



# L'ELISIR D'AMORE VON GAETANO DONIZETTI

14., 15., 18., 19., 21. & 22. Oktober  
19.30 Uhr | Katharinensaal

Gesangsstudierende & Hochschulorchester | Dirigent: Florian Erdl  
Regie: Nicola Panzer | Ausstattung: Ingrid Wachsmann  
Operncafé am So., 9. Okt., um 16 Uhr im Foyer | Einlass ab 15 Uhr

2022



Foto: Mirco Bachow



Mit freundlicher Unterstützung der

**OSPA-Stiftung**



*Lieblingsblume*  
florale akzente

Grubenstr. 49 - 18055 Rostock  
Telefon 0381 21085797  
www.lieblingsblume-rostock.de



Rungestr. 20 · 18055 Rostock  
Telefon: 0381 - 49075 20  
www.pianohaus-moeller.de



**Bösendorfer**

Konzertflügel  
aus Meisterhand

Vorverkaufskassen: Pressezentrum, Neuer Markt 3 |  
Tourist-Information Rostock | Tourist-Information Warnemünde |  
OZ Service-Center | Stadthalle Rostock |  
Kopiertier im Klenow Tor in Groß Klein |  
Online Ticketshop [www.mvticket.de/hmt](http://www.mvticket.de/hmt)



# L'ELISIR D'AMORE

## (Der Liebestrank)

Melodramma giocoso in zwei Akten  
von Gaetano Donizetti (1797 – 1848)  
Libretto von Felice Romani  
Uraufführung: 12. Mai 1832  
am Mailänder Teatro della Canobbiana

Premieren:

14. und 15. Oktober 2022 | 19.30 Uhr | Katharinenaal

Weitere Vorstellungen:

18., 19., 21. und 22. Oktober 2022 | 19.30 Uhr | Katharinenaal

In italienischer Sprache mit deutschen Untertiteln

Aufführungsdauer: ca. 2 ½ Stunden, Pause nach dem 1. Akt

Aufführungsrechte: G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH,  
München. Fassung: TRAD

Mit freundlicher Unterstützung der

**OSPA-Stiftung**

ADINA  
NEMORINO  
BELCORE  
DULCAMARA  
GIANETTA  
NOTAR  
DIENER

**Deulrim Jo/Elia Cohen Weissert  
In Hyeok Park/Eul Ho Shin  
Sanghun Lee/Georgios Sofialidis  
Seongdong Kim/Zhiyi Yang  
Anna Lena Auer/Melly Cheng  
Sofiya Kulay/Martha-Luise Urbanek  
Oliver Hirte/Andi Jin**

Musikalische Leitung: **Florian Erdl**  
Inszenierung: **Nicola Panzer**  
Bühnenbild/Kostüme: **Ingrid Wachsmann**  
Chorleitung: **Matthias Mensching**  
Maske: **Grit Kosse, Anna Gutmann**  
Dramaturgische Beratung: **Irène Weber-Froboese**  
Produktionsbegl. Beratung: **Martin Rieck**  
Gesamtleitung: **Martina Rüping**

### **Orchester der hmt Rostock**

Chorsolistinnen und -solisten: **Sopran: Ina Böger, Josefine Holzhausen, Sofiya Kulay, Clara-Marie Schade, Friederike Schnepf, Suzana Valiente, Lea Wittkowski | Alt: Emilia Daniels, Sarah Fürst, CheMin Oh, Martha-Luise Urbanek | Tenor: Johannes Buettler, Shinho Choi, Walther Meißner, Julius Tews, Aküma Yoxirüma  
Bass: David Bäuerle, Oliver Buck, Christian Büchele, Martin Deckelmann, Oliver Hirte, Andi Jin, Arthur Vollmer**

Regieassistentz: **Josefine Holzhausen, Lisa Hübner**  
Musikalische Assistentz: **Zehua Zhao**  
Korrepetition: **Felix Dymke, Taigo Kitamura, Max Zimmermann**  
Chorassistentz: **Felix Dymke, Levent Stößenreuther**  
Assistentz Bühne/Kostüme: **Frizzi Böhlig, Lara Rätzel**  
Assistentz Maske: **Anna Lena Auer, Carolin Jurkat, Gabija Pickel, Aküma Yoxirüma**  
Programmheft: **Angelika Thönes, Alexander Thomas, Prof. Dr. Friederike Wißmann**  
Einrichtung Untertitel: **Nicola Panzer**  
Technischer Leiter: **Roland Dudzus**  
Beleuchtungsmeister: **Christoph Evert**

Namen in alphabetischer Reihenfolge. Bitte beachten Sie den ausgehängten Besetzungszettel.

# Handlung – L'elisir d'amore

## 1. Akt, 1. Szene

Für Nemorino ist die Arbeit im Theater nur noch Nebensache, denn sein Blick wird von der attraktiven Dirigentin Adina gefesselt. In der Probenpause liest Adina amüsiert die Geschichte von Tristan vor, der seiner angebeteten Isolde einen so mächtigen Liebestrank gab, dass diese ihn nie wieder verließ.

Begleitet von seinem Team betritt der Opernstar Belcore die Bühne. Er will Adina für sich gewinnen. Siegesicher vergleicht er sich mit Paris, wie dieser den goldenen Apfel überreichte. Belcore zaudert nicht lang und verbindet sein Blumenpräsent mit einem Heiratsantrag. Adina amüsiert sich mit Giannetta über Belcore, aber verspricht ihm darüber nachzudenken. Nemorino reagiert eifersüchtig auf den eingebildeten arroganten Sänger. Gleichzeitig beneidet er ihn um sein Selbstbewusstsein.

Wenig später allein mit Adina weist diese seine Liebe zurück. Sie versucht ihm vergeblich klar zu machen, dass sie grundsätzlich nicht an einer dauerhaften Liebesbeziehung interessiert ist und charakterisiert sich als leichten Wind, der nirgends länger verweilt. Nemorino wächst über sich hinaus und vergleicht sich poetisch mit dem Fluss, der nur eine Richtung kennt.

## 1. Akt, 2. Szene

Großer Lärm kündigt die Ankunft des Allroundtalents Dulcamara an. Mit allerhand Mitteln vermag er die Menge zu begeistern. Als er seinen großen Auftritt beendet hat, tritt Nemorino schüchtern zu ihm und fragt den weit gereisten Mann, ob er auch das Elixier der Königin Isolde anbiete. Dulcamara hat keine Ahnung, wovon Nemorino spricht. Nie um eine Lösung verlegen füllt er kurzerhand eine Flasche mit Bordeaux-Wein um und verkauft sie ihm als besagtes Elixier. Mit der Zusatzinformation, dass sich dessen Wirkung allerdings erst einen Tag nach der Einnahme entfalte, verschiebt Dulcamara die Enttarnung seines Betrugs geschickt auf den Moment nach seiner Abreise.

Als Nemorino vorsichtig beginnt, vom Elixier zu trinken, taucht Adina auf und wundert sich über seine Ausgelassenheit. Seine Lässigkeit verwirrt und ärgert sie. Nemorino hingegen kann nur daran denken, was ihm der morgige Tag bringen wird – Adinas Liebe.

Wütend nimmt Adina kurzentschlossen Belcores Antrag an. Die Hochzeit soll in sechs Tagen stattfinden. Während Belcore seinen Erfolg bejubelt, amüsiert sich Nemorino über das Geschehen, wissend, dass er bereits am nächsten Tag für Adina unwiderstehlich sein wird. Doch es kommt anders: Giannetta tritt auf und teilt Belcore mit, dass er ein Engagement als Einspringer an die Metropolitan Opera in New York erhalten hat, was seine sofortige Abreise erfordert. Adina willigt ein, die Hochzeit noch auf den heutigen Tag vorzuziehen und lädt alle zu einer spontanen Party ein. Nemorino ist entsetzt. Leidenschaftlich bittet er sie, nur noch einen Tag länger mit der Hochzeit zu warten. Zunehmend genervt befiehlt Belcore Nemorino zu verschwinden. Als Adina schließlich den Notar bestellt, ruft Nemorino außer sich Dulcamara um Hilfe. Alle lachen ihn aus.

## **2. Akt, 1. Szene**

Mit Musik und Essen wird ein buntes Hochzeitsfest gefeiert. Zum Vergnügen aller schlägt Dulcamara vor, gemeinsam mit Adina eine schwungvolle Barcarole zu singen. Darin drängt ein Senator einer einfachen Gondoliera seine Liebe auf, während sie einen Mann ihres Standes vorzieht. Als der Notar eintrifft und Nemorino immer noch nicht anwesend ist, verschiebt Adina die Zeremonie auf den späten Abend und verlässt das Fest.

Nemorino hat von weitem den Notar gesehen und bittet Dulcamara verzweifelt um Rat. Dieser schlägt eine zweite Dosis vor. Das Problem: Nemorino kann sich eine weitere Flasche des Trankes nicht leisten.

Der vom Warten frustrierte Belcore trifft auf den hoffnungslosen Nemorino. Sie geraten ins Gespräch und Belcore überredet Nemorino zur Unterschrift unter einen Vertrag, der ihm zum Mitglied von Belcores Begleittross macht. Schweren Herzens sagt Nemorino zu. Mit der Bezahlung bar auf die Hand will er das nächste Elixier finanzieren. Belcore freut sich, den Rivalen so aus Adinas Nähe zu entfernen.

## **2. Akt, 2. Szene**

Giannetta und einige Kolleginnen tratschen über die jüngste Neuigkeit: Nemorinos reicher Onkel ist gestorben und hat ihm als einzigen Erben alles hinterlassen. Als Nemorino erscheint, bekunden die Frauen überschwänglich ihr Interesse an ihm, eine Reaktion, die Nemorino dem Trank zuschreibt. Adina beobachtet das Schauspiel eifersüchtig, hat sie doch gerade erst Nemorino aus dem Vertrag mit Belcore freigekauft.

Dulcamara prahlt, dass Nemorinos Erfolg in der Damenwelt sein Verdienst sei und bietet ihr ebenfalls seinen Zaubertrank an, was sie dankend ablehnt. Sie vertraut auf ihren Charme. Nemorino ist Adinas Reaktion auf die anderen Frauen nicht entgangen und wieder allein gibt er sich dem Glücksgefühl hin, das diese Erkenntnis in ihm auslöst.

In einem langen Gespräch gesteht Adina ihm endlich ihre Liebe. Belcore muss seine Niederlage hinnehmen. Dulcamara enthüllt der Menge die Nachricht von Nemorinos Erbe, von dem weder Adina noch Nemorino bisher gehört hatten. Dulcamara rühmt sein wundersames Heilmittel und erweitert sein Repertoire dahingehend, dass sein Zaubertrank sogar Arme in Millionäre verwandeln könne. Wer es glaubt...

Nicola Panzer/Alexander Thomas



Fest, II. Akt 1. Szene: Georgios Sofialidis (Belcore), Deulrim Jo (Adina) und Seongdong Kim (Dulcamara) sowie Chorsolistinnen und -solisten der hmt Rostock. Probenfoto.

## „Adina und Nemorino – zwei Antihelden ihrer Zeit“

Ein Gespräch mit der Regisseurin Nicola Panzer und der Bühnen- und Kostümbildnerin Ingrid Wachsmann über die Inszenierung des *Liebestranks*

Gabriele Groll und Marie Luise Voß

GG: *In der Oper „Der Liebestrank“ geht es, wie der Titel schon sagt, um die Sphäre des Phantastischen. Verratet ihr uns eure Ideen, was die Konzeption und konkret die Inszenierung betrifft?*

NP: Für mich trifft auf Donizettis *Liebestrank* mehr der Begriff des Phantasievollen als der des Phantastischen zu. Und aus der Phantasie heraus haben wir auch unsere Konzeption entwickelt. Seit 200 Jahren hält sich dieses Stück beständig im Opernrepertoire und seit fast 200 Jahren schauen die Menschen es gerne an, können etwas mit der Geschichte anfangen. Ich glaube, das Besondere ist die Verbindung von Komik und tiefen Gefühlen. Im Prinzip ist das Werk eine Mischung von Opera buffa und Opera seria. Natürlich ist es der Bezeichnung nach eine komische Oper, aber es gibt viele Momente, in denen die Figuren eine unglaubliche Tiefe entwickeln und das sowohl vom Text her als auch in Hinblick auf die Figurenkonzeption und die musikalische Ebene. Das zeigt sich vor allem in der Figur des Nemorino, der sehr vom klassischen Helden im eigentlichen Sinne abweicht. Aber er ist auch nicht der absolute Trottel, der in manchen Opern bewusst als Buffo-Typ eingesetzt wird. Er ist ein einfacher ehrlicher Mensch, der dadurch komisch wirkt, dass er alles glaubt. Je weiter die Geschichte fortschreitet, desto mehr Tiefe bekommt die Figur Nemorino. So glaubt er auch an die Wirkung des Liebestranks und dieser Glaube hilft ihm, sich weiterzuentwickeln und an sein Ziel zu kommen. Zum Ausdruck kommt dies in der Oper in einer sehr phantasievollen, unterhaltenden und fesselnden Musik.

