

Anne Kolb

„Was bedeutet diese Musik?“

La bella Anna in Donizettis *Liebeselixier*

Nach ihren Auftritten als Violetta (La Traviata) und Gilda (Rigoletto) sowie auf einem Gala-Konzert bei den Opernfestspielen des Jahres 2003, brillierte Anna Netrebko als Adina in L'elisir d'amore (1832) in der vergangenen Woche (15. Mai 2011) ein weiteres Mal an der Bayerischen Staatsoper München. Der folgende Beitrag zeigt auf, dass es nicht so sehr der Liebestrank auf Motivebene ist, der die Neuinszenierung der Donizetti-Oper zu einem wunderschönen Spektakel macht, sondern die Ernsthaftigkeit der Botschaft, die – allem postmodernen Werterelativismus zum Trotz – die Opernbühne zu einem Ort der Poesie, der Hoffnung und des Glaubens werden lässt.

Der Vorhang öffnet sich, Stück für Stück, und sie tritt heraus: „Ist sie das?“, hört man es aus den vorderen Reihen des bis zum letzten Platz restlos ausverkauften Opernsaals aufgeregt hoffnungsfroh murmeln. „Das ist sie?, la Bella, la Bellissima?“ „Sie, wirklich, DAS?“ –

Anna Netrebko glänzt in ihrer Rolle als Adina in Gaetano Donizettis *L'elisir d'amore* (dt. *Liebestrank*) und durch ihren scheinbar unscheinbaren Widerpart (Tara Erraught), der durch das Öffnen des Vorhangs den Zuschauer in die Bühnenhandlung führt und der „als süßbunter Backfisch Gianetta durch individuelles Timbre“¹, wenn auch nicht durch Grazie und Schönheit besticht, kommt sie – la Bella, la Bellissima – nur umso anmutiger zur Geltung. Mag man auf diese Anmut und bis in die Spitzen gesangstechnischer Perfektion hinein gesteigerte Erhabenheit der Bellissima, wie Anna Netrebko seit geraumer Zeit nicht nur in Salzburger Fachkreisen heißt, auch ein wenig warten. In einem schal wirkenden, abgenutzten violetten Kleid hüpfte sie, die moderne

¹ Auf diese Weise betitelt ihn Sina Baumgart im Online Musik Magazin (OMM) angesichts der Premiere der Oper am 1. Dezember 2009 in der Bayerischen Staatsoper München, URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20092010/M-der-liebestrank.html>, (zit. am 17.5.2011).

Isolde in Landmädchencharme, mit geflochtenen Zöpfen und Cowboystiefeln über die als südländische Ödnis semantisierte Bühne vor den Augen der Zuschauer hinweg. Und auf dem Boden dieser Ödnis und Leere, so deuten es die beständig in das Bühnengeschehen integrierten Gießkannen als jene wohlbekannten „Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit“², als (Projektions-)Gefäße der Hoffnung und des Glaubens (an die Liebe), in nicht zu übersehender Permanenz an, wird etwas wachsen. Hier entfaltet sich der Traum, das utopische Märchen der Liebe, das Donizetti in der Inszenierung David Böschs seinem Münchener Opernpublikum zeigt: „Staub, Sand“ – *Asche zu Asche, Staub zu Staub* – „dazu die abgetragenen Kleider, auf dem Bühnenboden Papierschnipsel, Mülltüten und alles verblichen – das ist der unentschiedene Nährboden, woraus sich Trostlosigkeit, Sehnsucht und Hoffnung“³ entwickeln sollen. Die moderne Isolde von Donizetti, in ihrer Lese-Wut und der Wut des Verstehen-Wollens, durchaus der Lotte von Goethes Werther nicht fern, aber wird, trotzdem sie eine „Poesie des Ärmlichen“, eine Haptik des Staubigen⁴, umgibt, nicht sterben. Für sie wird der Einbruch des Unerklärbaren, materialisiert in Form des aus der Ferne als Remedium modernen Seelenleids angepriesenen Liebeselixiers, zur Rettung des eigenen Lebens. Bei Donizetti geht es nicht um das Gift der Ent-zweiung, das ‚Nein!‘ der Vereinigung, den Weg des sich am Ende der dargestellten Handlung schließlich geradezu notwendig erfüllenden (Liebes-)Tods. Tristan und Isolde, Romeo und Julia, Heinrich und Henriette und die Werther dieser Welt haben hier keinen Ort. Die tragische Handlung, die Geburt der Tragödie, bleibt im Libretto von Felice Romani bei Donizetti in voller Gänze aus. Dennoch aber geht es, so unmotiviert und kaum merklich sie zunächst erscheinen mag, um eine Geburt: die Geburt der Hoffnung und des Glaubens, der Wurzeln der Poesie und des Glaubens an die Liebe aus dem Geiste der Musik. Was Donizettis Opernfassung zeigt und sich im

