

DE
NATIONALE
OPERA

KÖNIGSKINDER

ENGELBERT HUMPERDINCK



NATIONALE OPERA & BALLET

KÖNIGSKINDER

ENGELBERT HUMPERDINCK



Engelbert Humperdinck

Voorstellingen

6, 9*, 11, 13, 16*, 18, 22 oktober 2022

19.00/*14.00 uur

Locatie

Nationale Opera & Ballet

Duur

3 uur en 45 minuten, inclusief twee pauzes

Inleidingen

Laura Roling

45 minuten voor aanvang in de Odeonzaal

De opera wordt in het Duits gezongen, met boventitels in het Nederlands en Engels.

De Nederlandse boventitels zijn gebaseerd op de vertaling van Frits Vliegthart.

De Engelse boventitels zijn gebaseerd op de vertaling van Jonathan Reeder.

Engelbert Humperdinck
1854-1921

Nieuwe productie

KÖNIGSKINDER

Sprookjesopera in drie bedrijven

Libretto

Ernst Rosmer (Elsa Bernstein-Porges)

Wereldpremière

28 december 1910, Metropolitan Opera,
New York

Muzikale leiding

Marc Albrecht

Regie en choreografie

Christof Loy

Decor

Johannes Leiacker

Kostuums

Barbara Drosihn

Licht

Olaf Winter

Dramaturgie

Klaus Bertisch

Der Königssohn

Daniel Behle

Die Gänsemagd

Olga Kulchynska

Der Spielmann

Josef Wagner

Die Hexe

Doris Soffel

Der Holzhacker

Sam Carl

Der Besenbinder

Michael Pflumm

Die Tochter des Besenbinders

Isabel Houtmortels

Anna Kemper**

Der Ratsälteste

Henk Poort

Der Wirt

Roger Smeets

Die Wirtstochter

Kai Rüütel

Der Schneider

Lucas van Lierop

Die Stallmagd

Eva Kroon

Zwei Torwächter

Hans Pieter Herman*

Christiaan Peters*

Eine Frau

Yvonne Kok*

Die Liebe

Camille Joubert (viool)

* Koor van De Nationale Opera

** Nieuw Amsterdams Kinderkoor

Nederlands Philharmonisch Orkest

Koor van De Nationale Opera

Instudering Edward Ananian-Cooper

Nieuw Amsterdams Kinderkoor

Instudering Anaïs de la Morandais

INHOUD

- 6 **In het kort**
- 9 **Korte inhoud**
- 10 **Tijdslijn**
- 12 **Synopsis door Christof Loy**
- 17 **De wereldpremière van *Königskinder* in krantenberichten**
- 23 **Ernst Rosmer / Elsa Bernstein-Porges: de librettist van *Königskinder***
- 28 **Regisseur Christof Loy over *Königskinder***
- 35 **Dirigent Marc Albrecht over de muziek van *Königskinder***
- 50 **Een politiek sprookje**

- 54 **Artistiek team**
- 56 **Zangers**
- 59 **Productieteam**

- English
- 66 **In a nutshell**
- 69 **The story**

- 72 **Colofon**

IN HET KORT



Engelbert Humperdinck

HUMPERDINCK'S ONBEKENDE SPROOKJE

Hänsel und Gretel (Hans en Grietje, 1893) is Engelbert Humperdinck's *claim to fame*. In Duitse theaters is de familieopera vaste prik in de programmering. Dat geldt niet voor zijn tweede grote opera *Königskinder* (1910), een titel die nog maar zelden opduikt in het repertoire van operahuizen. De wereldpremière van de opera in New York was een waar opera-evenement, dat ook door de media op de voet gevolgd werd.

- Volg op p. 17 de wereldpremière door de ogen van The New York Times

IN DE SCHADUW VAN WAGNER

Hoe verder na Richard Wagner? Die vraag moet Engelbert Humperdinck zich regelmatig gesteld hebben. Hij was innig vertrouwd met de muzikale taal van Wagner: hij assisteerde 'Der Meister' zelfs in Bayreuth bij de voorbereidingen voor de wereldpremière van *Parsifal* (1882) en gaf muziekles aan zijn zoon Siegfried Wagner. Zijn opera *Königskinder* als 'Wagneriaans' bestempelen doet zijn eigen werk als componist echter tekort.

- Lees het interview met dirigent Marc Albrecht over de muziek van *Königskinder* op p. 35



Ernst Rosmer / Elsa Bernstein-Porges

LIBRETTIST ERNST ROSMER

Het libretto voor *Königskinder* werd geschreven door de Joodse (toneel)schrijver Elsa Bernstein-Porges, die er bewust voor koos om zich van een mannelijk en niet-Joods pseudoniem te bedienen. In haar sombere sprookje overwint de wreedheid van de mens, terwijl het goede het onderspit delft. In zekere zin heeft *Königskinder* haast iets profetisch: Bernstein zou zelf in 1942 naar Theresienstadt gedeporteerd worden.

- Lees meer over Elsa Bernstein-Porges op p. 23

WREEDHEID

In zijn regie brengt Christof Loy de wreedheid van de maatschappij die de koningskinderen verstoot sterk voor het voetlicht. Zo is in het voorspel tot de derde akte een stille zwart-witfilm te zien die zichtbaar maakt wat zich in Hellastadt voltrekt in de tijdsperiode tussen het tweede en derde bedrijf. Ook laat hij door middel van dans zien hoe de jongere generatie van Hellastadt, die zich tegen de bekrompenheid van de volwassenheid verzet en de koningskinderen wél als zodanig herkent, zich zou kunnen ontwikkelen.

- Lees het interview met regisseur Christof Loy op p. 28

EEN POLITIEK SPROOKJE

Alhoewel het stuk zich van typische sprookjesfiguren bedient, is *Königskinder* allerm minst een typisch sprookje. Middels het sprookjesachtige wordt een uiterst politiek verhaal verteld dat als waarschuwing dient voor een maatschappij waarin egoïsme en materialisme centraal staan en anders-zijn niet wordt geaccepteerd.

- Lees het essay van dramaturg Klaus Bertisch op p. 50

KORTE INHOUD

Diep in het woud woont een ganzenhoedster bij een heks die haar afgeschermd heeft grootgebracht. Samen bakken ze een brood, dat door de ganzenhoedster wordt gezegd: wie ervan eet, zal het opperste geluk ervaren. De heks voegt een vloek toe: de persoon in kwestie zal ook sterven.

De koningszoon wil de wereld ontdekken en leren een goede koning te worden. Wanneer hij in het woud de ganzenhoedster tegenkomt, raken de twee op slag verliefd. De ganzenhoedster kan echter door een toverspreuk van de heks het woud niet verlaten en de koningszoon stormt verontwaardigd weg.

De speelman, de houthakker en de bezembinder zijn vanuit het nabijgelegen Hella-stadt gekomen om aan de heks te vragen wie hun koning moet worden. De heks antwoordt dat degene die om klokslag twaalf uur de volgende dag door de stadspoort komt, de juiste is. De speelman ontdekt de aanwezigheid van de ganzenhoedster en helpt haar de toverspreuk te breken en het woud te verlaten.

In Hellastadt wordt de volgende dag een groot feest gegeven ter ere van de nieuwe heerser. Wanneer om klokslag twaalf uur de ganzenhoedster door de poort van de stad komt, is de koningszoon de enige die haar erkent als koningin. De bevolking voelt zich belazerd en verjaagt hen beiden.

Maanden later is er het nodige veranderd in het woud: het is hartje winter, de heks leeft niet meer en de speelman bewoont haar vervallen woning. De kinderen uit Hellastadt roepen zijn hulp in om de koningskinderen terug te vinden. Samen gaan ze op pad. De houthakker en de bezembinder, die de kinderen vergezeld hebben, blijven achter in het huis.

De koningskinderen komen teneergeslagen en uitgehongerd aan bij het huis. De koningszoon klopt aan en ruilt zijn kroon voor een brood. Het blijkt het betoverde brood dat de ganzenhoedster met de heks heeft gebakken. De koningskinderen eten ieder de helft en sterven. Wanneer de speelman en de kinderen terugkeren van hun zoektocht, vinden ze hun lichamen.

TIJDLIJN

1872-1879

Engelbert Humperdinck studeert aan de conservatoria van Keulen en München. Bij zijn afstuderen ontvangt hij het Mendelssohn-stipendium, dat hem in staat stelt om een jaar in Italië door te brengen.

1880

In Napels ontmoet Humperdinck Richard Wagner. Humperdinck maakt op Wagner zo'n goede indruk dat hij hem vraagt als assistent bij zijn Bayreuther Festspiele.

1881-1882

In Bayreuth assisteert Humperdinck bij de voorbereidingen voor de wereldpremière van Wagners *Parsifal*.

1883

Richard Wagner overlijdt. Voor Humperdinck is het in de jaren daarna moeilijk om uit de schaduw van zijn leermeester te stappen.

1893

Hänsel und Gretel gaat in première in Weimar, gedirigeerd door niemand minder dan Richard Strauss. Het libretto is geschreven door Humperdincks zus, Adelheid Wette, en gebaseerd op het sprookje van de gebroeders Grimm. De familieopera groeit al snel uit tot een klinkend internationaal succes, dat voortduurt tot de dag van vandaag.

1894

Heinrich Porges, een goede vriend uit Bayreuth, benadert Humperdinck om muziek te schrijven voor *Königskinder*, een toneelstuk van zijn dochter Elsa Bernstein-Porges. Humperdinck is zo geïnspireerd door de tekst, dat hij niet alleen orkestrale voorspeelen componeert, maar ook een aantal tekstpassages uitwerkt als melodrama, een soort 'spraakzang' waarbij acteurs hun teksten in aangegeven toonhoogtes voordragen. Hiervoor ontwikkelde Humperdinck een geheel eigen manier van muzieknotatie.

1897

Op 23 januari gaat het melodrama *Königskinder* in première in het Hoftheater in München. De ontvangst is redelijk succesvol en een aantal hernemingen volgen.

1907

Engelbert Humperdinck vraagt Elsa Bernstein toestemming om *Königskinder* om te werken tot een opera. Na enige aarzeling stemt zij toe.

1910

Op 28 december gaat *Königskinder* in wereldpremière in de Metropolitan Opera in New York, met superster Geraldine Farrar als Gänsemagd, Herman Jadowker als Königsson, Louise Homer als Hexe en Otto Goritz als Spielmann. In de Met verschijnt Farrar ten tonele met een groep echte, door haarzelf getrainde ganzen. Het is voor de Met de tweede belangwekkende wereldpremière in minder dan een maand tijd: achttien dagen eerder had Puccini's *La fanciulla del West* op hetzelfde podium voor het eerst geklonken.

1911

Na de jaarwisseling reist Humperdinck snel per boot naar Europa, waar de Europese première van *Königskinder* plaatsvindt in Berlijn, dit keer overigens met mechanische ganzen.

1912

Op 9 februari gaat *Königskinder* in de Amsterdamse stadsschouwburg in Nederlandse première. Henri Viotta dirigeert het Residentie Orkest in een productie van Anton von Fuchs.

1976

Königskinder kan het succes van *Hänsel und Gretel* niet evenaren. Een voorzichtige herontdekking wordt ingezet met het verschijnen van een eerste cd-opname van het werk, met het Münchner Rundfunkorchester onder Heinz Wallberg in 1976. In de decennia daarna wordt het werk sporadisch scenisch uitgevoerd.

2022

Na een afwezigheid van meer dan 110 jaar wordt *Königskinder* voor de tweede keer uitgevoerd in Nederland, onder muzikale leiding van Marc Albrecht en in een nieuwe productie van Christof Loy.

SYNOPSIS

Voorspel tot de eerste akte

We naderen het Hellawald, zo heet het hier! Komen we al dichterbij? Nee, we stormen binnen, we worden weer kinderen en herinneren ons weer wat we ooit wisten of zelf ervaren hebben.

Eerste akte

In het Hellawald staan het zogeheten heksenhuis en een eeuwenoude lindeboom. Onder de oude linde, verloren in dromen, ligt een meisje. Ze is geen kind meer, maar ook nog geen vrouw. Ze dient de oude vrouw die het heksenhuis bewoont, en leeft daar al sinds haar vroegste jeugd. Ze kan zich niet herinneren ooit een ander mens te hebben gezien dan de oude vrouw, die ze 'grootmoeder' noemt. De vrouw neemt haar zorgvuldig in bescherming, maar behandelt haar tegelijkertijd opvallend ruw.

De enige speelkameraadjes van het meisje zijn haar ganzen en de vogels van het bos, waarmee ze praat en zingt. Ze verlangt ernaar andere mensen te ontmoeten en naar het nabijgelegen Hellastadt te gaan. Ook verlangt ze naar liefde. Maar de oude vrouw wil haar weghouden van de mensen, die ze verafschuwt. Ze heeft het meisje voorspeld dat het slecht met haar zal aflopen als ze mensen ontmoet, en dus houdt de angst voor het leven het meisje gekluisterd op deze plek.

Bovendien houdt de vrouw er bijzondere gebruiken op na; zo moet het ganzenmeisje op deze zonnige ochtend een brood bakken, waarover zij beiden hun spreuken uitspreken. Het is een gezegend en vervloekt brood tegelijk: het meisje wenst degene die het zal eten het mooiste dat hij zich kan voorstellen, maar de oude vrouw legt haar hand op het brood en zegt: "Wie de helft ervan opeet, sterft een volledige dood". Het ganzenmeisje huivert en voelt op dat moment dat dit een voorspelling is die uit zal komen.

Terwijl de oude vrouw het bos ingaat om kruiden te verzamelen, zowel giftige als geneeskrachtige, brengt het meisje de tijd spelend met haar ganzen door. Weer droomt ze van de liefde. Plotseling verschijnt er een jongeman en spreekt haar aan: hij komt niet uit de stad, maar uit het naastgelegen dal achter de bergen. Ze voelen zich onmiddellijk tot

elkaar aangetrokken. Hij beseft dat ze een arm meisje is, een dienstmeisje of zelfs een 'bedelares', zoals hij haar noemt. Zij begrijpt steeds beter uit zijn verhalen dat hij een koningszoon is die zijn koninkrijk heeft verlaten en erop uit is getrokken om over en van mensen te leren zodat hij op een dag een goede heerser kan worden.

Ze wordt verliefd op deze dappere dromer en hij op dit meisje dat hem zo zonder pretenties tegemoet treedt. Tegelijkertijd schrikt ze van zijn en haar eigen heftige gevoelens. Ook blijft hij benadrukken dat hij een prins is en zij een bedelaarsmeisje. Uit een gevoel van trots wijst ze hem af. De eerste ruzie volgt en boos gooit de koningszoon de kroon die hij bij zich draagt in het gras, uitroepend dat die niets voor hem betekent. Pas nu is het ganzenmeisje klaar om met hem de wereld in te trekken. Plotseling overvalt haar echter een angst om alles achter te laten. Haar grootmoeder heeft nog steeds macht over haar, met de angst die ze haar heeft ingeboezemd voor de mensen. Woedend vertrekt de koningszoon. Pas als het ganzenmeisje haar angst heeft overwonnen kan ze hem weer benaderen.