MLV: *Die Handlung der Oper spielt vor 200 Jahren. Wie nah bleibt ihr an der Handlung, der Figurenkonzeption und den Regie- und Szenenanweisungen des Librettos? Aktualisiert ihr den Stoff?*

IW: Die Charaktere der Menschen haben sich in den letzten 200 Jahren nicht geändert. Ihr Umfeld in unserer Gesellschaft aber schon. Unsere Figuren bieten sich da-



her sehr gut an, sie im Rahmen einer anderen, zeitgemäßen Perspektive zu erschließen. Der Mikrokosmos, in dem die Handlung spielt, ist in unserer Inszenierung eine Theatersituation. Sie bildet im Sinne einer Bühne auf der Bühne den Rahmen und ermöglicht es den Zuschauer\*innen hinter die Kulissen zu schauen. Dies ist an sich schon mal für viele eine sehr spannende Angelegenheit.

*GG: Eine historische Oper braucht also zeitgenössisches Regie-Theater?*

NP: Grundsätzlich ist eine Inszenierung wie auch die Aufführung einer Oper ja immer in einer bestimmten Form zeitgenössisch, weil sie im Hier und Jetzt stattfindet. Das macht für mich auch einen Unterschied zur Bildenden Kunst aus. Der Betrachter eines Gemäldes ändert sich, sieht andere Dinge darin, als jemand vor 200 Jahren, aber das Bild bleibt immer dasselbe. Auch ein Roman bleibt im Text immer gleich. Eine Theateraufführung ist immer anders und jedes Mal neu, weil die Aufführenden einen sehr großen Anteil daran haben. Und was diese – nicht nur Regisseur\*innen, Bühnen- und Kostümbildner\*innen, sondern auch die Sängerinnen und Sänger – darin finden, trägt dazu bei.

Der Erfolg dieses Stückes über diese lange Zeit liegt, denke ich, darin, dass die Zuschauer\*innen immer wieder etwas Neues entdecken, was für sie interessant ist. Die beiden Hauptfiguren Adina und Nemorino sind sehr moderne Charaktere. Zu ihrer Entstehungszeit im 19. Jahrhundert waren sie in ihrem Rollenbild geradezu Antihelden.

Der Schwerpunkt bei der Darstellung von Adina liegt weit bis ins 20. Jahrhundert darauf, dass sie kapriziös ist. Sie ist also hübsch und sie ist launisch und man muss sie irgendwie bändigen. Aber schon ihre erste Arie, die davon handelt, wie sie von einer Blume zur nächsten wechselt und sich nicht festlegt, zeigt, dass sie ihre eigene Freiheit und Selbstständigkeit schützen möchte. Für unsere Konzeption haben wir überlegt, eine Frauenfigur zu finden, die sich heute in einer ähnlichen Situation befinden könnte. Wir haben die Idee entwickelt, dass Adina eine Dirigentin ist und die Handlung im Theater stattfindet, eine Theaterprobe ist also unser Ausgangspunkt. Dadurch muss sie über ihre individuelle Freiheit hinaus auch eine gewisse Autorität wahren, denn je mehr sie sich auf Affären einlässt, desto problematischer ist das für ihre eigene Position. Letztendlich sind es nicht der große Angeber Belcore oder der Aufschneider Dulcamara, die sie überzeugen, sondern die emotionale Tiefe Nemorinos. Sein Glaube an die Liebe gibt ihr letztlich den Mut, zu ihren Gefühlen zu stehen, was, wie ich finde, ein sehr aktuelles und zeitgenössisches Thema ist. Habe ich den Mut, mich auf eine Liebe einzulassen, auch wenn sie

nicht den Konventionen entspricht? Oder wenn die Person, die ich liebe, aus sozialen und gesellschaftlichen Gründen nicht hundertprozentig zu mir passt oder eben nicht die typischen Klischees der Geschlechterrollen erfüllt?

*MLV: Wie entwickelt ihr eure Ideen für ein Bühnenbild? Und wie ist speziell das Bühnenbild zum „Liebestrank“ entstanden?*

*IW: Das Bühnenbild entsteht bei uns gemeinsam mit der Regie im Rahmen eines Gesamtkonzepts. Unsere Arbeit lebt dabei sehr vom Gespräch und vom gegenseitigen Austausch von Ideen. Natürlich steht am Anfang ein intensives Studium der Materie, der Musik, der Geschichte, der Biographien – das fließt alles mit ein. Bei Nicola und mir ergibt sich dann schnell eine Grundidee, die wir gemeinsam bis ins kleinste Detail weiterentwickeln. Die Wirkung entsteht erst durch das bis ins letzte Detail abgestimmte Konzept, das Regie, Bühnenbild, Kostüme, Musik und Licht einbezieht.*

*Im Liebestrank arbeiten wir in allen Komponenten auf der Bühne sehr stark mit Farben. Dabei gehen wir vom Handlungsort Theater, konkret vom Bühnenraum aus, der grundsätzlich erstmal schwarz ist. Leben kommt über die Primär- und Sekundärfarben nach Goethes Farbenlehre hinein. Obwohl die Handlung sich an einem einzigen Tag abspielt, brauchen wir mehrere Räume auf der Bühne. Geht man vom originalen Stoff aus, wären es ein Hof, ein Haus, aber auch intimere Räume, in denen Personen miteinander interagieren. Wir haben bewegliche Elemente geschaffen, die das Farbkonzept aufgreifen und verschiedene Räume entstehen lassen – sowohl reale als auch assoziative. Und so überträgt sich unser Spiel mit den Charakteren auch auf das Spiel mit Farben und Licht auf der Bühne.*

*NP: Aus der klassischen Einheit von Ort, Zeit und Aktion entsteht ein grundsätzlich geschlossener Kosmos, in den aber im Laufe der Handlung Einflüsse von außen hinzukommen, wie eben die Ankunft von Belcore und Dulcamara. Auf diese Weise ergibt sich kein starrer Kosmos, sondern ein Abbild der Welt, in der eine Situation sehr stark verdichtet wird, dabei zugleich durchlässig und offen gestaltet ist. Das Arbeiten mit abstrakten Formen im Bühnenbild war aus diesem Grund für uns auch ganz wichtig. Wir haben klare Formen und starke Farben kombiniert, die wir variabel einsetzen können.*

*GG: Inwiefern geht ihr bei der Inszenierung von den konkreten Figuren der Oper aus?*

NP: Für mich ist der Schlüssel zu dieser Oper tatsächlich Adina. Sie ist eine selbstbewusste intellektuelle Frau, wie sie auf der Opernbühne ja eher die Ausnahme ist. Sie wird eingeführt als ein Mensch, der sich intensiv mit Literatur und Kunst beschäftigt. Wie von Nemorino beschrieben, scheint es dadurch einen großen Abstand zwischen beiden zu geben. Was die intellektuelle Bildung angeht, ist das sicherlich auch zutreffend.

In der originalen Handlung ist Adina Pächterin, sie ist eine selbstständige Frau, sie ist die Chefin. Das alles ergibt, auch vor dem historischen Hintergrund gesehen, eine sehr ungewöhnliche Position für sie. Es ist spannend zu beobachten, wie diese selbstbestimmte und selbstbewusste Frau auf drei verschiedene Männerbilder trifft. Zuerst ist da Nemorino, der sehr gefühlvoll, ehrlich und direkt ist, aber auch ein bisschen naiv. Und dann kommen die vermeintlich großen welterfahrenen Figuren hinzu: Belcore, der nach der damaligen Geschichte als Soldat von Ort zu Ort zieht und Dulcamara, der, zumindest nach eigenen Behauptungen, als fahrender Händler durch ganz Europa reist.

Das Theater, und da bleiben wir ganz nah an der Geschichte und den originalen Figuren, stellt eine Welt der unterschiedlichen Hierarchien dar, in der aber gleichzeitig eine gewisse persönliche Nähe herrscht, ähnlich dem Dorf. Man kennt sich, weil man zusammenarbeitet und man weiß auch private Dinge voneinander. Nemorino arbeitet dort als Techniker in der Beleuchtung. Auch für Belcore und Dulcamara haben wir für unseren Handlungsraum Theater äquivalente Figuren gefunden: Belcore als ein reisender Gesangstar, der unglaublich von sich eingenommen ist, überheblich und ein Macho, wie ihn Donizetti unvergleichlich komisch charakterisiert. Und Dulcamara als ein Tausendsassa, der alles kann und alles tut. Ein Entertainer, dem Beifall und Bezahlung das Wichtigste sind. Anhand dieser Begegnungen zeigt sich sehr schön Adinas Entwicklung – wie sie im Verlauf der Oper zu sich selbst findet.

*MLV: Die Produktion der Oper findet an einer Musikhochschule und nicht an einem Opernhaus statt. Was ist für euch das Spannende daran? Macht die Institution für euch einen Unterschied?*

NP: Einen Unterschied gibt es insofern, als wir ja eine andere Situation haben, was die finanziellen Mittel für die Produktion angeht. Das hat einfach damit zu tun, dass

es eine finanzielle Struktur gibt, die grundsätzlich anders gestaltet ist und nicht auf ein Tagesgeschäft mit Opernproduktionen abzielt. Und hier ist dann wieder die Phantasie gefragt. Man wird in vielen Dingen anders kreativ, was eine große Variabilität und Flexibilität mit sich bringt bei geringerem technischem Aufwand. Da es in unserer Konzeption ja ganz wesentlich um die Figuren und ihre Beziehungen untereinander geht, passte das sowieso sehr gut zusammen.

*GG: Wie arbeitet ihr szenisch und schauspielerisch mit Sängerinnen und Sängern, die noch in der Ausbildung sind? Macht es für euch einen Unterschied?*

NP: Grundsätzlich macht es für mich keinen Unterschied. Ich arbeite natürlich viel an Opernhäusern, aber das ist jetzt auch schon meine vierte oder fünfte Hochschulproduktion, die ich inszeniere. Das heißt, ich arbeite seit Jahren in beiden Feldern und für mich ist die Arbeit eigentlich dieselbe. Man hat überall Sängerinnen und Sänger, die viele eigene Ideen einbringen und andere, die noch nicht so viel Erfahrung haben und froh darüber sind, wenn sie Material bekommen, aus dem sie etwas entwickeln können. Es kann an einer Musikhochschule sein, dass man mehr Zeit braucht, um zum selben Ergebnis zu kommen. Ein Profi, der die Rolle schon mal gesungen hat oder schon sehr erfahren ist, kann sich in kurzer Zeit und sehr effizient die Rolle zu eigen machen. Es ist ja immer wichtig, dass sich Darsteller eine Regie, eine Aktion, ein Gefühl zu eigen machen und nicht nur auf der Bühne etwas tun, weil jemand das so möchte. Das braucht mehr Zeit, wenn man das zum ersten Mal macht, aber ansonsten ist da kein Unterschied. Mein Anspruch an die Studierenden ist, dass sie auf professionellem Niveau arbeiten – mit der Erfahrung wie eine Opernproduktion funktioniert. Einige Studierende sind bald fertig mit ihrem Studium und gehen in den Beruf und da ist es natürlich das Ziel, sie so gut wie möglich darauf vorzubereiten.

*MLV: Ein (Vor-)Urteil gegenüber der Gattung der komischen Oper ist, dass sie inhaltlich seicht sei. Was würdet ihr einer solchen Äußerung entgegensetzen?*

IW: Wer sagt, dass die Oper seicht sei, hat sie offensichtlich nicht verstanden. Wir haben im *Liebestrank* sehr tiefe, ernste Gespräche, Themen und Gefühle, die von Feierlichkeiten und lustigen Momenten umrahmt werden – das ist im Prinzip wie im echten Leben auch. Man sagt ja auch nicht, das Leben sei deshalb seicht.

NP: Ich glaube, es ist eindeutig, dass es sich hier um ein starkes Vorurteil handelt, das eben alles, was unter Opera buffa, Opéra comique, komische Oper bis hin zu Offenbachs Operette zusammengefasst werden kann, in einen Topf wirft. Solche Vorurteile funktionieren ja meistens so, dass man bewusst nicht besonders stark differenziert.