² Hugo von Hofmannsthal. „Ein Brief“ (1902). *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. 7: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Frankfurt a. Main: Fischer 1979, S. 461-472, hier S. 463.

³ So die Worte des für die Bühne verantwortlichen Patrick Bannwart im Programmbuch zur Neuinszenierung *L'elisir d'amore* von Gaetano Donizetti am 1. Dezember 2009, S. 19.

⁴ Vgl. ebd., S. 18.

Singen und Tanzen der bella Anna/Adina kristallisiert – dafür stehen nicht zuletzt die hypertrophen Kitsch-Angebote als Dekor am Rande und inmitten der Bühnenshow –, ist eine (topische-utopische, illusionär-reale, noch dazu fiktiv gebrochene) Reise mit „99 Luftballons ins Glück.“⁵

Der Plot auf der Oberflächenebene, einer *opera buffa* gleich, die, nicht zuletzt durch die den Traumbildern Fellinis ähnliche Bühnengestaltung Patrick Bannwarts, so zeitnah erscheint wie eh und je, ist simpel, fast ein wenig (zu) platt: Adina in einem ‚Dorf im Florentinischen‘, semantisiert als ein bukolisches (N)Irgendwo⁶, sucht die Freiheit des Herzens, nicht aber einen, vor allem nicht den einen Mann: Wie ein ‚süßes Mädel‘⁷ aus Schnitzlers *Reigen* versteht sie sich als einen Westwind, „den schmeichelnden Zephir“, der „ohne Rast weht, bald zur Lilie, bald zur Rose, bald auf die Wiese, bald zum Bach.“⁸ Unbeständig und bindingslos wie dieser erscheint für Adina auch das Gefühl der Liebe, das, wie eine *balançoire pérenne* beständig auf einen anderen Partner weist. Ihr gegenüber, ihr jeweils zugetan, stehen zwei Männer mit ihrem sich jeweilig zu ihr konträr verhaltenden Liebeskonzept: Nemorino (Matthew Polenzani), der verstohlen Weinende, im Glauben an die Erfüllung seines Liebesglücks und Belcore (Fabio Maria Capitanucci), der Sergeant, der beherzte Stratege, der zunächst, wie es scheint, gekonnt den Sieg über Adina und ihre Liebe hinwegzutragen meint. Er ist der Verführer, der Adina in ihre prä-lapsale Ordnung der wissbegierigen Unschuld und vermeintlichen Freiheit hinein den Apfel (vgl. 101) der

⁵ So der Titel des Artikels von Hans-Jürgen Jakobs in der Süddeutschen Zeitung vom 2.12.2009: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/oper-lelisir-damore-luftballons-ins-glueck-1.125582>, (zit. am 19.5.2011).

⁶ Die Ankunft des Heilsbringers, des Messias, vielleicht sogar die des Lapsus an sich, steht in diesem bukolischen (N)Irgendwo, so mag es fast scheinen, noch bevor.

⁷ Die Süddeutsche Zeitung vom 13. Mai 2011 beschreibt die Anna-Adina gar als ‚dominant‘; vgl. hierzu den folgenden Artikel von Egbert Tholl. *Dominantes Mädchen. Anna Netrebko singt an der Staatsoper die Adina in Donizettis „L’elisir d’amore“ und spielt für einen guten Zweck.*

⁸ Vgl. das Libretto in der deutschen Übersetzung von Gerd Ueckermann im Programmbuch zur Neuinszenierung *L’elisir d’amore*, S. 99-136, hier S. 104; im weiteren werden die Seitenzahlen des Librettos im Fließtext in Klammern markiert.

