

Begriff und Psychodynamik des Scheiterns  
aus psychoanalytischer Sicht  
am Beispiel des „König Lear Opern Projekts“ von  
Giuseppe Verdi

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin  
der Philosophie (Dr. phil.)

Vorgelegt im Fachbereich 01 Humanwissenschaften  
der Universität Kassel

Von Olga Maria Balitzky

Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. Rolf-Peter Warsitz

Zweitgutachter: Prof. Dr. Patrick Meurs

Eingereicht im September 2019

Disputation: 06.03.2024

## Abstract

Die vorliegende Untersuchung fokussiert sich auf die Frage, weshalb sich Giuseppe Verdi als überaus erfolgreicher Komponist von 26 Opern 50 Jahre damit beschäftigte, den „König Lear“ von William Shakespeare zu vertonen, ohne das Projekt jemals auf die Bühne zu bringen. Verdis wiederholtes Aufgreifen und Wiederfallenlassen des Projekts verweisen auf ein hohes Maß an Ambivalenz, sodass sich darüber eine psychoanalytische Fragestellung legitimiert. Die psychoanalytische Untersuchung zielt auf den Zusammenhang zwischen der Biographie Verdis und seinem Werk hin und rückt damit die spezifische Verbindung menschlichen Seins zu einem künstlerischen Ausdruck in den Mittelpunkt, mit der zentralen Frage danach, ob es sich bei Verdi um ein Scheitern bezüglich des „Re Lear“-Projekts gehandelt hat.

Die Untersuchung stützt sich auf drei Variablen. Es handelt sich dabei um sechs Opern, die sich im chronologischen Schaffensverlauf Verdis ansiedeln und repräsentativ für Inhalt und Dynamik im Œuvre des Komponisten stehen. Weiterhin erfolgt die Analyse einer von Verdi gefertigten Skizze, die ihm als Vorlage für seine Komposition des „König Lear“ dienen sollte. Als dritte Variable steht die Betrachtung des Mannes Giuseppe Verdi in seinen persönlichen Beziehungen. Aus einem Vergleich und der Gegenüberstellung der drei Variablen entwickeln sich die Hinweise darauf, ob und woran Verdi mit seinem „Lear“-Projekt gescheitert ist, und die Frage danach, was es ist, wenn wir von Scheitern sprechen.

Die Untersuchung erwächst zu einer psychoanalytischen Fallstudie zu dem Thema Scheitern, mit der Aufforderung, sich dem Begriff innerhalb der psychoanalytischen Theorie anzunähern und ihn darin zu verorten. Zudem leistet die Untersuchung einen Beitrag hinsichtlich einer bisher offenen Fragestellung zum „Re Lear“-Projekt innerhalb der Verdi-Forschung.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Die Fragestellung</b>	<b>1</b>
1.1	Scheitern	1
1.2	Verdi und sein „König Lear“-Projekt	2
1.3	Die Methode	4
<b>2</b>	<b>Psychoanalytische Betrachtungen zum Werk Verdis</b>	<b>5</b>
2.1	<b>Nabucco</b>	<b>6</b>
2.1.1	Entstehung	6
2.1.2	Nabucco – der Inhalt	6
	Der erste Teil: JERUSALEM	6
	Der zweite Teil: DER FREVLER	7
	Der dritte Teil: DIE PROPHEZEIUNG	7
	Der vierte Teil: DAS ZERBROCHENE GÖTZENBILD	8
2.1.3	Die psychoanalytische Interpretation	8
2.1.3.1	König Nabucco	8
2.1.3.2	Abigaille, die erstgeborene Tochter	10
2.1.3.3	Fenena, die Zweitgeborene	10
2.1.4	Zusammenfassung	10
2.2	<b>Macbeth</b>	<b>11</b>
2.2.1	Entstehung	12
2.2.2	Macbeth – der Inhalt	13
	Erster Akt	13
	Zweiter Akt	13
	Dritter Akt	14
	Vierter Akt	14
2.2.3	Die psychoanalytische Interpretation	15
2.2.3.1	Die Hexen	15
2.2.3.2	Macbeth	16
2.2.3.3	Lady Macbeth	17
2.2.4	Zusammenfassung	18
2.3	<b>Il trovatore</b>	<b>19</b>
2.3.1	Die Entstehung	19
2.3.2	Il trovatore – der Inhalt	20
	Erster Akt – Das Duell	20
	Zweiter Akt – Die Zigeunerin	21
	Dritter Akt – Der Sohn der Zigeunerin	21
	Vierter Akt – Die Hinrichtung	22
2.3.3	Psychoanalytische Interpretation	22
2.3.3.1	Azucena	22
2.3.3.2	Manrico	24
2.3.3.3	Graf Luna	25
2.3.3.4	Leonora	26
2.3.4	Zusammenfassung	26
2.4	<b>Simon Boccanegra</b>	<b>27</b>
2.4.1	Die Entstehung	27
2.4.2	Simon Boccanegra – der Inhalt	28
2.4.3	Psychoanalytische Interpretation	30
2.4.3.1	Simon Boccanegra	30

2.4.3.2	Paolo.....	32
2.4.3.3	Amelia.....	32
2.4.3.4	Fiesco.....	33
2.4.4	Zusammenfassung.....	33
<b>2.5</b>	<b>Don Carlo.....</b>	<b>34</b>
2.5.1	Die Entstehung.....	34
2.5.2	Don Carlo – der Inhalt.....	34
	Erster Akt.....	35
	Zweiter Akt.....	35
	Dritter Akt.....	36
	Vierter Akt.....	37
	Fünfter Akt.....	38
2.5.3	Psychoanalytische Interpretation.....	38
2.5.3.1	Carlo und Posa.....	38
	Erster Akt:.....	38
	Erster Akt:.....	39
2.5.3.2	König Philipp II. ....	40
2.5.3.3	Elisabeth und Eboli.....	40
2.5.4	Zusammenfassung.....	41
<b>2.6</b>	<b>Otello.....</b>	<b>41</b>
2.6.1	Entstehung.....	41
2.6.2	Otello – der Inhalt.....	42
2.6.3	Psychoanalytische Interpretation.....	44
2.6.3.1	Desdemona.....	44
2.6.3.2	Otello.....	44
2.6.3.3	Jago.....	46
2.6.4	Zusammenfassung.....	46
<b>3</b>	<b>Verdis Schaffen.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1</b>	<b>Die fehlenden Mütter.....</b>	<b>47</b>
<b>3.2</b>	<b>Die narzisstische Kompensation der Männer.....</b>	<b>49</b>
<b>3.3</b>	<b>Die ohnmächtigen mächtigen Frauen.....</b>	<b>51</b>
3.3.1	Die Töchter.....	51
3.3.2	Die Ehefrauen und Mütter.....	52
<b>3.4</b>	<b>Der ödipale Konflikt oder die existenzielle Bedrohung.....</b>	<b>53</b>
3.4.1	Die Vater-Tochter-Beziehung.....	53
3.4.2	Die Vater-Sohn-Beziehung.....	53
<b>3.5</b>	<b>Zusammenfassung zum Werk Verdis.....</b>	<b>54</b>
3.5.1	Das Kaleidoskop auf der Bühne Verdis.....	54
3.5.2	Das Konstrukt einer Persönlichkeit.....	57
<b>4</b>	<b>Das „König Lear“-Projekt.....</b>	<b>58</b>
<b>4.1</b>	<b>Die Ambivalenz Verdis.....</b>	<b>59</b>
<b>4.2</b>	<b>Der „König Lear“ – ein Entwurf Verdis an Somma<sup>1</sup>.....</b>	<b>65</b>
<b>4.3</b>	<b>Psychoanalytische Betrachtungen.....</b>	<b>69</b>
4.3.1	Die Protagonisten in Verdis Skizze.....	69
4.3.2	Die bekannten Themen.....	71
4.3.3	Die neuen Themen im „König Lear“.....	72
4.3.4	Die Abweichung der Skizze Verdis zu Shakespeare.....	73
<b>4.4</b>	<b>Beurteilung der Skizze Verdis.....</b>	<b>73</b>
<b>5</b>	<b>Giuseppe Verdi – die Biografie.....</b>	<b>75</b>

5.1	Die Abhängigkeit.....	75
5.2	Die Befreiung mit dem Preis der Galeerenjahre .....	84
<b>6</b>	<b><i>Psychoanalytische Betrachtungen zur Biografie Verdis.....</i></b>	<b>107</b>
6.1	Das Vaterbild.....	108
6.1.1	Carlo Verdi .....	108
6.1.2	Antonio Barezzi .....	109
6.1.3	Die Spaltung – Licht und Schatten.....	110
6.2	Das Mutterbild.....	111
6.3	Die Kränkung .....	112
6.4	Arbeitsbeziehung .....	113
<b>7</b>	<b><i>Der Mensch Giuseppe Verdi .....</i></b>	<b>113</b>
7.1	Das Vaterbild und die Leistung .....	113
7.2	Die Mutter und die Kränkung .....	114
7.3	Verdi in seinen Beziehungen .....	115
7.4	Die Bedeutung des Komponierens.....	117
7.5	Zusammenfassung .....	119
<b>8</b>	<b><i>Die Untersuchung .....</i></b>	<b>120</b>
8.1	Die sozial relevanten Themen .....	121
8.2	Die intrinsischen Aspekte .....	121
	Tabelle 1: Die zentralen Inhalte des privaten Giuseppe Verdi .....	122
	Tabelle 2: Die zentralen Inhalte des Bühnenwerks .....	123
8.3	Die Übereinstimmungen .....	124
8.4	Die Abweichungen .....	124
8.5	Die Projektion der narzisstischen Dekompensation.....	125
8.6	Verdi und der „König Lear“ .....	126
8.7	Die Aussagen und Hypothesen .....	129
<b>9</b>	<b><i>Zum Begriff des Scheiterns im psychoanalytischen Kontext .....</i></b>	<b>130</b>
9.1	Die Ambivalenz im Scheitern .....	130
9.2	Die Bedeutung der Internalisierung .....	132
9.3	Scheitern und Kreativität.....	134
9.4	Verdi zwischen Eros und Thanatos.....	135
<b>10</b>	<b><i>Zusammenfassung .....</i></b>	<b>136</b>
	<b><i>Literaturverzeichnis .....</i></b>	<b>140</b>
	<b><i>Discographie .....</i></b>	<b>148</b>
	<b><i>Personen .....</i></b>	<b>150</b>

# 1 Die Fragestellung

Zur fokussierten Bearbeitung des Themas ist es erforderlich zunächst die unterliegenden Phänomene einzeln darzustellen, um in einem zweiten Schritt Synergien zu identifizieren. In einem ersten Schritt werden unterschiedliche Sichtweisen und Ansätze in Bezug auf den Begriff des Scheiterns erläutert. Anhand der drei Variablen, des Werkes Verdis, des König Lear Projekts, und Verdis Biographie, wird der Frage nach einem Scheitern Verdis im Rahmen einer psychoanalytischen Fallstudie nachgegangen.