Für mich ist das Besondere an dieser Oper, aber auch an vielen anderen komischen Opern, dass die Figuren aus dem Bürgertum stammen. Das ist ein Unterschied zur klassischen Opera seria, die oftmals von Königen oder mythologischen Figuren handelt, die in den großen tragischen Stoffen ihren Platz haben. Interessant ist, dass sich in der Zeit nach der Französischen Revolution eben gerade jene Opern, die bürgerliche Protagonisten zu handlungstragenden Figuren und Helden machten, großer Beliebtheit erfreuten. Und je mehr sich Europa im 19. Jahrhundert in Richtung Restauration entwickelte, desto populärer wurden wieder die tragischen Helden, bis sich mit dem Verismo die Entwicklung teils wieder umkehrte – dann aber weiterhin mit sehr tragischen Stoffen. Donizettis *Liebestrank* stammt aus einer Zeit, in der eine gewisse Freiheit herrschte. Die Vorlage für den *Liebestrank*, *Le Philtre* von Eugène Scribe, wurde aus Interesse und Zeitmangel von Romani und Donizetti fast deckungsgleich übernommen. Erweitert wurde sie vor allem um die emotionalen Momente, wie Nemorinos Arie oder die erste Duettsszene zwischen ihm und Adina, in der sich der Text einer gewissen Poesie bedient, die eigentlich über seine Figur hinausgeht. Nemorino entspricht ursprünglich dem etwas simplen und komischen Charakter der Opera buffa, der hier aber erweitert und intensiviert wird. Das Spannende an den Figuren der komischen Oper, die ja auf stark festgeschriebene Charaktere der Commedia dell'arte zurückgeführt werden können, ist, dass sie nicht auf diese Eigenschaften beschränkt sind. Sie werden dramaturgisch interessant eingesetzt und das besonders auch auf einer psychologischen Ebene. Es gibt viele komische Opern, die in diesem Punkt sehr brillant sind. Der *Liebestrank* ist deshalb nicht nur nicht seicht, sondern sehr komplex. Insgesamt werden mit derartigen Vorurteilen Potenziale nicht gesehen, die die komische Oper in jedem Fall mitbringt.

GG: *Opern haben, wie alle Formen der Kunst, immer mit uns Menschen zu tun. Warum ist die Oper „Der Liebestrank“ für uns heute noch interessant?*

IW: Die Protagonisten im *Liebestrank* sind Menschen wie du und ich. Man kann sich mit ihnen gut identifizieren. Auch die Idee des Ablassens von den eigenen Werten,

des Einlassens auf etwas Neues und teils Unbekanntes ist ja auch heute sehr aktuell und interessant.

NP: Die Figuren durchleben die Handlung inmitten der Gesellschaft, in der sie leben, die sich im Gegensatz zu ihnen jedoch nicht entwickelt. Es gibt keine große Revolution am Ende, was ich gut finde. Im Schlusschor wird jedoch sichtbar, wie jeder versucht, aus dem Ausgang der Geschichte seinen Vorteil zu ziehen und diesen in sein Weltbild hinüberzuretten.

Belcore rechnet mit vielen anderen Frauen, die ihm zu Füßen liegen, Dulcamara fühlt sich noch viel genialer als vorher und die Gesellschaft glaubt den ganzen Zauber. Und inmitten dieses Geschehens haben Adina und Nemorino zueinander gefunden, ohne ihre individuelle Freiheit aufgeben zu müssen. Die Geschichte folgt also im Kern der Frage: Wie finde ich meinen eigenen Weg in der Gesellschaft? Das sind ja ganz wesentliche Fragen, die uns heute immer wieder begegnen.

## Gaetano Donizetti – ein Komponistenporträt

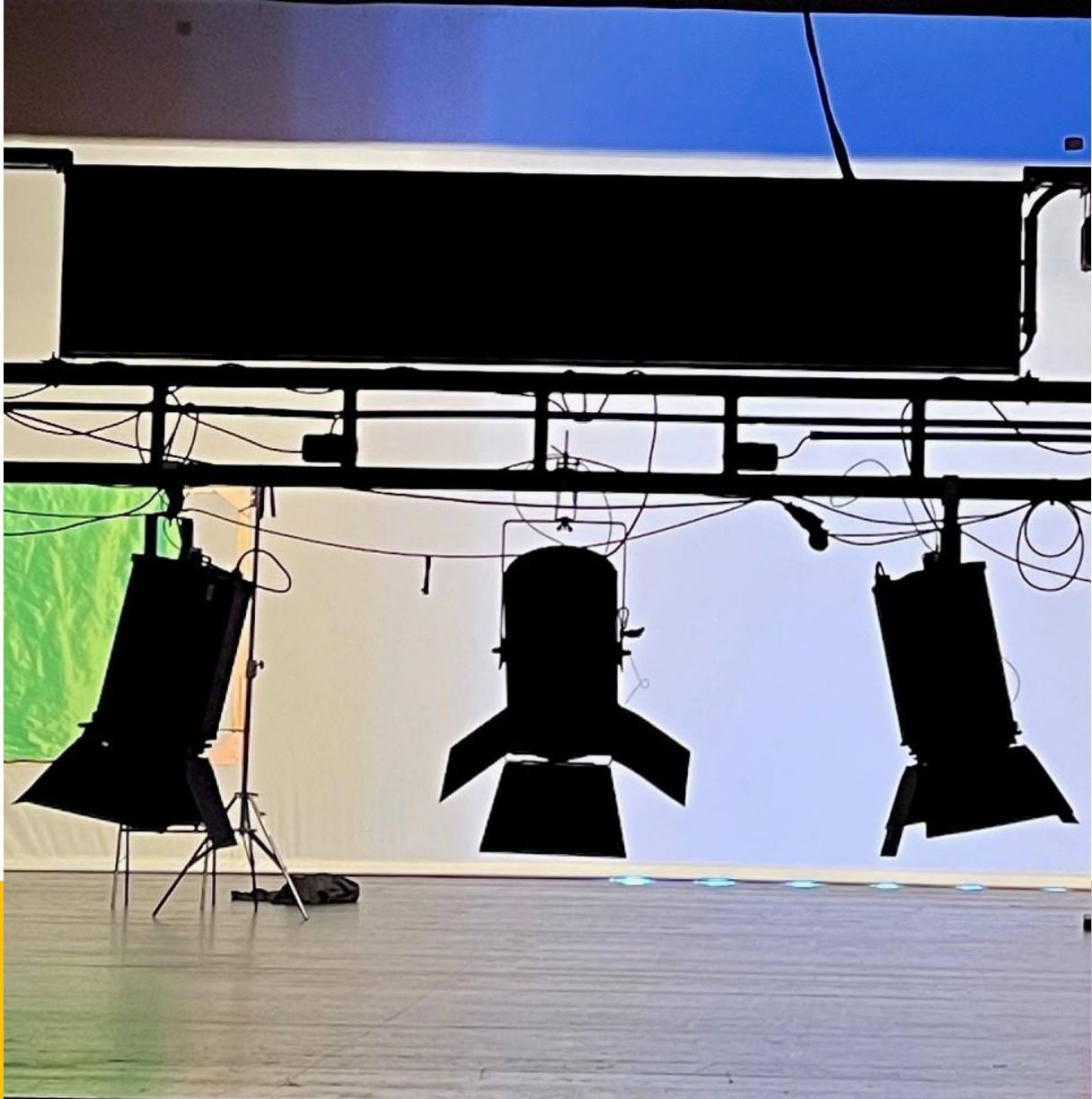
Wenn es Ihnen gelingt, auf Anhieb einige Werke Donizettis zuzuordnen, sind Sie den Hauptschwierigkeiten in seiner Rezeptionsgeschichte schon ein Stück nähergekommen: Wer fünf Jahre nach Gioachino Rossini (*Der Barbier von Sevilla*) und vier Jahre vor Vincenzo Bellini (*I Puritani*) geboren wurde, wird es Zeit seines Lebens schwer gehabt haben, aus den unmittelbaren Schatten seiner Landsmänner hervortreten. Gaetano Donizetti wurde in eine große Familie und einfache Verhältnisse hineingeboren. Es ist verwunderlich und letztlich einem Zufall geschuldet, dass der Mann, der sich als Kind vornehmlich nur einer Leidenschaft – der Architektur – hingab, eine musikalische Laufbahn einschlug. Einerseits spielten seine älteren Brüder bereits in verschiedenen Kapellen seiner Heimatstadt Bergamo. Dass aber andererseits sein auch im hohen Alter noch verehrter erster Musiklehrer Johannes Simon Mayr aus einem Städtchen in Oberbayern für die Opernkomposition nach Italien reisen und sich hier wiederum mit Bergamo seine Wirkungsstätte aussuchen sollte, muss für die Entwicklung des jungen Gaetano wie für den späteren Opernkomponisten Donizetti ein glücklicher Schicksalswink gewesen sein. Denn der Domkapellmeister Giovanni Simone engagierte sich für eine kostenlose Musikschule, die dem Jungen eine herausragende musikalische Ausbildung in Italien zu dieser Zeit ermöglichte. Seine Studien in der Musiktheorie, dem Gesang, dem Klavierspiel und die Unterweisung im Fach Komposition durch Mayr selbst sollte im Alter von 19 Jahren schließlich mit einem zweijährigen Stipendium am *Liceo musicale* in Bologna gekrönt werden. Aus jener Studienzeit bei Padre Mattei stammen Donizettis erste Opernversuche (*Olimpiade* und *L'ira di Achille*). In dieser frühen Schaffensphase bewies er Ausdauer, Fleiß und ein hohes Arbeitstempo – Eigenschaften, die für seine weitere kompositorische Entwicklung symptomatisch bleiben sollten. Er wurde darin bestärkt, als ihn ein venezianisches Theater, das *Teatro Goldoni*, durch Vermittlung Mayrs mit einer ersten *Opera seria* beauftragte. Nach erfolgreicher Premiere folgten weitere Werke, im Zuge derer Donizetti auch auf dem Gebiet der *komischen Oper* erste Erfahrungen sammeln konnte, die in seinem späteren Schaffen eine entscheidende Rolle einnehmen sollten. Als erste dieser Art wurde *Le nozze in villa* 1818/19 in Mantua uraufgeführt. Die Oper *Zoraida di Granata* aber bedeutete die eigentliche Initialzündung für seine musikalische Karriere. Durch einen Auftrag am *Teatro Nuovo* bestärkt, wandte er sich nach Neapel,

wo er im Februar 1822 eintraf. Hier war nun erstmals das eingangs erwähnte italienische Dreigestirn der italienischen Oper vereint. Die 52 Aufführungen seiner neapolitanischen Debütoper *La Zingara* dürften dem aufstrebenden Komponisten in dieser Zeit den Rücken gestärkt haben, denn es war sicher kein Leichtes, sich in einer Stadt mit Rossini messen lassen zu müssen. In den späten 20er Jahren des 19. Jahrhunderts emanzipierte Donizetti schließlich seine eigene kompositorische Ideenvielfalt von den Einflüssen der Zeitgenossen und avancierte zu einem vielgespielten Opernkomponisten. Dabei kam ihm zugute, dass er an den verschiedenen Operntypen die Affektausdeutung studierte und in seiner theatralen Musiksprache weiterentwickelte. Zeugnisse hierfür sind die um das Jahr 1828 entstandenen Opern, die ihrer thematischen Struktur immer neue emotionale Schwerpunkte zugrunde legen. Von besonderem Reiz waren für ihn die Affekte der tragischen Ironie (*Gianni da Calais*), des Wahnsinns (*Esule di Roma*) und schließlich derjenige der Liebe (*Der Liebestrank*). Das *Elisir d'amore* ragt deshalb aus seinem Schaffen hervor, weil es die minutiöse kompositorische Arbeit und die damit verbundene Abstreifung eines „Rossini-Stils“ mit der humoristischen Leichtherzigkeit der Opera buffa zu vereinen vermag. Donizetti distanziert sich zunächst von der „Ouvertüren-Gewalt“ eines Rossini und besticht dafür durch seinen Melodienreichtum, die ihm die unwillkürliche Publikumsempathie einbrachte. Die Versiertheit in allen Formen der Oper schimmert auch in diesem Werk hindurch, wenn es ihm gelingt Momente der Tragik, des Ernstes gleichfalls musikalisch auszudeuten wie Momente der Freude – und des Verliebtseins. Bis 1844 komponierte Donizetti 67 Opern, Werke der Kirchenmusik sowie mehrere Kantaten.

Einen weiteren Karrierhöhepunkt stellte für ihn die Anstellung als österreichischem Hofkapellmeister dar. Hatte sich der Komponist vor allem durch seinen Fleiß und die Vielzahl der aus diesem resultierenden Neukompositionen ausgezeichnet, konnte er dieser Aufgabe in der letzten Lebensphase kaum mehr gerecht werden. Sein wohl größter Erfolg, die Oper *Don Pasquale*, sollte sich erst im Jahr 1843 einstellen. Donizetti hatte es trotz abnehmender Produktivität schließlich auf die internationale Bühne geschafft und feierte am 3. Januar die Premiere im Pariser *Théâtre-Italien*. Nachdem er im August 1845 einen Schlaganfall erlitten hatte, veranlassten seine Brieffreunde seinen Vater dazu, dass Gaetanos Bruder, Andrea Donizetti, ihn in Paris besuchte, um der Familie Aufschluss über seinen Geistes- und Gesundheitszustand zu geben. Es folgte die Diagnose von Syphilis im Endstadium, welche bereits Rückenmark und Großhirn geschädigt hatte. Auf Initiative seines Bruders wurde er nach anderthalb Jahren Aufenthalt in einem Sanatorium bei Paris in seine Geburtsstadt Bergamo zurück überführt. Er verstarb am 8. April 1848 im Kreise seiner Freunde.