Het ganzenmeisje is buiten zichzelf van schaamte en woede en vervloekt zichzelf en alles om haar heen. De oude vrouw keert terug uit het bos en merkt de onrust van het meisje. Als ze erachter komt wat er gebeurd is, sluit ze het ganzenmeisje op in het huis.

Dan naderen drie mannen uit Hellastadt. Het zijn de houthakker en de bezembinder, vergezeld door de speelman, die de weg naar de oude vrouw goed kent en, anders dan de andere twee, niet bang voor haar is en haar ook niet bespot. Deze benadering bevat de heks, en ze komt naar buiten om te vragen wat ze van haar willen. De houthakker en de bezembinder, die haar als een echte toverheks zien, stotteren en komen niet uit hun woorden. De speelman neemt het over: de burgers van Hellastadt willen niet meer zonder leider leven en zijn daarom op zoek naar een koning. Ze weten echter niet hoe ze een geschikte kandidaat moeten vinden. De heks reageert geschrokken: "Zoek je een koning? - Vrees hem!" Toch heeft ze een profetie: wie morgen om twaalf uur tijdens het stadsfeest de stadspoort binnenkomt, zal de juiste heerser of heerseres zijn. Tevereden vertrekken de houthakker en de bezembinder naar de stad, in de wetenschap dat ze goed beloofd zullen worden voor het brengen van dit nieuws.

De speelman blijft achter. Hij heeft het onbekende meisje in de verte gezien en dwingt de oude vrouw hem te vertellen wie ze is. In het gesprek dat volgt, leert het ganzenmeisje wie haar echte ouders waren: een beulsdochter en een ter dood veroordeelde beulsknecht. Ze werd verwekt in de laatste liefdesnacht van de twee. De speelman kende haar ouders en vertelt het ganzenmeisje dat ze "koninklijk waren in liefde en lijden". Nu beseft het meisje dat ze wel degelijk een koningszoon waardig is en verlaat de oude vrouw en het Hellawald. Ze pakt de kroon die de prins had achtergelaten en gaat op weg naar haar geliefde.

Voorspel tot de tweede akte

De volgende ochtend gaan we verder: we verplaatsen ons van het Hellawald naar Hellastadt, temidden van de inwoners en hun kinderen.

Tweede akte

De stad is in rep en roer om de nieuwe heerser te verwelkomen die om klokslag twaalf uur de poort binnen zal komen. Ook de koningszoon heeft zijn weg naar de stad gevonden na

zijn ongelukkige ontmoeting met het ganzenmeisje. Een vaag gevoel zegt hem dat hij in Hellastadt moet blijven, hoewel de inwoners hem tegenstaan: het zijn hebzuchtige mannen of schaamteloze vrouwen die van hem willen profiteren. De waard huurt hem in als varkenshoeder, de dochter van de waard wil hem het liefst haar bed in sleuren. Hoezeer hij het gedrag van de mensen ook verafschuwt, hij maakt zichzelf wijs dat al deze kennis van het echte leven hem van pas zal komen om op een dag een goede koning te worden. En opnieuw is er een lindeboom die hem uitnodigt om te blijven.

Na een tijdje beseft hij dat de hele stad wacht op het luiden van de middagklok, omdat dan een koninklijke verschijning wordt verwacht. Het is onwerkelijk voor hem, als een droom: lonkt voor hem zo onverwacht een koningstroon? Maar de droom lijkt op een nog mooiere manier uit te komen: om twaalf uur komt het ganzenmeisje de poort binnen, vergezeld door de speelman. Ze heeft haar angst overwonnen en de liefde gevolgd. Maar het volk van Hellastadt voelt zich verraden: een ganzenmeisje en deze rondzwervende jongen moeten hun nieuwe heersers worden? Geen sprake van! De twee worden de stad uit verjaagd. Alleen de kinderen van de stad zien in dat de twee echt koningskinderen waren, net als de raadsoudste, naar wie allang niet meer geluisterd wordt.

Voorspel tot de derde akte

We zijn in het woud, maar het is niet langer een sprookjesbos. De werkelijkheid is er doorgedrongen. De inwoners van Hellastadt hebben zich, uit frustratie om hun eigen dwaasheid, gewroken op de vermeende heks en haar ter dood veroordeeld voor het misleiden van het volk. Ook hebben ze de speelman kreupel geslagen.

Derde akte

Het woud is veranderd in een winters bos. De speelman heeft zijn intrek genomen in het verlaten huis van de oude vrouw. Hij heeft nog een heel klein beetje hoop dat de twee koningskinderen zullen terugkeren en een koninkrijk zullen stichten dat een betere wereld belooft. Tegelijkertijd weet hij dat hij alleen nog op de dood kan hopen. Zijn 'vrienden' uit Hellastadt, de houthakker en de bezembinder, komen hem opzoeken. In de stad is alles misgegaan. Er heerst armoede en schaarste, ziekten verspreiden zich en de kinderen spannen samen tegen hun ouders. Ze werpen hen kwade blikken toe en gehoorzamen niet meer. De wereld is uit zijn voegen gebarsten.

De speelman merkt dat de oudste dochter van de bezembinder ook naar het woud is gekomen. Alleen naar haar luistert hij nog. Zij en de andere kinderen van de stad zijn ervan overtuigd dat ze de twee koningskinderen terug moeten vinden. De toekomst schuilt in hen. Ze geloven niet meer in de corrupte en liegende inwoners van Hellastadt.

De speelman stemt in om met de kinderen in de sneeuw op zoek te gaan naar de koningszoon en het ganzenmeisje. Ondertussen verschansen de houthakker en de bezembinder zich in de vervallen hut van de oude vrouw. De zoektocht staat hen tegen en de kinderen zitten toch niet op hen te wachten.

Als er een sneeuwstorm op komst is, vinden de koningszoon en het ganzenmeisje op wonderbaarlijke wijze hun weg naar de open plek met de lindeboom. Maar ze zijn verward en uitgeput en weten niet meer waar ze zijn. Als ze bij de hut om onderdak en voedsel bedelen, krijgen ze van de houthakker en de bezembinder door het raam een brood

aangegeven. Niet uit liefdadigheid, maar tegen een royale prijs: de koningszoon, die ze niet herkennen, betaalt met het laatste wat hij nog bezit – zijn kroon.

Het ganzenmeisje weet precies welk brood ze in handen heeft. Ze wil haar geliefde nog één keer gelukkig zien en deelt het brood met hem. In overeenstemming met de zegening die zij ooit over het deeg uitsprak, overvallen hem euforische visioenen en ziet hij zichzelf naar zijn kasteel trekken met haar aan zijn zijde, terwijl iedereen hen toejuicht. Maar wat de oude vrouw heeft voorspeld komt ook uit: ze sterven allebei na het eten van het brood.

In de wereld is geen plaats gebleken voor onschuld. En zo vindt de speelman alleen de lijken van de twee verliefde koningskinderen in de sneeuw. Hij zingt zijn "letzte Melodei": zijn stem laat hem in de steek en hij vraagt de kinderen liederen van hoop verder te verspreiden in de wereld.

Tekst: Christof Loy

Vertaling: Laura Roling



Wereldpremière van *Königskinder* met Geraldine Farrar

DE WERELDPREMIÈRE VAN KÖNIGSKINDER IN KRANTENBERICHTEN

Voor het Amerikaanse publiek was de wereldpremière van *Königskinder* een groots evenement. De verwachtingen waren hooggespannen. Een indruk van de New Yorkse wereldpremière, middels (fragmenten van) krantenberichten in *The New York Times*.

4 OKTOBER 1910

Dirigent Hertz vindt *Königskinder* en *The Girl of the Golden West* meesterwerken
Het orkest van de Metropolitan Opera House wordt momenteel op de proef gesteld, want de twee belangrijkste dirigenten van die instelling zijn zojuist naar Amerika teruggekeerd met twee geheel nieuwe partituren op zak. Alfred Hertz bracht Humperdinck's *Königskinder* mee en Arturo Toscanini Puccini's *The Girl of the Golden West*.

"We zijn al volop bezig met de repetities van *Königskinder*," zei de heer Hertz gisteren, "en ik kan u zeggen dat ik het een prachtig werk vind, dat overal erkenning en succes zal vinden. Het is een ernstiger opera, uiteraard, dan *Hänsel und Gretel*, en veel langer."

7 DECEMBER 1910

Kaiser prijst Humperdinck

De Kaiser, die nooit zo dol op Richard Strauss is geweest, beschrijft Engelbert Humperdinck, die morgen in New York aankomt om de eerste voorstelling van zijn nieuwe opera *Königskinder* aan de Metropolitan te dirigeren, als "zeker de meest Duitse componist". De keizer zou ook zijn verbazing en spijt hebben geuit over het feit dat *Königskinder* eerst op een buitenlands podium wordt opgevoerd.

11 DECEMBER 1910

Een gesprek met de schrijver van muzikale sprookjes

[Humperdinck] is er zeer op gebrand dat zijn *Königskinder* in de smaak valt bij de Amerikaanse operagangers. "Toen het werk als drama in Londen werd gepresenteerd, was het Engelse publiek niet tevreden met het trieste einde en eiste dat het ganzenmeisje en haar

koninklijke minnaar op wonderbaarlijke wijze weer tot leven zouden worden gewekt voordat het doek viel.” Vervolgens voegde hij met een grillige glimlach toe: “Je denkt toch niet dat de Amerikanen zo’n onartistieke eis aan mij zullen stellen?”

24 DECEMBER 1910

Humperdinck verbrandt hand

Prof. Engelbert Humperdinck, die naar dit land is gekomen om zijn nieuwe opera *Königskinder* op te voeren in het Metropolitan Opera House, is afgelopen dinsdagavond ternauwernood ontsnapt aan een ernstige brandwond, zo werd gisteravond bekend. Al zijn kleren zijn verbrand en hij heeft momenteel geen garderobe, behalve de paar confectiekleren die hij in de tussentijd heeft kunnen kopen.

25 DECEMBER 1910

Humperdincks nieuwste dramatische werk, *Königskinder*, wordt het operavenement van de week

Voor het grote publiek is de heer Humperdinck, niet alleen in Amerika maar ook in Europa, nog steeds een man van één prestatie. De mate van succes van *Königskinder* zal voor de nabije toekomst bepalen of hij er een man van twee zal zijn.

26 DECEMBER 1910

Miss Farrar vertelt over haar nieuwe rol

In de eerste plaats kan gesteld worden dat Miss Farrar zeer enthousiast is over *Königskinder*. “Ik weet niet wanneer ik ooit zo’n rol heb gehad,” zei ze. “Het past perfect bij mij, denk ik. Ik ben zo verheugd het te zingen, dat woorden tekortschieten. Het ganzenmeisje doet me denken aan Mignon, maar ze heeft mooiere muziek te zingen. Wat een muziek! Het is net *Tristan*. Een sprookje met *Tristan*-muziek. Ik kan het niet eens meer op de piano doorspelen zonder te huilen.”

[...]

“Zijn de ganzen niet prachtig? Ik insisterde op echte ganzen. Ik vind ze zo veel beter voor het beeld, en op de een of andere manier maken ze het ganzenmeisje zo veel zieliger.”

28 DECEMBER 1910

Humperdinck’s nieuwe opera vanavond

De eerste voorstelling op enig podium van Engelbert Humperdincks nieuwste lyrische drama, *Königskinder*, wordt vanavond gegeven in het Metropolitan Opera House. De tekst van het muziekdrama is van Frau Elsa Bernstein, de vrouw van een advocaat uit München. Zij schrijft onder de naam Ernst Rosmer, die vermeld staat op de titelpagina van de partituur. Dit muziekdrama is zeker geen sprookje voor kinderen zoals *Hänsel und Gretel*, ook al lijkt het daar wel op. Het heeft een diepe onderliggende symbolische betekenis.

29 DECEMBER 1910

***Königskinder* wordt verwelkomd in de opera**

Voor de tweede keer dit seizoen werd het operapubliek van New York uitgenodigd om getuige te zijn van de eerste uitvoering van een nieuwe opera van een van de belangrijkste

Europese componisten, toen Engelbert Humperdincks *Königskinder* gisteravond in het Metropolitan Opera House werd uitgevoerd. Het was duidelijk dat de gelegenheid werd beschouwd als een opmerkelijke en dat de nieuwe opera een diepe indruk maakte. Het publiek was in grote getale aanwezig, en het applaus was zo gul dat men er overduidelijk veel plezier aan had beleefd. De componist was aanwezig – hij was al enkele weken in New York om de voorbereidingen voor de productie van zijn werk bij te wonen – en hij werd herhaaldelijk voor het doek geroepen om het enthousiasme dat zijn werk opriep in ontvangst te nemen.

[...]

Het is waar dat maar weinig post-Wagneriaanse componisten de boog van Odysseus zo hebben kunnen spannen als Humperdinck. Weinigen die Wagners methode hebben overgenomen of die zo diep uit de bron van zijn inspiratie hebben gedronken, zijn in staat geweest om met zoveel natuurlijkheid en charme, met zoveel echte kracht te schrijven; weinigen zijn in staat geweest om zich die methode zo grondig eigen te maken, of om resultaten van zo’n zuivere schoonheid te bereiken. Maar juist om de redenen die in deze lof zijn vervat, is het onmogelijk de hoogste kwaliteiten toe te schrijven aan deze opera of aan de componist ervan. Hij heeft een vreugde en een plezier geschonken waarvan rijkelijk kan worden genoten, en die waarschijnlijk lang zullen duren. En daarvoor heeft hij recht op veel dankbaarheid: maar hij kan niet worden geschaard onder de gedurfd of originele geesten. Die zijn er maar weinig in een tijdperk; en ze worden niet altijd gewaardeerd als ze verschijnen.

31 DECEMBER 1910

Hulde aan Humperdinck als kind van Wagner

Engelbert Humperdinck, wiens opera *Königskinder* afgelopen woensdagavond in de Metropolitan Opera werd opgevoerd, was gisteravond eregast bij een diner in het Hotel Astor, georganiseerd door The Bohemians, waarvan de vooraanstaande musici van deze stad deel uitmaken. Vrijwel alle bekende musici en muziekcritici van de stad waren onder de gasten, en allen, hetzij in toespraken of door hun applaus, prezen de Duitse componist als “de koning der moderne operacomponisten” en als het “kind van Wagner”. “Deze stille, zachte kunstenaar leerde zijn kunst aan de voeten van de Grote Koning, en wij Amerikaanse musici vinden dat hij inderdaad een waardig Königskind is,” zei Walter Damrosch, terwijl alle andere gasten zijn slimme woordspeling toejuichten.