Sünde hinüberzureichen sucht: Als Eroberer, als „Gott des Krieges“ (102) und Sieger ihres Herzens besteht er auf Bindung, auf Treue der Gebundenen, der Ehefrau, bis zum Tod: Gloria Viktoria! – ausweglos: „Wenn du mich liebst, so wie ich dich,/ was zögerst du noch, die Waffen zu strecken?/ Geliebte, ergib dich;/ wann willst du mich heiraten?“ (102). Belcore spricht seine Forderung an Adina klar aus: Hier geht es um eine auf Messers Schneide zu entscheidende Eroberung der Frau – Liebe durch Gewalt, gewaltige Liebe, Liebes-Gewalt. Für Adina aber ist Liebe „eine Torheit“ (105), von der es sich zu lösen gilt, eine Macht, die „weder Schatten noch Strom“ (100) zu lindern verstehen. Bindung erweist sich für sie als ein Verlust von Freiheit, von der Freiheit des Herzens, das beständig in ihr, unbeständig aber nur für jeden anderen, potenziell möglichen Liebespartner, schlägt. Nemorino jedoch, der sich im Verlaufe der Aufführung immer stärker in die Position des Publikumsliebblings singt, ist auf der Suche nach genau einer solchen bedingt-bedingungslosen Bindung – „fortgerissen/ von einer Macht, die er nicht kennt“ (105): nach einem Zustand der kollabierten Grenze, in dem der Kollaps von Gebundenheit in Freiheit sich als ein zarter Zauber, als eine fast schon *unerträgliche Leichtigkeit des Seins* zeigt. Und eben dieser Zauber der gebunden-entbundenen Freiheit durch Liebe wird ihm versprochen durch Dulcamara (Alessandro Corbelli), den Erlöser aus der anfänglichen (Seelen-)Ödnis des sich sehnsuchtsvoll in Richtung Liebe hin ausbreitenden Bühnenglücks.

Dulcamara, der Messias des Librettos, erscheint wie durch ein Wunder als Gesandter der Hoffnung aus einer fremden Galaxie – in einem lichten Moment: Das Gefährt seiner Landung zurück aus der Zukunft, so mag man meinen, als (Heils-)Bringer irdischen Glücks ist wie ein „landwirtschaftliche[s] Phantasiefahrzeug, irgendwo zwischen Mähdrescher und Traktor konstruiert. Überall blinkt es. Und dann ist da ein überdimensionaler Tank, der alle möglichen Assoziationen erlaubt, zum Beispiel an Jules Verne und seinen Kapitän Nemo erinnern lässt. Aus diesem futuristischen Tank zischt und dampft es. Die Nebelmaschine nebelt ein.“⁹ Feuerstrahlen werden gespien, eine Feuer-Explosion der fahrenden Wunder-Raumschiff-Kugel aus ferner Weite wird entfacht. Und nicht nur die Beleuchtung des Bühnenraums dreht

⁹ Zit. aus: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/oper-lelisir-damore-luftballons-ins-glueck-1.125582> (wie Anm. 5).

durch, als Dottore Nemorino, in süßlich-schwefelig rhetorischem Spiel, den ‚Zaubertrank‘, das Liebeselixier, von Dulcamara erhält: ein Fluidum des Glücks, blutrot, wie die Liebe, recht eigentlich aber nichts weiter als ein ganz gewöhnlicher Tropfen von ‚zauberhaft(est)em‘ Bordeaux. Es ist Nemorino, der von dem Versprechen der Hoffnung auf den Glauben an seine Liebe berauscht, von der (Fehl-)Lektüre des Tristan-und-Isolde-Stoffs der angebeteten Adina inspiriert,¹⁰ das Wagnis des Glaubens auf sich nimmt, es schultert und, wie es scheint, gewinnt. Der liebend Verzweifelte macht sich auf den (Glaubens-)Weg zum Glück. Die Droge des Glaubens, nicht zufällig die Anspielung und chromatische Allusion auf die Geburt des heiligen Lebens im ‚Dies ist mein Blut‘, bewirkt die Wandlung: „Der Tank verwandelt sich im Verlauf des Abends [...] Das Versprechen des Liebestranks verselbständigt und bewahrheitet sich.“¹¹ Es ist kein Aberglaube, kein Placebo, keine Illusion, der Nemorinos Glaube unterliegt. Es ist das Versprechen der Erfüllung, die Nemorinos Verhalten nach Einnahme der Droge, als Eingebung, strukturiert. Schließlich entpuppt sich Nemorino als der, der an das vermeintlich „Falsche glaubt, aber am Ende die Richtige bekommt – ein Charlie Chaplin, der in der Soldatenwelt der Männer der Poesie des Gefühls zum Erfolg verhilft.“¹² Denn das kann er, indem er glaubt: nicht an die Landung des ‚Uniformen‘, der materiellen Besitztümer durch siegreiche Feldzüge und Schlachten zur Eroberung von Frauen. Das Materielle verkörpert sich nicht im Kampf um Eroberung. Den mit Fallschirmen in die (Seelen-)Ödnis der dargestellten Welt hineinschwebenden Soldaten inmitten ihres Sergeant Belcore bleibt der besitzergreifende Gewinn verwehrt: „Die Soldateska erscheint hier [nicht unmotiviert] wie ein