Arthur Vollmer





# Warum die Liebenden nicht zueinander finden...

## Oper damals und heute

### Was macht eine Oper aus?

Worauf kommt es bei einer Oper am meisten an, um die Zuhörer zu fesseln? Was lässt sie uns als schön, interessant, als gelungen oder ergreifend in Erinnerung behalten? Der Musikwissenschaftler Norbert Miller attestiert Donizettis Oper *Der Liebestrank*, sie sei „handfest und witzig, aber ohne dramatischen Ehrgeiz entworfen“ worden. Dies trifft zwar nicht direkt Donizettis Musik, sondern in erster Linie den Librettisten Felice Romani, der mit seinem Text die ein Jahr zuvor in Paris entstandene Oper von Scribe/Auber *Le Philtre* für das Mailändische Publikum adaptierte. Doch sind dies genau die Kriterien, die wir heute, 200 Jahre später, immer noch für die Beurteilung einer Oper ansetzen würden. Es kommt also – wie in einem guten Theaterstück – auf eine dynamische Handlung an, die spannungreich umgesetzt ist.

Doch spielt in der Oper die Musik eine ebenso entscheidende Rolle. Für diese findet Miller weitaus anerkanntere Worte: „Der fassungslose Schmerz ist selten so vollkommen Melodie geworden wie in Nemorinos Romanze“. Doch nicht nur durch die Verstärkung von schauspielerisch dargestellten *Affekten* macht sich Donizettis Musik bemerkbar – ein Begriff, den wir heute kaum noch verwenden und der sich nicht gänzlich durch das modernere *Emotionen* ersetzen lässt –, es geht auch um eine komische Distanz. „Zum Miniaturcharakter des *Elisir* gehört schließlich auch, daß die Figuren in ihrem schnell aus Seligkeit in Trauer, aus Verzweiflung in Überschwang umschlagenden Gefühlsleben in der musikalischen Idylle gehalten werden [...], sie werden durch die Verkleinerungsbille des romantischen Humoristen betrachtet.“ (Zitate aus: Norbert Miller, „L’Elisir d’amore“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*)

In einem Satz könnte man also sagen, der *Liebestrank* fesselt sein Publikum eher durch die musikalisch wie theatral schillernde Darstellung von unterschiedlichen Affekten und weniger durch ein dramatisches Hervorrufen und Verknüpfen derselben.

### Das historische Publikum

Bei jedem Werturteil sollten wir uns zunächst der eigenen Geschichtlichkeit bewusst werden. Ist Donizettis *Liebestrank* gerade deshalb eines der beliebtesten Werke des Komponisten (geworden), weil es zwar an Dramatik mangelt, dafür aber romantische Musik in Hülle und Fülle bereithält, die noch dazu amüsant anmutet?

Da das Werk allein in den 1830er Jahren über zehnmal in allen großen Opernhäusern des Kontinents gespielt wurde, hängt die Frage nach dem Erfolg mindestens ebenso am Gefallen desjenigen Publikums, für das die Oper eigentlich geschrieben wurde. Denn dass Norbert Miller Nemorinos Romanze 1986 (vor nunmehr auch schon 36 Jahren) für die vollkommene Melodiewerdung fassungslosen Schmerzes hält, sagt uns wenig über die Erwartungen und das Empfinden der Menschen bei der Premiere 1832 (und weicht eventuell bereits von unserem ab). Was also ließ diese „Miniatur ohne dramatische Höhen“ in einer Zeit herausragend erfolgreich werden, in der die Oper nicht nur die höchste Kunstform, sondern vor allem auch die Unterhaltungsform par excellence darstellte?

Wie fremd uns 200 Jahre alte Werke im Grunde sind, macht uns nicht zuletzt eine sehr aktuelle Zuspitzung deutlich: Nach über zwei Jahren vornehmlich digitaler Kultur ist uns das intuitive Verständnis für die nahezu unmögliche Reproduzierbarkeit von Kunst in noch weitere Ferne gerückt denn je. Wem Donizettis *Liebestrank* 1832 gefiel, der musste, um es noch einmal zu hören, zunächst an Noten kommen, um es zu Hause selbst am Klavier nachzuspielen. Um so dringlicher sollte die Frage nach den Voraussetzungen und Umständen des historischen Publikums gestellt werden.

Der Stoff der Oper ist heute noch derselbe wie damals: die romantische Geschichte eines Paares, das über „magische“ Hilfsmittel zueinanderzufinden sucht, aus der Distanz des „romantischen Humoristen“. Im Wesentlichen geht es also um den Affekt der Liebe, um das Nachvollziehen und Miterleben der Zuhörer von Freud und Leid zweier unerfüllter Liebender. Zu welchem Zweck dies geschieht, wie dieses Miterleben von den Zuhörern vollzogen wird und welche theoretischen Ideen dahinter stehen, hat sich über die Jahrhunderte aber stets gewandelt. Welches Verständnis davon, starke Affekte auf der Bühne vorgespielt zu bekommen, bestand also im frühen bis mittleren 19. Jahrhundert, und wie geht dieses über unser doch recht einschlägiges Bild der romantischen Epoche hinaus?

### **Der veränderte Umgang mit Affekten**

Eine noch relativ geläufige Idee vom Darstellen von Affekten auf der Theaterbühne geht auf die aristotelische Katharsis zurück. Diese besagt, dass durch das Miterleben des auf der Bühne Dargestellten der Zuschauer eine Reinigung eben dieser Affekte im eigenen Empfinden erlebt und das Dargestellte im eigenen Leben nicht mehr herbeigeführt werden muss, um die realen Emotionen zu verarbeiten. In abgewandelter Form beriefen sich hierauf auch die Protagonisten der Aufklärung im 18. Jahrhundert, diese setzten aber auf eine deutlich lehrhaftere Umsetzung auf der Bühne. Durch die Darstellung stark ausgeprägter Affekt-Pole – durch und durch

gute Rollen, geprägt von Tugenden wie Heldenhaftigkeit, Mut und Treue, im Negativen Zorn, Gier oder Rachsucht – sollte eine moralisierende Erziehung und Bildung des Individuums erreicht werden.

Um die Jahrhundertwende wurde diese sehr pädagogische zugunsten gleich zweier anderer Sichten auf Affekte abgelöst. Zunächst kam die Erkenntnis, dass das Verhandeln guter vs. schlechter Affekte auf der Bühne nicht ausreichte: Die Menschen wurden nicht tugendhafter durch moralische (Anti-)Vorbilder, sie wurden nach wie vor von Gefühlen der Vergeltung, des Neides oder anderen Lastern heimgesucht. Was also tun?

Dem Zeitgeist entsprechend (ein Begriff, der, erstmals 1769 von Herder verwendet, selbst aus der Zeit stammt), gewann man die Überzeugung, man könne negative Gemütszustände, einer Impfung gleich, nur mit ihnen verwandten Phänomenen bekämpfen. Tatsächlich stammt die Idee einer Immunisierung wohl wirklich von der etwa zeitgleich entwickelten, bahnbrechenden Entdeckung der Medizin: 1796 war endlich ein hilfreiches Mittel gegen die Pocken gefunden worden (vergl. dazu Bernd Bösel, „Immunisierung der Psyche, Maschinisierung der Affekte – Neue Paradigmen der Affektverfügung im 18. und 19. Jahrhundert“). Es sollte nun also zu einer Immunisierung von Affekten kommen. Um den Menschen von seinen negativen Affekten zu befreien, müsse er nicht die exakt identischen auf der Bühne miterleben, wohl aber verwandte.

Diese Sicht führte zu einer Öffnung von wenigen, relativ isoliert und sehr stark dargestellten Tugenden vs. Lastern hin zur Darstellung ganzer Bandbreiten und Facetten unterschiedlicher aber ähnlicher Wesenszüge, um eine breitere Immunisierung (gegenüber negativen, aber auch allzu exzessiven positiven Affekten) zu erreichen. Die Figuren wurden differenzierter und neigten nunmehr alle zu (kleineren) Fehlertritten, waren nicht mehr klar einer Tugend (bzw. einem Laster) zugeordnet. Genau dies ist beispielhaft am Text und auch an der Musik des *Liebestranks* abzulesen, an der humoresk-parodistischen Charakterisierung aneinandergereihter Nuancen des einfachen Landlebens und der ambivalenten Persönlichkeiten.

Zeitgleich erfolgte die Mechanisierung der Wahrnehmung von Affekten. Als Folge der Industrialisierung und Technisierung entstand ein Konzept, das uns heute einerseits vertrauter erscheint als eine psychische Immunisierung: Der „Homo oeconomicus“ fand Einzug in das anthropologische Verständnis der Zeit. Andererseits begegnen wir der Kommerzialisierung mitunter kritisch; in ihrer Anfangszeit aber bedeuteten exponentieller Zuwachs und Überfluss des Angebotes nicht nur unumschränkten Fortschritt – und mit der Revolutionierung der Presse war hiermit der kulturelle Sektor ganz besonders betroffen –, sondern auch eine Abkehr davon, den

„lästigen menschlichen Affekten“ ausgeliefert zu sein, hin zu vermeintlich absoluter Rationalität. Wer also Affekte in diesem neuen, ökonomischen Sinne konsumierte, der befreite sich dem damaligen Denken nach von der Anfälligkeit, ihnen zu erliegen.

### **Romantisches Verzehren oder künstliches Verlängern?**

Zurück zum *Liebestrank*: Zwar gibt es mit dem Standesunterschied zwischen Adina und Nemorino durchaus Schwierigkeiten in deren Verbindung, doch lebt die Oper davon, dass an mehreren Punkten der Handlung das Happy End offensichtlich vorzeitig eintreten könnte: am Ende des ersten Aktes, als Adina stattdessen eine Schleife nimmt und Belcore ihre Hand verspricht; inmitten des ersten Bildes im zweiten Akt, doch verursacht diesmal Nemorino eine weitere Schleife und konfrontiert Adinas Racheversuch nicht direkt, sondern verschreibt sich Belcore. Anders als noch in der Barockoper, wo die Liebenden durch äußere Einflüsse nicht zueinander gelangen, sind es hier bewusste Entscheidungen der Protagonisten, die zur Verlängerung der Spannungssituation führen.

Was bei uns heute Spannung, Nervenkitzel oder auch Frustration auslöst: wann das Paar endlich zueinander findet, hat vor 200 Jahren neben dem Gefallen an einer burlesken Liebesgeschichte zweierlei Zweck gedient. Es hat durch die Übersteigerung der porträtierten Wankelmütigkeit gegen noch weitaus schlimmere Affekte immun gemacht und gleichzeitig durch die unablässige Mechanisierung ganz grundsätzlich gegenüber Affekten desensibilisiert.

Dass das Verständnis, die Prozesse und Mechanismen von Affektdarstellung hinter den Kulissen einer Opernkonzeption, -komposition und -aufführung mitverhandelt wurden und werden, hat sich über die Jahrhunderte nicht geändert. Doch schmälerte dies weder damals noch heute die Begeisterung des Publikums für einen der faszinierendsten Plots überhaupt: für das künstliche Herbeiführen einer wahren Liebe.

*Mareike Fahr*

## Der falsche Doktor, oder: Lügen lohnt sich doch?

Es gibt sie in jeder Oper, jene Figuren, die scheinbar nur eine Nebenrolle spielen und dabei doch den Stein ins Rollen bringen, der die weitere Handlung unaufhaltsam vorantreibt. In Gaetano Donizettis *L'elisir d'amore* (*Der Liebestrank*) ist diese Rolle der Figur des Dottor Dulcamara vorbehalten. Wie so häufig in der Opernliteratur, entpuppt sich auch hier die vermeintliche Nebenfigur als Handlungslenker und Triebfeder für das Tun der Protagonist\*innen. Dulcamara, im Libretto bezeichnet als „ein Quacksalber“, ist ein überaus schillernder Charakter. In der Oper tritt er als reisender Scharlatan auf, was im 19. Jahrhundert ein verbreiteter Topos in der Literatur und auf der Opernbühne ist. Jedes noch so unwirksame Heilmittel sucht er wortreich zu verkaufen, wofür er die Leichtgläubigkeit der ortsansässigen Bevölkerung ausnutzt. Doch wer in diesem Spiel aus Betrug, Täuschung und Verwandlungskunst die Oberhand behält, ist zu Beginn keineswegs ausgemacht. Der erste Auftritt des dubiosen Doktors ist als Spektakel inszeniert: Mit Trompetenfanfaren, Hörnerklang und großem Chor wird der „Quacksalber“ im Herzen des Dorfes begrüßt. Seine Ankunft durchbricht wirkmächtig den Dorfalltag, wozu auch seine phantastische Aufmachung beiträgt: Dulcamara ist ganz in Gold gekleidet, ein Sinnbild für Blendung, und er steht im starken Kontrast zum Erscheinungsbild der Dorfgemeinschaft. Den Fokus zieht er auch musikalisch mit seiner Auftrittsarie auf sich, die als Parade-Partie für einen Bassbuffo gelten kann. Mit ihrem Melodiereichtum und rezitativen Passagen, stimmlicher Wendigkeit und farbenprächtiger Orchesterbegleitung zeichnet sie den facettenreichen Charakter des Dottore musikalisch nach. Dieser setzt sich sogleich mit großer Geste und einer Selbstdarstellung in Szene:

Ich vermute und bilde mir ein,  
dass ihr wie ich wisst,  
dass ich jener große Arzt,  
enzyklopädische Doktor  
mit Namen Dulcamara bin,  
dessen besondere Fähigkeit,  
und unendliche Wundertaten  
in der ganzen Welt bekannt sind ... und an anderen Orten.