1 JANUARI 1911

Telegram van hier verrukt Kaiser

Na het succes van Humperdincks *Königskinder* in New York deze week, stuurden de directeurs van de Metropolitan Opera Company een telegram met hartelijke gelukwensen naar de Kaiser met deze nieuwste triomf van de Duitse kunst in Amerika. De keizer was zeer verheugd. Hij ontbood Graaf von Hülsen-Häseler, de intendant van de Staatsoper, toonde hem het telegram en riep “Zo behandelen de Amerikanen ons! Is het niet prachtig?”

4 JANUARI 1911

Prof. Humperdinck vaart uit

Prof. Engelbert Humperdinck, de componist van de opera *Königskinder*, die vorige week voor het eerst in de Metropolitan Opera House werd opgevoerd, is gistermorgen met het Noord-Duitse Lloyd-lijnschip George Washington naar Bremen gevaren. Prof. Humperdinck kwam naar New York om de première van zijn opera bij te wonen en haast zich terug naar Duitsland in de hoop dat hij op tijd zal aankomen om de eerste uitvoering van de opera in Berlijn bij te wonen.

“De Amerikaanse productie,” zei Prof. Humperdinck, “was voortreffelijk, en ik denk niet dat deze in welk opzicht dan ook verbeterd had kunnen worden. Ik waardeer de vriendelijke ontvangst van de opera door het Amerikaanse volk, en ik werd overal uiterst hartelijk ontvangen.”

De opera zal in Berlijn worden opgevoerd in de Staatsoper op de avond van 13 januari.

Prof. Humperdinck heeft per telegram aan Berlijn gevraagd om de productie een paar dagen uit te stellen, zodat er geen kans bestaat dat hij de voorstelling mist.

Signor Gatti-Casazza, directeur van de Metropolitan Opera, en Alfred Hertz, die de opera dirigeerde, waren op de pier om afscheid te nemen van de componist.

16 JANUARI 1911

Koele reactie op *Königskinder*: Berlijnse critici hekelen New Yorks enthousiasme voor opera

New Yorks enthousiaste goedkeuring van Humperdincks *Königskinder* werd niet gedeeld door de Berlijnse oraculaire critici. De ontvangst van de productie van gisteravond was vriendelijk, maar slechts in één of twee gevallen kan deze als meer dan lauw worden omschreven. Niemand verwacht dat het werk de populariteit van *Hänsel und Gretel* zal evenaren.

Het libretto wordt universeel beoordeeld als vervelend, vaag en ondramatisch, en Humperdinck wordt bekritiseerd omdat hij er niet in slaagt zich uit de lethargie van een saai libretto te bevrijden en tot echte operahoogte te komen. De Morgenpost kan de verleiding niet weerstaan om een karakteristieke sneer te maken naar Amerika's “dilettantistische muzikale oordeel”.

Uit de archieven van The New York Times

Selectie en vertaling: Laura Roling



Wereldpremière van *Königskinder* met Geraldine Farrar en Herman Jadlowker



Wereldpremière van *Königskinder*



Elsa Bernstein-Porges op het toneel in Goethes *Götz von Berlichingen*

ERNST ROSMER / ELSA BERNSTEIN-PORGES: DE LIBRETTIST VAN KÖNIGSKINDER

Op het titelblad van *Königskinder* prijkt de naam Ernst Rosmer als auteur van het libretto. Een naam die klinkt als die van een man, van een doodnormale Duitser. Niets is minder waar. Achter het pseudoniem Ernst Rosmer school de Joodse vrouw Elsa Bernstein-Porges (1866-1949), een veelzijdig toneelschrijver, fanatiek Wagner-liefhebber en overlevende van concentratiekamp Theresienstadt.

Al van jongs af aan was Wagner een factor in het leven van Elsa Bernstein. Haar vader, Heinrich Porges (1837-1900), was een muziekcriticus en dirigent in de kring van Wagner. Er ging zelfs het gerucht dat hij een illegitiem kind was van componist Franz Liszt. Porges werkte nauw samen met Wagner in Bayreuth en documenteerde ook nauwgezet wat hij zag. Het is mede dankzij zijn aantekeningen dat we zo precies weten hoe Wagner te werk ging bij het regisseren en instuderen van zijn voorstellingen. Het enthousiasme van haar vader sloeg al vroeg over op de jonge Elsa: al op tienjarige leeftijd bezocht ze voor het eerst de Bayreuther Festspiele. Een Wagner-fan werd geboren, die de rest van haar leven in nauw contact zou blijven met de 'Wagner-clan'.

Dat ze van Joodse afkomst was, ontdekte Elsa Bernstein pas in haar puberteit. Haar ouders hadden hun kinderen protestants opgevoed, vierden kerstmis en waren in alle opzichten volledig geassimileerd. Ondanks haar eigen toewijding tot het protestantisme trouwde ze op 24-jarige leeftijd met Max Bernstein, een Joodse advocaat, toneelschrijver en theatercriticus die zich weigerde te bekeren. Toch bleef zelfs in haar huwelijk het Joods-zijn op afstand. Over haar eigen man schreef ze zelfs eens in een brief dat "met uitzondering van zijn achternaam, het Beierse element volledig de plaats [had] ingenomen van het element van zijn ras".

In het culturele leven van München waren de Bernsteins een spin in het web: in hun salon ontvingen ze gasten als Rainer Maria Rilke, Theodor Fontane en Thomas Mann – die er zelfs zijn toekomstige echtgenote Katharina ontmoette.

Theater

Elsa Bernstein wist al op jonge leeftijd dat het theater haar roeping was. Nog voor haar zeventiende verjaardag begon ze te werken als actrice, eerst bij het Magdeburger Stadttheater en van 1884 tot 1887 bij het Braunschweiger Hoftheater. Deze carrière moest ze echter vroegtijdig afbreken vanwege oogproblemen en het risico op blindheid door de felle theatervelichting. Ze verlegde haar aandacht naar het schrijven van theaterstukken, waarbij haar eigen ervaring op het podium goed van pas kwam. Toch ging deze carrièrewissel niet zonder slag of stoot. De theaterwereld was vooral een door mannen gedomineerd bolwerk: voor vrouwen was ruimte als actrice op het podium, maar daarbuiten eigenlijk niet. Het is dan ook niet voor niets dat Elsa Bernstein besloot haar toneelstukken onder een mannelijk (en niet-Joods) pseudoniem te schrijven. De achternaam Rosmer is een duidelijke verwijzing naar het werk van de baanbrekende Noorse toneelschrijver Henrik Ibsen, die op dat moment met zijn maatschappijkritische, naturalistische en psychologisch diepgravende stukken internationaal furore maakte. In Ibsens *Rosmersholm* uit 1886 heet het mannelijke hoofdpersonage Johannes Rosmer. Een deel van haar toneelwerken waren dan ook sterk geïnspireerd door Ibsen, zoals *Wir Drei* (1891) over een driehoeksrelatie waarbij de twee betrokken vrouwen meer interesse voor elkaar hebben dan voor de jaloerse man, *Dämmerung* (1893) over de opbloei en ondergang van de relatie tussen een vrouwelijke oogarts en een mannelijke kunstenaar en *Maria Arndt* (1908), over een vrouw die gescheiden van haar man leeft om haar dochter een zo goed mogelijke opleiding te geven, maar ongewenst zwanger raakt van een minnaar. Maatschappelijke kwesties die bij Ibsen aan de orde komen, zoals de positie van de vrouw binnen het huwelijk – machteloos, in dienst van de man, met beperkte mogelijkheden tot zelfverwezenlijking – en het belang van educatie (en daarmee emancipatie) voor vrouwen, zijn thema's waarmee ook deze naturalistische werken van Bernstein doordrongen zijn.

Bernstein waagde zich echter niet alleen aan naturalistische drama's, maar ook aan stukken in de stijl van klassieke tragedies, zoals *Themistokles* (1897) over de gelijknamige Atheense politicus en generaal, *Nausikaa* (1906) over de jonge prinses die de held Odysseus ontdekt na zijn schipbreuk en verliefd op hem wordt, en *Achill* (1910) over de gelijknamige Griekse held en zijn relaties tot zijn slavin Briseïs en vriend Patroclus. Interessant is dat Bernstein ook in deze tragedies veel ruimte maakt voor perspectieven die in de oudheid minder belicht werden. Bij Homerus wordt in de *Odyssee* de verliefdheid van prinses Nausicaa kort gesuggereerd, maar nooit verder uitgewerkt. Bij Bernstein staat deze juist centraal en vormt de aanleiding voor een felle discussie tussen de prinses en haar moeder over vrije partnerkeuze en het huwelijk. En wanneer Nausicaa in het stuk verneemt dat Odysseus' echtgenote thuis door een schare vrijers wordt lastiggevallen, besluit ze dit hem zelf te vertellen, ook al betekent het dat ze hiermee haar geliefde kwijtraakt. In zekere zin doet Bernstein in haar neoklassieke stukken precies hetzelfde als waarmee romanschrijver Madeline Miller nu furore maakt met haar bestsellers *The Song of Achilles* (2011) en *Circe* (2018): perspectieven uitdiepen die in de antieke bronteksten onderbelicht blijven.

Königskinder

In de herfst van 1893 schreef Elsa Bernstein het stuk *Königskinder*. Met dit werk week ze af van de naturalistische drama's waarmee ze haar carrière begonnen was, en waagde zich

aan een kunstsprookje. Hierbij putte ze uit vaste sprookjeselementen van weleer, die ze tot uitdrukking bracht in een kunstmatig aandoende, archaïserende en allitererende taal. Tegelijkertijd heeft haar drama een zeer scherpe maatschappijkritische kant, en ook het realisme dringt door tot de sprookjeswereld. Het werk viel niet bij iedereen in de smaak. Zo omschreef Siegfried Wagner, de 'zoon van', de tekst van Bernstein als een "kunstmatig, on-Duits, cynisch sprookje in de laatste modieuze stijl".

In het najaar van 1894 werd de tekst van *Königskinder* gepubliceerd. Op 12 december 1894 schreef Heinrich Porges, de vader van Elsa Bernstein, een brief aan Humperdinck:

Ik wend me tot jou met een bijzonder verzoek. Zoals je je misschien herinnert, vertelde ik je de laatste keer dat je in München was dat mijn dochter Elsa in de herfst van 1893 *Königskinder* heeft geschreven, met de ondertitel 'Een Duits sprookje'. Het afgelopen najaar is het gepubliceerd. Intendant Possart [van het Hoftheater in München], die het werk heeft bekeken, is ongewoon enthousiast over het stuk en zou het graag presenteren. Ik vraag namens hem of je misschien bijpassende muziek zou willen componeren. Niemand is hier meer voor geknipt dan jij.

Humperdinck vond inspiratie in de tekst van Elsa Bernstein, en stelde voor om zich niet alleen te beperken tot toneelmuziek – het bekendste voorbeeld daarvan is de incidentele muziek die Ludwig van Beethoven in 1810 componeerde voor een uitvoering van Goethes *Egmont* (een stuk uit 1787). Humperdinck zag meer mogelijkheden in de tekst van Bernstein, die hij als zeer muzikaal ervoer. Hij stelde voor om het stuk te brengen als een melodrama, waarbij de acteurs bepaalde teksten met muzikale begeleiding op bepaalde toonhoogtes en volgens bepaalde tempi moesten declameren – een soort spraakzang of tonale spraak. Hiervoor bedacht Humperdinck een geheel eigen vorm van muzikale notatie. Bernstein stemde met Humperdincks voorstel in, op voorwaarde dat de rollen altijd met acteurs en nooit met zangers bezet zouden worden. Aan het eind van 1896 had Humperdinck zijn aandeel in het melodrama *Königskinder* paraat: voor iedere akte had hij een orkestraal voorspel gecomponeerd, en van de in totaal 2320 regels in het drama, waren er ruwweg 500 in melodramatische vorm.

Het melodrama *Königskinder* ging op 23 januari 1897 in première in München en werd redelijk positief ontvangen. Toch leverden de melodramatische passages bij sommige critici de nodige weerstand op. Cosima Wagner, de 'weduwe van', kon niet aanwezig zijn bij de première, maar zag de voorstelling kort daarna. In een brief van 28 januari 1897 schreef ze aan de componist over "het probleem van de gesproken muziek, of moet ik zeggen de gezongen woorden? Ik kon niet veel onderscheiden; de acteurs schreeuwden zo hard dat ik niets kon verstaan. De hele tijd vroeg ik me af: heeft onze vriend Humperdinck toonhoogtes voor hen geschreven of niet? Dit eeuwige zoeken en niet vinden was een kwelling."

In de jaren na de première volgden zo'n 130 voorstellingen van het melodrama, maar Humperdinck vond eigenlijk alleen in Hedwig Schacko, een zangeres die de eerste Gretel in Frankfurt was geweest, een artiest die de uitdagingen van zijn muzikale voordracht het hoofd kon bieden. En zelfs dit succes leidde tot onenigheid tussen Humperdinck en Bernstein, die zich per brief geërgerd bij Humperdinck meldde:

Gistermiddag ontving ik een brief uit Stuttgart, waarin stond dat de intendant daar had geprobeerd een zangeres te casten in de rol van het Ganzenmeisje. Het casten van mejuffrouw Schacko was een uitzondering, en alleen toegestaan omdat jij en Hedwig mij verzekerd hadden van haar ongewone dramatische vaardigheden. Nu hoor ik van alle kanten dat je van plan bent de grote rollen in *Königskinder* voortaan met zangers te bezetten. [...] Als ik had geweten dat ik gedwongen zou worden mijn verzen door zangers te laten spreken, had ik ze nooit geschreven, of had ik ze zelfs verbrand.

Humperdinck ging te rade bij Cosima Wagner, die hem voorstelde om de zaak te laten bekoelen: "Het huidige succes lijkt me niet blijvend. Later kun je Frau Bernstein vragen of je er een operatekst van mag maken. Dat kan je zuster doen [...]. Je componeert het geheel na de omwerking; en dan bezitten wij gelukkig een tegenhanger van *Hänsel und Gretel!*"

Het duurde zo'n tien jaar, tot 1907, tot Humperdinck Elsa Bernstein per brief voorstelde om hem een operabewerking te laten maken van *Königskinder*. Haar aanvankelijke reactie was er een van schrik:

Je brief overvalt me, en ik vraag je om twee dagen bedenktijd. Ik begrijp je argumenten volledig, en wil ze ook zeer ernstig in overweging nemen. Wat me nog niet duidelijk is: bij een volledige doorcomponering van *Königskinder* moet de tekst ingrijpend en radicaal ingekort worden, omdat anders de gangbare duur van een avondvoorstelling ver overschreden zou worden. Je weet net zo goed als ik dat *Königskinder* niet als operatekst bedoeld of geschreven is. Wil je me daar nog over informeren? Je zult begrijpen dat ik niet wil dat er wijzigingen worden aangebracht door een andere hand dan de mijne. Verder zal ik, als in mijn hart jouw argumenten zwaarder wegen dan de mijne, mijn toestemming geven uit persoonlijke affectie voor jou. Maar laat me alsjeblieft nog even weten hoe je de nieuwe tekstvorm voor je ziet.

