français, 1820.

Jones, Hart / Planché, J. R. / Daniel, G. / Bonner, M. / Cruikshank, R. Keeley: *The Vampire or the Bride of the Isles*, Libretto, Samuel French (Hrsg.), London 1829.

Marschner, Heinrich: *Der Vampyr. Große romantische Oper in zwei Akten*, hrsg. von Egon Voss, Klavierauszug, EB 8915, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2017.

Marschner, Heinrich / Pfitzner, Hans (Hrsg.): *Der Vampyr: romantische Oper in zwei Akten* (Vier Bildern), Berlin: A. Fürstner 1925.

Planché, James Robinson: *The Vampire; or, the Bride of the Isles: A Romantic Melo-Drama, in Two Acts Preceded by an Introductory Vision*, London: W. Flint, 1820.

Planché, James Robinson: *The Vampire, or The Bride of the Isles*. Stage adaptation of Byron Polidori's tale by J. R. Planche, Montana: Kessinger Publishing, 2004.

Polidori, John William: *The Vampyre; A Tale*, London: Paternoster-Row 1819.

Wohlbrück, Wilhelm August: *Der Vampyr: Romantische Oper in vier Aufzügen*, Libretto, hrsg. von Michael Holzinger, Berliner Ausgabe, Leipzig: Reclam 2003.

Sekundärquellen:

Abbate, Carolyn: *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1991.

Abert, Anna Amalie: „Die deutsche romantische Oper“, in: Metzler, J. B.: *Geschichte der Oper*, Stuttgart: Springer 1994, S. 251–262.

Abraham, Gerald (Hrsg.): *New Oxford Dictionary of Music*, London: Oxford University Press 1982.

Bailey, John: *British Plays of the Nineteenth Century*, New York: Odyssey 1966.

Bayerdörfer, Hans-Peter: *Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Berlin/Boston: De Gruyter 1999.

Becker, Eva Dorothea: *Der deutsche Roman um 1780*, Stuttgart; J. B. Metzlersche Verlagsbuchhaltung 1964.

Bhalla, Alok: *Politics of atrocity and lust: the vampire tale as a nightmare history of England in the nineteenth century*, New Delhi: Sterling Publishers 1990.

Bleiler, E. F. (Hrsg.): *Three Gothic Novels*, New York: Dover 1966.

Bojadzhiev, Grigorij; Obrazcova, Anna; Jakubovskij, Aleksandr: *История зарубежного театра. Театр западной Европы XIX – начала XX века, 1789–1917* [Geschichte des ausländischen Theaters. Theater der Westeuropa XIX - Anfang des 20. Jahrhunderts, 1789–1917], Teil 2, Moskau: Prosveschenie 1984.

Booth, Michael R.: „Nineteenth-Century Theatre“, in: Brown, John Russell (Hrsg.): *The Oxford Illustrated History of Theatre*, New York: Oxford University Press 1995, S. 299–340.

Borrmann, Norbert: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, München: Diederichs 1998.

Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press 1984.

Buckley, Matthew S.: „The Formation of Melodrama“, in: Swindells, Julia / Taylor, David Francis (Hrsg.): *The Oxford Handbook of the Georgian Theatre 1737–1832*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 457–478.

Bunsons, Matthew: *The Vampire Encyclopedia*, New York: Gramercy Press 1993.

Burwick, Frederick: *Illusion and the Drama: Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*, University Park: Pennsylvania State University Press 1991.

Burwick, Frederick: *Romantic Drama: Acting and Reacting*, Cambridge: Cambridge University Press 2009.

Cannon, Robert: „Romanticism and Romantic opera in Germany“, in: Cannon, Robert (Hrsg.): *Cambridge Introductions to Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 105–126.

Carr, Bruce: „Theatre Music: 1800–1834“, in: Temperley, Nicholas (Hrsg.): *Music in Britain: The Romantic Age, 1800–1914. The Athlone History of Music in Britain*, Bd. 5., London: The Athlone Press 1981, S. 297–300.