## 1.1 Scheitern

In sämtlichen Kulturkreisen berührt das Phänomen des Scheiterns die Menschen in ihrem individuellen und kollektiven Erleben und Handeln. Als ein Thema philosophischer Betrachtung finden wir menschliches Scheitern bei Seneca (Maurach, 2005), bei Sören Kierkegaard (Kierkegaard, 1988, Rohde, 1959) wie auch bei Friedrich Nietzsche (Nietzsche, 1983; Andreas-Salome, 1983; Bennee, 2015) als eine grundsätzliche, dem Leben innewohnende existenzielle Erfahrung. Selbst Goethe sah sich am Beispiel des mächtigen und des gescheiterten Königs Lear inspiriert, poetisch in Worte zu fassen, was menschlicher Existenz in der unabänderlichen Gewissheit des Alterns und des Todes gewiss ist:

*„Ein alter Mann ist stets ein König Lear! Was Hand in Hand mitwirkte, stritt, Ist längst vorbei gegangen, Was mit und an dir liebte, litt, Hat sich wo anders angehangen; Die Jugend ist um ihretwillen hier, Es wäre töricht zu verlangen: Komm ältele du mit mir“*  
(Birus H. u. Eibel K., 1998, S. 247).

Sigmund Freud (1856–1939) fand im griechischen Mythos des Königs Ödipus (Leis, 2015) menschliches Scheitern als ein unbewusstes und unentrinnbares psychisches Dilemma, das zugleich auch eine individuelle Persönlichkeitsentwicklung implizierte und ermöglichte (Freud, 1913, S. 244; Burkhard, Seel, 2014). Im Rahmen ethnopschoanalytischer Untersuchungen wurde von Paul Parin und Mario Erdheim in den 1970er Jahren die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit und somit eine universale Relevanz unbewussten Handelns diskutiert (Parin, Parin-Matthèy, 1978; Erdheim, 1984). Dieser Hypothese folgend stellt sich die Überlegung, inwieweit es sich bei menschlichem Scheitern um einen Existenzmodus (Schlösser, Gerlach, 2001) handelt.

Die Bedeutung, die menschlichem Scheitern zugeschrieben wird, steht immer in einem kulturell ethischen und sozialen individuellen Kontext. So versteht sich menschliches Scheitern in der Tradition fernöstlicher Philosophien als eine gar notwendige Herausforderung auf dem Wege der Individuation (Scharfetter, 2012), indem das individuelle Karma im menschlichen Scheitern die Möglichkeit zu psychisch geistigem Wachstum sowie zu einer spirituellen Transformation in sich birgt. In der jüdisch-christlichen Tradition des Abendlandes begegnet uns das Phänomen menschlichen Scheiterns bereits in der Schöpfungsgeschichte mit Adam und Eva. Die Entscheidung, die „*Frucht vom Baum der Erkenntnis*“ zu essen, bedeutete die Vertreibung aus dem Paradies und den Verlust der Harmonie. Sie führte in den Zustand des Mangels und der Schuld und implizierte somit menschliches Scheitern (v. Rad, 1987). Im heutigen, 21. Jahrhundert steht menschliches Scheitern häufig als ein Synonym für ein Nichtgelingen oder einen nicht erzielten Erfolg. Auf einem optimierten leistungsorientierten Lebensweg scheint die Möglichkeit des Scheiterns geradezu allgegenwärtig zu sein und der Begriff findet seine inflationäre Anwendung.

Die Ambivalenz, die in dem Begriff des Scheiterns liegt, wird auch in dessen etymologischer Bedeutung deutlich. Aus dem Altgermanischen kommend weist das Wort „Scheitern“ mit seinem Substantiv „Scheit“ auf ein Stück Holz hin. Durch eine Teilung oder Abspaltung löst dieses sich aus seiner Ganzheit und findet über die Trennung möglicherweise zu einer neuen eigenen Gestalt. So gesehen beinhaltet dieser Prozess ähnlich einer Zellteilung eine regressive und pathologische Variante, jedoch auch eine progressive Seite der Erneuerung mit der Möglichkeit des Erhalts eines großen Ganzen. Analog dazu verweist das aus dem Griechischen kommende Wort „schízein“ auf die psychiatrische Diagnose der Schizophrenie, die von Eugen Bleuler im Jahre 1911 vorgestellt wurde (Bleuler, 1983). Er sah in der Schizophrenie eine intrapsychische strukturelle Fragmentierung mit der Gefahr eines psychischen Verfalls. Hingegen erkennen wir in der Trance der Schamanen die psychiatrischen Symptome der psychischen Fragmentierung als eine Quelle der Bewusstseinsweiterung und einer daraus erwachsenden schöpferischen Kraft.

## **1.2 Verdi und sein „König Lear“-Projekt**

Es mutet fragwürdig an, ausgerechnet Giuseppe Verdi (1813–1901) mit Scheitern in Verbindung zu bringen. Als Komponist von 26 Opern entwickelte Verdi in den Jahren von 1839 bis 1893 eine Psychologisierung des Belcanto hin zu einer expressiven realistischen Charakterdarstellung auf der Bühne. Bereits nach seinem ersten großen Opernerfolg von

„Nabucco“ im Jahre 1843 beschäftigte Verdi sich mit dem Vorhaben einer Vertonung des „König Lear“ von William Shakespeare (Springer, 2000, 2005, s.344). Als ein Verehrer und Kenner Shakespeares gelang es ihm, dessen Dramen „Othello“, „Macbeth“, sowie dessen Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“ erfolgreich zu vertonen (Shakespeare, 1998). Sein „König Lear“-Projekt hingegen sollte ihn fünfzig Jahre seines Lebens begleiten, wobei es ihm nicht möglich war, dieses Drama komponiert auf die Bühne zu bringen.

Innerhalb der Verdi-Forschung setzten sich zahlreiche Musikwissenschaftler (Gerhard, A., Schweikert Uwe, 2001) wiederholt mit der Frage nach einem Scheitern Verdis an dem „Re Lear“-Projekt auseinander. Auch hier zeichnet sich ein hohes Maß an Widersprüchlichkeit ab. Die Spekulationen reichen von der Annahme darüber, dass ein fertiges Libretto von Antonio Somma (1809–1864) verfasst worden sei und in den Archiven des Instituto Nazionale di Studi Verdiani in Parma liege (Springer, 2005) bis hin zu dem Dementi von Pierluigi Petrobelli (1932–2012), dem Direktor des Instituts, dem zufolge Verdi selbst alle Kompositionsskizzen sowie eine weit gediehene Niederschrift vernichtet habe (Petrobelli, 1981). Die Annahme, dass dieses Werk Shakespeares aus musikwissenschaftlichen Aspekten heraus nicht zu vertonen sei, hat der zeitgenössische Komponist Aribert Reimann widerlegt. Mit einem Libretto von Claus H. Henneberg komponierte er den „König Lear“ in zwei Akten. Die Uraufführung fand am 09.07.1978 am Nationaltheater in München statt (Reimann, 1978)

In Verdis Biographie (Budden, 1987; Jansen, 2000; Marquart, 2000) sowie in seinen Briefen (Otto, 1983; Busch, 1979, 1986; Werfel, 1926) an seine Librettisten Salvatore Cammarano (1801–1852) und Antonio Somma (1809-1864) werden sein Aufgreifen und sein Wiederfallenlassen des „Lear“-Projekts deutlich. Wie ein roter Faden durchziehen sein Werk dramatische Vater-Tochter und Vater-Sohn-Beziehungen, und so gesehen passte der „König Lear“ durchaus in sein Oeuvre. *„Der alte Lear auf der Heide machte mir Angst“*: Dies waren Verdis Worte in einem Gespräch mit Pietro Mascagni im Jahre 1898 (Conati, 1984, s.350) bezüglich des Projekts. Verdi war sich der emotionalen und existenziellen Not des gestrandeten Königs Lear offensichtlich bewusst. Das hohe Maß seiner Ambivalenz weist darauf hin, dass es vermutlich intrinsische Faktoren waren, die in der Person Verdi selbst lagen und die für ein Nichtzustandekommen des Werks verantwortlich waren. Darüber verdichtet sich die Annahme, dass es sich bei der Ambivalenz um einen intrapsychischen Widerstand handelte, über den sich Verdi nicht bewusst war. Dieter Ohlmeier (2009) sah in Verdis „Lear-Projekt“ eine Symptombildung, die sich als Arbeitshemmung über Jahre hindurch abbildete (s. 69).

Sigmund Freud (1923) sah im künstlerischen Schaffen einen Ausdruck der Sublimierung. Er verstand darunter einen Abwehrmechanismus, in dem die Triebabfuhr und die Gestaltung von unbewussten Motiven und Inhalten konstruktiv in künstlerischem Schaffen zusammenfließen können (Fürstenau, 1967). Das künstlerische Schaffen begegnet uns bei dem Sujet Oper sowohl in der Komposition der Musik wie auch in der Gestaltung der Handlungen und deren entsprechenden Charakteren (Oberhof, Leikert, 2009; Nohr, Leikert, 2016; Oberhof, 2015). Ausgehend davon, dass Komponieren als ein Ausdruck eines Primärprozesses (Quinodoz, 2011) zu verstehen ist und die wiederkehrenden Themen der Handlungen als ein Ausdruck persönlicher Objektwahlen und deren damit in Zusammenhang stehender Abwehrmechanismen zu interpretieren sind, erhalten die Objektwahlen Verdis in dessen Werk eine tragende Bedeutung (Kernberg, 1992; Kohlt, 1976; 1981; Sandler, 1999). Damit zeichnet sich in Verdis künstlerischem Schaffen ein biographischer Aspekt seiner Person ab.