Een dag later, nog voordat ze een reactie van Humperdinck had ontvangen, had ze de knoop doorgehakt:

Omdat ik weet hoezeer iedere dag voor je telt, wil ik het aan jou gevraagde bericht niet afwachten – ik hoop dat we het over kleinigheden makkelijk eens zullen worden, als ik op de hoofdlijn 'ja' zeg. – Het is dus 'ja'. Ik laat het geheel over aan jou en jouw kunst, onder voorwaarde dat er niets aan tekst toegevoegd wordt. Alsjeblieft, helemaal niets! Dat er veel uit moet weet ik en wil ik graag in samenspraak doen.

Zo werd *Königskinder* uiteindelijk toch een opera, ondanks de aanvankelijke bedenkingen die Elsa Bernstein daarbij had.

Theresienstadt

In de loop der jaren kon Elsa Bernstein steeds slechter zien, waarna volledige blindheid volgde. Na het overlijden van haar echtgenoot in 1925, vervulde haar ongehuwde zuster Gabriele voortaan de rol van haar metgezel en 'ogen'. Bernstein stopte met toneelschrijven en in de jaren daarna verdween haar werk, mede door de opkomst van het nazisme, in de vergetelheid.

Onder het nazibewind werd het leven van Elsa Bernstein en haar zus steeds moeilijker. In 1937 dreigde een uithuiszetting, die op het laatste moment door tussenkomst van Winifred Wagner, de 'schoondochter van' én fervent aanhanger (en goede vriendin) van Adolf Hitler, werd voorkomen. In 1941 zagen de zussen geen andere uitweg dan Duitsland ontvluchten. Bernstein deed een beroep op Winifred Wagner om voor haarzelf en haar zus een uitreisvisum naar de Verenigde Staten via Zwitserland te bemachtigen. Het visum voor Elsa Bernstein werd toegekend, dat voor Gabriele Porges niet. Bernstein besloot in Duitsland te blijven en schreef daarover in een brief aan een vriend: "Ik kan niet van haar gescheiden worden. Ontsnappen zonder haar zou verraad zijn. Verraad is een mens onwaardig."

Op 26 juni 1942 werden de zussen gedeporteerd naar Theresienstadt, waar Gabriele Porges binnen een maand overleed aan een darminfectie. Dankzij de tussenkomst van Winifred Wagner werd Elsa Bernstein op de 'prominentenlijst' geplaatst. Ze verhuisde van de barakken naar het zogenaamde 'Prominentenhaus', werd vrijgesteld van arbeid, werd van de deportatielijsten (naar vernietigingskamp Auschwitz) af gehouden en kreeg privileges, waaronder het onderhouden van correspondentie met de buitenwereld. Na haar bevrijding uit het kamp tekende Bernstein haar memoires op met hulp van een typemachine voor blinden. Deze werden in 1999, lang na haar dood, uitgegeven onder de titel *Das Leben als Drama: Erinnerungen an Theresienstadt*.

De memoires geven een gedetailleerd beeld van het dagelijks leven in Theresienstadt, het 'modelconcentratiekamp' dat in de propaganda als paradijselijk heenkomen werd gepresenteerd. Medewerkers van het Rode Kruis bezochten het kamp om de leefomstandigheden te inspecteren en lieten zich volledig bedotten door wat ze te zien kregen. In 1944 werd er zelfs door de nazis een propagandafilm opgenomen, getiteld *Theresienstadt: Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* oftewel 'Een documentaire uit het Joodse vestigingsgebied'. De film toont mensen die sport beoefenen of winkelen in het kamp. Na de opnames werden regisseur Kurt Geron en de mensen die in de film voorkamen naar Auschwitz gedeporteerd en daar vergast.

De memoires schetsen niet alleen het dagelijks leven van een 'prominent' in het kamp, maar ook een beeld van een vrouw die zich vernederd voelde: met de niet-geassimileerde Joden in het kamp voelde Elsa Bernstein geen verwantschap. Ze bleef zichzelf bovenal als Duits beschouwen. Dat ze juist door haar eigen cultuur 'verraden' werd, was moeilijk te verkroppen. Voor wie ze haar memoires precies optekende, is onduidelijk. Ze heeft nooit getracht ze gepubliceerd te krijgen: in 1994 werden ze op een zolder van een van haar nazaten ontdekt. Tot het einde van haar leven bleef Elsa Bernstein geloven in het Duitsland van Goethe en Wagner, waarin ze zich zo had thuis gevoeld.

Tekst: Laura Roling

CHRISTOF LOY OVER KÖNIGSKINDER

Dramaturg Klaus Bertisch in gesprek met regisseur Christof Loy over Humperdincks onbekende opera.

Klaus Bertisch: Waarom is *Königskinder* de minder bekende opera van Engelbert Humperdinck in vergelijking met zijn successtuk *Hänsel und Gretel* (Hans en Grietje)? Is *Königskinder* niet het betere stuk?

Christof Loy: Voor de receptiegeschiedenis van *Königskinder* was het een probleem dat zijn eerste opera *Hänsel und Gretel* eerder zo enorm succesvol was geweest en dat er daarna vele jaren geen nieuwe opera van Humperdinck was gekomen. Toen *Königskinder* meer dan tien jaar later eindelijk in première ging, verwachtte men aanvankelijk een *Hänsel und Gretel* nummer 2. De lat lag vrij hoog na het eerste succes. En door opnieuw voor sprookjesachtig materiaal te kiezen, maakte Humperdinck het zichzelf ook niet makkelijker. *Königskinder* is niet afkomstig uit een bestaande, bekende sprookjescollectie, maar is verzonnen, eigen materiaal. Vooral het hele verloop van de plot van *Königskinder* lijkt veel donkerder en is niet per se hoopgevend. Het staat haaks op de positieve conclusie die aan het eind van *Hänsel und Gretel* wordt getrokken met "Wenn die Not aufs Höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht" ('Wanneer de nood het hoogst is, reikt God ons een helpende hand'). Je zou *Königskinder* zelfs een tegenhanger van *Hänsel und Gretel* kunnen noemen. Hier is geen God, geen religie meer.

KB: *Königskinder* is in die zin een veel moderner stuk. En in de tweede akte komen we zelfs een samenleving tegen die echt goddeloos is.

CL: De naam 'Hellastadt', waar we ons in het tweede bedrijf bevinden, is waarschijnlijk afgeleid van 'hel'. Daar gaat het om materiële zaken en niet om de zielenheil van mensen. Er is geen priester en geen kerk, maar vooral ook geen waarden of idealen. De zogenaamde koningskinderen staan hiermee in fel contrast, omdat zij iets heel anders

vertegenwoordigen. In die zin heeft het stuk toch iets religieus. Het ganzenmeisje roept, nadat ze van de heks haar ware afkomst heeft vernomen, in een gebed haar ouders op om met een zuiver geloof te kunnen liefhebben zoals zij deden. De koningszoon is een hartstochtelijke dromer, een idealist die een goede koning wil zijn en dit tot het einde toe probeert waar te maken. Al in de eerste akte geeft hij zijn kroon op. Het is bij hem geloofwaardig dat hij echt op zoek is naar het goede.

KB: Toont het stuk ons een tegenstelling tussen goed en kwaad, bijvoorbeeld in het contrast tussen woud en stad? Of moeten we voorzichtig zijn om zulke conclusies te trekken?

CL: De stad staat inderdaad meer voor het verdorvene. Aanvankelijk worden we op het verkeerde been gezet: in de eerste akte maken we kennis met een heks, die niet per se als een sympathieke figuur wordt gepresenteerd. Pas later, wanneer we de mensen van Hellastadt hebben leren kennen, beseffen we dat deze vrouw eigenlijk positief moet worden opgevat en gelijk had in haar handelen. Ze had de mensheid niet voor niets afgezworen. Humperdinck en zijn auteur Elsa Bernstein spelen hier ook met onze eigen vooroordelen. De heks is een vrouw die zichzelf naar de zijlijn heeft gemanoeuvreerd en misschien in de loop der tijd ook grillig, door en door koppig en eigenzinnig is geworden. De term heks zou eigenlijk tussen aanhalingstekens moeten staan. Ze spreekt de waarheid, ook al is haar spiritualiteit, met zijn toverspreuken en vloeken, niet aan de inwoners van Hellastadt besteed. Het ganzenmeisje gelooft echter in het goede in mensen. Ze is extreem onbaatzuchtig. Ze is een vrij modern personage, dat tot in de derde akte bezig is met het helpen van haar geliefde uit zijn depressie. Beiden zijn jonge mensen die een levensplan hadden. Omdat ze als stel met verschillende afkomsten niet werden geaccepteerd, is falen hun lot. De zoon van de koning wilde een goede koning worden en de natie naar een nieuwe gouden eeuw leiden. Macht heeft hem nooit geïnteresseerd. Zijn tragedie is dat hij er niet eens in geslaagd is de enige persoon van wie hij echt houdt door het leven te leiden. Het ganzenmeisje daarentegen is een sterk personage. Aan het eind, als ze het brood herkent waarover de heks een doodsvloek heeft uitgesproken, weet ze dat ze samen zullen sterven als ze het eten, maar ze deelt het met de koningszoon omdat ze hem nog één keer gelukkig wil zien.

KB: Is dit een bewuste ontmoeting met de dood?

CL: Door hem in een staat van euforie te brengen, verleent het ganzenmeisje de koningszoon een laatste genade, ook al weet ze dat dit tegelijkertijd hun dood betekent.

KB: Bij een bespreking van de personages mag de speelman zeker niet ontbreken.

CL: Absoluut niet. Er zijn vier hoofdrollen in het stuk. Ze zijn of worden allemaal buitenstaanders. Eerst is er de heks, tot wier invloedssfeer het ganzenmeisje ook behoort. Zij is een wees met een vreselijke biografie: haar overleden ouders waren een beulsknecht en de dochter van de beul. Hierdoor draagt ze vanaf het begin een stigma. Ze moet eerst leren inzien dat een dergelijke achtergrond niet automatisch betekent dat men niet over innerlijke koninkrijkheid kan beschikken. Het is de speelman die haar dit duidelijk kan maken.

KB: De ouders van het ganzenmeisje hebben haast hetzelfde lot als hun dochter ondergaan. Zij moesten sterven na één nacht van onvoorwaardelijke liefde, en zagen zich beroofd van een verdere toekomst. Ook zij toonden moed tot op het randje van de dood.

CL: De speelman wordt geïntroduceerd als een vogelvrij figuur. Hij heeft geen rechten in de stad en claimt ze ook niet voor zichzelf. Hij wordt slechts getolereerd door de maatschappij. Hij weigert zich aan bepaalde gedragsregels te houden, wat hem een gevoel van vrijheid geeft. Als enige inwoner van Hellastadt heeft hij een goede relatie met de heks, omdat zij hem accepteert in zijn eigenaardigheid. Al vanaf het begin is hij dus een buitenstaander, en wordt dat in de loop van het stuk steeds meer. Het volk houdt er een lynchwet op na waarvan hij slachtoffer wordt. De burgers voelen zich door hem verraden omdat het koninklijk paar dat ze zich voorgesteld hadden, niet komt. Het is als in Antoine de Saint-Exupéry's *De kleine prins*, waarin mensen alleen de hoed zien, maar niet de olifant die hem draagt. In het stuk hebben alleen kinderen het vermogen om echte adel te herkennen, om te zien dat het ganzenmeisje en de zoon van de koning wel degelijk koninklijk zijn. Zij zijn de zienden, de volwassenen zijn de blinden. De kinderen volgen hun instincten veel meer. En de massa van volwassenen toont een grote domheid die steeds gevaarlijker wordt. Hun gedrag ontwikkelt zich tot een hysterische agressie, een pogromstemming die zich tegen het jonge paar richt en waarvan de speelman en de heks uiteindelijk ook het slachtoffer worden. Tussen het tweede en derde bedrijf worden de speelman en de heks door de inwoners van de stad berecht.

KB: Wat tussen het tweede en derde bedrijf gebeurt, maar door Humperdinck en zijn auteur Elsa Bernstein-Porges niet scenisch is uitgewerkt, vertel je via een film. Hoe belangrijk is dat volgens jou om het hele stuk te kunnen begrijpen?

CL: Aan wat er gebeurd is worden alleen een paar korte zinnen aan het begin van het derde bedrijf gewijd. De inwoners van Hellastadt hebben wraak genomen omdat ze in een – volgens henzelf – valse voorspelling zijn getrapt. Ze hebben de heks berecht en veroordeeld tot de brandstapel. Van de speelman, in hun ogen de handlanger van de heks, hebben ze het been moedwillig gebroken en ze hebben hem als kreupele aan zijn lot overgelaten. Het was voor mij van belang om te laten zien hoe hard de inwoners van Hellastadt zijn. Het werkt als een brug naar de onuitsprekelijke ellende waarin we vervolgens de koningskinderen zien, omdat ook zij het slachtoffer zijn van dit systeem. De film toont deze extremen.

KB: We hebben hier te maken met de vooruitziende blik van librettist Elsa Bernstein-Porges. Zij schreef aan het eind van de 19de eeuw een tekst die vooruitwijst naar de gebeurtenissen die in Duitsland zouden plaatsvinden.

CL: Ze schreef een toneelstuk waarin een heks wordt verbrand, en begin jaren veertig werd ze zélf met haar zus naar Theresienstadt gedeporteerd. Elsa overleefde, maar haar zus stierf daar in het concentratiekamp.

Hoewel de opera zich afspeelt in een fantasiewereld, was het voor mij belangrijk om het

stuk rond de tijd van de première in 1910 te situeren. Toen was de wereld in omwenteling en waren er ontwikkelingen in gang gezet die alles in negatieve zin zouden veranderen. Het stuk waarschuwt voor het gevaar een volk te veel macht te geven, vooral wanneer die macht zo primitief wordt uitgeoefend dat ongefilterd egoïsme zich kan verspreiden. De houthakker en de bezembinder zijn de vertegenwoordigers van dit volk in het stuk, zij manipuleren het volk en haten alles wat niet in hun wereldbeeld past.

KB: In het tweede bedrijf houdt de houthakker een toespraak die we tegenwoordig populistisch zouden noemen. Op een overdreven manier beschrijft hij wat hij zogenaamd heeft meegemaakt en maakt daarmee de mensen bang voor iets wat niet echt gebeurd is.

CL: En de bezembinder weigert aan het eind de koningskinderen onderdak, zoals later Joden vaak bij de voordeur werden geweigerd onder het motto: 'Wij verhuren niet'.

KB: Doen we het stuk dan onrecht als we het in een sprookjeshoek duwen?

CL: Dat hangt ervan af hoe je sprookjes interpreteert. *Van Hänsel und Gretel* zijn juist de producties waarin de diepere lagen naar voren komen, het interessantst. Als je *Königs-kinder* aandachtig leest, is het onvermijdelijk tot een bepaalde interpretatie te komen.