Castle, Terry: „The Gothic Novel“, in: *The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 673–706.

Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*, hrsg. von Nigel Leask, London: Everyman 1997.

Cornet, Joseph: *Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit*, Hamburg: Meißner & Schirges 1849.

Cox, Jeffrey N. (Hrsg.): *Seven Gothic Dramas, 1789–1825*, Athens: Ohio University Press 1992.

Cox, Jeffrey N.: „English Gothic Theatre“, in: Hogle, Jerrold E. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 125–144.

Devrient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy: und seine Briefe an mich*, Leipzig: Weber 1869.

Ditzler, Kirk: „Influence of Heinrich Marschner's *Der Vampyr* on Richard Wagner's *Der fliegende Holländer*“, in: *Opera Journal* Vol. 29, Iss. 2. Jun 1996.

Donohue, Joseph (Hrsg.): „Introduction: The theatre from 1660 to 1800“, in: *The Cambridge History of British Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 1–52.

Donohue, Joseph: *Dramatic Character in the English Romantic Age*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1970.

Duf, David: „From Revolution to Romanticism: The Historical Context to 1800“, in: Wu, Duncan (Hrsg.): *A Companion to Romanticism*, Oxford: Wiley 1999, S. 25–37.

Faflak, Joel: „Gothic Poetry and First-Generation Romanticism“, in: Wright, Angela (Hrsg.): *Romantic Gothic. An Edinburgh Companion*, Dale Townshend: Edinburgh University Press 2016, S. 95–111.

Fahrhol, Merle Tjadina: *Heinrich August Marschners „Der Templer und die Jüdin“: Eine Studie zum konzeptionellen Entwurf der romantischen Oper*, Band 25, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2018.

Finkel, Alicia: *Romantic Stages. Set and Costume Design in Victorian England*, Jefferson, NC, London: McFarland 1996.

Fischer, Georg: *Marschner-Erinnerungen*, Hannover, Leipzig: Hahn 1918.

Fletcher, Kathy: „Planché, Vestris, and the Transvestite Role: Sexuality and Gender in Victorian Popular Theatre“, *Nineteenth Century Theatre* 15, 1987, S. 9–33.

Fürstenau, Moritz: „Marschner, Heinrich August“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. Historische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Band 20, Leipzig: Duncker & Humblot 1884, S. 435–441.

Gaartz, Hans: *Die Opern Heinrich Marschners*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912.

Gamer, Michael: *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Genast, Eduard: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit: Erinnerungen eines alten Schauspielers*, 6. Auflage, Stuttgart: Lutz 1920.

Genette, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil [1982] 1992.

Gleich, Ferdinand: *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig: Carl Merseburger Verlag 1863.

Goethe, Johann Wolfgang v.: *Goethes Sämtliche Werke: Zur Farbenlehre*, Stuttgart: J.G. Cotta 1875.

Haeseler, Susanne: „Der Ausbruch des Vulkans Tambora in Indonesien im Jahr 1815 und seine weltweiten Folgen, insbesondere das Jahr ohne Sommer, 1816“, *Studie des Deutschen Wetterdienstes*, 27. Juli 2016.

Hanslick, Eduard: *Musikalisches Skizzenbuch Vol. IV. Die Moderne Oper*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1896.

Hoagwood, Terrence Allan: *Politics, Philosophy, and the Production of Romantic Texts*, Dekalb: Northern Illinois University Press 1996.

Hock, Stephan: *Die Vampirsagen und ihre Verwendung in der deutschen Literatur*, Dissertation, Berlin 1900.

Hoeveler, Diane Long: „Victorian Gothic Drama“, in: Smith, Andrew / Hughes, William (Hrsg.): *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2012, S. 57–71.

Hogle, Jerrold E.: „The Rise of the Gothic Vampire: Disfiguration and Cathexis from Coleridge’s Christabel to Nodier’s Smarra“, in: Duperray, Max (Hrsg.): *Gothic N.E.W.S.*, Paris: Houdiard 2009, S. 48–70.

