

## Heinrich Marschner, *Der Vampyr* en *Hans Heiling*

door Kasper van Kooten

In deze editie van WK bespreken Peter Franken en ik beiden een recente opvoering van een opera van Heinrich Marschner. Waar hij zich buigt over een nieuwe productie van *Hans Heiling* uit Essen, recenseer ik de door mij in de zomer van 2017 bezochte enscenering van *Der Vampyr* in Koblenz. Het ligt voor de hand om deze voorstellingen in dit blad te bespreken, aangezien Marschner een belangrijke rol gespeeld heeft in Wagners ontwikkeling. Voorafgaand aan de twee recensies zal ik het oeuvre en belang van Marschner – met name in relatie tot Wagner – beknopt bespreken.

Heinrich August Marschner leefde van 1795 tot 1861 en boekte vooral grote operasuccessen in de 1820 en 1830er jaren. Hij assisteerde Carl Maria von Weber bij diens prestigeproject om van Dresden een hoogwaardig Duitstalig operatheater te maken. Na Webers relatief vroege verscheiden in 1826 streefde Marschner ernaar om diens rol als vaandeldrager van de Duitse opera over te nemen. In de daaropvolgende jaren boekte Marschner zijn grootste successen met achtereenvolgens *Der Vampyr* (1828), *Der Templer und die Jüdin* (1829) en *Hans Heiling* (1833). Die bleven niet beperkt tot de Duitstalige wereld. Met name *Der Vampyr* was ook zeer populair in Parijs en Londen, waar het stuk goed aansloot op de liefde voor melodramatische griezilverhalen.

Ondanks het feit dat Marschners opera's zeer geliefd waren bij het publiek, bestempelden critici Marschner veelal als een Weber-epigoon. Zijn voorliefde voor melodramatische scènes (in de Duitstalige wereld een aanduiding voor stukken met gesproken tekst en muzikale

begeleiding, in de Frans- en Engelstalige wereld een genre vol spektakelscènes met onweer, demonen en duisternis) en duistere, chromatische harmonie en orkestratie werden vaak aan Weber's *Freischütz* (1821) gekoppeld. Inderdaad pakt de openingsscène van *Der Vampyr* in de 'Vampyrhöhle' de draad op waar Weber hem met zijn roemruchte 'Wolfsschluchtszene' – een nachtelijk, satanisch ritueel in het woud – had achtergelaten. Maar in mijn optiek is de muziek van Marschner in veel opzichten vloeiender en pakkender dan die van Weber. Laatstgenoemde schreef met *Der Freischütz* een Singspiel met een tamelijk blokvormige afwisseling van muzikale nummers en gesproken dialogen, terwijl zijn latere opera *Euryanthe* weliswaar volledig gezongen was en een geavanceerde harmonische taal sprak, maar het publiek tegelijkertijd grotendeels koud liet. Marschner slaagde er daarentegen in om weliswaar Singspiele te schrijven, maar de hoeveelheid gesproken tekst te beperken en richting het einde van scènes en aktes grote climax-effecten te bereiken. Daarbij liet hij zich inspireren door voorbeelden uit de Italiaanse en vooral de Franse opera, waarin de scène langzaam belangrijker werd dan de aria. Bovendien zijn veel van zijn melodieën lyrischer en aansprekender dan die van Weber, hetgeen ook een gevolg is van zijn open houding richting niet-Duitse opera. Uiteindelijk heeft Marschner de pech gehad dat Weber al tijdens zijn leven tot Duitse nationale operacomponist uitgeroepen werd, waardoor zijn tijdgenoten moeite hadden om uit diens schaduw te treden. Dat maakt Marschner echter geen minder interessante componist.



Ook voor Wagner was Marschner een zeer belangrijke componist. Wagner had weliswaar de neiging om zich vooral als erfgenaam van Weber – als de grote nieuwe vaandeldrager van Duitse opera – te presenteren, maar Marschners invloed is beduidend groter. Wagner woonde als adolescent in Leipzig in de jaren dat Marschner daar zijn grootste successen (*Vampyr* en *Templer*) vierde. Via zijn zus Rosalie kwam Wagner op zestienjarige leeftijd in contact met Marschner en liet hij hem een partituur inzien. Volgens Wagner was de oudere componist niet afwijzend, maar spande deze zich verder niet voor hem in. In een privébrief uit 1854, geciteerd door Carl Friedrich Glasenapp in diens Wagner-biografie uit 1877/1911, stelt Marschner dat de partituur op hem overkwam als een directe kopie van Beethovens Zevende Symfonie, en meer van intelligentie dan van creativiteit getuigde. Een toekomst als componist kon deze student zich maar beter besparen. Dit oordeel moeten we echter met een korreltje zout nemen. In 1854 had Wagner zijn oudere collega reeds volledig overschaduwd en deze herinnering is gekleurd door professionele jaloezie.