Die Strategie ist so einfach wie effektiv: Dulcamara erfindet seinen guten Ruf und spekuliert erfolgreich darauf, dass niemand der Anwesenden sich die Blöße geben wird, vom „berühmten“ Doktor noch nie etwas gehört zu haben. In assoziative

Reichweite gerät, wenngleich im höfischen Kontext verortet, Hans Christian Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider*, das nur wenige Jahre nach Donizettis Oper erschienen ist. Dulcamaras Auftrittsarie ist eine Cavatina – eine musikalische Form, die einfach und strophenedertig gebaut ist und einen volkstümlichen Charakter hat. Der Doktor fügt sich damit musikalisch passgenau in jene ländliche Atmosphäre ein, welche die Musik im *Liebestrank* evozieren will. Weil er jedoch der reisende Fremde ist, ist die Form für mehrere Deutungen offen: Ist es ein (musikalischer) Verwandlungstrick des Doktors, der sich damit besonders volksnah geben will, oder ist er gleicher Herkunft wie jene Dorfgemeinschaft, die er als „Gelehrter“ übers Ohr hauen wird? Die Herkunft des falschen Doktors bleibt in der Oper im Dunkeln. Es sind weder die Nationalität noch die soziale Schicht, die seiner Figur Profil verleihen, sondern sein Charakter als Betrüger und Scharlatan. Ausgelotet wird in der Oper nicht, was er tatsächlich ist, sondern die Tragweite dessen, was er vorgibt zu sein.

### **Die Dulcamara-Szenen als Spiegel der Gesellschaft**

Mit seinem ersten Auftritt stellt der Dottore seine gesellschaftliche Position im Dorf klar. Nicht nur durch seinen Status als „Doktor“, auch in seinem Habitus von Welt- und Wortgewandtheit platziert er sich eindeutig oberhalb der Dorfgemeinschaft. Donizettis Doktor ist dabei eine Grenzfigur: Sie nimmt Bezug auf den gleichnamigen Dottore in der italienischen Commedia dell’arte, in der der Doktor als reicher Gelehrtentypus (meist Arzt oder Jurist) konzipiert ist. Weil er dort zugleich Wissenschaftler und Scharlatan ist, bekommt die Figur durch diesen Widerspruch eine komische Seite. Im *Liebestrank* wird die Figur des Dottore jedoch auf eine Seite zugespitzt: Der Dottore ist ein Scharlatan. Um in seiner Rolle als Gelehrter glaubhaft zu bleiben, muss er trickreich agieren. Dulcamaras Täuschung würde zweifellos auffliegen, wäre er nicht nur ein temporärer Gast im Dorf. Auf dem Konzept des reisenden Fremden gründet maßgeblich sein Erfolg: Nachdem er der Hauptfigur der Oper, dem Bauern Nemorino, einen „Liebestrank“ verkauft hat, der dessen Liebesprobleme auf einen Schlag lösen soll, offenbart er dem Publikum:

(Aber morgen ganz früh  
werde ich ganz weit weg sein.)

Der Liebestrank soll erst in 24 Stunden wirken – genug Zeit also für den Doktor, um das Weite zu suchen. Von dramaturgischer Bedeutung ist die Figur des Dottore nicht nur, weil er den berüchtigten Liebestrank im Gepäck hat, der der Oper ihren

Namen gab, sondern vor allem, weil er durch sein Erscheinen Bewegung in den gewohnten Stillstand der Dorfgemeinschaft bringt. Dulcamara versinnbildlicht den Einbruch des Fremden in die Dorfidylle. Und weil es häufig das Fremde ist, das ein grelles Licht auf Allzu-Bekanntes wirft, hat dieses Sinnbild eine Bedeutung über die unmittelbare Opernhandlung hinaus.

Donizetti gelingt es im *Liebestrank*, anhand der Figur des Dottore dem Opernpublikum einen Spiegel vorzuhalten. Er zeigt einerseits, dass es nicht viel braucht, um Menschen zu täuschen, und andererseits, wie stark sich behauptete Wahrheiten auf das Zusammenleben auswirken können. Auch wenn das Opernpublikum im 19. Jahrhundert sich kaum mit der Dorfgemeinschaft im *Liebestrank* identifiziert haben mag, so stellt die Oper doch die Frage nach der Reichweite von Lügen und Betrug im gesellschaftlichen Kontext. Der Status des Doktors als Gelehrter spielt dabei eine entscheidende Rolle, weil er allein genügt, um ihm in der Opernhandlung das Prestige von Wissenschaft anzuheften. Dass dieses auch nur auf gesellschaftlicher Zuschreibung basieren kann, offenbart die Oper eindrücklich. Was zunächst als unterhaltsame Geschichte aus dem 19. Jahrhundert erscheint, ist zugleich hochaktuell. Täuschung und Hochstapelei gibt es zu allen Zeiten und allerorten. Die Oper deckt Mechanismen gesellschaftlicher Spielregeln auf und hinterfragt Normen und Werte, die auch heute noch Gültigkeit besitzen.

### **Spiel im Spiel**

Nicht selten dienen in der Kunst Gleichnisse dazu, Verhaltensweisen zu spiegeln. Im *Liebestrank* gibt es ein solches Gleichnis in Form eines Intermezzos, an dem der Dottore nicht nur beteiligt ist, sondern das er selbst initiiert. Es ist deshalb bemerkenswert, weil es den Kern der Opernhandlung als Spiel im Spiel inszeniert. Dulcamara führt mit Adina eine Theaterszene auf, die er ankündigt als ein Lied, das „gerade herausgekommen“ sei. Es heißt „Die Gondoliera Nina und der Senator Trendenti“ und handelt von einem Vertreter der gehobenen Gesellschaft, der sich in eine Frau niederen Standes verliebt. In diesem Spiel im Spiel werden die Rollen doppelt vertauscht: Der Mann ist hier höheren Standes, er begehrt eine Frau, die ihn jedoch wegen ihres niederen Standes abweist:

Welche Ehre! Ein Senator,  
der mich um Liebe bittet!  
Aber als bescheidene Gondoliera,  
möchte ich meinesgleichen heiraten.



Diese Nummer ist als „Barcarola für zwei Stimmen“ bezeichnet, womit auf das Genre des italienischen Gondellieds angespielt wird. Solche Lieder stehen meist im 6/8- oder 12/8-Takt, und in der Barcarola im *Liebestrank* wird, wenngleich das Lied hier im 2/4-Takt steht, der ruhige und wiegende Charakter dieser Gattung aufgegriffen. Passend zum Spiel im Spiel hat sich auch die Musik in dieser Szene gleichsam verkleidet, und sie stellt diese Verwandlung sichtbar aus, wodurch sie bewusst verschiedene Deutungspotentiale beinhaltet. Oberflächlich betrachtet erscheint das Lied harmlos und gefällig. Unter der Oberfläche thematisiert es jedoch den Konflikt der Liebe zwischen verschiedenen Ständen. Keine der Personen auf der Szene durchschaut die Doppelbödigkeit dieses Intermezzos. Nemorino, das eigentliche Ziel der im Lied versteckten Moralpredigt, ist hier nicht anwesend. So bleibt es dem Publikum überlassen, über Liebes- und Standesfragen zu urteilen. Was uns heute banal erscheinen mag, bot damals durchaus Zündstoff: Es ging um nichts Geringeres als um die aufklärerische Frage, die auch Mozart in seinen Opern verhandelt hat, nämlich inwieweit die Liebe Standesunterschiede überwinden und sich religiösen wie tradierten gesellschaftlichen Normen widersetzen darf.

### **Ende gut, alles gut?**

Die Figuren der Oper sind gegenüber den vielfachen Verwicklungen und Betrügereien selbst nicht immer immun. Dulcamara verfällt vorübergehend seinen eigenen Lügen: Als sich gleich mehrere Frauen in Nemorino verlieben, glaubt er plötzlich an die Wirkung seines Liebestranks:

(Ja, alle lieben ihn: welch ein Wunder!  
Wertvoll, wunderbar ist meine Flasche!  
Schon regnet es tausend Zechinen:  
ich beginne ein Krösus zu werden.)

Erst Adina belehrt ihn eines Besseren, indem sie ihm die Kunst der Verführung jenseits von Liebestränken zeigt. Doch Dulcamara ist nicht böse, als er von Adina entlarvt wird. Er kann sich sicher sein: Die Bauern haben nichts gelernt. Und die Oper scheint ihm recht zu geben. Zum Schluss singt der Chor der Dorfgemeinschaft:

Es lebe der große Dulcamara,  
der Phönix der Doktoren!  
Mit Gesundheit und mit Schätzen  
möge er bald zu uns zurückkehren können!

Alles wie am Anfang? Nicht ganz. Der Dottore hat die Zirkularität des Dorfalltags durchbrochen und durch sein Handeln dazu beigetragen, dass die sedimentierten gesellschaftlichen Schichten und deren Normen gehörig aufgewirbelt werden, bis hin zu einer Neuformierung der Dorfgemeinschaft. Ohne es zu beabsichtigen, ist er so zu einem Helden der Geschichte geworden, wenn auch zu einem höchst zweifelhaften.

*Gabriele Groll*

## „Euern Wundertrank in Ehren“

### **Der Liebestrank in Donizettis Oper**

Titelgebend für Donizettis Oper *L'elisir d'amore* ist kein unglücklich verliebter Held, sondern – ein Getränk. Allerdings eines, das magische Wirkungskräfte besitzt, eines, welches es seit Menschengedenken gibt, oder zumindest so lange, wie Menschen sich der Macht der Liebe bewusst sind. Bezeugt ist der Liebestrank schon seit der Antike, wo er als „Philtron“ auf den schicksalhaften Verlauf ungezählter Liebesgeschichten Einfluss nahm, einige real, andere fiktiv. Liebestränke eint, so verschieden ihre Zusammensetzung auch ist, dass sie den Intellekt ruhen lassen, damit das Verlangen obsiegt. Dass dies bis zur vollkommenen Kopflösigkeit reichen kann, geriet vielfach zum Anlass von Erzählungen.

Liebestränke gibt es zu allen Zeiten und in den verschiedensten Konstellationen: Auch Liebestrank-Episoden finden sich, gute wie schlechte, komische und tragische, angefangen von den auf den griechischen Dionysien verabreichten Aphrodisiaka bis hin zu toxischen KO-Tropfen, die unheilvoll und ohne das Einverständnis ihrer fast immer weiblichen Konsumentinnen eingesetzt werden. Die Zutaten des Liebestranks sind, wenngleich stets geheimnisumwoben, so doch immerhin in Versatzstücken quellentechnisch belegt. In den historischen Zeugen als wirkungsvoll beschrieben werden Zutaten wie Alraunen, die Tollkirsche, Amethyst, Hahnenkämme und Engelstropfete, aber auch etwas einfacher der Natur zu entlockende Früchte wie die Erdbeere oder das Rosenöl. Dass toxische Substanzen mitunter berauschende Wirkung entfalten, wurde nicht nur im medizinischen Kontext produktiv verwendet, auch auf der Bühne spielen sie eine nicht unerhebliche Rolle.

Da die Kunst zumeist von solcher Liebe erzählt, die unglücklich zu nennen ist, stellte sich alsbald die Vorstellung ein, dass Liebesleid und -freud von Menschenhand zu korrigieren sei: Durch die Verabreichung eines magischen Tranks sollte die erwünschte Zuneigung herbeigeführt und der Natur bzw. den Hormonen auf die Sprünge geholfen werden. Nachdem Mephisto Faust einen Liebestrank verabreicht,

wird es ihm sogar möglich nicht nur eine, sondern „jede“ Frau zu lieben: „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe“. Herausgehoben ist hier die erotisierende Wirkung des Trankes, was in romantischen Werken wie Donizettis Oper allerdings nicht in der hier suggerierten Eindeutigkeit erzählt wird.

In der Operngeschichte stechen zwei Werke in besonderer Weise heraus, in denen der Liebestrank eine, wenn nicht sogar *die* zentrale Rolle spielt, nämlich Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde*, die auf das Tristan-Epos von Gottfried von Straßburg zurückgeht, und natürlich Donizettis Oper *L'elisir d'amore*, in der der Liebestrank, wie eingangs erwähnt, sogar zur Titelfigur avanciert.