Immoos, Franz: *Farbe. Energie der Farbe*, Amsterdam 2009.

Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*, London, New York: Routledge 1995.

Klancher, Jon P.: *The Making of English Reading Audiences, 1790–1832*, Madison, London: University of Wisconsin Press 1987.

Klötzer, Franz L.: *Heinrich Marschners Schul und Chorzeit. Einladungsschrift zur 100-Jahrfeier des Johanneums*, Zittau: Menzel 1906.

Knöferl, Eva: „Der Dichter und der Komponist“, in: Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin: Springer-Verlag 2015, S. 89–90.

Köhler, Volkmar: „Rezitativ, Szene und Melodram in Heinrich Marschners Opern“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß*, Bonn 1970, S. 461–463.

Kühn, Ulrich: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Band 35, Niemeyer, Tübingen: Theatron 2013.

Leiva, Antonio Dominguez: *Décapitations: du culte des crânes au cinéma ‘gore’*, Paris: Presses Universitaires de France 2004.

Lipinski, Birte: „Romane auf der Bühne: Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater“, *Forum modernes Theater* 2014.

Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera: 1597–1940*, Totowa: Rowman and Littlefield 1978.

Mander, Raymond / Mitchenson, Joe: *The Theatres of London*, London: Rupert Hart-Davis 1961.

Marschner, Heinrich: „Reise-Tagebuch“, in: Waidelich, Till Gerrit: *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner*, Tutzing: Schneider 1996.

McFarland, Ronald E.: „The Vampire on Stage: A Study in Adaptations“, *Comparative Drama*, 21, 1987, S. 19–33.

McGann, Jerome J.: *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago: University of Chicago Press 1983.

McIntyre, Clara: „Were The Gothic Novels Gothic?“, in: *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 36(4), 1911, S. 644–667.

McManus, Elizabeth / Ginsburg, Daniela: „The Fantastic in Literature“, in: *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 134(3), 2019, S. 540–554.

Meisel, Martin: *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton: Princeton University Press 1983.

Meyer, Stephen: „Marschner's Villains, Monomania, and the Fantasy of Deviance“, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 12, No. 2, Cambridge: Cambridge University Press 2000, .

Miles, Robert: *Gothic Writing, 1750–1820: A Genealogy*, Manchester: Manchester University Press 2002.

Moody, Jane: „The theatrical revolution, 1776–1843“, in: Donohue, Joseph (Hrsg.): *The Cambridge History of British Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 109–134.

Moynet, M. J.: *L'envers du theatre; machines et decorations*, Paris: Hachette 1874.

Mucci, John: „Heinrich Marschner“, Letzter Zugriff: 03.03.2022, <http://www.jmucci.com/opera/vampyrnotes.htm>,

Nägele, Reiner: „Der Vampyr – Held oder Traumbild? Zur Funktionalität des Bösen in den Opern von Marschner und Lindpaintner“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 56. Jahrg., H. 2., Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1999, S. 128–145.

Nodier, Charles: *Mélanges de littérature et de critique*, op. cit., vol. I, Genève: Slatkine 1820.

Pache, Walter: „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.): *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 18. Jahrhundert II*, Stuttgart: Reclam 1983.

Palmer, Allen Dean: *Heinrich Marschner and His Opera „Der Vampyr“*, Masterthesis, Los Angeles: University of California 1975.

Palmer, Allen Dean: *Heinrich August Marschner 1795–1861. His Life and Stage Works*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1980.

Palmer, Allen Dean: *Marschner, Heinrich August*. Grove Music Online, Oxford University Press, Letzter Zugriff: 30. August 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017858>

Pospíšil, Milan: „Marschners Opernballaden“, in: *Heinrich August Marschner. Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*, Kulturelle Infrastruktural Band 5, Leipzig: Universitätsverlag 1988, S. 67–72.

Punter, David: *The Literature of Terror, Volume 1: The Gothic Tradition*, 2nd ed., London: Longman Group Limited 1986.