Vooral in Wagners vroege opera's valt een hoop Marschner terug te vinden. In *Die Feen* (1834) komt de invloed van Marschner bijvoorbeeld duidelijk naar voren, iets dat Wagner ook onderkent in *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851). De combinatie van tamelijk ambitieuze, vooruitstrevende muziek met volkse Singspiel-nummers in Wagners eerste opera heeft veel weg van de stijl van *Der Vampyr* en *Hans Heiling*. Bovendien zitten er raakvlakken in de thematiek. *Die Feen* gaat ook over een bovennatuurlijke figuur – in dit geval de fee Ada – die verliefd is op een mens, waarbij de verbintenis tussen beide sferen door zowel de mensen- als de feeënwereld wordt gedwarsboemd. In dat opzicht lijkt het verhaal erg op dat van *Hans Heiling*.

In Wagners daaropvolgende twee opera's – *Das Liebesverbot* en *Rienzi* – laat hij de Duitse Romantische opera los, waardoor de Marschner-invloed ook afneemt. In *Der fliegende Holländer* (1842) fungeert Marschner echter meer dan ooit als voorbeeld. De schimmige figuur die vaders met geschenken probeert te paaien om dichterbij hun dochters te komen, nam Wagner direct uit *Der Vampyr* over. Bovendien veroveren beide titelhelden hun vrouw(en) niet enkel uit lust of liefde, maar als zaak van leven of dood. Marschners vampier moet binnen 24 uur drie vrouwelijke slachtoffers maken om zijn leven een jaar te kunnen verlengen. Wagners Hollander verlangt daarentegen naar onvoorwaardelijke liefde van een vrouw om zijn vervloekte eeuwige bestaan te beëindigen. Bovenop de parallele verhaallijn zitten er ook structurele overeenkomsten in beide opera's, zoals de keuze voor bas-baritons, de openingsmonoloog van de titelheld en de ballades van Emmy in *Der Vampyr* en Senta in de *Holländer* (deze overeenkomsten heb ik enkele jaren geleden uitgebreid besproken tijdens een studieweekend, en in WK werd destijds ook mijn artikel Verlossing vóór de verlosser geplaatst).<sup>1</sup> In *Tannhäuser* (1845) vinden we vooral grote raakvlakken met *Hans Heiling*. De openingsscène van Marschners opera, waarin Heiling zijn moeder aankondigt dat hij haar aardgeestenrijk wil verlaten om onder de mensen te zijn en een sterfelijke vrouw lief te hebben, heeft overduidelijk zijn sporen nagelaten in de dialoog tussen Venus en Tannhäuser. Tannhäuser wil immers eveneens een vorstelijk ondergronds bestaan beëindigen omwille van precies dezelfde redenen. De subtiele oedipale ondertoon van de relatie tussen Tannhäuser en Venus – die behalve een minnares ook een soort moeder lijkt te zijn die haar zoon, net als Herzeleide in *Parsifal*, niet kan en wil loslaten – wordt veel duidelijker wanneer we bedenken dat Heilings verhaal hoogstwaarschijnlijk als inspiratiebron gediend heeft. In de periode waarin Wagner *Tannhäuser* schreef, dirigeerde hij in Dresden ook Marschners nieuwe opera *Adolf von Nassau*. Waar Wagner oorspronkelijk gecharmeerd was van Marschners patriotische thematiek, verdween zijn enthousiasme toen hij ontdekte dat zijn oudere collega voor dit 'Duitse' thema een partituur in Donizetti-stijl had geschreven die het publiek bovendien koud liet. Het kenmerkt Marschners ontwikkeling: na drie uiterst succesvolle opera's was de koek na *Hans Heiling* (1833) eenvoudigweg op. Net als bijvoorbeeld Louis Spohr slaagde Marschner er niet in om bij de tijd te blijven. Wagners succes vanaf 1842 deed Marschner verder in de vergetelheid raken. Toch werden zijn drie succesopera's tot en met de vroege twintigste eeuw met enige regelmaat uitgevoerd in de Duitstalige wereld. In de loop van de 20e eeuw werd het Singspiel-karakter en de vermeende Biedermeier-moraal van Marschners stukken steeds vaker als triviaal, gedateerd of zelfs fout beschouwd. Dat serieuze theaters tegenwoordig weer de moeite nemen om Marschners opera's uit te voeren, is wat mij betreft echter een hoopvolle ontwikkeling, omdat zijn werken beter, interessanter en historisch significanter zijn dan de meeste operaliefhebbers weten.