¹⁰ Im Libretto Felice Romanis stellt sich das Liebesverhältnis von Tristan und Isolde parallel zu jenem Adinas und Nemorinos dar: „Für die grausame Isolde/ entflamte der schöne Tristan;/ keine Hoffnung war für ihn,/ sie dereinst zu besitzen./ Da warf er sich zu Füßen/ eines weisen Zauberers,/ der gab ihm ein Gefäß/ mit einem Liebestrank,/ durch den die schöne Isolde/ nicht länger vor ihm floh. [...] Kaum trank er einen Schluck/ aus dem magischen Gefäß,/ als schon das harte Herz/ Isoldens erweicht wurde./ Im Augenblick verwandelt,/ wurde die grausame Schöne/ Tristans Geliebte/ und blieb ihm treu;/ und den ersten Schluck/ hat sie seitdem gesegnet.“ (101)

¹¹ David Bösch im Programmbuch zur Neuinszenierung *L'elisir d'amore*, S. 16.

¹² Zit. aus: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/oper-lelisir-damore-luftballons-ins-glueck-1.125582> (wie Anm. 5).

Häufchen amerikanischer Waffenträger, die im Irak Siedlungen inspizieren“¹³: „Im Krieg und in der Liebe/ zermürbt man durch Belagerung. [...] / Ich ziehe mit erhobener Waffe, / im Krieg und in der Liebe, / ich ziehe mit erhobener Waffe“ (114), deklamiert der kriegsbereite Kämpfer Belcore. Aber das (Gewalt-)Prinzip Belcore versagt: materielle Besitztümer und Eroberungen weichen der Materialität an sich: „Just in dem Moment, wenn alle Lämpchen“ der Wunderkugel Dulcamaras „leuchten, wenn der Liebestrank sich selbst übertrifft“, äußert sich Bannwart im Programmbuch der Oper, „beginnt das Materielle zu revoltieren.“¹⁴ In dieser Revolte geht es um die Landung, die Rettung der Schöpfung, des Seelenheils und der Erlösung – im Glauben an Liebe und seiner/ihrer Vollendung im Glück. Und in genau jenem Moment, in dem der (Glaubens-)Weg zum Glück zum dominanten Movens des Bühnengeschehens wird, erscheint auch die so anfänglich banal inspirierte *opera buffa* als ein *melodramma giocoso*, am Umschlagspunkt von (tragik-)komischen Momenten in den Weg zur Geburt der Poesie und des (irdisch-immanenten) Glücks.

Dem melancholischen Helden Nemorino, dem Ein-Mann-Prinzip mit dem einen Luftballon der Sehnsucht nach Liebe, wie er sich zu Beginn der Bühnenhandlung seinem Publikum präsentiert, bleibt die Geburt der Tragödie verwehrt: Entblößt in Unterwäsche schwankt er auf der Bühne, taumelt er hin und her in scheinbar nie enden wollender Verzweiflung ob der Zurückweisung der geliebten Frau, ist aber dennoch alles andere als nackt: Er ist der, der „auf dem Höhepunkt seiner erotischen Verwirrungen in Unterhemd und Unterhose von der Frauenriege in die Luft geworfen wird. Tänzelnd gibt er entkleidet sein chaplineskes Solo, ohne [jemals] entblößt zu sein.“¹⁵ Dazu scheint die Komik des erheiternden Moments zu groß. Und: Die Inkorporation des Liebestranks gibt ihm Kraft. Obwohl sich Adina zunächst auch immer weiter von Nemorino zu entfernen scheint, hält dieser am Glauben des Liebes-Zaubers fest: Bereit zur äußersten Form der Entblößung, des Selbst-Opfers im Tod, vor dem ihn das Libretto jedoch stets bewahrt,

¹³ Ebd.