Pütz, Susanne: *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992.

Ramberg, Johann Heinrich: „Galerie zu den Opern“, Kiel: Wissenschaftliche Gesellschaft für Literatur und Kunst, 1935, Illustrationen zu *Der Vampyr*, in: Palmer, Allen Dean: *Heinrich August Marschner 1795–1861. His Life and Stage Works*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1980.

Raysor, T. M. (Hrsg.): „Critical Review“, Vol. xix (Feb. 1797), in: *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, Cambridge 1936.

Reißmann, August: *Illustrierte Geschichte der deutschen Musik*, 2. Auflage, Leipzig: Reisland 1892.

Rossetti, William Michael: *The diary of Dr. John William Polidori: relating to Byron, Shelley, etc.*, London: University of California Libraries 1911.

Russell, Deborah: „Gothic Romance“, in: Wright, A. / Townshend, D. (Hrsg.): *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015, S. 55–72.

Saggini, Francesca: *The Gothic Novel and the Stage: Romantic Appropriations*, New York: Routledge 2015.

Saglia, Diego: „The Gothic Stage: Visions of Instability, Performances of Anxiety“, in: Wright, A. / Townshend, D. (Hrsg.): *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015, S. 73–94.

Schröder, Aribert: *Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv*, Frankfurt/M: Akademische Verlagsgesellschaft 1973.

Siskin, Clifford: *The Historicity of Romantic Discourse*, Oxford: Oxford University Press 1988.

Štědranská, Markéta (Hrsg.): *August Wilhelm Ambros. Musikaufsätze und -rezensionen: 1872–1876*, Historisch-kritische Ausgabe. Band 1: 1872 und 1873, Wien: Hollitzer Verlag 2017.

Stollberg, Arne: „Heinrich A. Marschners *Der Vampyr*: Eine romantische Oper im Spannungsfeld zwischen Mode und Mythos“, in: LeBlanc, Thomas: *Draculas Wiederkehr*, Wetzlar: Förderkreis Phantastik 2003, S. 148–179.

Stuart, Roxana: *Stage Blood: Vampires of the Nineteenth-Century Stage*, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press 1994.

Stuart, Roxana: *The vampires of nineteenth-century melodrama*, Dissertation, New York: City University of New York 1993.

Summers, Montague: *The Gothic Quest*, London: Fortune Press 1938.

Summers, Montague: *The Vampire, His Kith and Kin*, New York: University Books 1960.

Thompson, Gary Richard: *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1973.

Tompkins, Joyce Marjorie Sanxter: *The Popular Novel in England*, Lincoln: University of Nebraska Press 1961.

Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Stuttgart: Reclam Philipp 1991.

Trunz, Erich (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Bd. 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, München: Beck 1978.

Twitchell, James B.: *The living dead: a study of the vampire in romantic literature*, Durham: Duke University Press 1981.

Vill, Susanne: „Von der Gier nach dem Leben. Über Vampire und Vampirismus“, in: *Heinrich August Marschner. Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*, Kulturelle Infrastruktur Band 5, Leipzig: Universitätsverlag 1988, S. 47–55.

Weber, Brigitta: *Heinrich Marschner, Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. 1. Aufl., ed., Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover 1995.

Whittington, Ryan Douglas: „Resurrecting two melodramatic vampires of 1820“, The Florida State University: ProQuest Dissertations Publishing 2016.

Williams, Jeffrey James: *Study Guide for the Role of Lord Ruthven in Heinrich Marschner's „Der Vampyr“*, Doktorarbeit, Florida: Coral Gables, University of Miami 2013.

Williams, Simon: „Wagner and the early nineteenth-century theatre“, in: *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 20–36.

Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001.

Wissowa, Georg / Kroll, Wilhelm / Pauly, August Friedrich: *Pauly-Wissowa-Kroll Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1894.

Yovanovitch, Voyslav M.: „*La Guzla*‘ de Prosper Mérimée. Étude d’histoire romantique“, Genève: Slatkine 1973.