### **Der Vampyr**

Op 6 juni 2017 bezocht ik een voorstelling van *Der Vampyr* in het Theater Koblenz. Dat was niet alleen een mooie gelegenheid om het stuk beter te leren kennen, maar ook om te zien hoe bij deze uitvoering met enkele problematische aspecten van *Der Vampyr* werd omgegaan. Het lijkt er immers op dat gezelschappen die deze opera brengen, stevast met drie problemen worstelen. Allereerst is het de vraag of de opera in zijn geheel – zonder coupures – uitgevoerd kan worden. Ten tweede zoeken theaters vaak naar een geschikte manier om de, overigens relatief spaarzame, gesproken dialogen uit te voeren. Tot slot lijken operahuizen zich af te vragen of het verhaal niet té Biedermeier is, te kneuterig en gedateerd. Dat zijn overigens niet mijn eigen bevindingen, maar iets dat ik telkens terugzie in de

---

<sup>1</sup> Waar Emmy zingt: 'Der bleiche Mann ist ein Vampyr' komt Senta met een overeenkomstige typering: 'Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden, fänd er ein Weib das bis in den Tod getreu ihm auf Erden.' Zie ook <https://www.wagnergenootschap.nl/artikelen/58-verlossing-voor-de-verlosser/file>

manier waarop het stuk aangevlogen wordt. Tijdens een voorstelling in Halle die ik in 2014 bezocht werd bijvoorbeeld bijna de helft van de muziek geschrapt en de dialogen bovendien aan elkaar gepraat door een verteller: de Meistervampyr die Lord Ruthven aan het begin van de opera opdracht geeft om voor middernacht drie bruiden te verschalken. In 2016 bracht de Komische Oper Berlin het stuk met deels nieuw gecomponeerde muziek, eveneens ontdaan van de dialogen. Deze voorstelling werd door Peter Franken redelijk lovend besproken op Place de l'Opéra. Omdat ik graag het werk op haar eigen merites wil beoordelen, heb ik mezelf die reis naar Berlijn echter bespaard.



In Koblenz werd het werk gelukkig wel volledig uitgevoerd, in een nieuwe editie van musicoloog en Wagner-expert Egon Voss, waarin teruggekeerd wordt naar de wereldpremière-versie, inclusief alle dialogen. Deze versie leek me grotendeels overeen te komen met een opname uit 1974 onder Fritz Rieger, al waren de gesproken dialogen in de uitvoering in Koblenz soms nog iets uitvoeriger. Die dialogen werden in Koblenz gebracht door middel van opgenomen stemmen. De zangers beeldden de tekst vervolgens met melodramatische mimiek uit. Soms werkte het aardig, maar doordat er niet altijd even overtuigend geacteerd werd,

kwam het regelmatig ook wat knullig over. Sowieso gold voor de regie dat de uitvoering vaak niet overtuigend genoeg was, waardoor ideeën niet volledig uit de verf kwamen. Echt storen deed de enscenering echter niet. De vormgeving van de voorstelling was relatief traditioneel. Boven het toneel hing een overspanning die zowel Vampyrhöhle als adellijk paleis kon voorstellen. Uit de uitsparingen van de overspanning kwamen twee cirkels: de maan en de klok. De eerste is Ruthvens vriend en geeft hem leven, de tweede is zijn grootste vijand en dreigt zijn bestaan te beëindigen. De klok komt bovendien tot uiting in de Drehbühne, die op spannende momenten in het verhaal aan het draaien slaat. Het koor is gedurende de hele voorstelling uitgedost als een soort Adams Family, met griezels van divers plumage die zich zombie-achtig over het toneel bewegen. Dat betekent dat het onderscheid tussen mensenwereld en geestenwereld enigszins vervaagt, maar het stoort niet heel erg. De voorstelling maakt soms een musical-achtige indruk. Dat is op zich begrijpelijk, want in potentie kun je met een vampierverhaal een groot publiek bereiken. Tegelijkertijd zou een meer gestileerde enscenering de opera interessanter maken. Het lijkt erop dat regisseur Markus Dietze de Biedermeier-Romantiek van het oorspronkelijke verhaal over-the-top neerzet, maar het is niet altijd duidelijk of de oubollige vormgeving ironisch bedoeld is of gewoon onversneden kitsch.<sup>2</sup>