¹⁴ Patrick Bannwart im Programmbuch zur Neuinszenierung *L'elisir d'amore*, S. 18.

¹⁵ Zit. aus: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/oper-lelisir-damore-luftballon-s-ins-glueck-1.125582> (wie Anm. 5).

erscheinen ihm Liebe und Sterben als eins: „Er schmachtete, er seufzte/ ohne einen Schimmer der Hoffnung,/ und um einen Schluck/ des Zaubertranks zu bekommen,/ verkaufte er seine Freiheit, wurde Soldat.“ (129) „[V]erführt durch eine paar Scudi“ (127) ist Nemorino bereit, für seine Liebe zu sterben, um im Tod von dieser gerettet zu werden, gerettet zu sein: „Da ich nicht geliebt werde, will ich als Soldat sterben!“, deklariert Nemorino, ansonsten finde er auf dieser Welt, fährt der mal Hoffende, mal Verzweifelte fort, „keine Ruh“ (133). Aber dazu wird es in Romanis Libretto nicht kommen. Dem ‚Una-furtiva-lagrima‘-Solo des Nemorino (132) geht die entscheidende Wandlung der dargestellten Bühnenhandlung voraus. Die Wandlung, „der Wechsel“ (128), die Konsekration, die die Musik zur Poesie und zum Ort des Glaubens werden lässt, realisiert sich in einer mise-en-abyme. Die Barkarole zu Beginn des zweiten Akts, in der Adina „die bescheidene Schifferin Nina“ (120) spielt, kann, als einziger Anhaltspunkt einer sich anbahnenden Tragödie vielleicht, strukturanalog zur Anagnorisis der dramatischen Handlung verstanden sein. In dieser zeigt sich die Erlösung (!) des/der Liebenden durch die Schöpfung – die *poesis* – selbst: den Glauben und die Geburt der Poesie aus dem Geiste der ‚Theater-auf-dem-Theater‘-Barkarolen- und der sie einrahmenden Opern-Musik.

Es ist nicht so sehr das Schicksal der Liebe von Adina und Nemorino, die sich am Ende des Stückes erfüllt, sondern „die Möglichkeit der Poesie“, die in Romanis Libretto „symbolisch zur Disposition [ge]stellt“¹⁶ wird. Und diese Möglichkeit wird befördert, befeuert, so mag man wortwörtlich sagen, durch die Musik, die Donizetti seinem Publikum zu hören gibt, mit dem er es, in aller kitschdurchzogenen Rührseligkeit, ganze 160 Minuten lang, und noch darüber hinaus, anrührend-anrührig macht. Die eigentliche Droge in diesem so gekonnt inszenierten Opernstück ist nicht der heiß begehrte Liebestrank. Seine Wirkung ist nicht auf die Bühne beschränkt. Gelangt es Nemorino nach dessen Gabe, durch die er sich zu einer, wie Baumgart sicherlich nicht ganz ironiefrei im Online Musik Magazin spöttelt, „wohlfeilen Bizeps-Show samt sexy Hüftkreisen hinreißen lässt“¹⁷, zwar nicht nur die

¹⁶ So Rainer Karlitschek in seinem Beitrag: *Poesie und Emotion. Anmerkungen zu Donizettis L'elisir d'amore* im Programmbuch zur Neuinszenierung *L'elisir d'amore*, S. 43-47, hier S. 44.