### **1.3 Die Methode**

Eine Biographie entwickelt sich aus einer subjektiven Wahrnehmung über den Prozess eines gelebten Lebens, der in einen kulturell-historischen und sozialen Kontext eingebunden und durch diesen geprägt wird. Somit ist auch die Darstellung einer Biographie immer subjektiv. Sie erfolgt über Selbst- oder Fremdwahrnehmung in Form von Gefühlen, Gedanken und Erleben und wird über Sprache, Handeln und Schaffen sowie eine individuelle Beziehungsgestaltung und deren Resonanz ausgedrückt. Eine Biographie wird somit zu einem Konstrukt in einem sozial- und entwicklungspsychologischen Beziehungsgeflecht, in dem das Subjekt mit dem Objekt unauflösbar verbunden ist (Völter, Dausien, 2009; Weist, 2012; Zahlmann, Scholz, 2005; Bruder, 2003; Devereux, 1984).

Mit der Auswahl aus unterschiedlichen Biographiegeneratoren (op. cit., 2009) wie den formalen Daten der Berichte, den Tagebüchern und den Briefen, den sozialen Beziehungen und den persönlichen Handlungen, der Anamnese sowie dem künstlerischen Schaffen haben wir es in der vorliegenden Untersuchung mit heterogenem Datenmaterial zu tun. So erhält die Perspektive der Betrachtung eine zentrale Bedeutung. Der Umgang mit den Quellen sowie die Tatsache der interaktiven Bezugnahme auf das Genre Biografie erfordern ein Maß an Standardisierung. Mit dem fokussierten Blick auf das Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt hält die psychoanalytische Methode dem Anspruch der vorliegenden Untersuchung stand. Sie ermöglicht sowohl im Werk Verdis wie auch in seinem Leben eine Entschlüsselung der bewussten und unbewussten Motive und Inhalte.

Um die Frage, weshalb das „Lear“-Projekt Verdis nicht vertont worden ist, beantworten zu können, stützt sich die Untersuchung auf drei Hauptachsen. Es handelt sich dabei um das Schaffen Verdis, um sein nicht komponiertes „König Lear“-Projekt sowie um die private Person Giuseppe Verdi. Darüber entsteht eine heterogene Datenfülle, die sich aus unterschiedlichen Quellen speist, die sich in Primärquellen und in Sekundärquellen gliedern. Zu den Primärquellen gehören sechs repräsentativ stehende Opernwerke Verdis. Die Auswahl basiert auf dem chronologischen Schaffensverlauf Verdis und fokussiert sich auf die wiederkehrende Objektwahl der Charaktere, auf die zentralen inhaltlichen Themen mit den relevanten Konflikten und deren Lösungen. Bei den Opern handelt es sich um: „Nabucco“, um „Macbeth“, um die Oper „Il trovatore“, um „Simon Boccanegra“, sowie um „Don Carlo“, und um die Oper „Otello“. Ebenfalls zu den Primärquellen gehört eine von Verdi gefertigte „Re Lear“-Skizze, die auf ihren Inhalt und auf ihre Dynamik hin zu beleuchten sein wird. Der Briefwechsel Verdis mit Freunden und Librettisten gehört als autobiografischer Teil ebenfalls zu den Primärquellen. Zu den Sekundärquellen zählt die Auswahl an Biografien (Engelhardt, 2002; Engel, 2000; Schneider, 1999; Kühner, 1961; Beci, 2000; Marggraf, 1982), Rezensionen und psychoanalytischer Literatur (Dennig-Jaschke, 2012; Clement, 1989) zu dem Thema Verdi.

Die Perspektive auf die Kombination unterschiedlicher Quellen und Daten zeigt Übereinstimmungen, Ergänzungen und Widersprüche auf und verdichtet sich in der Tiefe mit der psychoanalytischen Betrachtung. Mit einer Gegenüberstellung der Bühnenbiografie Verdis, der Skizze Verdis zu seinem „König Lear“-Projekt und des privaten Mannes Verdi entwickeln sich Hypothesen für eine Antwort folgender Fragestellungen:

1. *Handelte es sich bei Verdis „Re Lear“-Projekt um ein Scheitern?*
2. *Worum handelt es sich, wenn wir von Scheitern sprechen?*

Die psychoanalytische Betrachtung zum „Re Lear“-Projekt ist somit, in Abgrenzung zu allen musikwissenschaftlichen Untersuchungen, als ein Beitrag zu der Werkanalyse Verdis zu verstehen. Am Beispiel Verdis und seines „Re Lear“-Projekts erfolgt eine Reflexion hinsichtlich einer Begriffsbestimmung von Scheitern im psychoanalytischen Kontext.

## **2 Psychoanalytische Betrachtungen zum Werk Verdis**

Im folgenden Abschnitt erfolgt eine psychoanalytische Betrachtung von 6 Opern Verdis. Diese Werke stehen im chronologischen Schaffensverlauf und thematisch repräsentativ für das Gesamtwerk Verdis.

## 2.1 Nabucco

Mit der Oper Nabucco begann Verdis Erfolg, und sie steht exemplarisch für die vielen Verdi Opern mit einer konflikthafter Vater-Tochter Beziehung

### 2.1.1 Entstehung

Mit der Komposition seiner dritten Oper „Nabucco“ gelang Verdi sein erster großer durchschlagender Erfolg. Mit dem Libretto des italienischen Dichters und Librettisten Temistocle Solera (1815–1878) fand die Erstaufführung am 09.03.1842 an der Mailänder Scala unter dem Impresario Bartolomeo Merelli (1794–1879) statt (Walter, 2001, S. 308). Mailand war die Stadt, in der Verdi seinen Erfolg einleitete und in der er auch seinen Schlussakkord mit der Opera buffa „Falstaff“ im Jahre 1893 setzte. Es war die Stadt, die ihm seinerzeit die Aufnahme zum Konservatorium versagte und ihn damit zutiefst kränkte.

Verdi selbst befand sich zum Zeitpunkt des Komponierens in einer tiefen depressiven Krise. Im Jahre 1838 war seine einjährige Tochter Virginia verstorben, darauf im Jahre 1839 sein einjähriger Sohn Icilio Romano und im Jahre 1840 war seine Frau Margherita gefolgt. Innerhalb von drei Jahren hatte der 27-jährige Verdi den tragischen Verlust seiner Familie hinzunehmen gehabt (Marquart, 2000). Die Thematik des Verlusts der Heimat sowie der Freiheit fand sich musikalisch wie thematisch in der Oper wieder. Verdis Komposition des Gefangenenchors „*Va pensiero sull'ali dorate*“ avancierte zu einem Synonym, und stand für die Unabhängigkeitsbestrebungen des besetzten Italiens durch die Habsburger. Verdi war in seinem innerseelischen wie realen Heimatgefühl betroffen. Mit „Nabucco“ trat er in eine intensive Schaffensphase, in der er 26 Opern komponieren sollte. Er sprach von seinen Galeerenjahren, was zweifellos auf die Anstrengungen der Jahre schließen lässt (op. cit., 2000).

### 2.1.2 Nabucco – der Inhalt

Im Mittelpunkt stehen die alttestamentarische Eroberung Jerusalems durch den babylonischen König Nebukadnezar und die Gefangenschaft des jüdischen Volkes. Die Oper gliedert sich in vier Teile mit einem jeweiligen Motto einer Prophezeiung aus dem Buch Jeremias (Schmidt, 2008).

#### Der erste Teil: JERUSALEM

Das Motto: „*Siehe, ich gebe diese Stadt in die Hand des Königs von Babel der sie niederbrennen wird, spricht der Herr*“ (op. cit., 2008).

Der hebräische Hohepriester Zaccaria versucht sein Volk zu beruhigen. Es betet in seiner Angst vor Nabucco und dem babylonischen Heer. Nabucco hat zwei Töchter. Fenena, die jüngere, hat Ismaele, den Neffen des Königs von Jerusalem, aus babylonischer Gefangenschaft befreit und ist diesem aus Liebe in sein Land gefolgt. Sie befindet sich als Geisel bei den Hebräern. Zaccaria möchte die Schändung des Tempels verhindern, indem er droht, die Geisel Fenena zu erstechen. Ismaele befreit Fenena und zieht sich den Fluch der Hebräer zu. Nabucco lässt den Tempel niederbrennen. Abigaille, die vermeintlich erstgeborene Tochter Nabuccos, liebt Ismael ebenfalls und beschuldigt ihre Schwester des Verrats. Abigailles Liebe wird von Ismaele zurückgewiesen.

### **Der zweite Teil: DER FREVLER**

Das Motto: „*Und der Blitz des Himmels wird auf die Gottlosen herabfahren.*“ (op. cit., 2008)

Abigaille, die ältere Tochter Nabuccos, erfährt, dass sie die Tochter einer Sklavin ist und somit als Thronerbin nicht infrage kommt. Sie schwört Rache an ihrem Vater Nabucco und ihrer Halbschwester Fenena. Nabucco hingegen hat während des Kriegszugs gegen die Hebräer die Herrschaft an seine Tochter Fenena übergeben, die daraufhin die jüdischen Gefangenen freilässt. Der Oberpriester des Dämonen Baal intrigiert und lässt das Gerücht verbreiten, dass Nabucco im Kampf gefallen sei. Er verbündet sich mit Abigaille und bietet dieser die Krone an. Zaccaria betet mit den Leviten und sie beschuldigen Ismaele des Verrats. Zaccaria appelliert an das Volk, Ismaele zu vergeben, und teilt mit, dass Fenena zum jüdischen Glauben konvertiert ist. Der babylonische Offizier Abdallo überbringt die Nachricht vom Tode Nabuccos und davon, dass Abigaille die Krone erhalten soll. Fenena bezweifelt dies und sie weigert sich, ihre Macht an Abigaille abzugeben. Daraufhin erscheint Nabucco und verhöhnt die Götter Babylons wie auch den Gott der Hebräer. Er ruft sich selbst zum Gott aller aus. Daraufhin schleudert ihm ein Blitz die Krone vom Kopf und straft ihn mit Wahnsinn. Abigaille setzt sich triumphierend die Krone auf.