In der Wagner-Literatur ist der Liebestrank vielfach hinterfragt worden: Brauchte es ihn wirklich? Oder geriet der Liebestrank lediglich zum Auslöser einer Liebe, die nicht sein durfte und deshalb mühsam zurückgehalten wurde. Mit Blick auf die Verabreichung des Liebestranks wird offenbar, dass es eines Komplizen bedarf, der diesen den Liebenden aushändigt. Bei Wagner ist es Brangäne, bei Donizetti der Pfuscher Dulcamara. Die Wirkung stellt sich zumeist unmittelbar ein: Tristan und Isolde versinken, nachdem die Becher geleert sind, in „brünstiger Umarmung“. Im *Tristan* ist überhaupt viel vom Sinken die Rede, was die Wirkung des Trankes als Aushebeln körperlicher und moralischer Widerständigkeit unterstreicht: Die „herabsinkend(e) Nacht der Liebe“ bildet die Kulisse für eines der tragisch-schönsten Liebesdramen zuerst der Welt- und dann der Opernliteratur. Und eben dieses Liebesdrama wird in Donizettis Oper gleich zu Beginn aufgegriffen, und zwar in einer bemerkenswerten Interpretation, welche durch die weibliche Hauptfigur der Oper, Adina, der „ländlichen Gesellschaft“ vorgelesen wird.

Tief von Isoldens Reizen  
War Tristans Herz getroffen:  
Getäuscht in seinem Hoffen,  
Ward er vor Sehnsucht krank.  
Da kam, ihm Trost zu spenden,  
Ein Wundermann gegangen;  
Der gab mit milden Händen  
Ihm einen Liebestrank,  
Um seine Qual zu enden:  
Isoldens Hochmut sank.

Eingeführt ist der Liebestrank bei Donizetti insofern in einer ganz eigenen Erzählung, als er hier im Sinne eines Eisbrechers beschrieben wird, der Isoldes „Hochmut“ zu brechen imstande ist. Tatsächlich wird er auch in den Worten Nemorinos

als ein Wundermittel angepriesen, das ein „sprödes“ Herz lebendig werden lässt, also ein Defizit beheben soll:

Man erzählt von einem Tranke,  
Der ein sprödes Herz soll rühren.

Während es in der ursprünglichen Erzählung darum geht, ein Leiden zu kurieren, das ausgelöst ist durch den Umstand, dass Isolde König Marke aus politischen Motiven heiraten soll und diesen nicht liebt, gibt es in Donizettis Oper eine deutliche Verschiebung: Der Trank ist im *Tristan* zwar ebenfalls als helfende und heilende Substanz charakterisiert, diese kommt aber nicht zur Kompensation eines äußerlichen misslichen Umstandes, sondern zum Herzerweichen zum Einsatz. Wie dieses Herzerweichen in Donizettis Oper dann tatsächlich aussieht, ist gleich auf mehrfache Weise skurril: Erstens und entscheidend ist, dass es sich hier um den Trank eines Quacksalbers handelt, der eine gewöhnliche Flasche Wein als Wundermittel verkauft. Zweitens tritt dieses Wundermittel in der Oper in Konkurrenz zu „echten“ Gefühlen. Drittens ist der Trank nachgerade beliebig einsetzbar, nämlich zuerst als Liebestrank, und dann als Trank, der zu Reichtum führen soll. Ist der Liebestrank in *Tristan und Isolde* Teil einer zutiefst romantischen Erzählung, so wird er in der komischen Oper Donizettis zum Mittel des schnöden Gelderwerbs – und damit vollkommen entzaubert.

Bemerkenswert ist der Wirkungsradius des Liebestrankes dennoch, weil der Trank zwar falsch ist, aber als Placebo wirksam wird: Nemorino erobert die Herzen der Frauen, nachdem er glaubt, dass er durch den Trank beflügelt wurde. Das von ihm ausgesandte trankesselige Selbstbewusstsein macht, dass Nemorino tatsächlich begehrenswert wird. Dass seine Attraktivität zunächst andere Frauen bemerken, hält am Ende das *Lieto Fine* nicht auf. Einen Höhepunkt in Sachen Liebestrank bietet bei Donizetti die Trinkszene Nemorinos, in der er sich in einen Rausch trinkt, um am Ende, vom „Himmlischen Trank“ berauscht, zu singen beginnt.

Während der vermeintliche Wundertrank den Protagonisten der Oper kopflos agieren lässt, so gibt es eine Figur, die berechtigten Zweifel gegenüber Dulcamara äußert. Adina gibt dem Wunderheiler auf höfliche, aber dennoch bestimmte Art und Weise einen Korb:

Euern Wundertrank in Ehren,  
Doch ich kann ihn leicht entbehren;  
Andre Mittel als Mixturen  
Führen mir den Teuren zu!

Am Ende obsiegt Adina über alle Mixturen und Tränke, weil sie durchaus ein liebendes Herz hat, das sich durch den Blick bemerkbar macht.

Ja, in dem Aug' ist Liebestrank!

Mit dieser Pointe gerät in der Oper Donizettis das eigentliche Hauptthema, der Liebestrank, zur doppelten Chimäre. Er wird als Fake vom Wunderheiler verkauft, und am Ende entflammt das noble und vermeintlich „ungerührte“ Herz der Protagonistin doch noch für den Bauern Nemorino – mit oder ohne Liebestrank.

*Friederike Wißmann*



1. Akt 1. Szene: Chorsolistinnen und -solisten der hmt Rostock. Probenfoto.

## Bauer sucht Frau (besser unter seinesgleichen)

Ein einfacher Mann verehrt eine höherstehende Frau. Dieses Phänomen wurde bereits im Mittelalter in zahlreichen Minneliedern besungen, wie beispielsweise in Reinmar des Alten' Gedicht „Ich wirbe umbe allez“ (Auszüge):

Ich wirbe umbe allez, daz ein man  
ze werltlichen fröiden iemer haben sol:  
Daz ist ein wîp, der ich enkan nâch ir  
vil grôzem werde niht gesprechen wol.  
Lobe ich si, sô man ander frouwen tuot,  
daz genimet si niemer tac von mir für  
guot.

[...]

Si ist mir lieb, und dunket mich,  
wie ich ir vollecliche gar unmære sî.  
Waz darumbe? daz lîde ich.  
ich was ir ie mit stæteclîchen triuwen  
bî.  
Nû waz, ob lîhte  
ein wunder an ir geschiht,  
daz si mich eteswenne gerne siht?

Ich strebe nach allem, was ein Mann  
an weltlichen Freuden immer haben muss:  
Das ist eine Frau, die ich nicht ihrem  
übergroßen Wert gemäß rühmen kann.  
Lobe ich sie, wie man andere Damen lobt,  
das nimmt sie mir niemals als angebracht  
ab.

[...]

Sie ist mir lieb, jedoch dünkt mich,  
dass ich ihr ganz und gar gleichgültig bin.  
Was soll's! Das leide ich!  
Ich war ihr immer in beständiger Treue  
nahe.  
Nun was dann, wenn vielleicht  
ein Wunder mit ihr geschieht,  
so daß sie mich zuweilen gerne sieht?

Der Sänger des Liedes ist unglücklich verliebt in eine Frau, die auf einer höheren gesellschaftlichen Stufe steht. Ihre Gleichgültigkeit und Unerreichbarkeit sind ihm schmerzlich bewusst. Dennoch hofft er auf ein Wunder, damit sie seine Liebe doch noch erwidert und ihn von seinem Leid erlöst. Ähnlich ergeht es Nemorino in Gaetano Donizettis Oper *L'elisir d'amore*. Gemäß dem Libretto von Felice Romani ist er nur ein einfacher Bauer, der sich in seine Herrin, die reiche Pächterin Adina, verliebt. All seine Versuche, ihr Herz zu gewinnen, werden von ihr zurückgewiesen. Nur ein Wunder kann die Schranken überwinden, die seinen Erfolg bei der Werbung um die Auserwählte verhindern.

Die Schranken, von denen hier die Rede ist, sind die definierten Regeln einer sozio-ökonomisch hierarchisierten Gesellschaft. Guts- und Grundherren versuchten stets, sich in ihrer Selbstdarstellung von den unteren Schichten abzugrenzen. So

müssen beispielsweise die kleinen Leute im Wirtshaus Abstand zu den Großbauern halten, um deren sozialer Stellung Achtung zu zollen. Diese Distanz gilt dementsprechend auch für Hochzeiten im Dorf. In der Ehe als Institution spielen verschiedene Aspekte eine Rolle: Sexualität, Fortpflanzung, eventuell Emotionen, in jedem Fall aber die Bewahrung und im besten Fall Erweiterung des Besitzes. Bei der Hochzeit werden nicht nur zwei Personen, sondern zwei bisher getrennte ökonomische Einheiten zusammengeführt. Diese müssen einander annähernd ebenbürtig sein, damit für keinen der Beteiligten ein sozialer oder wirtschaftlicher Nachteil entsteht. Ein besitzloser Bauer wie Nemorino hat demgemäß auf Grund der strengen Standesgrenzen keinen Anspruch darauf, eine in der Hierarchie über ihm stehende Gutsherrin zu heiraten (vgl. dazu Werner Troßbach; Clemens Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, Stuttgart 2006).

Während es sich bei Nemorinos Schwärmen für Adina um hohe Minne handelt, bedient der erste Auftritt des Sergeant Belcore die niedere Minne. Adina begrüßt er mit den Worten:

Wie der anmutige Paris den Apfel der Schönsten reichte,  
so reiche ich dir, mein liebes Bauernmädchen, diese Blumen.  
Aber ich bin ruhmreicher, glücklicher als er,  
weil ich zur Belohnung für mein Geschenk dein schönes Herz erlange.

In dieser kurzen Ansprache verdeutlicht Belcore, dass er sich im Rang über Adina sieht – nicht als reiche Pächterin spricht er sie an, sondern als „liebes Bauernmädchen“. Er ist davon überzeugt, dass seine Brautwerbung erfolgreich sein wird, wodurch er sich klar vom einfachen Bauern Nemorino abgrenzt. Belcore deklamiert:

Ich sehe klar in diesem Gesichtchen, dass ich dein Herz erobert habe.  
Das ist auch nicht überraschend; ich bin galant, und ich bin Sergeant;  
es gibt keine Schöne, die dem Anblick eines Helmbuschs widersteht.

Die Dreiecksgeschichte zwischen Nemorino, Adina und Belcore spielt also nach klar abgesteckten Status- und Standeszuschreibungen. Deswegen kann die Werbung Belcores Erfolg haben, während Nemorino vergeblich hofft. Nachdem Letzterer erneut von seiner Angebeteten zurückgewiesen wird, erinnert seine Wehklage am Ende der 3. Szene umso mehr an ein Minnelied:

Ach, dich allein sehe ich, fühle ich, Tag und Nacht und in allen Dingen:  
Ich versuche vergebens dich zu vergessen, dein Gesicht ist in mein Herz eingegraben ...  
Dein wankelmütiges Verhalten, vermag jede andere Liebe zu ändern.  
Doch kann nicht, kann niemals die erste Liebe das Herz verlassen.

Das Wunder, das Nemorino ersehnt, findet er im Liebestrank des Wanderarztes Dulcamara. Mit diesem Elixier glaubt er Adinas Herz erobern zu können. Adina spottet: „Dieser Schwachkopf will seine Ketten abwerfen, aber er wird ihr Gewicht mehr denn je fühlen.“ Die Ketten abwerfen – Standesgrenzen überwinden –, das ist Nemorinos Ziel. Vom Schlusschor am Ende des I. Aktes wird er dafür verlacht:

Seht nur diesen Einfaltspinsel! Er maßt sich seltsamerweise an, zu denken, er könne es mit dem Sergeanten aufnehmen, einem Mann von Welt, dem er nicht gleicht.  
Ja, bei Bacchus, die schöne Adina ist wahrhaftig ein Leckerbissen für dich!

Aus Nemorinos Sicht soll nicht der Stand über eine Hochzeit entscheiden, sondern die Liebe. Mit der Betonung von Emotionalität und Innerlichkeit setzt er andere als die geltenden Maßstäbe für die Beziehung zwischen Mann und Frau. Die Grundlage des Librettisten ist die Vorstellung der „Seelenliebe“, die seit den 1770er Jahren durch den Stil der Empfindsamkeit an Bedeutung gewinnt. Bei Verlobten soll es sich nun nicht mehr um zwei Menschen handeln, die sich bis zur Hochzeit nicht kennen, sondern um zwei Wesen, die Verständnis, Austausch und Gemeinsamkeit beim zukünftigen Ehepartner suchen (vgl. dazu Anne-Charlott Trepp, *Sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit*. Göttingen 1996).