Ik zou de vijfde hoofdrol in het stuk aan de kinderen toekennen. Er zijn zeker overeenkomsten te bedenken tussen het protest van de kinderen van Hellastadt en huidige ontwikkelingen, zoals 'Fridays for Future' (de schoolstakingen door leerlingen, waarvan Greta Thunberg het gezicht is). Ook in 1910 probeerden kinderen net zo hard te vechten voor een andere wereld dan die van hun ouders. Hierin faalden ze, omdat ze hun idealen niet konden verwezenlijken. Het was voor mij ook belangrijk om een mogelijke ontwikkeling in verschillende levensfasen op het toneel te brengen. Hoe zou het zijn om deze kinderen 20 jaar later weer te ontmoeten? Alles passeert weer de revue, en uiteindelijk moet je vaststellen dat er nauwelijks iets verandert.

KB: Zoals vaker in je producties gebruik je dansers voor zo'n extra laag. Wat voegt dat voor jou toe?

CL: Dans heeft soms iets kinderlijks. Voor mij zijn de dansers dan ook een schakel tussen de zingende kinderen en de zingende volwassenen. Ze vertegenwoordigen iets onbenuts, iets hoopvol. Ik wilde echter ook laten zien dat kinderen niet altijd de 'good guys' zijn. Ze kunnen ook ruzie maken of elkaar haten. Jongeren moeten in het reine komen met wat hen op jonge leeftijd is geleerd. Komen ze tot een bepaalde houding omdat ze iets echt voelen, of omdat iets ze verteld is? De dans roept ook de vraag op hoeveel kinderlijkheid men kan vasthouden in het volwassen leven, en over de complexiteit van sociale structuren en de tijd. Omgang met het verleden kan de ogen veel meer openen voor het heden en laten zien wat het verleden voor de toekomst kan betekenen.

KB: Moet het stuk daarom vaker worden opgevoerd?

CL: Als je merkt dat mensen geraakt worden, dat ze er iets uithalen, dan heeft het altijd zin om een stuk op te voeren. De speelman is aan het eind een gebroken figuur omdat hij niet meer functioneert als artiest. Hij kan de mensen met zijn kunst niet meer vertellen over vreugde en hoop. Maar het is belangrijk dat hij zijn taak doorgeeft aan een nieuwe generatie.

Tekst: Klaus Bertisch
Vertaling: Laura Roling



Maquettes van het decor van *Königskinder*

DIRIGENT MARC ALBRECHT OVER DE MUZIEK VAN KÖNIGSKINDER

***Hänsel und Gretel* dirigeerde hij al tijdens zijn chef-dirigentschap van De Nationale Opera en het Nederlands Philharmonisch Orkest. Nu maakt Marc Albrecht zijn Amsterdamse 'comeback' met de onbekende Humperdinck, een opera die bovendien nog niet eerder op zijn lessenaar heeft gestaan.**

Hoe is de keuze voor *Königskinder* tot stand gekomen?

Christof Loy en ik kennen elkaar erg goed en werken al jaren samen, en met name op het vlak van vergeten opera's hebben we iets opgebouwd. We hebben dan ook samen een gezamenlijke wensenlijst met verwaarloosde titels die we graag weer onder de aandacht zouden willen brengen. *Königskinder* werd door Christof aangedragen, en het is een werk dat wat mij betreft absoluut een blijvende plek op de operapodia verdient. Toen Sophie de Lint mij vroeg wat ik zou willen dirigeren voor mijn 'comeback' in Amsterdam, wist ik het meteen. Ik heb in mijn tijd als chef veel romantische en laat-romantische opera's met het orkest gebracht. Nu bouwen we verder op de basis die toen gelegd is, en voegen we als het ware een nieuw lid toe aan de 'familie'.

Humperdinck werkte aan het begin van zijn carrière nauw samen met Richard Wagner. Wat heeft dat voor hem en zijn werk betekend?

Wagner heeft een immense, haast verlamme invloed op Humperdinck gehad. Toen Humperdinck net afgestudeerd was, meldde hij zich in Napels bij de villa waar Wagner verbleef met een visitekaartje met daarop zijn naam en daaronder 'Mitglied des Ordens vom Gral'. Een assistentschap bij de voorbereidingen van *Parsifal* volgde, evenals een zeer nauwe werkrelatie en vriendschap. Humperdinck mocht zijn zoon Siegfried muziekles geven, maar werd door Wagner, die hem liefkozend 'Hümpchen' noemde, ook een beetje klein gehouden. Zijn belangrijkste taak was het overschrijven van de autograaf van *Parsifal*. Ik denk dat het iets met je doet, als je zo'n taak hebt. Het was natuurlijk een geschenk om zo nauw samen te mogen werken met Wagner, maar ook een grote last – te groot, haast. Humperdinck heeft in de jaren na het overlijden van Wagner nauwelijks iets

gecomponeerd. Je ziet de verlamming ook terug in de totstandkoming van *Hänsel und Gretel*: het werk begon aanvankelijk, op instigatie van zijn zus, als een toneelstuk met liederen, werd toen een Singspiel, en groeide pas daarna uit tot een opera. Zo'n ontstaansgeschiedenis suggereert onzekerheid.

Horen we in *Königskinder* veel Wagneriaanse invloeden?

Wagner is een heel duidelijke invloed, niet alleen qua klank, maar ook qua structuur. *Königskinder* bevat bijvoorbeeld een aantal duidelijke verwijzingen naar *Die Meistersinger*, zoals naar de Festwiese in het tweede bedrijf. Maar net zo duidelijk zie je hoe Humperdinck zijn eigen weg vindt. Zo is de manier waarop hij het orkest inzet in de kern een kamermuzikale. Daarbij schept hij veel ruimte voor verfijnde strijkerssoli die je nooit bij Wagner zou aantreffen.

Bovendien experimenteert hij met het integreren van het volkslied en het kunstlied als elementen in zijn stijl. De muziek van de speelman doet, met name in het derde bedrijf, uiterst Schubertiaans aan. Aan het begin van de derde akte ('Meine grauen Täublein') zingt hij een lied dat doet denken aan 'Der Leiermann' uit *Der Winterreise*, met steeds dezelfde harmonieën en steeds hetzelfde ritme. De sfeer die zo wordt opgewerkt is hol, monotoon, alsof iets verlaten is of bevroren. Hetzelfde geldt voor het lied dat hij zingt vlak voordat hij met de kinderen op zoek gaat naar de koningskinderen ('Wohin bist du gegangen, O Königstochter mein'). De toonsoort is As-groot, en dan een melodische zesde naar boven, een duidelijke verwijzing naar Schubert. De begeleiding bestaat hier bovendien alleen uit strijkers. Ook zo iets is ondenkbaar bij Wagner.

Opmerkelijk genoeg heeft de muziek van Humperdinck ook bij momenten iets dansants en swingends: niet alleen in de grootse scène vol festiviteiten, maar ook wanneer de speelman met een lied in 6/8ste voor het eerst opkomt. We zijn ook in dit opzicht ver van Wagneriaanse sferen.

Königskinder was aanvankelijk geen opera, maar een melodrama, met passages met 'spraakzang'. Daarmee liep Humperdinck in zekere zin voorop.

Ja, nog voordat Schönberg zich in zijn *Gurre-Lieder* of *Pierrot lunaire* waagde aan het componeren op het grensvlak tussen zang en spraak, was daar – volkomen onverwacht – Humperdinck de avant-gardist! Voor deze versie van *Königskinder* ontwikkelde hij een eigen, zeer geslaagde oplossing voor de lastige muzikale notatie van het 'Sprechgesang'. De acteurs moesten zeer muzikaal zijn om aan zijn concrete specificaties op het vlak van ritme en toonhoogte te voldoen.

Hoe worden de personages in *Königskinder* muzikaal gekarakteriseerd?

De Königsson heeft contrasterende kanten. Enerzijds is er het hoornsignaal, waarmee de opera opent. Dat is zijn thema en je hoort daarin meteen zijn nieuwsgierigheid, zijn energie en ongeduld. Anderzijds beschikt hij over een bijzondere lyrische gevoeligheid, waarmee we in zijn eerste scène met de Gänsemagd kennismaken. Zijn zang is daar delicaat, verleidelijk en kwetsbaar. Hij heeft dus twee uitersten in zich en is misschien muzikaal wel de meest interessante figuur, samen met de speelman, die ik soms als de eigenlijke hoofdpersoon van het stuk beschouw. Hij is de imposante liedzanger, die met zijn 'Letzter Gesang' de toon zet in de climax van het derde bedrijf.

Bij de Gänsemagd hoor je een zekere naïviteit en warmte, die standvastig blijft door het hele stuk. Zij blijft zichzelf trouw, terwijl de wereld om haar heen verandert. Je merkt hier ook hoeveel Humperdinck van zijn ervaringen met *Parsifal* geleerd heeft. Diatoniek en chromatiek worden ook hier ingezet om verschillende, onverzoenbare werelden duidelijk af te bakenen. De Gänsemagd is heel duidelijk een diatonische figuur. Ze is glashelder: puur, eenvoudig en warm. De Königsson, daarentegen, maakt ook muzikaal meer een ontwikkeling door: net als *Parsifal* wordt hij sterk op de proef gesteld en dreigt hij zichzelf kwijt te raken.

Ook de heks staat in sterk contrast met de Gänsemagd: zij heeft veel levenservaring opgedaan, en ook veel pijn doorstaan. In haar scènes met de Gänsemagd is zij heel duidelijk de chromatische figuur: doorleefd, hard en dominant, al heeft ze in onze productie ook een liefdevolle en grootmoederlijke kant.

De koningskinderen sterven, na het eten van het vergiftigde brood, samen in een gelukzalige roes. Zijn er verbanden te leggen met de Liebestod in *Tristan und Isolde*?

Er zijn eerder gelijkenissen met de eerste akte, wanneer Tristan en Isolde de liefdesdrank tot zich nemen. Ze verkeren in de veronderstelling dat het een doodsdrank betreft. Isolde let daarbij ook heel goed op dat Tristan niet alles in zijn eentje opdrinkt, maar dat er ook voor haar overblijft: ze wil samen met hem sterven. In *Königskinder* ligt de situatie net iets anders: alleen de Gänsemagd weet dat het brood dodelijk is, en dat houdt ze voor zichzelf. Zij staat erop dat hij de andere helpt eet, omdat ze hem nog eenmaal gelukkig wil zien. Het nuttigen van het brood ontketent, net als in *Tristan*, een enorme energie en euforie: de geliefden ervaren in een uitbarsting van geluk alles wat hen in het leven misgund is.

Er is muzikaal echter ook een groot verschil met *Tristan*: wanneer het brood gebakken wordt in de eerste akte en wanneer het weer tevoorschijn komt in de derde, hangt er een sfeer van verstilling, met sobere, toverachtige akkoorden – heel anders dan de grootsheid in *Tristan*.

Ik zie in *Königskinder*, en het sterkst in het derde bedrijf, een componist die eindelijk bij zichzelf aangekomen is en uit de schaduw van zijn leermeester is gestapt. De kopiist van Wagner heeft uiteindelijk een opera kunnen schrijven die allerminst een kopie is.

Tekst: Laura Roling













EEN POLITIEK SPROOKJE

Het lijkt een eenvoudig recept: componist Engelbert Humperdinck boekte in 1893 groot succes met zijn sprookjesopera *Hänsel und Gretel*, en door opnieuw sprookjesmateriaal op muziek te zetten, volgde hij met *Königskinder* hetzelfde bewezen succesvolle stramien.

Zo eenvoudig lag het echter niet. De positieve respons op *Hänsel und Gretel* was Humperdinck niet zomaar komen aanwaaien. Nadat hij als assistent van Richard Wagner had meegewerkt aan de wereldpremière van Wagners *Parsifal* in Bayreuth, stond hij te boek als Wagneriaan en stootte hij aanvankelijk met zijn eigen werk op gesloten deuren. Pas ruim tien jaar na zijn werkzaamheden in Bayreuth kwam de opera *Hänsel und Gretel* tot stand en groeide deze uit tot een internationale triomf. Bovendien volgde hij niet hetzelfde stramien: in *Königskinder* is geenszins sprake van dezelfde stijl als in zijn eerste sprookjesopera, hoewel Humperdinck zichzelf hier en daar citeert.

Als titel klinkt *Königskinder* net zo sprookjesachtig als *Hänsel und Gretel*, dat gebaseerd was op een tekst van Humperdincks zus Adelheid Wette, die tevens de libretti voor zijn werken *Schneewittchen* en *Dornröschen* schreef. Vergelijkbaar met zijn leermeester Wagner, putte Humperdinck uit verschillende bronnen om zijn eigen nieuwe werk te creëren. Bestaande sprookjes als *Het ganzenmeisje* van de gebroeders Grimm of *De varkenshoeder* van Hans Christian Andersen hadden materiaal kunnen zijn. *Königskinder* is echter een kunstsprookje.

Wat de opera *Königskinder* vooral onderscheidt van Humperdincks eerste kaskraker is dat de opera in wezen – en bovendien haast uitsluitend – een werk voor volwassenen is, zonder happy end of ‘...en ze leefden nog lang en gelukkig’. De koningskinderen hadden op basis van hun karakter en levenshouding een voorbeeldfunctie kunnen vervullen, maar ze sterven afgewezen door de maatschappij.

Voor *Königskinder* werkte Humperdinck samen met librettist Elsa Bernstein-Porges. Wat de twee gemeen hadden was een verbondenheid met Wagner en de Bayreuther Festspiele. Elsa's vader was assistent en archivaris van Richard Wagner tijdens de creatie

van *Der Ring des Nibelungen*, en Elsa was in de zomer van 1876, als amper tienjarige, misschien wel de jongste bezoeker van de première van de baanbrekende cyclus. Het is waarschijnlijk dat zij en Humperdinck elkaar in Bayreuth hebben ontmoet, al weten we dit niet zeker. Elsa's vader bleef na de *Ring* nog jaren voor Wagner werken, ook in de periode dat *Parsifal* werd gecomponeerd.

Toch vroeg Elsa Bernstein-Porges pas in 1892 aan Engelbert Humperdinck om toneelmuziek te schrijven voor een van haar werken, geschreven onder het pseudoniem Ernst Rosmer. In 1894 ontstond het drama *Königskinder*. Humperdinck beoogde een melodrama, wat de auteur aanvankelijk niet zag zitten. Hij wilde een eigen vorm van ‘Sprechgesang’ ontwikkelen en liep hiermee, ook al werd hij hiervoor door zijn tijdgenoten sterk bekritiseerd, vooruit op vernieuwers als Arnold Schönberg en Alban Berg, die een dergelijke stijl pas met werken als *Gurre-Lieder*, *Pierrot lunaire*, *Wozzeck* of *Lulu* tot stand wisten te brengen. Humperdinck werd er zelfs van beschuldigd Jiří Antonín Benda te plagiëren, een componist die al vóór Mozart melodrama's had geschreven.