### **Der dritte Teil: DIE PROPHEZEIUNG**

Das Motto: „*Und die wilden Tiere werden Babel zu ihrer Hölle machen*“ (op. cit., 2008).

Als Königin der Babylonier bringt Abigaille den wahnsinnigen Nabucco dazu, ein Todesurteil für Fenena zu unterzeichnen. Als Nabucco erkennt, was er getan hat, droht er

Abigaille mit der Veröffentlichung ihrer nicht standesgemäßen Abstammung. Abigaille lässt Nabucco verhaften. Dieser fleht vergeblich um Mitleid. Die Hebräer befinden sich weiterhin in Gefangenschaft und beklagen den Verlust ihrer Heimat. Zaccaria fordert sie auf, sich zu wehren, und prophezeit ihnen eine baldige Freiheit.

## **Der vierte Teil: DAS ZERBROCHENE GÖTZENBILD**

Das Motto: *„Baal ist gestürzt. Sein Götzenbild zerbrochen“* (op. cit., 2008).

Nabucco erwacht aus seinem Schlaf und sieht aus dem Fenster auf seine Tochter Fenena. Diese befindet sich, wie auch Nabucco, in Gefangenschaft. In seiner Verzweiflung, ihr nicht helfen zu können, betet er zu Jehova. Daraufhin bekommt er Hilfe von seinem treuen Offizier Abdallo, mit dem Ziel, seine Krone zurückzuerobern und seine Tochter Fenena zu befreien, was ihm auch gelingt. Daraufhin befiehlt er, die Statue des Baal zu zerschlagen, die daraufhin von selbst zu Boden fällt. Nabucco lässt die Hebräer mit dem Versprechen frei, ihrem Gott einen Tempel zu bauen. Abigaille hat sich vergiftet und bittet schon sterbend bei Fenena um Vergebung.

### **2.1.3 Die psychoanalytische Interpretation**

Nachfolgend erfolgt die psychoanalytische Betrachtung der einzelnen Protagonisten im Hinblick auf Thematiken und Konflikte in ihrer psychoanalytischen Bedeutung.

#### **2.1.3.1 König Nabucco**

Als mächtigen König der Babylonier und als Vater sehen wir Nabucco im Zentrum des Geschehens. Die dramatischen Geschehnisse finden sich in zwei Handlungssträngen wieder: dem Schicksal eines Volkes unter einer Besatzungsmacht sowie der Beziehung eines Vaters zu seinen beiden Töchtern. Der Staatsmann König Nabucco demonstriert seine Macht über die Besetzung der Hebräer in deren Land. Deren Unterwerfung gipfelt in der Niederbrennung ihres Gottestempels, worüber sich symbolisch Nabuccos allmächtige, sich selbst idealisierende Gottesangleichung bereits andeutet. Über den grenzenlosen Machtanspruch stabilisiert sich Nabucco und er wehrt seine narzisstische Leere, Hilflosigkeit und Ohnmacht über Allmacht- und Größenphantasien ab. Erst an der Stelle, wo er tot geglaubt und seine Macht zwischen seinen Töchtern ausgehandelt wird, beginnt seine narzisstische Dekompensation. Seine Allmachtsphantasien sowie die Bestrafung seiner Gotteslästerung führen im Rahmen eines Über-Ich-Es-Konflikts zu einem Ich-Verlust und seiner psychotischen Dekompensation. Der Blitz

als Über-Ich und Selbstbestrafung schleudert ihm sein idealisiertes Selbstbild in Form der Krone zu Boden.

Das Bild der Gefangenschaft und des Heimatverlusts der Hebräer entspricht intrapsychisch und subjektstufig der narzisstischen Leere Nabuccos. Seine tiefe Sehnsucht nach der paradiesischen Symbiose mit dem mütterlichen Objekt wehrt er narzisstisch ab. Nabuccos frühkindliche Enttäuschung und seine Wut spiegeln sich in seinem Verhältnis gegenüber Frauen und somit auch in seinem Verhältnis gegenüber seinen beiden Töchtern wider. Die Mutter seiner erstgeborenen Tochter Abigaille erfährt als Sklavin und Gefangene ihre Abwertung; die Mutter Fenenas findet in der Handlung keine Erwähnung und wird somit verleugnet. Nabucco agiert seiner Tochter Abigaille gegenüber hochambivalent, indem er sie jahrelang in ihrem Glauben, die Erstgeborene mit dem Recht des Thronanspruchs zu sein, bindet. Ihr Schicksal liegt in seiner Hand, doch er kränkt und enttäuscht seine Tochter, indem er ihr den Thronanspruch verweigert. Über seine Abwertung ihr gegenüber sät Nabucco zwischen seinen Töchtern eine Rivalität, die zu einem offenen Machtkampf führt. Nabucco projiziert hier über den narzisstischen Abwehrmechanismus der Spaltung seinen negativen Mutteraspekt auf seine beiden Töchter. Abigaille erhält die Abwertung und Fenena die Idealisierung zugeschrieben. Im Rahmen seiner narzisstischen Identifikation erhöht sich Nabucco auch seiner Tochter Fenena gegenüber. Er wünscht sich von ihr angebetet und verehrt zu werden, um ihr Gott zu sein. Kurz bevor er psychotisch dekompenziert, singt er:

Nabucco : „*Tu menti! O iniqua prostrati / Al simulacro mio.*“ „*Giu! Prostrati! Non son piu're son Dio!*“ (Titscher, 2012, S. 28).

Nabucco (wütend): „*Fenena, In mir sieh Deinen Gott! Sink in den Staub und bete! Knie nieder! Nicht König bin ich, nein, ich bin Gott!*“ (Nabucco, zweiter Akt, op. cit., 2012)

Nabucco stabilisiert sich im Rahmen einer projektiven Identifikation narzisstisch über die Bedeutung, die er glaubt, für Fenena zu haben. Nabucco hatte Fenena mit der Macht seiner Stellvertretung ausgestattet, obgleich er von deren Liebe zu Ismaele, seinem politischen Feind, wusste. Hier agiert er seinen frühkindlichen Konflikt und er setzt einen möglichen Verrat in Szene. Daraufhin entscheidet sich Fenena in Nabuccos Abwesenheit endgültig für Ismaele wie auch für den hebräischen Glauben. Die Konstellation eines ödipalen Konflikts gerät für Nabucco zu einem gefühlt existenziellen Verrat. Er spürt seine tiefe Wut und im Rahmen seiner Mutterübertragung auf Fenena unterzeichnet er deren Todesurteil. Erst als er sich in Gefangenschaft und in Abhängigkeit von seiner Tochter Abigaille befindet und seinen eigenen Tod vor

Augen sieht, beginnen sich über die Rettung Fenenas erneut eine Stabilisierung und eine narzisstische Kompensation für ihn abzuzeichnen.

### **2.1.3.2 Abigaille, die erstgeborene Tochter**

Abigaille als erstgeborene Tochter übernimmt die weitere zentrale Rolle in dem Drama auf der Bühne. Sie agiert ihre narzisstische Kränkung sowie ihre Wut phallisch aggressiv über ihre Macht. Ihr Gedanke der Rache mündet in einem Konkurrenzverhalten ihrem Vater gegenüber, dem nur ein negativer ödipaler Konflikt zugrunde liegen kann. Die Kränkungen Abigailles betreffen sowohl deren Existenz wie auch deren Weiblichkeit. Sie ist weder standesgemäß, noch erfüllt sie den Wunsch des Vaters nach einem Sohn als erstgeborenes Kind. Indem sie auch in ihrer Liebe zu Ismaele als Frau zurückgewiesen wird, deutet sich die Konstellation ihrer negativen ödipalen Vaterbindung an. Damit wird Abigaille zur Trägerin einer negativen Mutterimago ihres Vaters. Sie spiegelt dessen abgewehrte Selbstwertproblematik und Unzulänglichkeit, Wut und Enttäuschung sowie dessen destruktive und suizidale Anteile wider. Sie verspürt in sich kein Selbstwertgefühl, agiert die suizidalen Impulse und stirbt stellvertretend für ihren Vater.

### **2.1.3.3 Fenena, die Zweitgeborene**

Die zweitgeborene Tochter agiert in ihrer ödipalen Vaterbindung und Abhängigkeit passiv-aggressiv. Mit ihrer Liebe zu Ismaele und insbesondere mit ihrem Handeln bringt sich Fenena selbst in Gefahr. Ihre Hoffnung, ihrem Vater möge ihr Glück so viel wert sein, dass er darauf Rücksicht nimmt und auf ein weiteres kriegerisches Tun verzichtet, entspringt ihrer narzisstischen Bedürftigkeit und kindlichen Abhängigkeit. Fenena erhält von Nabucco die Krone und die Verantwortung, um gegen das Volk ihres Geliebten zu handeln. Hier steht Nabuccos Übertragung seiner idealisierten Mutterimago, sodass über Fenenas Lossagung und ihren Glauben an den Tod Nabuccos dessen psychotische Dekompensation voranschreitet. Darüber stürzt Fenena vom Thron der Idealisierung in die Abwertung, was sich in ihrem Todesurteil manifestiert.