Dat Dietze het Romantische verhaal niet helemaal voor zoete koek slikt, wordt aan het einde duidelijk. Feitelijk breekt Aubrey zijn eed door vlak voordat de klok slaat aan de bruidsgasten te vertellen dat Ruthven (die zich uitgeeft voor graaf van Marsden) een vampier is. Malwina stelt in een proto-

---

<sup>2</sup> Ruthven heeft te horen gekregen dat hij een etmaal de tijd heeft om drie vrouwen dood te bijten en leeg te zuigen. Hij wordt bij de eerste moord betrapt door Aubrey die hij echter een eed laat zweren tot een uur na middernacht te zwijgen, op straffe van zelf te veranderen in een vampier. Aubrey heeft zijn zinnen gezet op Malwina maar haar vader wil haar uithuwelijken aan de Earl of Marsden, niemand minder dan Ruthven. Voor Aubrey en Ruthven wordt dit een race tegen de klok, wordt er wel of niet getrouwd voor Aubrey van zijn eed verlost is. Zo ja, dan is ook Malwina verloren. Intussen moet nog een derde vrouw worden verleid maar dat is voor een vampier die over bovennatuurlijke krachten en een onweerstaanbare charme beschikt, een koud kunstje. De scène waarin Ruthven het meisje Emmy losweekt van haar verloofde George doet sterk denken aan Don Giovanni die Zerlina op haar trouwdag tot ontrouw weet te bewegen. Ook al herkent ze de 'bleiche Mann' als een vampier, toch gaat ze met hem mee. Op het punt van verleidingskunst is Don Giovanni vergeleken met Ruthven maar een kleine jongen.

Wagneriaans motto echter dat een liefdevol en Godvruchtig man niet door het Kwade geraakt kan worden: Wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt, Im treuen Busen reine Liebe hegt, Dem muss der Hölle dunkle Macht entweichen, Kein böser Zauber kann ihn je erreichen! De regisseur gaat, net als Wolf Widder in zijn encenering voor Halle, niet mee in deze Romantische verlossingsgedachte. Terwijl het doek zich sluit, zien we op de valreep nog hoe Aubrey de vampiercape van de in rook opgegane Ruthven om zijn schouders doet en zich op Malwina stort. Niets 'Gottesfurcht' en 'reine Liebe'; Aubrey wordt door zijn eedbreuk een vampier en heeft zojuist zijn grootste concurrent uit de weg geruimd. Voor de puritein is dit misschien een vergriep tegen de oorspronkelijke betekenis van het stuk. Het is echter zo subtiel geënceneerd dat het nauwelijks als een affront overkomt.



*Bastiaan Everink als Der Vampyr Lord Ruthven*

Muzikaal was de voorstelling beduidend beter dan scenisch. Vooral het orkest onder leiding van de Nederlandse dirigent Enrico Delamboye – zoon van de uitstekende Wagnertenor Hubert Delamboye – maakte veel indruk. De uitvoering was strak en transparant, en op de juiste momenten ook groots, dramatisch en Romantisch. Sowieso had deze voorstelling een flinke Nederlandse inbreng. De hoofdrol werd namelijk gezongen door bas-bariton Bastiaan Everink. Vocaal blijft hij moeiteloos overeind. Het acteren is soms iets minder overtuigend, maar dat ligt mogelijk meer aan de regisseur; in andere producties waarin ik hem gezien heb, speelde hij altijd prima. Ruthven wordt vaak gezien als een soort