Het melodrama *Königskinder* werd uiteindelijk in 1896 voltooid en ging in 1897 in première – met gematigd succes. Elsa Porges, die inmiddels getrouwd was met cultuurcriticus Max Bernstein, stemde uiteindelijk in met Humperdincks plan om van *Königskinder* een doorgecomponeerde opera te maken. In een herwerkte vorm ging het werk in 1910 in première bij de Metropolitan Opera in New York, en werd enthousiast ontvangen.

Opvallend zijn de profetische kanten van het werk, met name waar het gaat om de uitsluiting van minderheden, van minder bevoorrechten of van mensen die er een andere levensfilosofie op nahouden dan de heersende klasse van Hellastadt.

Er zijn twee plaatsen van handeling in de opera, Hellawald en Hellastadt. Het is niet duidelijk of de auteur hierbij verwijst naar werkelijk bestaande plaatsen. Toch zijn er plekken in Duitsland die deze naam dragen, zoals Hellabrunn (vroeger een hoeve bij München) – een benaming voor de stad die de houthakker in zijn eerste opkomst bezigt – of Hellbrunn (een kasteel bij Salzburg). Het woorddeel ‘Hell’ wordt hierbij steeds geassocieerd met water. Dit is ook het geval bij een plek als Hellerau bij Dresden, dat zijn naam ontleent aan de rivier de Heller. Meer duistere associaties, zoals met ‘hel’ (in het Duits ‘Hölle’ en in het Engels ‘hell’) zijn ook niet ondenkbaar. De bekrompenheid van de inwoners zal waarschijnlijk in belangrijke mate bijgedragen hebben aan de naamgeving van de stad. In ieder geval blijken zij niet echt ‘helder’ te zijn: meer nog dan bekrompen, is hun gedrag meedogenloos en wreed.

De handeling van de opera speelt zich in de eerste akte af in een woud waar de heks zich met het ganzenmeisje heeft teruggetrokken. Van oudsher golden vooral vrouwen die zich niet conformeerden aan het heersende geloof of gangbare levenswijzen als heksen. Ze hadden vaak alternatieve opvattingen, bijvoorbeeld op medisch vlak. In de opera is het de heks die het publiek de ware afkomst van het ganzenmeisje onthult, want ook al noemt het ganzenmeisje haar zo, de heks is niet haar grootmoeder. Zoals vaak het geval is in sprookjes uit de Romantiek, is het ganzenmeisje echter geen verweesd, potentieel verlaten koningskind, maar een kind van echte liefde tussen een ter dood veroordeelde beulsknecht en de dochter van de beul. De aristocratie van het ganzenmeisje schuilt in haar karakter en niet in haar afkomst.

Bijzonder interessant is dat de componist de onthulling van de heks op een manier heeft geschreven die duidelijk afwijkt van traditionele operazang, en die in zekere zin vooruitwijst naar de klanken van de werken van Bertolt Brecht en Kurt Weill – zo sterk wordt de ballade-achtige stijl getroffen die de luisteraar met de waarheid confronteert. Humperdinck gebruikte in zijn opera ook andere muziekstijlen, zoals in het Lied van de Bezembinder, dat in zijn populaire stijl vooruit lijkt te wijzen naar operette of filmmuziek. Het 'Ri-ra-rutsch' van de kinderen is een ontlending aan een populair volksliedje.

De heks wordt uiteindelijk slachtoffer van de publieke opinie van Hellastadt: ze krijgt de doodstraf omdat ze een heerser had voorgedragen die niet bleek te voldoen aan de verwachtingen van het volk. Deze omgang met de heks doet denken aan Arthur Millers drama *The Crucible*, waarin de auteur in een historisch jasje de vervolging van andersdenkenden in het McCarthy-tijdperk in de Verenigde Staten aan de kaak stelde, toen daar in de jaren vijftig communisten werden vervolgd.

De heks en het ganzenmeisje wonen in een enclave diep in het woud, waarin bijna niemand ooit weet door te dringen. Deze omgeving is van oudsher donker en ondoordringbaar, al lijkt deze beheersbaarder te zijn geworden door het kappen van het bos en de vernietiging van de natuur – iets waar de houthakker en de bezembinder, de woordvoerders van een land zonder koning, nauw mee verbonden zijn. Ze gaan het Hellawald binnen om de heks, op advies van de speelman, te vragen hoe ze hun leiderloze situatie moeten beëindigen. De speelman treedt op als bemiddelaar tussen de werelden van het woud en de stad. Het zou kunnen dat hij ooit een affaire met de heks heeft gehad. Hij komt de samenleving van Hellastadt van pas als het gaat om het oplossen van problemen. Omdat hij zanger is, is hij een wijze, wetende figuur. Maar omdat zijn kunst niet kan worden gemeten, zoals het aantal bezems dat de bezembinder verkoopt of het aantal houtblokken van de houthakker, is hij tegelijkertijd een buitenstaander in de stad. Zijn echte vaardigheid en bekwaamheid zijn niet kwantificeerbaar. Omdat hij de notabelen van Hellastadt had aanbevolen om de heks om raad te vragen, wordt ook hij gestraft voor het tegenvallende resultaat: zijn been wordt gebroken en hij wordt uit de stad verjaagd.

De intocht van de ambachtslieden in het bos is vergelijkbaar met de intocht van het ganzenmeisje onder begeleiding van de speelman in de stad tijdens de tweede akte. Om klokslag twaalf uur worden de poorten geopend voor de veronderstelde nieuwe koning – het zou ook een vrouw kunnen zijn – om zijn nieuwe koninkrijk te betreden. Het ganzenmeisje, dat haar verleden heeft afgezworen, zich bevrijd heeft van tovervloeken en voor het eerst zelfstandig als vrij mens handelt, komt aan op een plek waar ze op het eerste gezicht net zo min thuis hoort als de stedelingen in het bos. Net als de koningszoon, die in de eerste akte op haar verliefd is geworden en zij op hem, stuit zij in Hellastadt op een sterke afwijzing. Geen van beiden wordt waardig geacht een leider van een samenleving te zijn, omdat ze niet voldoen aan de heersende verwachtingen. De koningszoon is kort voor de aankomst van het ganzenmeisje al door het volk afgedaan als een vermeende crimineel. De maatschappij van vraatzuchtigen, woekeraars en oplichters – opnieuw doemt de vergelijking met Brecht/Weill op – staat niet toe dat mensen met een andere aard en instelling, weliswaar nog zonder ervaring, maar met frisse ideeën en nieuwe moed, een positieve stap richting de

toekomst zetten. Daarom worden de koningskinderen als zogenaamd ongeschikt uit Hellastadt verdreven. In het derde bedrijf moeten de koningszoon en het ganzenmeisje hun anders-zijn met de dood bekopen, omdat ze verstoten zijn en niet kunnen overleven.

Het is verbazingwekkend met hoeveel sensitiviteit en een haast vooruitziende blik, de Joodse Elsa Bernstein-Porges haar tekst heeft geschreven. De verbranding van de heks lijkt een voorbode van de pogroms die ongeveer twintig jaar later in Duitsland zouden plaatsvinden. Als een orakel stelt de heks in het eerste bedrijf de vraag: "Zoekt u een koning? Vrees hem!" Ze waarschuwt voor te veel macht en invloed door een sterke hand. Ze voorziet wat de mens te wachten staat met een leider die de massa kan verblinden, terwijl het volk, wellicht net als de bewoners van Hellastadt, in zijn eigen sop gaar kookt.

Daarnaast is *Königskinder* ook duidelijk een drama over de ontwikkeling van twee jonge mensen op hun pad naar volwassenheid. De invloed van Richard Wagner is hier niet ver weg, en dan met name zijn *Parsifal* en *Siegfried*, het derde deel van de *Ring*-tetralogie. Net als Parsifal betreedt de koningszoon in de eerste akte naïef een nieuwe wereld die hem vreemd is. Anders dan Wagners held verstoort hij deze omgeving niet, maar hij stelt wel naïeve vragen en is op pad om een eigen ontwikkeling door te maken tot heerser. En net zoals Parsifal in zijn ontmoeting met Kundry, leert de koningszoon een vrouw kennen wier liefde hem van jongen tot man maakt. In *Siegfried* verwees Richard Wagner duidelijk naar het Grimm-sprookje 'van iemand die erop uittrok om het vrezen te leren'. Deze les, het vrezen, wordt de koningszoon in Hellastadt bijgebracht, om hem te laten zien dat hij geenszins geschikt is om op zijn menselijke manier een stad of zelfs een koninkrijk te leiden.

Net als Wagner gebruikte de auteur van *Königskinder* haar eigen woordcreaties of woordcombinaties uit oude, vaak inhoudelijk moeilijk te doorgronden bronnen om haar taal vorm te geven. Daarbij bediende ze zich van een Wagneriaanse schrijfstijl.

Ook muzikaal wemelt het van de echo's van Wagner. Er klinken duidelijke verwijzingen naar *Parsifal* en *Der Ring*, maar ook *Die Meistersinger von Nürnberg* is sterk aanwezig in *Königskinder*. Wanneer in de tweede akte 'die Ratsherrn kommen', is dit een duidelijke verwijzing naar de opkomst van de meesterzangers in de derde akte van Wagners werk, net zoals de tweede akte in Humperdincks werk sterk doet denken aan de Festwiese uit *Die Meistersinger*. Humperdinck steekt in zijn muzikale verwijzingen soms ook de draak met zijn oude mentor.

Waar bij Wagner echter nog een kiem van hoop was op een nieuwe toekomst, en de ontwikkeling in *Parsifal* en *Siegfried* zeker in een positieve richting wees, moet men bij Humperdinck en Bernstein-Porges vaststellen dat de dood van de koningskinderen in de sneeuw weinig ruimte liet voor hoop op een goede, nieuwe tijd. Zoals vele mensen twintig jaar later, raakten de koningskinderen ontheemd en stierven zij van uitputting en honger omdat niemand hun werkelijke waarde had erkend, niemand had opgemerkt dat zij misschien wel de echte redders van een decadente maatschappij hadden kunnen zijn. Ook al wordt deze boodschap poëtisch en met sprookjesachtige middelen verteld, niettemin zijn we aangekomen bij een triest einde van een politiek sprookje.

ARTISTIEK TEAM

MARC ALBRECHT

Muzikale leiding

Marc Albrecht wordt internationaal geroemd om zijn interpretatie van werken van grootheden als Wagner, Mahler en Richard Strauss, maar ook van minder bekende componisten als Zemlinsky en Schreker. Naast gastdirecties bij onder meer de Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker en het Koninklijk Concertgebouworkest, leidde hij van 2006 tot 2011 het Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Van 2011 tot 2020 was hij chef-dirigent van De Nationale Opera en het Nederlands Philharmonisch Orkest. In 2019 werd Marc Albrecht bij de International Opera Awards uitgeroepen tot Conductor of the Year. In 2020 werd hij benoemd tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw. Bij DNO dirigeerde hij opera's zoals *Die Walküre*, *Die Frau ohne Schatten*, *Elektra*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Die Zauberflöte*, *Gurre-Lieder*, *Der Rosenkavalier*, *Hänsel und Gretel*, *Parsifal*, *Wozzeck*, *Tristan und Isolde* en *Oedipe*.

CHRISTOF LOY

Regie en choreografie

Christof Loy is een van de meest gevraagde regisseurs van zijn generatie. Hij werkte al meermaals bij de meest vooraanstaande operahuizen, zoals Opernhaus Zürich, The Royal Opera House, The Royal Swedish Opera en Theater an der Wien. Zijn productie van *Peter Grimes* voor dit laatste operahuis leverde hem de prijs van 'Beste Nieuwe Productie' op bij de International Opera Awards, waar hij in 2017 ook de prijs voor

'Regisseur van het Jaar' won. Ook bij de grote internationale operafestivals is Loy een graag geziene gast: zo regisseerde hij recent *Luisa Miller* voor het Glyndebourne Festival en *Così fan tutte* en *Il tritico* voor de Salzburger Festspiele. Bij De Nationale Opera regisseerde hij eerder *Les vêpres siciliennes*, *Arabella*, *Chovansjtjina*, *La forza del destino* en *Tannhäuser*. Tijdens de pandemie regisseerde hij in Amsterdam zijn debuutfilm, *Springtime in Amsterdam*, die binnenkort op dvd verschijnt.

JOHANNES LEIACKER

Decor

Johannes Leiacker ontwierp decors en kostuums voor toneelstukken en opera's over de hele wereld. Hij was onder andere te gast bij de Deutsche Oper Berlin, de Bayerische Staatsoper in München, de Weense Staatsopera, de Opéra national de Paris, The Royal Opera, The Metropolitan Opera in New York en de Festivals van Salzburg, Bregenz en Baden-Baden. Johannes Leiacker heeft gedurende vele jaren nauw samengewerkt met drie regisseurs in het bijzonder: Christof Loy, Peter Konwitschny en Rolando Villazón. Christof Loy's productie van *Tristan und Isolde* in Londen, waar hij de decors voor ontwierp, won in 2010 een Olivier Award, waarna *Peter Grimes* in het Theater an der Wien, ook geregisseerd door Loy, in 2016 werd uitgeroepen tot 'Productie van het Jaar' bij de International Opera Awards.

BARBARA DROSIHN

Kostuums

Barbara Drosihn studeerde kostuumontwerp aan de HAW Hamburg. Ze heeft een jarenlange samenwerking met regisseur Christof Loy. Ze ontwierp onder meer de kostuums voor zijn producties van *Lucrezia Borgia*, *Parsifal*, *Der Rosenkavalier*, *Das Wunder der Heliane* en *Der Schatzgräber*. Een andere lange samenwerking verbindt haar met regisseur Tatjana Gürbaca. Zij ontwierp de kostuums voor haar *Parsifal* en *Der fliegende Holländer* (beide Opera Vlaanderen), evenals voor *Capriccio* en een bewerking van Wagners *Ring* voor het Theater an der Wien. Bij De Nationale Opera werkte Drosihn eerder als kostuumontwerper aan Tatjana Gürbaca's productie van *La traviata* in 2021.

OLAF WINTER

Licht

Na een opleiding tot lichtontwerper in New York, werkte Olaf Winter bij Ballett Frankfurt (destijds onder leiding van de gerenommeerde choreograaf William Forsythe), en trad in 2002 aan als technisch directeur van Oper Frankfurt. In 2009 werd ook het Schauspiel Frankfurt deel van zijn directeurschap. Daarnaast heeft hij als freelancer talloze lichtontwerpen gemaakt, voor huizen als de Wiener Staatsoper, Teatro alla Scala in Milaan en de Opéra national de Paris. Bij De Nationale Opera belichtte hij eerder *Un ballo in maschera* in regie van Claus Guth, *Le nozze di Figaro* door David Bösch en *La forza del destino* in een productie van Christof Loy.