### **2.1.4 Zusammenfassung**

Im Vordergrund der Oper zeigt sich die Handlung mit einer Psychodynamik, in der sich der König und Vater Nabucco über kriegerische Macht und Omnipotenz sowie über die

Funktionalisierung seiner Töchter narzisstisch stabilisiert. Darüber wehrt er seine eigene Ohnmacht und seine Hilflosigkeit sowie seine narzisstische Selbstwertproblematik ab. Es besteht eine gegenseitige Abhängigkeit zwischen dem Vater und seinen Töchtern. Alle drei agieren ihre aggressiven Impulse phallisch-aggressiv oder passiv-aggressiv destruktiv gegen sich gerichtet. Ein ödipaler Konflikt steht vordergründig als Anlass, in dem der Lösungsversuch der Tochter zum existenziellen Sein oder Nichtsein des Vaters führt. Darüber treten die Projektion einer idealisierten oder negativen Mutterübertragung des Vaters auf die Tochter in den Vordergrund. Obgleich die Handlung der Oper zwei Mütter voraussetzt, fehlen diese. Hier treten sie über den Abwehrmechanismus der Spaltung und die entsprechende Abwertung und Idealisierung, sowie über den Abwehrmechanismus der Verleugnung in Szene.

Im Außen geht es um die Themen der Heimatlosigkeit und der sozialen Standesunterschiede. Was sich über das Volk der Hebräer auf der Bühne manifestiert, entsprach auch der damaligen politischen Situation Italiens durch die Besatzung Napoleons und der Habsburger. Das Thema der sozialen Herkunft und die Bedeutung der Standesunterschiede drückten sich auch im Italien des neunzehnten Jahrhunderts durch eine tiefe Kluft zwischen Proletariat und Aristokratie aus. Verdi selbst war davon betroffen und das Thema hat ihn zeitlebens begleitet (Budden, 1987). In der Person Nabuccos begegnen wir einer in sich heimatlosen narzisstischen Persönlichkeit. Der Handlungsverlauf zeigt seine Stabilisierung und narzisstische Kompensation sowie die psychotische Dekompensation mit einer latenten Suizidalität. Die Geschichte von der Unterdrückung eines Volkes, seiner Gefangenschaft und seiner Sehnsucht nach Freiheit drückt sich musikalisch insbesondere im Chorgesang der Oper aus, der vom einstimmigen Gesang in ein sechsstimmiges Fortissimo in neuer Tonart wechselt und explosionsartig wirkt. (Meier, 2000). Die Beziehung von Nabucco und Abigaille setzte Verdi musikalisch mit virtuososen Koloraturen, großen Sprüngen und schnellen Läufen sowie in nervösen Rhythmen in Szene (op. cit., 2000).

## **2.2 Macbeth**

Verdis erste Shakespeare Vertonung beinhaltet den Vaternord. Verdi war diese Oper wichtig und er widmete sie seinen Schwiegervater Barezzi.

### 2.2.1 Entstehung

Laut Titscher widmete Verdi mit diesen Zeilen seinem früheren Schwiegervater, Förderer und Freund Antonio Barezzi (1787–1867) das Melodrama in vier Akten, das am 14.03.1847 am Teatro della Pergola in Florenz uraufgeführt wurde:

*„Seit langem hege ich den Gedanken, Ihnen, der Sie mir Vater, Wohltäter und Freund gewesen sind, eine Oper zu widmen. Nun, hier ist Macbeth, den ich lieber habe als meine anderen Opern und darum würdiger erachte, dass er Ihnen überreicht werde. Das Herz bietet ihn dar: möge das Herz ihn empfangen und möge er Ihnen Zeugnis der immerwährenden Erinnerung, Dankbarkeit und Liebe sein, die Ihnen entgegenbringt Ihr herzlichst ergebener G. Verdi.“* (Titscher, 2012, S. 113)

Verdi selbst befand sich in einem angeschlagenen gesundheitlichen Zustand. Magen-Darm- und immer wiederkehrende Halsschmerzen erforderten von ihm ein Pausieren. Mit seinem Freund und Dichter, dem Grafen Andrea Maffei (1798–1885), fuhr er zur Kur nach Recoaro. Die beabsichtigte Arbeit an Shakespeares „Re Lear“ musste liegen bleiben (op.cit., 2012). Zudem befand sich Verdi in einer neuen Liebesbeziehung zu seiner späteren Ehefrau Giuseppina Strepponi (1815–1897). Mit dem Kauf seines Landguts „Sant’Agata“ hatte er begonnen einen Rückzugsort für sich zu schaffen.

Mit Macbeth komponierte Verdi erstmals einen Stoff von William Shakespeare. Er selbst nahm großen Einfluss auf die Wahl der Sänger wie auch auf das Libretto. Dies ging so weit, dass er den von seinem Librettisten Francesco Maria Piave (1810–1876) verfassten Text von seinem Freund Andrea Maffei umschreiben ließ und den Sängern genaue Angaben zur Interpretation der einzelnen Nummern gab. Ein motivierter Verdi, der hier neue Wege der Bühnendarstellung, des Gesangs und der musikalischen Formen beschritt. Die Vertonung eines Shakespeare-Dramas war nicht mit der Fortsetzung der bisherigen musikalischen Operntradition realisierbar. Die Verknüpfung der einzelnen Musiknummern lässt eine bisher nicht da gewesene Geschlossenheit erkennen. In der Harmonik wie in den thematischen Elementen gelang hier eine Psychologisierung der für Verdi wichtigen drei Hauptdarsteller: der Lady Macbeth, des Macbeth und des Hexenchors. (Malisch 2001, S.168). „In dieser Oper gibt es drei Rollen. Die Hexen beherrschen das Drama; alles stammt von ihnen.“ aus einem Brief an Léon Escudier am 08.02.1865 vor der französischen Zweitfassung. (Busch, 1983). F-Moll steht in der klassischen Tonartencharakteristik für Raserei, Verzweiflung, Depression, Herzensangst, Grauen

und Schauern und gibt als zentrale Tonart der Komposition ihre durchwegs düstere Klangfarbe.

### **2.2.2 Macbeth – der Inhalt**

Macbeth (historisch Mac Bethad mac Findlâich) tötete den schottischen König Duncan (1034–1040) in der Schlacht von Elgin. Er herrschte daraufhin bis zu seinem Tod im Jahre 1057. Er wurde im Kampf von Duncans Sohn Malcolm III. getötet.

#### **Erster Akt**

##### *Erstes Bild: Der Wald*

Hexen erscheinen in einer Gewitternacht. Macbeth und Banquo, ein General der königlichen Armee, treten nach einem siegreichen Kampf auf. Die Hexen prophezeien Macbeth, dass er Than von Cawdor und König von Schottland werden wird. Banquo soll Vater von Königen sein. Die Hexen verschwinden (opera guide, 2019). Schnell wird die erste Weissagung wahr. Macbeth wird von König Duncan zum Nachfolger des verräterischen Than von Cawdor ernannt. Macbeth und Banquo sind daraufhin entsetzt und verstört. Die Hexen kommen zurück und triumphieren. (op. cit., 2019)

##### *Zweites Bild: Vorhalle in der Burg Macbeths*

Lady Macbeth liest in einem Brief ihres Mannes von den Ereignissen. Sie will, dass ihr Mann König wird, und sie will die Prophezeiung der Hexen rasch verwirklicht sehen. Als sie erfährt, dass König Duncan zu Gast auf der Burg sein wird, fasst sie den Entschluss zum Mord. Macbeth zögert, doch sie überredet ihn, Duncan zu töten (op. cit., 2019). König Duncan und sein Gefolge ziehen ein. Macbeth wird von Zweifeln und Ängsten gequält. Dennoch tötet er König Duncan im Schlaf. Nach der Tat verhöhnt Lady Macbeth ihren Mann wegen seiner Gewissensbisse. Sie lenkt den Verdacht auf die Wächter. Sie kehrt mit blutverschmierten Händen zurück (op. cit., 2019). Macduff, ein schottischer Adliger, erkennt am Morgen das Verbrechen. Auf einer Versammlung, auf der auch Lady Macbeth und Macbeth zugegen sind, verfluchen alle den unbekanntes Mörder (op. cit., 2019).

#### **Zweiter Akt**

##### *Erstes Bild: Saal im Königsschloss*

Macbeth ist König geworden. Malcolm, der Sohn von König Duncan, wird des Mordes an seinem Vater bezichtigt. Er flieht deshalb nach England. Die Prophezeiung, dass

Banquos Söhne den Thron besteigen sollen, bereitet Macbeth große Unruhe. Lady Macbeth überredet ihn, auch Banquo und seine Söhne ermorden zu lassen (op. cit., 2019).

*Zweites Bild: Park; in der Ferne Macbeths Burg*

Banquo möchte nach England flüchten. Mörder lauern ihm auf und töten ihn. Sein Sohn Fleance kann in der Dunkelheit entkommen (op. cit., 2019).

*Drittes Bild: Prunksaal im Königsschloss*

Macbeth mit Lady Macbeth bei einem Bankett. Die Mörder berichten vom ausgeführten Auftrag. Als Macbeth heuchlerisch erwähnt, dass Banquo fehlt, erscheint ihm dessen Geist am Ende der Tafel. Er ist verwirrt und spricht ihn an. Die anderen sind entsetzt. Lady Macbeth versucht, durch ein Trinklied abzulenken. Aber Macbeth hat sich verraten. Macduff verlässt daraufhin Schottland. Aus seiner Unsicherheit heraus möchte Macbeth die Hexen befragen. Er wird von seiner Frau als Feigling verhöhnt (op. cit., 2019).

### **Dritter Akt**

*Erstes Bild: Dunkle Höhle*

Unter der Führung Hekates sitzen die Hexen um einen Feuerkessel und kochen einen Zauberspruch. Macbeth befragt sie nach seiner Zukunft. Drei Prophezeiungen erscheinen ihm: Erstens soll er sich vor Macduff in Acht nehmen, zweitens kann keiner, der von einer Frau geboren wurde, ihn besiegen und drittens bleibt er unbesiegbar, bis der Wald von Birnam gegen ihn vorrückt. Macbeth ist beruhigt. Er möchte aber noch wissen, ob die Söhne Banquos ihm auf den Thron folgen werden. Da erscheinen ihm acht Könige, als Letzter der blutige Banquo mit einem Spiegel in der Hand. Daraufhin bricht Macbeth bewusstlos zusammen. Luftgeister erwecken ihn wieder. Er ist entmutigt, doch Lady Macbeth überredet ihn, Macduffs Familie auszurotten und Banquos Sohn zu töten (op. cit., 2019).