Im Libretto werden die Konzepte von althergebrachter Standesehe und empfindsamer Seelenliebe bewusst nebeneinandergestellt, um ihren Kontrast hervorzuheben. So erklingt im II. Akt metaphorisch die *Barcarole der Gondoliera*, in der noch einmal herausgestellt wird, dass sich eine Beziehung über Standesgebühr nicht schickt. Die Werbung des Senators Tredenti beantwortet die einfache Gondoliera Nina mit den Worten:

Welche Ehre! Ein Senator, der mich um Liebe bittet!  
Aber als bescheidene Gondoliera möchte ich meinesgleichen heiraten.



Dennoch geschieht im II. Akt besagtes Wunder, das es ermöglicht, die Standesgrenzen zu überwinden. Nach Einnahme des Liebestranks wird Nemorino von den Frauen des Dorfes umringt. In Adina wächst daraufhin die Eifersucht. Schmerz erfüllt wird ihr offenbar, dass Nemorino scheinbar nur noch Augen für andere hat und keinen Gedanken mehr an sie verschwendet. Die Befürchtung, ihren bisher ungewollten Verehrer nun gänzlich verloren zu haben, lässt sie ihre wahren Gefühle für ihn erkennen.

Der Clou der Geschichte: Nemorino wird nicht von den Frauen des Dorfes umworben, weil er den Liebestrank eingenommen hat (bei dem es sich bekanntermaßen nur um eine Flasche Rotwein handelt), sondern da sein kürzlich verstorbener Onkel ihm eine große Summe Geld hinterlässt. Alle im Dorf wissen von dieser glücklichen Erbschaft, nur Nemorino und Adina erfahren zunächst nichts davon. Erst nachdem Adina Nemorino ihre Liebe gesteht und die beiden zueinander finden, wird das eigentliche Wunder der Oper ersichtlich: Da der einfache Bauer Nemorino durch die große Erbschaft nicht nur seine finanziellen Mittel, sondern auch seinen Sozialstatus erhöht, steht einer standesgerechten Hochzeit mit der reichen Pächterin Adina nichts mehr im Weg. Die Standesgrenzen wurden überwunden, nicht durch ein Wunder, sondern eine glückliche Erbschaft.

*Alexander Thomas*

# Der männliche Blick – immer gleich oder grundverschieden?

## Wie blicken ‚die‘ Männer auf ‚die‘ Frauen?

Ob in der Bildenden Kunst, in der Musik oder in den Medien – überall richten Männer einen subjektiven Blick auf die Damenwelt, der besonders hier die körperliche Schönheit stark in den Fokus stellt. In der Medienwissenschaft wird diese Perspektive beispielsweise im Film untersucht und kritisiert. Daraus hervor geht der Diskurs des sogenannten „male gaze“, des „männlichen Blicks“, der insbesondere im Film Frauen objektiviert und sexualisiert – ein Standpunkt, dessen Allgemeingültigkeit geteilt, aber auch diskutiert wird.

Ob sich diese Theorie des „männlichen Blicks“ bruchlos auf die Oper übertragen lässt, muss an dieser Stelle offenbleiben, aber in der Frage, wie männliche Protagonisten auf „ihre“ Dame blicken, lässt sich Donizettis Melodramma giocoso *L'elisir d'amore* (*Der Liebestrank*) zu Rate ziehen: Was macht Adina für Nemorino und Belcore attraktiv?

Es gibt viele Aspekte, die die Attraktivität eines Menschen für andere Mitmenschen ausmachen: Schönheit, Klugheit, Integrität, Reichtum, Ehre und andere mehr. Die Liebe, die mit dieser Attraktivität eng verbunden ist, gilt von je her als das Kernsujet der Oper. Ob unglückliche oder glückliche Liebe, verbotene Liebe, unerfüllte Liebe oder Liebe zum Zweck – die Oper erzählt gern jede Liebesgeschichte, die nicht vollkommen geradlinig verläuft und mittels Intrigen und Täuschung um die entsprechenden dramatischen Spannungsmomente bereichert wird. Gaetano Donizetti stellt in seiner Oper mit Nemorino und Belcore zwei Rivalen einander gegenüber, die um die Liebe derselben Frau wetteifern. Von den grundsätzlichen Voraussetzungen – Nemorino als einfacher, armer und ungebildeter junger Bauer im Gegensatz zu dem wohlhabenden, selbstbewussten Sergeant Belcore – bis hin zur Art und Weise der Brautwerbung teilt Donizetti den beiden Herren ein denkbar unterschiedliches Blatt aus, in dem nur die Herzdame bei beiden die gleiche ist: die Pächterin Adina.

## Belcore – der Siegreiche?

Bereits mit seinem ersten Auftritt zu den Klängen eines Marsches, bezeichnenderweise mit „Marziale“ überschrieben, erfüllt Belcore als Sergeant die Rolle des aufschneiderischen und eingebildeten Rivalen, die nach dem Vorbild des *Capitanos* aus der *Commedia dell'arte* konzipiert ist. Er beschreibt sich selbst als „galant“ und

„Mann von Welt“, vergleicht sich obendrein mit der Figur des Paris aus der griechischen Mythologie, der oftmals als der schöne und siegreiche Jüngling dargestellt wird und sich zwischen den drei Göttinnen Athene, Aphrodite und Hera für die Schönste entscheiden und ihr einen Apfel überreichen sollte. In seinem Fall ist es die Pächterin Adina: „Wie der anmutige Paris / den Apfel der Schönsten reichte, / so reiche ich dir, mein liebes / Bauernmädchen, diese Blumen.“ Seinen Hochmut noch verstärkend, behauptet er, ruhmreicher zu sein als Paris, da er ihr Herz als Belohnung erhalte. In seiner durchweg von militärischem Vokabular geprägten Rhetorik betrachtet Belcore Adina bereits als bezwungen, ohne ihre Antwort auf sein Heiratsgesuch abgewartet zu haben: „Ergib dich dem Sieger; / mir kannst du nicht entkommen.“ Ein von der äußeren Schönheit absehendes, tieferes Interesse an der Liebe zu Adina lässt Belcore nicht erkennen. Er sieht in ihr einen „schönen Engel“ und eine weitere Siegestrophäe im „Liebeskampf“, die er am Ende ohne viel Groll an Nemorino abtritt: „Die Welt ist voller Frauen; / und davon wird Belcore Abertausende bekommen.“

Es ist Dulcamara, der ebendiesen Umstand in seiner Canzonetta über die Gondoliera Nina und den Senator Tredenti scherzhaft aufgreift und so humorvoll wie ernsthaft benennt: „Ich bin reich, und du bist schön, / ich habe Dukaten und du hast weibliche Reize: / warum verweigerst du dich mir, / meine Nina, was willst du noch mehr?“ Die dem *Capitano* zugeschriebene Lächerlichkeit wird an dieser, wie an vielen weiteren Stellen in Belcores überheblicher Selbstdarstellung eingelöst – Adina, Giannetta und die Schar der Bäuerinnen und Bauern karikieren ihn bereits in seinem ersten Auftritt als „bescheidenes Herrchen“. In diesem Fall passt die Theorie des objektifizierenden und sexualisierenden „male gaze“, da der Sergeant seine Geliebte auf ihr Äußeres reduziert und als Besitzobjekt in Anspruch nimmt.

### **Nemorino – der Ärmliche?**

Anders verhält es sich bei Nemorino. Schon seit langem kennt und liebt er Adina, die aufgrund ihrer Belesenheit und Klugheit für ihn unerreichbar erscheint: „Wie schön ist sie, wie liebenswert! / ... / sie liest, studiert, lernt ... / Es gibt nichts, was ihr unbekannt ist... / ich bleibe immer ein Schwachkopf, / ich kann nur seufzen.“ Als sie zu Beginn der Oper die Isolde-Ballade vorliest, lauscht er vollkommen hingerrissen. In Anlehnung an den *Arlecchino* der *Commedia dell'arte* wird Nemorino als naiv und dennoch liebenswürdig charakterisiert; Donizetti verleiht dem jungen, bescheidenen Bauern darüber hinaus eine weitere sentimentale und einfühlsame Facette, die er besonders in seinen Arien zum Vorschein bringt. Nemorino steigt als vermeintlich abgeschlagener „idiot“ in den Ring der Brautwerbung. Von Belcores gehobener Stellung als wohlhabender Sergeant eingeschüchtert, hofft er auf den

Liebestrank Dulcamaras, der ihm Adinas Zuneigung sichern soll, um die er sie so flehentlich angebetet hatte: „Ach, dich allein sehe ich, fühle ich, / Tag und Nacht und in allen Dingen: / dein Gesicht ist in mein Herz eingegraben... / dein wankelmütiges Verhalten, / vermag jede andere Liebe zu ändern. / Doch kann nicht, kann niemals die erste Liebe das Herz verlassen.“ Mit der Ankündigung der Hochzeit von Belcore und Adina kann er den Schmerz nicht mehr ertragen und lässt sich vom Sergeant zum Soldaten machen, um bei einem letzten Versuch mit dem Liebestrank Adina zu gewinnen oder im Krieg seinem Elend zu entfliehen. Erst als Adina seine Freiheit von Belcore zurückkauft, erkennt Nemorino ihre Zuneigung, die er einzig der Wirkung des Tranks zuschreibt. Um Adina nun keinen armen und ihr gesellschaftlich unterlegenen Bräutigam an die Seite zu stellen, erhält Nemorino, zuerst noch unwissentlich, das Vermögen seines Onkels und wird damit zum „Mann von Format“ für seine Liebste. Die Geschichte um die Liebe zwischen Adina und Nemorino wird bereits zu Beginn der Oper in der Isolde-Ballade erzählt. Anders als mit Belcore, formt Donizetti die emotionale Nähe der beiden Figuren auch musikalisch aus, lässt sie in ähnlichem Duktus, zum Teil in gleichen Melodien singen.

Für Nemorinos Blick auf seine Adina kann der rein objektifizierende „male gaze“ weniger in Anschlag gebracht werden als im Fall Belcores, da er zwar ebenso auf äußere weibliche Reize verweist, aber mehr noch die Attraktivität seiner Geliebten in ihrer gesellschaftlichen und intellektuellen Überlegenheit sieht. Sein Blick erstreckt sich auf eine vielschichtige Wahrnehmung ihrer Person.

Donizetti inszeniert die Werbung der beiden Rivalen Belcore und Nemorino chancengleich, da die Selbstgefälligkeit des Belcore die Mittellosigkeit Nemorinos aufwiegt und Adina bei ihrer Wahl den Wert der Zuneigung nicht an materiellen Voraussetzungen festmacht.

### **Und wie steht es um den Blick der Frauen auf die Männer?**

Als Gegenentwurf zum „male gaze“ hat sich die Idee eines „female gaze“ in der Film- und Medienwissenschaft entwickelt, die den Fokus von der rein objektifizierenden Darstellung von Frauen auf eine subjektive Wahrnehmung mit einem hohen Diversitätsanspruch aller in den Blick genommenen Personen richtet. Die Bezeichnung als „female“ wird dabei ebenso diskutiert wie die Theorie in ihrer Umsetzung grundsätzlich.

In Donizettis Oper jedenfalls bilden die beiden weiblichen Protagonistinnen Adina und Giannetta unabhängige und starke Persönlichkeiten ab. Giannetta tritt in der Opernhandlung immer gemeinsam mit dem Chor auf. Als einzige individuell gestaltete Figur inmitten der Bäuerinnen und Bauern, Schnitterinnen und Schnitter fungiert sie als Mittlerin zwischen den handlungstragenden Protagonisten und der

kommentierenden Menge. Sie ist es, die den Bäuerinnen die Botschaft überbringt, dass Nemorinos Onkel gestorben sei und „dem jungen Mann ein beträchtliches stattliches Erbe hinterlassen“ habe. Dieser Umstand macht Nemorino für sie attraktiv und sie tritt am Rande ebenfalls in das Werbespiel der Liebenden ein.

Anders verhält sich Adina. Die Pächterin, um deren Liebe Nemorino und Belcore buhlen, ist bei ihrer Wahl frei von finanziellen, familiären oder ständischen Anforderungen und Erwartungen. Mehr noch, sie hat es in keinem Punkt nötig, überhaupt zu heiraten. Allein aus diesem Grund kann sie ihr Herz für Nemorino öffnen. „Reichtum reizt mich nicht,“ gibt sie im Duett mit Dulcamara zu verstehen. Belcores Stellung, Geld und Ansehen als Soldat sind für sie einzig deshalb interessant, um Nemorino zu gewinnen.

Während es für Belcore die Schönheit Adinas ist, die sie als Objekt begehrenswert macht, ist es für Giannetta das Geld Nemorinos. Für Adina und Nemorino selbst zählen allein ihre Gefühle füreinander, sodass alle Intrigen und Täuschungen sie nicht davon abhalten, zueinanderzufinden.

Am Ende obsiegt natürlich die wahre Liebe – was wäre Oper ohne das?