KLAUS BERTISCH

Dramaturgie

Klaus Bertisch studeerde Engelse en Duitse taal- en letterkunde, pedagogiek en kunstzinnige vorming in Frankfurt. Van 1979 tot 1987 werkte hij als dramaturg voor Oper Frankfurt. Daarna werkte hij voor Siemens Kulturprogramm in München. Van 1990 tot 2018 was hij als dramaturg verbonden aan De Nationale Opera en werkte hij daarnaast als gastdramaturg voor operahuizen en festivals in heel Europa. Als dramaturg werkt hij regelmatig samen met Pierre Audi, Christof Loy, Floris Visser en Andrea Breth. Ook is hij zelf actief als regisseur: in 2022 ging *Maro*, een monodrama over de Georgische heldin Maro Makashvili, gecomponeerd door Thomas Beijer, in première.

ZANGERS

DANIEL BEHLE

Der Königsson

De Duitse tenor Daniel Behle staat bekend om zijn lyrische stem en is een begrip in de Europese operawereld. Hij heeft o.m. gezongen bij The Royal Opera in Londen, de Bayerische en Wiener Staatsoper en de Bayreuther Festspiele. Hij is bedreven in het concert-, lied- en operarepertoire en vertolkte rollen als Ferrando (*Così fan tutte*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*), Max (*Der Freischütz*), de titelrol in *Lohengrin*, Tamino (*Die Zauberflöte*) en Erik (*Der fliegende Holländer*). Hij heeft verschillende opnames op zijn naam staan, en in oktober 2022 verschijnt zijn album *Heimat*, met het ensemble german hornsound. Daarnaast is Behle tevens actief als componist: in het seizoen 2022/23 gaat zijn operette *Hopfen und Malz* in première. Hij maakt zijn debuut bij De Nationale Opera.

OLGA KULCHYNSKA

Die Gänsemagd

De Oekraïense sopraan Olga Kulchynska kreeg internationale erkenning toen zij in 2015 de eerste prijs behaalde bij de Francisco Viñas Vocal Competition. Sindsdien heeft ze opgetreden in verschillende bekende operahuizen zoals de Opéra national de Paris, Bayerische Staatsoper München, Teatro dell'Opera di Roma en The Metropolitan Opera in New York. Op haar repertoire staan rollen als Pamina in *Die Zauberflöte*, Leïla in *Les pêcheurs de Perles*, Adina in *L'elisir d'amore*, Rosina in *Il barbiere di Siviglia*, en Susanna in *Le nozze di Figaro*. Bij De Nationale Opera

zong zij eerder de rol van Musetta in *La bohème*.

JOSEF WAGNER

Der Spielmann

De Oostenrijkse bariton Josef Wagner genoot zijn opleiding aan de Universiteit voor Muziek en Uitvoerende Kunsten in Wenen. Sinds zijn debuut bij de Salzburger Festspiele in 2006 is hij een frequente gast bij vele internationaal gerenommeerde operahuizen, waaronder Deutsche Oper Berlin, Opernhaus Zürich, Theater an der Wien, Grand Théâtre de Genève, de Finse Nationale Opera, en Staatsoper Stuttgart. Op zijn repertoire staan rollen als de titelrollen in *Jevgeni Onjegin* en *Der fliegende Holländer*, Jochanaan in *Salome*, Der Herrscher in *Das Wunder der Heliane* en Der Graf in *Capriccio*. Hij maakt zijn debuut bij De Nationale Opera.

DORIS SOFFEL

Die Hexe

De Duitse mezzosopraan Doris Soffel is een van de meest succesvolle zangeressen van haar generatie met een bijna vijftig jaar lange carrière die honderd hoofdrollen omvat. Na een carrière met rollen als Elisabetta in Donizetti's *Maria Stuarda*, Angelina in Rossini's *La Cenerentola*, de titelrol in Bizets *Carmen* en Adalgisa in Bellini's *Norma*, is zij uitgegroeid tot een van de meest vooraanstaande Wagner- en Strauss-zangeressen van onze tijd. Bij De Nationale Opera is ze een graag geziene gast: bij het huis zong ze eerder Fricka in *Der Ring des Nibelungen* (2004/05 en

2012/13), Die Amme in *Frau ohne Schatten* (2008), driemaal Herodias in *Salome* (2009, 2017 en 2022) en Madame de Croissy in *Dialogues des Carmélites* (2015).

SAM CARL

Der Holzhacker

De Brits-Amerikaanse bas-bariton Sam Carl is afgestudeerd aan de Guildhall School of Music & Drama en een alumnus van De Nationale Opera Studio (2019-2021). Zijn recente optredens omvatten Nick Shadow (*The Rake's Progress*) bij het Glyndebourne Festival, Panthée (*Les Troyens*) bij de Bayerische Staatsoper München; Colline (*La bohème*) en de titelrol in Massenets *Don Quichotte* bij Staatstheater Darmstadt, evenals Mephistopheles (*Scènes uit Goethes Faust*) bij Opera Vlaanderen. Hij werkte samen met dirigenten als Philippe Herreweghe, Daniele Rustioni, Riccardo Minasi en Franck Ollu en met regisseurs als David Bösch, Mariame Clément, John Cox, en Christophe Honoré.

MICHAEL PFLUMM

Der Besenbinder

De Duitse tenor Michael Pflumm is afgestudeerd aan de het conservatorium van Freiburg en was ensemblelid bij Theater Basel, Deutsche Oper am Rhein, Theater Bielefeld en de Komische Oper Berlin. Hij heeft gewerkt met dirigenten als Sir Simon Rattle, Philippe Jordan, Vladimir Jurowski, Lothar Zagrosek, Esa-Pekka Salonen, Iván Fischer en Marc Albrecht. Hij zong onder meer bij Neue Vocalsolisten Stuttgart en de Salzburger Festspiele, het Festival Nous

Sons Barcelona en Printemps des Arts Monaco. Hij trad op in het Teatro alla Scala (*Elektra*), Opéra national de Paris (*Moses und Aron*), Staatsoper Hannover (*Die Gezeichneten*) en op de Wiener Festwochen (*Das Lied von der Erde*). Met *Königskinder* maakt hij zijn debuut bij De Nationale Opera.

HENK POORT

Der Ratsälteste

De Nederlandse bariton Henk Poort staat bekend om zijn brede opera- en musicalrepertoire. In zijn lange carrière zong hij rollen als Scarpia in Puccini's *Tosca*, Germont in Verdi's *La traviata*, de titelrollen in Verdi's *Macbeth* en *Rigoletto*, Tsjajkovski's *Jevgeni Onjegin*, en Rossini's *Guillaume Tell*. Tijdens zijn internationale carrière heeft hij gewerkt met dirigenten als Edo de Waart, Maurice Luttikhuis, Yakov Kreizberg, Gabriele Bellini, Miguel Ángel Gómez Martínez, en Alexander Rahbari. Met regisseur Christof Loy werkte hij eerder samen aan diens debuutfilm *Springtime in Amsterdam*.

ROGER SMEETS

Der Wirt

De Nederlandse bariton Roger Smeets heeft een meer dan 35-jaar lange internationale carrière. Hij heeft gewerkt met regisseurs als Barrie Kosky, Pierre Audi, Robert Wilson, Robert Carsen, Andreas Homoki, en Klaus-Michael Grüber, en met dirigenten als Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Reinbert de Leeuw, Iván Fischer, Marc Albrecht en Edo de Waart. Eerdere engagements brachten hem onder meer naar de

Komische Oper Berlin, Opéra national de Paris, De Koninklijke Opera in Kopenhagen en het Gran Teatre del Liceu in Barcelona.

KAI RÜÜTEL

Die Wirtstochter

De Estse mezzosopraan Kai Rüütel is een alumna van het Koninklijk Conservatorium Den Haag, de Dutch National Opera Academy en het prestigieuze Jette Parker Young Artists Programme van het Royal Opera House in Londen. Recentelijk vertolkte zij rollen als Fricka in *Die Walküre* (Theater Dortmund), Wellgunde in *Götterdämmerung* (Opéra national de Paris), Lyubasha in *De Tsarenbruid* en de titelrol in *Carmen* (Estse Nationale Opera), Zweite Dame in *Die Zauberflöte* (Opéra national de Paris en Theater an der Wien), en Mary in *Der fliegende Holländer* (Teatro Real Madrid). Bij De Nationale Opera zong ze eerder Blanche (*De speler*), Annina (*Der Rosenkavalier*) en Waltraute (*Die Walküre*).

LUCAS VAN LIEROP

Der Schneider

De Nederlands-Canadese tenor Lucas van Lierop maakte van 2018 tot 2020 deel uit van De Nationale Opera Studio in Amsterdam. Bij De Nationale Opera zong hij eerder Paulino in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Joe Cannon in John Adams' *Girls of the Golden West*, Heinrich der Schreiber in Wagners *Tannhäuser* o.l.v. Marc Albrecht, Abdallo in *Nabucco*, Basilio in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Man Ray in Willem Jeths'

Ritratto, Orphée in *O|A|E* van Robin Coops en Spoletta in Puccini's *Tosca*.

EVA KROON

Die Stallmagd

De Nederlandse mezzosopraan Eva Kroon is een frequente gast bij De Nationale Opera: de afgelopen jaren zong zij er rollen in Wagners *Die Walküre* en *Parsifal*, Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* en Micha Hamels *Caruso a Cuba*. Ze werkte met dirigenten als Stéphane Denève, Marc Albrecht, Marc Minkowski, Karel Deseure, en Carlo Rizzi, en met regisseurs als Pierre Audi, Robert Carsen, Ola Mafaalani en Tobias Kratzer. Haar repertoire toont een passie voor zowel klassieke als hedendaagse opera: ze zong onder meer Erda (*Der Ring des Nibelungen*), Geneviève (*Pelléas et Mélisande*), Ulrica (*Un ballo in maschera*), en Kaiser Wilhelm (*De Grens*).

PRODUCTIETEAM

Assistent-dirigent

Aldert Vermeulen

Stagiair

assistent-dirigent

Alejandro Cantalapiedra

Assistent-regisseurs

Axel Weidauer

Astrid van den Akker

Avondregie

Astrid van den Akker

Assistent-choreograaf

Joe Monaghan

Stagiairs regie

Noah van Renswoude

Benjamin Schilperoort

Repetitoren

Ernst Munneke

Nathalie Dang

Taalcoach

Franziska Roth

Taalcoach koor

Cora Schmeiser

Assistent-koordinator

Ad Broeksteeg

Voorstellingsleiding

Merel Francissen

Roland Lammers van

Toorenborg

Sanne Tukker

Tessel Ruitenbeek

Nicholas Sperling

Artistieke zaken en

planning

Emma Becker

Assistent

decorontwerper

Christian Tabakoff

Assistent

kostuumontwerper

Veronika Witlandt

Assistent

kostuumproductie

Lars Willhausen

Eerste toneelmeester

Jop van den Berg

Eerste rekvisiteur

Peter Paul Oort

Eerste belichter

Cor van den Brink

Geluidstechnici

David te Marvelde

Videotechnicus

Rutger Flierman

Erik Vrees

Eerste kleder

Sandra Bloos

Eerste grimeur

Isabel Ahn

Dramaturgie

Laura Roling

Titelregie

Eveline Karssen

Bediening boventiteling

Jan Hemmer

Productieleider orkest

Pauline Bruijn

Productievoorbereider

Puck Rudolph

Productieleiding

Emiel Rietvelt

KOOR VAN DE NATIONALE OPERA

Sopranen

Jeanneke van Buul
Tomoko Makuuchi
Janine Scheepers
Lisette Bolle
Simone van Lieshout
Nicole Fiselier
Ineke Berends
Bernadette Bouthoorn
Hadewijch Voorn
Deasy Hartanto
Sara Moreira Marques
Esther Adelaar

Alten

Maria Kowan
Elsa Barthas
Itzel Medicigo
Fang Fang Kong
Yvonne Kok
Klarijn Verkaart
Irmgard von Asmuth
Valerie Friesen
Irina Bedicova
Myra Kroese
Marieke Reuten
Sophia Patsi

Tenoren

Cato Fordham
Richard Prada
François Soons
Jeroen de Vaal
Bert Visser
Tigran Matinyan
Thomas de Bruijn
Roy Mahendratha
Mirco Schmidt

Wim-Jan van Deuveren
Ruud Fiselier
John van Halteren
Frank Nieuwenkamp
Julien Traniello

Bassen

Sander Heutinck
Richard Meijer
Dominic Kraemer
Jorne van Bergeijk
Bora Balci
Hans Pieter Herman
Rob Wanders
René Steur
Ronald Aijtink
Wojtek Okraska
Ian Spencer
Jaap Sletterink
Christiaan Peters
Bas Kuijlenburg

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

(onderdeel van Nieuw Vocaal Amsterdam)

Op het toneel: Die Kinder

Anaís Matias Khmelinskaia
Bruno Ansenk Lopez
Dalia Kulek
Danthe Jongsma
Ivan Zavyalov
Joram Köhntopp
Laura Zemfira Nühlen
Luit Bijvoet
Zoe King
Sophie Collé
Milan Haver
Misha Rooij
Roek Burgerhout
Saahil Baya

In de orkestbak

Calla Kemper
Catharina Halsema
Erna Kádár
Eva Huisman
Eva Thijs
Hannah Klee
Jaro Linden
Lente Schrijver
Lidewij Nieuwenhuizen
Livia Kolk
Lotta Hoogman
Lotus Jongsma
Mariana Barbic
Solveiga Petrunas
Sophie Collé
Teresa Garcia Dueñaz
Thelise Enkel Larsson
Maria Bos
Mathilde Ramos Oliviera
Jiya Patel

DANSERS

Die jongen Menschen

Alina Fejzo
Nicky van Cleef
Niall Fallon
Mario Branco
Guillaume Rabain
Lotte Aimée de Weert
Facundo Ebenegger
Sofia Garcia Miramon
Lela Di Costanzo
Yuka Eda
Sien Vanderostijne
Reindert van Rijn
Elise Busoni
Yannick Jhones

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

Eerste viool

Vadim Tsibulevsky
Saskia Viersen
Sarah Décamps
Tessa Badenhoop
Matthijs van der Wel
Marieke Kusters
Derk Lottman
Valentina
Bernardone
Anuschka Franken
Hike Graafland
Marina Malkin
Sandra van
Eggelen-Karres
Mascha van Sloten
Paul Reijn

Viool Bühne

Camille Joubert

Tweede viool

David Peralta Alegre
Marlene Dijkstra
Wiesje Nuiver
Charlotte Basalo
Vazquez
Inge Jongerman
Jeanine van
Amsterdam
Floortje Gerritsen
Eva de Vries
Lotte Reeskamp
Irene Nas
Lilit Poghosyan
Grigoryants
Sergio Aparicio
Rodriguez
Monica Vitali

Altviool

Dagmar Korbar
Laura van der Stoep
Odile Torenbeek
Stephanie Steiner
Nicholas Durrant
Karen de Wit
Avi Malkin
Merel van Schie
Berdien Vrijland
Suzanne Dijkstra

Cello

Maike Reisener
Douw Fonda
Carin Nelson
Atie Aarts
Anjali Tanna
Rik Otto
Nitzan Laster
Celia Camacho
Carmena