### **Vierter Akt**

Erstes Bild: Gegend an der Grenze zwischen Schottland und England; in der Ferne der Wald von Birnam. Schottische Flüchtlinge beklagen das Schicksal der Heimat. Macduff trauert um seine ermordete Frau und seine Kinder. Er schwört Rache. Malcolm lässt seine Soldaten Äste aus dem Wald von Birnam abschneiden und beim Angriff zur Tarnung vor sich hertragen (op. cit., 2019).

### *Zweites Bild: Vorhalle in der Burg Macbeth; Nacht*

Lady Macbeth ist verwirrt. Schlafwandelnd verrät sie ihre Verbrechen und sie versucht sich ständig die blutigen Hände reinzuwaschen. Ihr Arzt und ihre Kammerfrau beobachten sie dabei (op. cit., 2019).

### *Drittes Bild: Saal in der Burg*

Macbeth denkt über die Sinnlosigkeit des Lebens nach. Auf die Nachricht vom Tode seiner Frau reagiert er kaum. Als er hört, dass der Wald von Birnam anrückt, wähnt er seinen Untergang (op. cit., 2019).

### *Viertes Bild: Weite Ebene, von Hügeln und Wäldern umgeben*

Macbeth stellt sich im Kampf gegen Macduff. Dieser sagt ihm, dass er aus dem Leib seiner Mutter geschnitten wurde, und er erschlägt Macbeth. Macduff und die Soldaten huldigen dem neuen König Malcolm, dem Sohn Duncans (op. cit., 2019).

## **2.2.3 Die psychoanalytische Interpretation**

Nachfolgend erfolgt die psychoanalytische Betrachtung der einzelnen Protagonisten im Hinblick auf Themen und Konflikte in ihrer Bedeutung.

### **2.2.3.1 Die Hexen**

Die Hexenwesen sind vielschichtig und übernehmen in dem Drama eine zentrale Funktion wie auch Bedeutung. Zu Beginn des Dramas repräsentieren sie als personifizierte Wesen mit ihrer Gabe der Prophezeiung und Weissagung einen Aspekt der Intuition, die als ein tiefes Fühlen und Wissen um das Kommende, um das Gute und Richtige wie auch um das Falsche und Böse im Leben steht (Jung, 2011). Mit der Fähigkeit der Entscheidung für das eine oder das andere kommt ihnen hier die Bedeutung einer moralischen Instanz und eines Gewissens im Sinne eines Über-Ich zu.

Die Hexen werden im dritten Akt des Dramas von Hekate angeleitet. Als Göttin der Nacht, der Wegkreuzungen, der Schwellen und der Übergänge wirkt Hekate im Verborgenen des Dunkels und der Nacht. Entsprechend sind ihre Informationen und deren Inhalte nur teils bewusst, die meisten bleiben unbewusst (Lautwein, 2009). In der Symbolik der Wegkreuzungen, der Übergänge und der Schwellen wird auf eine individuelle Wahlmöglichkeit, auch im Sinne einer moralischen Entscheidung, hingedeutet. Als ein freier und autonomer weiblicher

Archetypus kann Hekate einen Gegenpol zur mütterlichen Imago der Großen Muttergöttin bilden und darüber ausgleichend und neutralisierend wirken. Die Möglichkeit einer Differenzierung und Regulierung im Sinne einer entwicklungspsychologischen Dimension wird darüber angedeutet. Erscheinen im Werk die Hexen als androgyne Wesen mit Brust und Bart, so steht dies als Hinweis darauf, dass sie hinsichtlich ihrer geschlechtlichen Zuordnung nicht eindeutig sind und demnach sowohl im männlichen wie im weiblichen verankert sind.

Verdi lässt die Hexen in der Oper böse und dämonisiert erscheinen. Sie stehen für die düsteren innerseelischen Abgründe von Macbeth und verkörpern unter dem Motto Shakespeares „*fair is foul, and foul is fair*“, übersetzt mit „*schlecht ist recht und recht ist schlecht*“ (Titscher, 2012, S.208). Das Gute und das Böse werden verkehrt und alle moralisch-ethische Ordnung wird außer Kraft gesetzt. Darüber erhalten die Hexen den Aspekt der zügellosen Impulse, die externalisiert über eine Projektion der moralischen Enthemmung Macbeth entsprechen und dessen intrapsychische Sinnlosigkeit in ein Wüten und in eine Zerstörung lenken. Hekate in ihrer positiven Eigenschaft als Hüterin der Nacht und als Wächterin der Tore sagt im vierten Akt voraus, dass Macbeth seine Strafe erhalten muss. Damit steht sie als moralische Über-Ich-Instanz und stellt die moralische und ethische Ordnung wieder her. Somit stehen die Hexen in ihrer Personifizierung sowohl für die intrapsychischen dunklen Abgründe wie auch für die regulierenden Aspekte einer Über-Ich-Funktion.

### **2.2.3.2 Macbeth**

Macbeth erscheint schon zu Beginn des Dramas als ein zwischen seiner Moral und seinen Machtgelüsten hin- und hergerissener schwacher Mann. Ein junger Held, der gemeinsam mit seinem Freund Banquo die Schlacht gegen die Norweger gewonnen hat, und dabei von seinen inneren Zweifeln und Affekten bestimmt und getrieben wird. Mit der Prophezeiung der Hexen, dass er Than von Cawdor und König von Schottland werden soll, wird seine narzisstische Wunde berührt. Ihm fehlt das Vertrauen, um den Dingen seinen Lauf zu lassen. Über die Projektion der Hexen beginnt er seine Ohnmacht und seine Zweifel abzuwehren, um sich über deren Allmacht und Zauberei stabilisieren und narzisstisch kompensieren zu können.

Die Tatsache, dass sein Freund Banquo Vater von Königen sein wird, hinterlässt bei Macbeth einen tiefen Stachel der Kränkung und der Verunsicherung. Die Begrenzung der Endlichkeit macht ihm zu schaffen. Es ist nicht sein Wunsch nach Kindern, sondern seine Angst, über den Tod hinaus keine Bedeutung und Macht mehr zu verspüren. So pendelt er im Rahmen

einer narzisstisch isolierten Beziehungslosigkeit zu seiner Frau zwischen einer negativen Mutterübertragung und einer projektiven Identifikation hin und her. Indem Macbeth ihr seine aggressiven und von Allmacht gezeichneten Hexenfantasien in einem Brief mitteilt, projiziert er sein moralisches Über-Ich auf seine Frau und holt sich darüber eine moralische Entbindung im Sinne einer Über-Ich-Entlastung. Darüber gelingt es ihm, seine Mordfantasien auf König Duncan über Verleugnung abzuwehren und Lady Macbeth im Sinne eines Hilfs-Ich zu instrumentalisieren. Sein Ich-strukturelles Defizit, seine kindliche Ohnmacht und seine versagende Impulssteuerung liegen in ihrer Macht. Die Lady ist in diesem Falle böse, doch Macbeth will und braucht sie böse. Seine Lady Macbeth hält ihn am Leben und droht ihn gleichzeitig zu vernichten. Ohne sie würde sich sein negatives mütterliches Introjekt suizidal gegen ihn richten. Eine moralische Verstrickung mit gegenseitiger Abhängigkeit fungiert hier als Bindeglied zwischen den Eheleuten. Damit hat sich für Macbeth seine frühkindliche negative Mutterimago in Szene gerückt. Er hat das negative mütterliche Introjekt schizoaffektiv über Spaltung abgewehrt und sich über narzisstische Allmachtsphantasien gerettet und kompensiert. Nur der Augenblick des Überlebens zählt und somit wird die Macht zum Garant des Lebens.

### 2.2.3.3 Lady Macbeth

Vordergründig erscheint Lady Macbeth als ein mächtiger und zu der verbrecherischen Tat auffordernder Aspekt in dem Musikdrama. Sie handelt in hohem Maße funktionalisiert und die Grenzen hinsichtlich ihrer Interessen und Belange und derer ihres Mannes scheinen fließend zu sein. Die Macht ist ihr wichtig und sie scheut dabei keine Mittel. In ihrem Tun wirkt sie kontrolliert und rational und sie selbst versucht das angerichtete Blutbad zu verdrängen. Zwanghaft ist sie darum bemüht, ihren von Ambivalenzen geschüttelten Ehemann zu stützen und seine affektiven Entgleisungen zu vertuschen. Die Lady steht in den Diensten ihres Mannes doch zeigt sie sich ihrem Gatten gegenüber dominant und abwertend. Mit ihrer Macht über ihn stabilisiert sie sich narzisstisch und wehrt darüber vorerst ihre eigene psychotische Dekompensation ab. Nachdem die Lady den Brief ihres Gatten in der fünften Szene des ersten Akts gelesen hat, spricht sie:

*„Ehrgeizig bist Du Macbeth. Du begehrest Größe, aber bist Du böse? Über Verbrechen geht der Weg zur Macht, und wehe dem, dessen Fuß ihn unsicher betritt und zurückschreckt!*

*Komm Eile! Entzünden will ich Dir Dein kaltes Herz! Die kühne Tat zu vollenden, werde ich Dir Kraft verleihen;*

*Schottlands Thron verheißen Dir die Prophetinnen...*

*Was säumst Du? Empfange das Geschenk, steige hinauf und herrsche“ (op. cit., 2019).*

Im zweiten Akt in der fünften Szene an der Tafel des Prunksaals:

*„Füllet den Becher mit köstlichen Wein; es wachse die Lust, es schwinde die Pein.  
Von uns fliehe Hass und Aufruhr, scherzend führe die Liebe nur.  
Lasst uns den Balsam schmecken, der alle Wunden heilt, der neues Leben dem Herzen  
schenkt.  
Lasst uns die trüben Sorgen verjagen; es wachse die Lust, es schwinde die Pein“* (op. cit., 2019).