¹⁷ Sina Baumgart im Online Musik Magazin (OMM):

Frauenwelt zu begeistern, sondern zugleich materiellen Besitz zu erlangen, bewirkt den entscheidenden ‚Wechsel‘, das Abwenden der tragischen Handlung dennoch allein die Musik. Der Zaubertrank wird von seiner wundersamen Ursprungssemantik entfernt und in einen dezidiert christlichen (Glaubens-)Kontext gerückt. Es ist der Heilsbringer in Figur des Dulcamara, der die dargestellte Bühnenwelt zu einem Ort des Glaubens werden lässt. Er, der Messias der Herzen, der aus dem Nichts kommt und am Ende des Librettos wieder geht, hat seine Mission erfüllt: „Etwas Neues! Kommt, kommt und seht!“ (106) „Durch ihn allein bin ich glücklich!“ (135), spricht, singt sich Anna/Adina am Ende des Librettos in fortissimo aus. Was zurückbleibt, ist ein „große[r] Schatz“, der alles enthält: „Heil und Schönheit,/ Frohsinn, Glück und Gold.“ (135) Enthalten kann er all das durch die Restitution des Übersinnlichen, des Unerklärbaren in der Welt, das, wie der für das Bühnenbild der Donizetti-Oper verantwortliche Falko Herold es im Programmbuch fasst, in *L’elisir d’amore* seine „natürliche Berechtigung“ zurückerhält. „Es gibt nicht nur den aufgeklärten Menschen“, auch das Unerklärliche, das sich in der Figur des Dulcamara und im Glauben an das im Liebeselixier verkörperte Wunder der Liebe zeigt, hat einen Platz im Zwischen- und Unter-uns: „Es ist ein Wesenszug des Theaters“, der Bühne, „dass da das Übersinnliche noch wahrhaftig sein kann.“¹⁸ Und diese Wahrhaftigkeit des Glaubens, des Glaubens an die Erlösung (durch Liebe), erscheint als Reflexion eines Opernspiels, das sich im Wiederhall seiner Musik letztlich selber als eine Droge, als die sicherlich einzige Droge des Stücks erweist. „Was bedeutet diese Musik?“ (106), mag sich der Operngänger, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der so anmutig andauernden Bühnenpräsenz der bella Anna/Adina, im Verlaufe des Bühnengeschehens damit nicht ganz zu Unrecht fragen. Mit ihr, mit Nemorino zusammen, wird das Opernpublikum ganz wörtlich gesprochen vom Schwindel der Hoffnung befreit – denn die Hoffnung ist schwindelfrei. Bei Romani/Donizetti geht es nicht um die kunstvoll ausgestaltete Ästhetisierung eines Gefühls, sondern um die Möglichkeitsbedingung existenzieller Erfahrungen in der Kunst

<http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20092010/M-der-liebestrank.html> (wie Anm. 1).

¹⁸ Falko Herold im Programmbuch zur Neuinszenierung *L’elisir d’amore*, S. 19.

überhaupt. Gemeinsam mit seinen Protagonisten wächst der Zuschauer des Librettos „zum idealen Kunstrezipienten“¹⁹ heran: Ausgelöst wird die Vereinigung von Adina und Nemorino am Ende des Stücks durch die Hoffnung, durch den Glauben allein, in dem die Differenzen von Schwindel und Wahrheit konstitutiv zusammen- und ineinanderfallen: Nicht der „Trank, sondern die Kunst, das Buch von Tristan und Isolde, dem Nemorino im Herzen so aufrichtig vertraut“ und die Musik, die der Barkarole und des Opernganzen, die dieses Vertrauen auf Hoffnung und Glaube transportiert, führen schlussendlich dazu, dass der dargestellten (Bühnen-)„Welt ein Stück verlorengegangene Poesie zurückge[ge]ben“²⁰ werden kann. Poesie und Glauben erscheinen nicht als Residuum einer rein dinglich vom Liebeselixier des Dulcamara ausgehenden Dramaturgie – dies nämlich wäre der im Libretto so gekonnt platzierte und als ein solcher kommentierte „Error 404“ –, sondern erweisen sich, wie Rainer Karlitschek es formuliert, „als ein sensibles Gewebe, in dem poetische Motive wie Literatur, Theater auf dem Theater, Todesmut und Wunderelixier die innere Handlung der Figuren vorantreiben und eine poetische Kraft entwickeln“, die den eigentlichen Zauber der Oper ausmacht. „Die Kraft, die darin steckt, ist enorm: Nicht Status, Ansehen, Potenz und Realitätssinn behalten am Ende die Oberhand, sondern Poesie und Emotion“²¹, und der Glaube daran, dass beides, nicht nur im Fiktiven der Opernshow, in Erfüllung gehen kann.

¹⁹ Rainer Karlitschek ebd., S. 46.

²⁰ Ebd., S. 47.

²¹ Ebd.