Zeitungen und Zeitschriften:

„Korrespondenz-Nachrichten, Leipzig am 11. April 1828“, in: *Abend-Zeitung*, Nr. 94, Dresden: 18. April 1828.

„Berichte aus Leipzig. Ueber die Oper: ‚Der Vampyr‘ von Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 31, Berlin: 31. Juli 1828.

„English Opera House“, *The Times*, London, 26.08.1829, vol. 6.

„Kurze Anzeigen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 49, Leipzig: 9. Dezember 1829.

„Nachrichten. Aus Leipzig. Vom 18ten Februar bis zum April“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 15, Leipzig: 09. April 1828.

„Nachrichten“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 40, Leipzig: 1. Oktober 1828.

„Viertes Orchester-Konzert“, in: *Kunst und Volk*, Nr. 1, Wien: Jänner 1927.

Bainbridge, Simon: „Lord Ruthven’s Power: Polidori’s The Vampyre, Doubles and the Byronic Imagination“, in: Horova, Mirka (Hrsg.): *The Byron Journal*, 34, no. 1, Liverpool: Liverpool University Press 2006, S. 21–34.

Bohn, Thomas M.: „Vampirismus in Österreich Und Preußen. Von Der Entdeckung Einer Seuche Zum Narrativ Der Gegenkolonisation“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 56, no. 2, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008, S. 161–177.

Brooks, Peter: „Une esthétique de l’étonnement : le mélodrame“, in: *La Poétique*, Nr. 19, Paris: Seuil 1974, S. 340–356.

Dent, Edward J.: „The Origins of Romantic Opera“, in: *Bulletin of the American Musicological Society No. 4, American Musicological Society*, California: University of California Press, 1940, S. 2–3.

Dircks, Peter: „James Robinson Planché and the English Burletta Tradition“, *Theatre Survey*, 17, Mai 1976, S. 68–81.

Emmet, Alfred: „The Vampire Trap“, in: *Theatre Notebook: A Journal of the History and Technique of the British Theatre*, 34, London 1980.

Fink, G. W.: „Beurtheilende Anzeige“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 16, Leipzig: 16. April 1828.

Fink, G. W.: „Beurtheilende Anzeige“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 17, Leipzig: 23. April 1828.

Hume, Robert D.: „Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel“, in: *PMLA / Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 84, Issue 2, March 1969, S. 282–290.

Leipziger Tageblatt, Leipzig: 6. April 1828.

Leipziger Zeitung, Nr. 209, Leipzig: 5. September 1829.

Marx, A. B.: „Allerlei. Ueber den ‚Vampyr‘, Oper von Wohlbrück und Marschner“, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 21, Berlin: 23. Mai 1829.

Müller, Sven Oliver: „Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für moderne europäische Geschichte*, Vol. 5, No. 1, Demarcation and Exchange. «National» Music in 19th Century Europe, Sage Publications 2007.

Münzer, Georg: „Marschneriana. Vergessenes und Halbvergessenes über Marschners Werke. Das Dämonische in der Oper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 71, Leipzig 1904, S. 259–61.

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler, hrsg. von Prof. L. Bischoff, Verlag der M. DuMont-Schauberg, Nr. 3, Köln 17.01.1857.

Sangsue, Daniel: „Nodier et le commerce des vampires“, *Revue d'Histoire Litteraire de la France* 2, 1998.

Schumann, R. (red.): „H. Marschner“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 3, Band 16, Leipzig: 11. Januar 1842.

Simek, Ursula: „Welch'ergötzen, welche Lust! Der Vampyr auf der Opernbühne“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 41, Ausgabe 1–2, Wien: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 119–128.

Switzer, Richard: „Lord Ruthwen and the Vampires“, in: *The French Review*, Vol. 29, No. 2, American Association of Teachers of French, Dezember 1955, S. 107–112.

Viets, Henry R.: „The London Editions of Polidori's The Vampyre“, in: *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Second Quarter, Vol. 63, No. 2, The University of Chicago Press 1969, S. 83–103.