overgangsfiguur tussen Mozarts Don Giovanni en Wagners Holländer. In de uitvoering van Everink zat het karakter qua stemgeluid en spel dicht tegen Wagners schimmige held aan dan tegen Mozarts charmante boef. Een andere Nederlander was de bas Nico Wouterse, die zowel Sir Humphrey als de Meistervampyr vertolkte (een aardige vondst van de regisseur? Humphrey draagt namelijk ook een cape en is de vampier zeer behulpzaam bij het veroveren van zijn dochter Malwina). Zijn stemgeluid is groot en imposant, al zat hij iets te vaak in de overdrive. Hij mag dan niet de meest fijnzinnige en sympathieke figuur van het stuk zijn, voortdurend fortissimo hoeft ook niet. Daarentegen toonde Wouterse in de vele ensembles wel degelijk veel muzikaliteit en nuance. Scenisch zat de rol hem als gegoten. Het Nederlandse aandeel had zelfs nog groter kunnen zijn, aangezien oud-stipendiaat Pascal Pittie ook bij de productie betrokken was. Tijdens mijn bezoek werd Aubrey echter vertolkt door tenor Tobias Haaks. Van de mannelijke hoofdrolzangers was hij de meest verfijnde en stijlvolle, ook al bleef hij qua testosteron wat achter bij onze landgenoten en had zijn lyrische stem een tikkeltje heroïscher gemogen. Het hoge niveau van de heren vonden we ook terug bij de vier zangers die het vermakelijke drinkkwartet 'Im Herbst, da muss man trinken!' door de zaal lieten schallen.

In vergelijking kwamen de vrouwen iets minder uit de verf. Malwina zou wel meer présence mogen hebben dan Iris Kupke haar gaf. Ze zong de rol prima, maar het was nergens magnetiserend, ook niet qua spel. Meeste indruk maakte Hana Lee als Emmy. Haar ballade is sowieso een van de hoogtepunten van de opera, maar met haar verschijning en mooie, licht-dramatische stem maakte ze het heel begrijpelijk waarom de vampier haar graag aan zijn verzameling slachtoffers toevoegt. Emmy is bovendien de interessantste figuur; waar Malwina een typische Romantische, engelachtige heldin is, heeft Emmy een rauw randje. Dat was zeker aan Lee besteed.

Alles bij elkaar was deze productie van Der Vampyr absoluut een genoeglijke voorstelling. Met name na de pauze vielen regelmatig muzikale hoogtepunten te beleven. Een ding staat wat mij betreft als een paal boven water: deze opera is echt goed en interessant genoeg om in zijn geheel uit te voeren!

### Peter Franken over Hans Heiling in Essen

Het sluiten van de laatste kolenmijn in het Ruhrgebied eind van dit jaar leidde aldaar tot ‘Bergwerk’ nostalgie. De Aalto Opera speelde hier op in met Marschners zelden gespeelde *Hans Heiling*. De titelheld in deze opera keert na een mislukt avontuur in de bovenwereld terug naar het ondergrondse rijk van de Aardgeesten, waardoor elk contact tussen beide werelden wordt verbroken. Evenzo wordt in het Ruhrgebied de enig nog resterende verbinding met een onderaardse wereld afgesneden.

Hans Heiling is de zoon van de koningin van de Aardgeesten, te vergelijken met Wagners Nibelungen, en een aardse man. Hij is dus half mens, zijn verlangen naar de ‘bovenwereld’ is genetisch bepaald. Een affaire met het eenvoudige dorpsmeisje Anna loopt echter slecht af. Hoewel zij heeft beloofd met hem te zullen trouwen, vlucht ze in de armen van dorpsjongen Konrad wanneer ze door krijgt wie en wat Heiling eigenlijk is: geen geleerde rijke man, maar iemand uit de ondergrondse wereld, een Aardgeest. Die informatie heeft Anna overigens van Heilings moeder die haar voor de ernstige gevolgen waarschuwt als ze Hans niet los laat – ‘Hör auf mein Wort’. Moeder wil haar zoon gewoon weer terug waar hij hoort, zonder daarbij acht te slaan op diens wensen. Hoewel Heiling bij zijn



vertrek al zijn schepen achter zich heeft verbrand wordt hij toch weer in genade aangenomen door zijn onderdanen. Hij wil wraak nemen op de mensen die hem bedrogen hebben, maar zijn dominante moeder weet hem hiervan te weerhouden – ‘Der Liebe Lust und Leid’. Daarmee is de orde hersteld: mensen en Aardgeesten leiden weer een geheel gescheiden bestaan.<sup>3</sup>