Lady Macbeth spricht zum einen von dem kalten Herzen ihres Ehemannes, welches sie wünscht zu entzünden, indem sie ihm zur Herrschaft verhilft. Zum anderen erhofft sie sich über das Vergessen Balsam auf ihre Wunden und ersehnt die Liebe mit frohem Herzen. Hier öffnet sich die Tür zu dem Unglück der kalten Lady, denn ihr Sehnen steht in krassem Gegensatz zu ihrem Tun. Lady Macbeth ist somit nicht Herrin in ihrem Haus und sie zahlt einen hohen Preis dafür. Ihr Maß an frühkindlicher Funktionalisierung ist hoch und sie wehrt ihre tiefe emotionale Verunsicherung über ihre Zwanghaftigkeit, Kontrolle und Dominanz ab. Eine frühkindliche Prägung, die auf eine fehlende positive weibliche Identifikation und eine vertrauensvolle Mutterimago verweist. Ihre Angst, sich mit ihren Gefühlen verletzlich zu zeigen und sich weiblich selbstbewusst auf eine Beziehung zu einem Mann einzulassen, ist groß. Sie stagniert in ihrer Hingabestörung und in ihrer Dominanz. Als funktionalisierte Vattertochter stagniert die Lady in einer abhängigen Vaterübertragung auf ihren Ehemann. Im Rahmen ihrer Zwangsneurose tritt ihr Über-Ich-Konflikt der schweren Schuld, in ihrem rituellen Zwang sich das Blut von den Händen zu waschen, in den Vordergrund und mündet in die psychotische Dekompensation mit ihrem Suizid.

#### **2.2.4 Zusammenfassung**

Als zentrales und manifestes Thema begegnet uns in dieser Oper das Thema der Macht. Es geht um die Macht des Herrschens sowie um die Macht des psychischen Überlebens; wir begegnen der Macht der destruktiven Impulse und der Macht des Unbewussten. Es geht um den Verlust eines zum Leben notwendigen Regulativs der Impulssteuerung und der Affekte. Es geht um Scheitern in sich und an sich selbst.

Macbeth erscheint als eine zentrale Persönlichkeit. Er wird von inneren Zweifeln dominiert und ist aufgrund seines Ich-strukturellen Defizits seinen Affekten und Impulsen hilflos ausgeliefert. Sich selbst so sehr Feind projiziert er sein negatives Introjekt auf seine Freunde, sodass er über deren Tod sein Leben rettet. Er selbst kann nicht fühlen und er ist nicht beziehungs-fähig. Über die projektive Identifikation mit den Hexen und mit seiner Lady Macbeth

findet er sowohl ein Ventil, um die inneren Spannungen seiner Ambivalenzen zu entladen, als auch eine Über-Ich-Entlastung. In der Figur der Lady Macbeth agiert eine ungeliebte Tochter in der Rolle einer mächtigen und einer traurigen Frauengestalt. Sie wehrt ihre Gefühle über Spaltung, Verdrängung und Rationalisierung ab und hat ihre frühkindliche Funktionalisierung in den Dienst der Macht gestellt, um darüber narzisstisch zu kompensieren. Damit kommt die Lady auch dem Bild der negativen Mutterimago und der vernichtenden Anima (Jung, 2017) nahe. Lady Macbeth findet in dem irrationalen zerfließenden Macbeth einen lenkbaren und für ihre Zwecke dienlichen Untergebenen und kann sich somit in ihrer rigiden Zwangsneurose stabilisieren. Macbeth ist ihr Schatten und sie wehrt über ihre Dominanz und ihre Kontrolle ihre eigene psychotische Dekompensation ab. Somit sind beide Partner in ihrer narzisstischen Kompensation wie auch in ihrer Dekompensation voneinander abhängig.

Verdi vertont hier den Verlauf einer schizoiden Dekompensation zwanghafter Persönlichkeiten, in der die destruktive Macht der enthemmten Impulssteuerung in ihrer tief archaischen Form veranschaulicht wird.

## **2.3 Il trovatore**

Il Trovatore ist die einzige Verdi Oper in der mit der Zigeunerin Azucena eine Mutter die tragende Rolle übernimmt.

### **2.3.1 Die Entstehung**

Bereits 1850 schrieb Verdi in einem Brief an Salvatore Cammarano: „*Eine Frau von ungewöhnlichen Charakter, die der Oper ihren Namen geben wird*“ (Busch, 1983). Mit dem Entwurf seines Librettisten Cammarano war Verdi jedoch nicht einverstanden und er zeichnete in einem Brief seine eigene Handlungsskizze, die zu einem Grundgerüst der Oper wurde (op. cit., 1983). Von Beginn an war die Zigeunerin Azucena die Hauptperson für Verdi und mit ihr erschien eine hochambivalente, von ihren Gefühlen zerrissene Mutter auf der Bühne. Die Oper weist keinen konsequenten Handlungsverlauf auf, sondern besteht aus dramatischen Gefühlen wie Liebe, Hass, Zorn, Eifersucht und Rache und sie entbehrt jeglicher Entwicklung von Charakteren. Die Musik ist heiß und ruhelos und sie erscheint in einer düsteren Farbe. Aus einem Brief an Clara Maffei: „*Sie sagen, diese Oper sei zu traurig, und es gäbe darin zu viele Tote, aber ist nicht alles Tod im Leben? Was existiert denn?*“ (Werfel, 1926).

Verdi selbst war während der Komposition in den Jahren von 1851 bis 1853 ruhelos zwischen Paris und seinem neu erstandenen Landgut „Sant’Agata“ das er 1851 mit seiner Lebensgefährtin Giuseppina Strepponi bezogen hatte, unterwegs. Im Jahre 1851 verstarb seine Mutter und im Januar 1852 kam es zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit seinem früheren Schwiegervater und Freund Antonio Barezzi. Dieser fühlte sich von Verdi vernachlässigt. Verdi kehrte depressiv im März 1852 nach Sant’Agata zurück und schrieb in einem Brief an seine Freundin Clara Maffei:

*„Seit einiger Zeit folgen Kummer und Unglück mit erschreckender Schnelligkeit. Ich, der alles für ein bisschen Frieden gäbe und der alles tut, um ihn zu finden, kann es nicht. Ich reise in der Welt herum, von lärmenden Städten aufs fast menschenleere Land, alles bleibt vergeblich“ (op. cit., 1926).*

Am 17.06.1852 starb Salvatore Cammarano. Giuseppe Verdi erfuhr von dessen Tod aus der Theaterzeitung. Das Libretto wurde daraufhin von dem aus Neapel stammenden Dichter Leone Emanuele Bardare (1819–1874) beendet. Die Uraufführung fand am 19.01.1853 am Teatro Apollo in Rom statt.

### **2.3.2 Il trovatore – der Inhalt**

Die Handlung der Oper basiert auf dem historischen Hintergrund um den Erbfolgestreit in Aragonien zwischen dem Infanten Ferdinand von Kastilien und dem Herzog Urgel, der im Jahre 1412 zugunsten Ferdinands ausging.

#### **Erster Akt – Das Duell**

*Erstes Bild: Halle im Palast von Aliaferia*

Ferrando, der Hauptmann des Grafen Luna, hält mit seinen Soldaten Wache im Palast. Er erzählt ihnen die Geschichte der Grafenfamilie: Der alte Graf hatte zwei Söhne und als einer von ihnen erkrankte, wurde eine alte Zigeunerin der Hexerei angeklagt und auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Azucena, die Tochter der alten Zigeunerin, raubte aus Rache den jüngeren der beiden Söhne des Grafen Luna. In der Asche des Scheiterhaufens fand man neben der Asche der Zigeunerin die verkohlten Knochen eines Kindes. Alle gingen davon aus, dass Azucena den jüngeren Sohn des Grafen aus Rache ins Feuer geworfen hatte (Titscher, 2012, S. 181).

*Zweites Bild: Am Abend in den Gärten des Palasts*

Leonora, die Hofdame der Prinzessin von Aragon, hat sich in den Troubadour Manrico, den Sohn der Zigeunerin Azucena, verliebt. Graf Luna, der junge aragonische Edelmann, möchte Leonora ebenfalls zur Frau haben. Im Garten ertönt der Liebesgesang von Manrico für Leonora. Im Dunkel des Gartens verwechselt Leonora den Edelmann Luna mit ihrem Geliebten Manrico. Die beiden Männer sehen sich als Rivalen um eine Frau, aber auch als politische Gegner. Es kommt zum Duell. Manrico gewinnt den Kampf und lässt den Grafen Luna aus einem eigenartigen Gefühl heraus am Leben (op.cit., 2012).

### **Zweiter Akt – Die Zigeunerin**

*Erstes Bild: In der Morgendämmerung in den Bergen der Biskaya*

Manrico ist verletzt und wird von seiner Mutter Azucena gepflegt. Azucena erzählt Manrico die Geschichte von ihrer Mutter. Diese habe ihr den Auftrag gegeben, sie zu rächen. Azucena hatte aus Rache den Grafensohn geraubt und statt ihn irrtümlicherweise ihren eigenen Sohn in die Flammen des Feuers geworfen. Sie lässt Manrico jedoch über seine Identität im Unklaren (op. cit., 2012).

*Zweites Bild: In der Vorhalle eines Klosters in der Nähe der Burg Castellor*

Leonora glaubt, dass Manrico gefallen sei, und möchte ins Kloster gehen. Dort wird sie von den Nonnen begrüßt. Graf Luna möchte das verhindern, indem er plant, Leonora zu entführen. Inzwischen eilt Manrico zu Leonora und kann mit ihr fliehen (op.cit., 2012).

### **Dritter Akt – Der Sohn der Zigeunerin**

*Erstes Bild: Ein Zeltlager mit dem Grafen Luna in einiger Entfernung zu der Burg Castellor*

Manrico und Leonora sind in Castellor. Graf Luna bereitet die Belagerung vor. Azucena wird von den Soldaten Lunas aufgegriffen und Ferrando erkennt in ihr die Kindesmörderin von einst. Azucena ruft nach ihrem Sohn Manrico. Nun triumphiert Graf Luna. Er kann die Mutter seines Rivalen töten und zudem noch Rache an seinem getöteten Bruder nehmen (op.cit., 2012).