*Marie Luise Voß*



Terzett, I. Akt: In Hyeok Park (Nemorino), Elia Cohen Weissert (Adina) und Sanghun Lee (Nemorino).

## Biographien

NICOLA PANZER studierte Musiktheater-Regie in Hamburg. Von 1987 bis 1998 gehörte sie als Spielleiterin zum Ensemble der Hamburgischen Staatsoper. Seitdem arbeitet sie als freie Regisseurin u.a. in Barcelona, Daejon, Tel Aviv, Tokio, Houston, Los Angeles, Madrid, Athen, Linz, Sao Paulo, Bologna, Paris, London sowie bei den Festspielen in Spoleto, Salzburg und Bayreuth.

In Co-Regie mit Robert Wilson erarbeitete sie zuletzt die Produktionen *Pushkin Fairy Tales*, *Letter to a Man*, *La Traviata*, *Le Trouvère*, *Turandot*, *Messias* sowie *Otello*. Zu ihren Regiearbeiten zählen u.a. *Aus den sieben Tagen* von Stockhausen, *Die Flut* von Boris Blacher, sowie *Hänsel und Gretel*, *Die verkaufte Braut*, *Riders to the Sea*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Die Zauberflöte*, *Les Mamelles de Tirésias* sowie fünf Opern in der Reihe „Opera piccola“ an der Hamburgischen Staatsoper.

INGRID WACHSMANN ist seit 20 Jahren in den Bereichen Theater, Kunst und Mode tätig. Nach ihrem Studium von Bühnenbild und Kunstgeschichte an der Akademie der Schönen Künste Brera in Mailand arbeitete sie in Luzern und Zürich in den Bereichen Theater, Architektur und Modedesign. In Hamburg war sie an der Staatsoper tätig, wo sie zwischen 2010 und 2012 u.a. mit der Regisseurin Nicola Panzer das Bühnenbild zu den Kinderopern *Der verzauberte Zauberer*, *Die Schneekönigin* und *Räuber Hotzenplotz* entwarf. In den letzten Jahren hat sie freiberuflich an zahlreichen Ausstellungen mitgewirkt.

FLORIAN ERDL war von 2012 bis heute 1. Kapellmeister und stellvertretender GMD an mehreren Theatern: am Schleswig-Holsteinischen Landestheater in Flensburg, der Oper Graz und aktuell am Stadttheater Pforzheim, wo er auch als kommissarischer GMD tätig war. In der Saison 22/23 wird er hier Puccinis *Madama Butterfly*, Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Tschaikowskis *Eugen Onegin* und Lehárs *Lustige Witwe* zur Aufführung bringen. Seit 2017 war Erdl mehrfach musikalischer Assistent von GMD Sebastian Weigle an der Oper Frankfurt. Nach der Arbeit an Richard Strauss' *Capriccio* (2018) dirigierte er dort Mozarts *Zauberflöte* (2018), Schrekers *Der Ferne Klang* (2019) und jüngst Mozarts *Così fan tutte* (2022). In seinem Repertoire seien außer den großen Mozart- und Verdiopern besonders Britten's *A Midsummer Nights Dream*, Verdis *Falstaff*, Prokofieffs *Die Liebe zu den drei Orangen*, Previns *A streetcar named desire*, Wagners *Rheingold*, Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und Bergs *Lulu* erwähnt.

Schwerpunkte in Erdls Symphoniekonzerten sind das spätromantische und expressionistische Repertoire, zudem engagiert er sich für die Neue Musik. Erdl betrieb neben dem Studium der Fächer *Orchesterdirigieren* und *Musiktheorie* Studien in Philosophie, Musikwissenschaft und Regie. Gastdirigate führten ihn u.a. ans Nationaltheater Mannheim, das Staatstheater Schwerin, die Oper Kiel und das Landestheater Innsbruck. Seit März 2020 ist er mit der Vertretungsprofessur Dirigieren an der Hochschule für Musik und Theater Rostock betraut.

MATTHIAS MENSCHING studierte Schulmusik, Germanistik und Chordirigieren in Hamburg (Chorleitung bei Prof. Hannelotte Pardall und Prof. Cornelius Trantow, Orchesterleitung bei Prof. Frank Löhr); darüber hinaus besuchte er zahlreiche Meisterkurse für Chorleitung. Aufgrund seiner Leistungen beim Deutschen Chorwettbewerb 2014 erhielt er ein Stipendium vom Deutschen Musikrat, in dessen Rahmen ihn weitere Studien zu Denis Rouger, Thomas Lang und Simon Halsey führten. Matthias Mensching widmet sich mit seinen Chören einem breiten Spektrum der Chorkliteratur von Alter Musik bis hin zu Werken der Gegenwart, worunter sich auch zahlreiche Uraufführungen befinden. Mit dem 2010 von ihm gegründeten Kammerchor hamburgVOKAL wurde er bei Wettbewerben mehrfach ausgezeichnet und folgt mit dem Ensemble regelmäßig Einladungen zu Festivals und Konzertreihen. Beim NDR entstand eine Rundfunkproduktion mit zeitgenössischer Chormusik. An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg hat er mehrfach Musiktheater-Produktionen geleitet. Zum WS 2015/16 erhielt er einen Lehrauftrag für Chor- und Ensembleleitung an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Seit dem SoSe 2021 ist Matthias Mensching Dozent für Chorleitung an der Hochschule für Musik und Theater Rostock; hier leitet er auch den Kammerchor sowie den Hochschulchor.

## Die Solistinnen und Solisten

MELLY CHENG (Giannetta), in Deutschland geboren, nimmt seit dem 16. Lebensjahr Gesangsunterricht. In Berlin erhielt sie wichtige und inspirierende Impulse bei Rebecca Koch Mafoudhi und Vivien Lee. Heute studiert Melly Cheng klassischen Gesang in der Klasse von Herrn Olaf Hays im 4. Studienjahr an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Erste Erfahrungen konnte sie am Volkstheater Rostock als Fuchskind in Leoš Janáčeks Oper *Das schlaue Fuchtlein* (2021) sammeln.

ANNA LENA AUER (Giannetta) wurde in Freiburg im Breisgau geboren und studiert nach einem Schulmusikstudium an der Hochschule für Musik Karlsruhe mit dem Zweitfach Englisch seit 2020 Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Martina Rüping. Sie debütierte im Herbst 2021 als Freia in der Hochschulproduktion *Das Rheingold* sowie als Franz und Fuchskind in Janáčeks *Das schlaue Fuchtlein* am Volkstheater Rostock. Anna Lena ist Stipendiatin der Ad Infinitum Foundation.

ELIA COHEN WEISSERT (Adina), geboren in Israel, ist Sopranistin und Cellistin. Nachdem sie als Cellistin zahlreiche internationale Preise gewonnen hatte, entdeckte Elia im Alter von 23 Jahren ihre Stimme. Kurz darauf begann sie das Studium Operngesang am Königlichen Konservatorium in Brüssel. Seit April 2022 studiert sie Gesang im Masterstudiengang an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock bei Fionnuala McCarthy. Ab Oktober 2022 wird Elia Artist in Residence an der Queen Elisabeth Music Chapel in Brüssel in der Klasse von José van Dam und Sophie Koch sein. Im August 2020 gewann sie den Hauptpreis der Lotte-Lehmann-Opern Akademie in Perleberg und 2021 den Promusicis-Preis in Paris (gemeinsam mit dem Pianisten Josquin Otal).

DEULRIM JO (Adina), geboren in Südkorea, machte erste musikalischen Erfahrungen bereits im Kindesalter. 2009 gewann sie den 2. Preis der 13th National Honam Theological University of Music Competition und der Jeonlabugdo Middle and High School Student Musical Performance Competition.

Von 2011 bis 2016 studierte sie Kirchenmusik (Gesang) bei Prof. Myengsin Lee an der Presbyterian University and Theological Seminary in Seoul. Während des Studiums arbeitete sie auch als Kirchenmusikerin und hat bei zahlreichen Konzerten (darunter in Händels *Messias*, *Magnifikat*, *Judas Maccabaeus*, *Israel in Ägypten* und in Vivaldis *Gloria*) mitgewirkt.



Von 2012 bis 2017 hat sie Konzerte als Mitglied im Puts Yemabon Gesang Ensemble in den USA, Malaysia, Thailand und Australien gegeben. Seit 2021 studiert sie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock Bühnengesang im Master in der Klasse von Prof. Fionnuala McCarthy.

SANGHUN LEE (Belcore) wurde in Südkorea geboren und erhielt sein erstes Studium im Künstlerischen Hauptfach Gesang an der Yonsei Universität 2012–2019. Er wirkte bei verschiedenen Opern mit, darunter als Germont in *La Traviata* (2017), als Rigoletto in der gleichnamigen Oper (2018), als Don Giovanni (2021) und als Wotan in *Rheingold* (2022). Seit 2020 studiert Sanghun Lee im Studiengang Master Bühnengesang bei Prof. Klaus Häger an der Hochschule für Musik und Theater Rostock.

GEORGIOS SOFIALIDIS (Belcore) ist in Griechenland geboren und aufgewachsen. Ersten Geigenunterricht erhielt er im Alter von 6 Jahren, seine Beschäftigung mit dem Gesang begann er im Alter von 19 Jahren bei Prof. Stavros Giannoulis, bei dem er 2018 sein Studium am Konservatorium Ano Polis in Thessaloniki mit Auszeichnung abschloss. Er sang u.a. mit dem Orchester des griechischen Staatsfernsehens sowie mit dem Thessaloniki Sinfonieorchester. Seit 2020 studiert er an der Hochschule für Musik und Theater Rostock Gesang in der Klasse von Martina Rüping. Von 2021 bis 2022 war er Stipendiat der Ad Infinitum Stiftung. Im Oktober 2021 sang er die Rolle des Fafner in der Opernproduktion *Das Rheingold* an der hmt Rostock.

SEONGDONG KIM (Dulcamara) wurde geboren in Daegu, Südkorea. Er hat von 2008 bis 2014 an der Yeungnam Universität Gesang studiert. Erste Bühnenerfahrungen machte er als Leporello und Commendatore in *Don Giovanni*, als Dulcamara in *L'elisir d'amore*, als Creon in *Oedipus Rex* und als Colline in *La Bohème*. Seit 2020 studiert er Master Bühnengesang an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Prof. Nikolay Borchev.

ZHIYI YANG (Dulcamara) wurde 2000 in China geboren. 2017 kam er nach Deutschland und studierte dort zunächst privat Gesang bei Reuben Willcox in Mannheim. 2019 begann er sein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Prof. Klaus Häger. Im Opernprojekt *Das Rheingold* von Richard Wagner an der Hochschule in Rostock sang er die Rolle des Fasolt.

IN HYEOK PARK (Nemorino), geboren in Südkorea, schloss 2018 sein Bachelorstudium in Korea ab und begann 2020 sein Masterstudium an der Hochschule in Rostock.

Erste Bühnenerfahrungen sammelte er 2018 als Alfredo in der Oper *La Traviata* in Südkorea, 2020 als Don Ottavio in der Oper *Don Giovanni* und als Loge und Froh in der Oper *Das Rheingold* an der Hochschule Rostock. Im Mai 2022 gewann er einen Sonderpreis für Performance in Basel. Derzeit studiert er im 3. Semester des Masterstudiengangs bei Prof. McCarthy.

EUL HO SHIN (Nemorino) wurde in Südkorea geboren. Nach seiner Schulausbildung begann er an der Universität in Südkorea sein Bachelor-Studium im Fach Gesang. Seit 2020 studiert er an der Musikhochschule in Rostock bei Hermine May. Schon während seiner Studienzeit in Seoul nahm er an verschiedenen Produktionen teil und sammelte als Chormitglied erste Bühnenerfahrungen (*Die Zauberflöte*, *Carmen*, *La Bohème*, *La Traviata*, *Aida*, *L'elisir d'amore*, *Eugen Onegin*). Später kamen solistische Auftritte dazu, wie z. B. 2016 als Rinuccio in *Gianni Schicchi* im Rahmen einer Hochschulproduktion der Universität. Im darauffolgenden Jahr 2017 sang er die Rolle des Tamino in der *Zauberflöte* und 2021 die Partie des Mime in Wagners *Rheingold* an der Hochschule in Rostock.



I. Akt Finale: Eul Ho Shin (Nemorino) und Deulrim Jo (Adina).

Erfahren Sie mehr über unsere Hochschule und abonnieren Sie unseren hmt-Newsletter auf [www.hmt-rostock.de](http://www.hmt-rostock.de)!



## Impressum

Hochschule für Musik und Theater Rostock | Rektor: Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns  
Texte: Mareike Fahr, Gabriele Groll, Nicola Panzer, Alexander Thomas, Friederike  
Wißmann, Arthur Vollmer, Marie Luise Voss | Bühnen- und Probenfotos: Ingrid  
Wachsmann | Titelfoto: Mirko Dalchow | Gestaltung: Angelika Thönes | Schutzge-  
bühr: € 2,00