Regisseur Andreas Baesler

had het rijk van de Aardgeesten getekend naar het imperium van de familie Krupp. Alfred neemt de plaats in van Hans, zijn overheersende moeder Bertha speelt de rol van de koningin. Mijnwerkers in originele werkpakken vertegenwoordigen de Aardgeesten die hun heersers (werkgevers) rijkdommen moeten bezorgen. Tijdens de proloog zagen we Alfred in een eikenhouten decor dat zo leek weggehaald uit Villa Hügel, het paleisachtige onderkomen van de familie Krupp. Zijn moeder was gekleed als Bertha zoals afgebeeld op het reusachtige familieportret dat in Villa Hügel hangt. Marschner heeft de ouverture tot dit werk geplaatst na de prelude. Dit acht minuten durende orkestrale intermezzo werd verlevendigd door de vertoning van een film met originele beelden van de regionale ‘kolengeschiedenis’. Voor het Essener publiek pure nostalgie, voor buitenlui een fascinerend schouwspel. In de eerste akte treffen we Hans in een moderne jaren zestig bungalow, voorzien van open haard en een uitgebreide platenverzameling. Hier ontvangt Hans zijn verloofde Anna en haar moeder. Ook nu weer een parallel met Alfred die tegen de zin van zijn ouders een kantoormeisje trouwde en uiteindelijk Villa Hügel ontvluchtte door in een apart huis op het landgoed te gaan wonen. En net als de Koningin bij Hans wist ook Alfreds moeder het huwelijk van haar zoon te ruïneren. Het over Hans Heiling heen gelegde Krupp familiedrama was nogal dwingend vorm gegeven maar toch ook weer niet zo dat het stoorde. Voor het publiek was het een kwestie van hoe meer details men herkende, des te boeiender het werd. Wat natuurlijk hielp is dat de gemeenschap als geheel in de kolenmetafoor werd betrokken, inclusief werkkleding die aan haken omhoog wordt gehesen, een kantoortje waar men zijn loon afhaalt en een Bergwerkorkest dat tijdens de bruiloft van Anna en Konrad op de Bühne speelt.

<sup>3</sup> Waar Kasper van Kooten de figuur van Hans Heiling vergelijkt met die van Tannhäuser, zie ik daarnaast een duidelijke parallel met Arindal uit Die Feen.



*Hör auf mein Wort.*

Muzikaal viel er veel te genieten tijdens de première op 24 februari. De Essener Philharmoniker onder leiding van Frank Beermann speelde als eigenlijk altijd, onberispelijk en vol overgave. Wat een geweldig orkest is dit toch, het beste van de gehele regio. Ook het koor wist te overtuigen, prima ingestudeerd door Jens Bingert. Bij de zangers viel oudgediende Jeffrey Dowd weer eens te beleven, dit keer als Konrad. Verdienstelijk al merk je dat de jaren gaan tellen, zeker in de hogere passages. Maar wat heeft die man de afgelopen 20 jaar wel allemaal niet moeten zingen daar.

Rebecca Teem als Bertha Krupp ofwel de Koningin van de Aardgeesten vertolkte haar rol adequaat maar niet erg meeslepend. Een kouwe kikker en misschien was dat ook wel de bedoeling. Bettina Ranch nam de rol van Anna's moeder Gertrude voor haar rekening, daar viel niet veel eer aan te behalen. Heel anders was dit met de twee hoofdrollen. Jessica Muirhead is de nieuwe stersopraan van het gezelschap en die reputatie deed ze in haar vertolking van Anna alle eer aan. Wat een schitterende zangeres, puntgaaf optreden. Overigens had haar kleding iets minder lomp gemogen. Standsverschil hoeft nu ook weer niet overdreven te worden.

De titelrol was in handen van bariton Heiko Trinsinger. Ook over hem niets dan goeds, hij wist zijn personage volledig tot leven te wekken, van eenzame directeur via verliefde buitenstaander – ‘An jenem Tag’ – tot gedesillustioneerde op wraak beluste man. Aardig om te vermelden dat hij kort geleden ook de titelrol in *Der Vampyr* speelde voor de Komische Oper Berlin.

Om een indruk te krijgen volgen een paar muzikale voorbeelden uit de opera. Het betreft een productie van Theater an der Wien uit 2015.

An jenem Tag; Michael Nagy (Hans Heiling), Katerina Tretyakova (Anna), Stephanie Houtzeel (Gertrude) <https://www.youtube.com/watch?v=FejpOrZScyk>

Hör auf mein Wort; Angela Denoke (Die Königin), Katerina Tretyakova (Anna) <https://www.youtube.com/watch?v=X8fLtjmG25M>

Slotscène Der Liebe Lust und Leid; Michael Nagy (Hans Heiling), Angela Denoke (Die Königin), Katerina Tretyakova (Anna), Peter Sonn (Konrad) <https://www.youtube.com/watch?v=b61R-incswM>