Voigt, Christian C. / Kelm, Detlev H.: "Host Preference of the Common Vampire Bat (*Desmodus rotundus*; Chiroptera). Assessed by Stable Isotopes", in: Riddle, Brett R. (Hrsg.): *Journal of Mammalogy*, Bd. 87/1, Oxford: Allen Press 2006, S. 1–6.

Waugh, Robert H.: „Dark Fantasy and Compulsion in Heinrich Marschner's Der Vampyr“, in: *Studies in the Fantastic*, University of Tampa Press 2008, S. 18–32.

Wendt, Amadeus: „Ueber die Oper *Der Vampyr* von Marschner“, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 5, 1828.

White, Pamela C.: „Two Vampires of 1828“, in: *Opera Quarterly*, Bd. 5, no. 1, North Carolina: University of North Carolina Press 1987, S. 22–57.

Wiener Zeitung für Kunst, Literatur, Theater und Mode, Nr. 93 und 94, Wien: 10., 12. Mai 1845.

Audioaufnahme:

Neuhold, Günter: *Heinrich August Marschner Der Vampyr – Revisione Di Hans Pfitzner*, Orchestra Sinfonica E Coro Di Roma della Radiotelevisione Italiana 1980, CD, 7001834–HOM, Hommage 2005.

8. Anhang

Zusammenfassung

Im späten 18. Jahrhundert entstand in Großbritannien eine neue Schauer-Strömung, die sich in ganz Europa verbreitete. Als Folge entstand in der Literatur das Konzept der „Schauerliteratur“ oder „Gothic Literature“ als Protest gegen die realistischen Tendenzen der zeitgenössischen Kunst und stellte so charakteristische Merkmale des romantischen Paradigmas wie ein Interesse an Mystik und Mythologie dar. Allein zwischen 1799 und 1820 erschienen über 300 Schauerromane, darunter solche Gruselklassiker wie *The Monk* (1796) von Matthew Gregory Lewis oder *Frankenstein* (1818) von Mary Wollstonecraft Shelley. Unter den vielen Tendenzen innerhalb der Schauerliteratur sticht insbesondere der Vampirismus hervor, welcher sich mit William Polidoris Kurzgeschichte *The Vampire* (1819) großer Popularität in ganz Europa erfreute. In der Tat erweckte die Geschichte über den Vampir Lord Ruthwen bald auch das Interesse von Theaterdirektoren, Librettisten und Komponisten der Musiktheatermetropolen Europas. In London, Paris, Wien und Berlin lassen sich zwischen 1820 und 1830 zahlreiche Bearbeitungen von Polidoris Werk in unterschiedlichen theatralischen Sparten (Sprechstücke, Melodramen, Oper, Parodien) finden.

Heinrich Marschners romantische Oper *Der Vampyr* (UA: Stadttheater Leipzig, 29. März 1828) stellt sicherlich eines der bedeutendsten Beispiele der Vampir-Mode auf der Opernbühne dar. Vorlage des Librettos war das Drama *Der Vampyr oder die Toten-Braut* (1822) von Heinrich Ludwig Ritter, welches wiederum auf der Kurzgeschichte von Polidori basiert. Im Zentrum meiner Auseinandersetzung mit dieser Oper wird drei Aspekten besondere Aufmerksamkeit gewidmet: 1) die Bearbeitungsprozesse des Vampirsujets, von dem Roman ins Libretto; 2) die musikdramaturgischen Strategien bzw. Angstformeln am Beispiel der Darstellung der Hauptfigur, Lord Ruthwen; 3) die Rezeption dieser Oper im deutschsprachigen Raum.

Somit bietet diese Arbeit nicht nur einen Beitrag zur Geschichte des Schauergenres auf den europäischen Musiktheaterbühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern sie wirft neues Licht auf bisher wenig erforschte musikdramaturgische Aspekte rund um Marschners Oper *Der Vampyr*.