Contrabas

João Seara
Gabriel Abad Varela
Mario Torres
Valdivieso
Sorin Orcinschi
Julien Beijer
Larissa Klipp

Fluit

Hanspeter Spannring
Elke Elsen

Piccolo

Ellen Vergunst

Hobo

Toon Durville
Victoria Torres
Restrepo

Althobo

Xabier Lijo
Althobo Bühne
Yvonne Wolters

Klarinet

Rick Huls
Tom Wolfs

Basklarinet

Peter Cranen

Fagot

Margreet Bongers
Remko Edelaar
Susan Brinkhof

Contrafagot

Jaap de Vries

Hoorn

Fokke van Heel
Stef Jongbloed
Miek Laforce
Fred Molenaar

Trompet

Ad Welleman
Jeroen Botma
Marc Speetjens

Trombone

Harrie de Lange
Wim Hendriks
Wouter Iseger

Tuba

David Kutz

Pauken

Theun van
Nieuwburg

Slagwerk

Matthijs van Driel
Diego Jaen Garcia
Nando Russo

Harp

Annemieke IJzerman

Celesta

Daan Kortekaas

FILMPRODUCTIE

Regisseur

Christof Loy

Assistent-regisseurs

Axel Weidauer
Astrid van den Akker

Productiecoördinator (Spektr)

Sam Vranken

Uitvoerend producent (Spektr)

Laurens Neels

Productieleiders

Emiel Rietvelt
Jonna van den Berg

Artistieke zaken en planning

Emma Becker
Sonja Heyl

Stagiaires regie

Noah van Renswoude
Benjamin Schilperoort

Opnameleider

Libbe van Dijk

Assistent opnameleider

Demi Gomez

Voorstellingsleiders

Merel Francissen
Roland Lammers van
Toorenborg
Sanne Tukker
Tessel Ruitenbeek

Cinematograaf (DOP)

Stef Kwinten

Eerste assistent camera (AC)

Max Franken

Tweede assistent camera (AC)

Rufus Heikens

Gaffer

Zen Bloot

Best boy

Henry Rodgers

Assistenten belichting

Sander Radstaake
Stijn Ooms

Kyle Oberholzer

Production designer

Jurian Vermoolen

Productievoorbereider

Decoratelier

Puck Rudolph

Eerste toneelmeester

Jop van den Berg

Rekwisiteur en special

effects

Peter Paul Oort

Setdresser

Barbara Krantz

Tiziana Silva Neves

Kostuumontwerp

Barbara Drosihn

Kostuumsupervisie

Lars Willhausen
Robby Duiveman
Veronika Witlandt

Kleedster

Gera Brouwer

Make-up

Annette Stiller
Isabel Ahn

Frauke Bockhorn
Henriette Köhn
Salome Bigler

Robin van Ede

Productie-assistenten

Kaitlyn Smith
Juliëtte Visser
Elena Pierhagen

Pleun Arts

Marlene Dirven

Montage

Laurens Neels
Christof Loy

Colorist

Wietse van Bezooijen

DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera staat bekend om haar diverse programmering van zowel klassieke als moderne opera's en het constant hoge niveau van haar voorstellingen. Met vernieuwende producties, speciaal voor De Nationale Opera gecomponeerde werken en een frisse blik op bekend repertoire wordt de kunstvorm levendig gehouden voor de toekomst. Sinds september 2018 is Sophie de Lint directeur van De Nationale Opera.

Het gezelschap werd opgericht in december 1964 en maakte een ontwikkeling door van repertoiregezelschap naar stagionegezelschap. Dat betekent dat De Nationale Opera geen vast ensemble heeft en dat er gemiddeld één opera per maand te zien is. Hiervoor worden gastsolisten en afzonderlijke artistieke teams aangetrokken. Geregeld komen coproducties tot stand met gerenommeerde internationale operagezelschappen.

KOOR VAN DE NATIONALE OPERA

Het vaste Koor van De Nationale Opera bestaat uit 50 zangers en wordt regelmatig aangevuld met extra koorleden voor de grote producties. Het Koor van De Nationale Opera heeft al heel wat mijlpalen op zijn naam staan, waaronder *Saint François d'Assise*, *Lady Macbeth van Mtsensk*, *Boris Godoenov*, *La Juive*, *Les Troyens*, *Jevgeni Onjegin*, *Parsifal*, *De legende van de onzichtbare stad Kitesj*, *La forza del destino*, *Das Floß der Medusa*, *Oedipe*, *Tannhäuser*, *Nabucco* en *Carmen*, evenals concerten van *Der fliegende Holländer* in Rotterdam, Parijs en Dortmund. Van 2014 tot het voorjaar van 2021 was Ching-Lien Wu artistiek leider van het Koor van De Nationale Opera. In september 2022 treedt Edward Ananian-Cooper aan als artistiek leider van het Koor.

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Het Nieuw Amsterdams Kinderkoor is de vaste kinderkoorpartner van Nationale Opera & Ballet. Het koor is onderdeel van Nieuw Vocaal Amsterdam, een klassieke zangopleiding voor kinderen en jongeren van 4 tot en met 21 jaar. Nationale Opera & Ballet en Nieuw Vocaal Amsterdam werken samen in uitvoeringen en het opleiden van kinderen en jongeren voor het operavak. In het seizoen 2022-23 is het Nieuw Amsterdams Kinderkoor te horen in *Carmen*, *Königskinder*, *Turandot*, *Animal Farm* en *Der Rosenkavalier*.

Bij het Nieuw Amsterdams Kinderkoor is altijd plaats voor jong operatalent. Meer informatie vind je op nieuwvocaalamsterdam.nl/operavak.

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

Het Nederlands Philharmonisch Orkest is, samen met het Nederlands Kamerorkest, sinds 1985 vaste orkestpartner van De Nationale Opera en wordt internationaal gerekend tot de beste operaorkesten. Ieder seizoen speelt het orkest het merendeel van de operaproducties in Nationale Opera & Ballet. Het Nederlands Philharmonisch Orkest verzorgt in Het Concertgebouw een veelzijdige concertprogrammering en speelt daarnaast in andere Nederlandse concertzalen, op buitenlandse podia en festivals. In de afgelopen seizoenen boekte het Nederlands Philharmonisch Orkest bij De Nationale Opera door pers en publiek bejubelde successen met onder meer *Gurre-Lieder*, *Das Floß der Medusa*, *Oedipe*, *Tannhäuser*, *Pagliacci/Cavalleria rusticana*, *Der Zwerg* en *Tosca*. Lorenzo Viotti is sinds september 2021 chef-dirigent van het orkest.

IN A NUTSHELL



Engelbert Humperdinck

HUMPERDINCK'S UNKNOWN FAIRY TALE

Hänsel und Gretel (1893) has remained Engelbert Humperdinck's only claim to fame. On the stages of especially German theatres, the opera is still a fixture. His second major opera, *Königskinder* (1910), has met a different fate, being only rarely performed today. The work's world premiere in New York, however, was a significant cultural event, intensively reported on by the media.

IN WAGNER'S SHADOW

How to build on the immense heritage of Richard Wagner? This question must have haunted Humperdinck after the death of 'Der Meister'. The composer was intimately familiar with Wagner's musical language, having assisted him in Bayreuth on the preparations for the world premiere of *Parsifal* (1882) and acting as his son Siegfried's tutor. Labelling Humperdinck's opera *Königskinder* as merely 'Wagnerian', however, is to deny his own merits as a composer.



Ernst Rosmer / Elsa Bernstein-Porges

LIBRETTIST ERNST ROSMER

The libretto for *Königskinder* was written by Jewish playwright Elsa Bernstein-Porges, who deliberately chose to use a male and non-Jewish pseudonym for her professional activities. In her bleak fairy tale, man's cruelty triumphs over goodness. In a way, the work proved to possess a certain prophetic value: Bernstein herself would eventually be marginalised by her fellow Germans and deported to Theresienstadt in 1942.

NEW PRODUCTION

In his new production, Christof Loy strongly conveys the cruelty of the society that rejects the royal children. For instance, the prelude to the third act features a silent black-and-white film that reveals what goes on in Hellstadt in between the second and third acts. Loy also explores, through dance, how the younger generation of Hellstadt – which resists the narrow-mindedness of the adults and stands alone in its recognition of the Gänsemagd and Königssohn as royal children – might develop.

A POLITICAL FAIRY TALE

Königskinder is by no means a typical fairytale. Although the work employs fairytale elements and characters, the opera at its core tells a highly political story that serves as a warning against potentially dangerous societal tendencies, such as selfishness, materialism and marginalisation of others.

THE STORY

Deep in the forest, a goose girl lives with a witch who has raised her and has shielded her from society. Together they bake a loaf of bread, which is blessed by the goose girl: whoever eats it will experience supreme happiness. The witch adds a curse: the person in question will also die.

The king's son has gone out to explore the world and learn to become a good king. When he meets the goose girl in the forest, the two instantly fall in love. However, a spell cast by the witch prevents the goose girl from leaving the forest and the king's son storms off in exasperation.

The minstrel, the woodcutter and the broom maker have come from nearby Hellastadt to ask the witch who should become their king. The witch replies that whoever comes through the town gate at twelve noon the next day is the right person. The minstrel discovers the presence of the goose girl and helps her break the witch's spell and leave the forest.

In Hellastadt the next day, festivities are held in anticipation of the new ruler. When, at the stroke of twelve, the goose girl comes through the town gate, the king's son is the only one to recognise her as his queen. The people of Hellastadt feel tricked and drive them away.

Months later, things have changed in the forest: it is the middle of winter, the witch is no longer alive and the minstrel inhabits her dilapidated house. The children of Hellastadt enlist his help to find the royal children. Together, they set off. The woodcutter and the broom maker, who have accompanied the children, stay behind in the house.

The goose girl and king's son arrive at the house dejected and starving. The king's son knocks on the door and exchanges his crown for a loaf of bread. It turns out to be the enchanted bread baked by the goose girl and the witch in the first act. The royal children share the bread and die. When the minstrel and the children return from their search, they find their bodies in the snow.

STEUN DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera brengt al decennia bijzondere muziektheatervoorstellingen van het allerhoogste niveau. Met grote gedrevenheid en artistieke durf werken we aan producties waarin we traditie en vernieuwing samensmeden. Dat bezorgt ons al vele jaren nationale en internationale faam.

We zijn artistiek en zakelijk kerngezond en om dat te blijven, hebben we uw steun nodig. Natuurlijk door onze voorstellingen te blijven bezoeken, maar – indien mogelijk – ook door middel van een financiële bijdrage. Met uw steun kunnen wij spraakmakende producties van het allerhoogste niveau blijven maken. Voorstellingen die u verrassen, raken en inspireren!

Meer weten?

Voor meer informatie over de mogelijkheden, fiscale aspecten en/of het opvragen van de brochure kunt u contact opnemen met Marthe Seydel via steun@operaballet.nl of 06 2802 3446, of kijken op operaballet.nl/steun-ons.



DE NATIONALE OPERA DANKT

SUBSIDIËNTEN



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

**Gemeente
Amsterdam**

HOOFDSPONSOR NATIONALE OPERA & BALLET

HOUTHOFF

PARTICULIEREN NATIONALE OPERA & BALLET FONDS

Vrienden en Geefkringleden van De Nationale Opera, Patrons en Young Patrons van Nationale Opera & Ballet

NO&B BUSINESS LOUNGE LEDEN

Houthoff, ING, Loyens & Loeff, De Nederlandsche Bank, SPIE Nederland B.V., Snippe Projecten B.V., Endymion Amsterdam, Commenda Family Office, Rodriguez B.V., McKinsey & Company, Höcker advocaten, 1nergiek, Netvlies, Odgers Berndtson, QA Consulting

PARTNERS

American Express, Matrix Fitness, BOOZTR



LEADERSHIP MASTERCLASS

De afgelopen twee en een half jaar hebben bewezen dat uitdagende tijden nieuwe kansen kunnen bieden, en dat stilstand vooruitgang niet hoeft uit te sluiten. Er is ruimte ontstaan voor nieuwe inzichten en mogelijkheden om op persoonlijk en professioneel vlak te groeien, en we hebben de potentie van online samenwerkingen verder kunnen onderzoeken. Samen met Nationale Opera & Ballet heeft Houthoff een aantal masterclasses samengesteld die focussen op leidinggeven op afstand.

Goed leiderschap vraagt om aanpassingsvermogen, iedere situatie vraagt om een andere benadering. Toch is er een essentieel element in leiderschap dat altijd van belang is: focus. Matthew Rowe, muzikaal leider van Het Nationale Ballet en chef-dirigent van Het Balletorkest, deelt de leiderschapstechnieken en -ervaringen die hem hebben geholpen om zijn team succesvol door de crisis te loodsen.



Bekijk de masterclass op [YouTube](#).

HOUTHOFF

Hoofdsponsor van Nationale Opera & Ballet
Houthoff.com

COLOFON

Uitgever

Nationale Opera & Ballet
Sophie de Lint (directeur De Nationale Opera)
Stijn Schoonderwoerd (algemeen directeur)

Samenstelling en redactie

Laura Roling

Met dank aan

Klaus Bertisch

Tekstredactie

Jasmijn van Wijnen

Eindredactie

Luc Joosten

Grafisch ontwerp

Lesley Moore

Opmaak

Mark Drillich

Productie

Saskia van Dongen

Druk

Tuijtel

Fotografie en beeld

Scène fotografie wereldpremière (1910): White Studio, met dank aan The Metropolitan Opera Archives
Backstage fotografie filmopnames: Spektr
Filmstills: Stef Kwinten
Decorontwerp en maquette: Johannes Leiacker

Teksten

In het kort

Laura Roling

Engelse vertaling: Laura Roling

Korte inhoud

Laura Roling

Engelse vertaling: Laura Roling

Tijdslijn

Laura Roling

Synopsis

Christof Loy

Originele bijdrage voor dit programmaboek

Vertaling: Laura Roling

De wereldpremière van *Königskinder* in

krantenberichten

Uit de archieven van The New York Times

Selectie en vertaling: Laura Roling

Ernst Rosmer / Elsa Bernstein-Porges: de librettist

van *Königskinder*

Laura Roling

Originele bijdrage voor dit programmaboek

Interview met Christof Loy

Klaus Bertisch

Originele bijdrage voor dit programmaboek

Vertaling: Laura Roling

Interview met Marc Albrecht

Laura Roling

Originele bijdrage voor dit programmaboek

Een politiek sprookje

Klaus Bertisch

Originele bijdrage voor dit programmaboek

Vertaling: Laura Roling

Biografieën

Eline Hadermann

Rechthebbenden die menen aan deze uitgave aanspraken te kunnen ontlenen, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
Königskinder, Engelbert Humperdinck [samenstelling Laura Roling].

Amsterdam, De Nationale Opera.

ISBN/EAN: 9789050823289

Trefw.: Königskinder(opera) / Engelbert Humperdinck / Elsa Bernstein-Porges / Ernst Rosmer / Marc Albrecht / Christof Loy