*Zweites Bild: Saal neben der Kapelle auf Castellor*

Leonora und Manrico wollen sich trauen lassen. Ruiz bringt die Nachricht von der Gefangennahme Azucenas. Manrico zieht mit seinen Gefährten los, um seine Mutter Azucena zu befreien (op. cit., 2012).

## **Vierter Akt – Die Hinrichtung**

*Erstes Bild: Gefängnisturm vor dem Palast Aliaferia*

Manrico und Azucena sind in Gefangenschaft und warten auf ihre Hinrichtung. Leonora lässt sich zu Luna bringen und bittet bei ihm um die Freiheit Manricos. Sie bietet sich ihm dafür als Pfand. Luna willigt ein und Leonora nimmt heimlich Gift (op. cit., 2012).

*Zweites Bild: Im finsternen Kerker*

Leonora kommt zu Manrico in den Kerker und sagt ihm, dass er fliehen kann. Da sie aber nicht mit ihm kommen will, glaubt Manrico sich von Leonora betrogen. Er verflucht sie. Noch im Todeskampf des Giftes erkennt er ihre Unschuld. Als Graf Luna den Kerker betritt, findet er Leonora tot und ist rasend vor Wut. Aufgebracht lässt er Manrico hinrichten und Azucena dabei zusehen. Die Zigeunerin ruft ihm dabei zu: „*Er war Dein Bruder!*“ (opera guide, 2019).

### **2.3.3 Psychoanalytische Interpretation**

Von zentraler Bedeutung erscheinen in diesem Werk die Beziehung der Zigeunerin Azucena zu ihrer Mutter wie auch ihre Beziehung zu ihrem Sohn Manrico. Diese Beziehungen sind ambivalent und erhalten über die Rache ihre Lebendigkeit.

#### **2.3.3.1 Azucena**

Die Rache als Handlung und Tat basiert auf dem Gefühl einer Kränkung, Verletzung und tiefer Wut, mit der Azucena zur zentralen Figur des Dramas wird. Als Zigeunerin besitzt sie die Gabe der Hellseherei und mit ihren intuitiven Fähigkeiten symbolisiert sie einen Aspekt der ihr Macht verleiht. Darüber wird sie zu einer Grenzgängerin zwischen den Welten. Als Zigeunerin besitzt Azucena keine soziale Zugehörigkeit und sie ist der Willkür der herrschenden Ordnung und Macht schutzlos ausgeliefert.

Ihre Mutter wird auf dem Scheiterhaufen als Hexe verbrannt und sie trägt Azucena auf, sie zu rächen. Azucena ist muttergebunden und sie übernimmt den mütterlichen Auftrag. Über die Rache glaubt sie ihre Gefühle der Ohnmacht und der Hilflosigkeit kompensieren zu können. Nur ihre Mutter hätte sie der moralischen Verantwortung entbinden können, indem sie ihr aufgetragen hätte, sich und ihr Kind rasch in Sicherheit zu bringen. Azucenas Mutter war ihr eigenes Leid wichtiger als das Glück ihrer Tochter. Azucena agiert depressiv masochistisch

und wehrt ihre aggressiven Impulse ihrer Mutter gegenüber autoaggressiv über ihre Fehlleistung ab, indem sie ihr eigenes Kind in die Flammen des Feuers wirft. Sie stagniert funktionalisiert im Dienste ihrer Mutter. Ihre fehlende Autonomie und Abgrenzung ihrer Mutter gegenüber lassen sie nicht in ein eigenes Leben kommen, um für sich Selbstfürsorge und für ihr Kind mütterliche Liebe entwickeln zu können. Azucena spürt ihren innerseelischen Kerker der negativen Mutterbindung: Zweiter Akt: *„Sie rief in Todesqualen: O räche mich! Dies Wort, ich hör es immer und nimmer lässt es Rast und Ruh“* (op. cit., 2019). Azucena spürt ihr Gefangensein und das Unglück der ihr auferlegten Last. Sie nutzt die Möglichkeit nicht, um ihrem Sohn Manrico die Wahrheit seiner Abstammung offenzulegen und damit auch den erbitterten Kampf der beiden Brüder Luna zu verhindern.

Zweiter Akt, zweite Szene: *„Was ich im Wahn begangen, wer kann es je verdammen? Doch wie ich um mich schaue, wer steht an meiner Seite? Es war der Sohn des Grafen!“* (op. cit., 2019). Auf das Entsetzen ihres Sohnes Manrico nimmt sie ihre Aussage sogar zurück und beschwichtigt ihn in seinem Zweifel, nicht ihr leiblicher Sohn zu sein. Sie hat Angst, ihren Sohn mit der Realität zu konfrontieren und damit das Risiko einzugehen, ihn zu verlieren. Azucena bindet Manrico an sich, wie sie selbst an ihre Mutter gebunden war. Was seine Liebe zu Leonora angeht, stagniert sie in beharrlichen Versuchen, ihn zum Bleiben zu veranlassen. So im zweiten Akt: Azucena: *„Die Mutter spricht mit Dir! Nicht darfst Du von meiner Seite...sieh wie meine Tränen fließen, denn Du bist mein höchstes Gut...“* (op. cit.,2019). Manrico: *„Muss hinaus ins Weite! Hemme nimmer meine Schritte, höre meine heiße Bitte: Ohne sie kann ich nicht leben, sie nur ist mein höchstes Gut!“* (op. cot.,2019). Azucena: *„O bleib, o bleib bei mir!“* (op.cit.,2019). Manrico: *„O lass mich fort, o lass mich fort.“* (op.cit.,2019). In Azucenas Hand liegt das Glück ihres Sohnes. Über die Aufklärung seiner Identität, als der geraubte Bruder des Grafen Luna, könnte sie ihn retten und viel Leid abwenden. Doch kompensiert sie ihre Ohnmacht und Hilflosigkeit über ihre Macht und über Rache, denn sie fordert Manrico auf, dem Grafen Luna gegenüber keine Milde walten zu lassen: Im ersten Akt: *„Du hast ihn geschont im Zweikampf; Warum hast Du mein Sohn, ihm das Leben nicht geraubt? O, welches Mitleid hat damals Dich ergriffen?“* (op. cit.,2019).

Bei ihrer Gefangennahme durch den Grafen Luna ruft sie nach ihrem Sohn Manrico. Im dritten Akt: Azucena: *„Und du, mein Sohn, mein Manrico, hörst Du nicht mein Angstgeschrei? Stehst nicht der armen Mutter bei?“* (op. cit., 2019). In ihrer kindlichen Abhängigkeit und masochistischen Mutteridentifikation verübt sie den Verrat an ihrem Sohn, indem sie ihn bei dem Grafen Luna als ihren Sohn preisgibt. So wiederholt sie hier ihren eigenen erlebten

Verrat durch ihre Mutter. Azucena ist Opfer wie auch Täter zugleich und wird von ihrer Kränkung und ihrem Willen zur Macht getrieben. Sie hat den Kontakt zu sich und ihren Gefühlen verloren und spürt sich nur über die Rache. „Azucena“ bedeutet im Spanischen „Lilie“. Im Christentum steht die Lilie für Reinheit und Unschuld, aber auch als ein Symbol des Todes. Azucena erscheint hier als die vernichtende, todbringende mütterliche Imago, die im Gegensatz zu der nährenden und versorgenden mütterlichen Liebe steht.

### 2.3.3.2 Manrico

In Manrico begegnet uns ein junger, ehrgeiziger und romantischer Mann, der als Troubadour seinen Gefühlen poetisch über Gesang Ausdruck verleiht. Als höfischer Sänger alten Liedergutes verkörpert er darüber seine wahre Abstammung und steht in Unvereinbarkeit zu seiner sozialen Herkunft seiner Zigeunermutter. Als Troubadour ist er nicht in feste Strukturen eingebunden, sondern frei in seinem Tun und niemandem verpflichtet. Erster Akt: Azucena: *„Doch Deiner Jugend goldene Tage hast Du gewidmet stets nur dem Ehrgeiz.“* (op. cit., 2019).

Manrico weiß, was er möchte, und er holt sich dies auf seine charmante, leidenschaftliche und idealisierende Art. So auch in seiner Liebe Leonora gegenüber. Er zieht die Hofdame in seinen Bann und schwört ihr ewige Liebe.

Zweiter Akt: Manrico: *„Nur Dir weih ich mein Streben, für Dich, o Teure geb ich willig mein Leben, das nur für mich Dein Herz erbebt, lässt meinen Mut nie sinken! In mir nur heiße Rache lebt, schon seh den Sieg ich winken. Doch fall ich in des Feindes Hand, dann weih mir stille Tränen. Mir lacht ein schönes besseres Land, wo keine Qual kein Sehnen, das arme Herz mit Leiden füllt, der Kummer ist gestillt...Du warst die höchste Wonne mir!“* (op. cit., 2019).

Zweiter Akt: Leonora: *„Welcher trübe Ahnung macht meine Seele beben?“* (op. cit., 2019). Manrico: *„Lass die Sorgen entschwinden!“* (op. cit., 2019). Leonora hegt Ängste in sich, da sie die Macht Lunas realistisch einschätzt, doch Manrico möchte damit nichts zu tun haben.

So schnell, wie Manrico begeistert und in seiner Liebe entfacht ist, so schnell zweifelt er auch daran und reagiert mit heftiger emotionaler Abkehr. Dies wird deutlich, als die schon sterbende Leonora ihn im Kerker besucht, um ihm die Flucht zu ermöglichen. Auf ihre Weigerung, mit ihm zu kommen, fühlt sich Manrico von ihr hintergangen. So spricht er im vierten

Akt: Manrico: „*Verraten bin ich! Du hast getäuscht mein armes Herz! Entferne Dich!*“ (op. cit., 2019).

Manrico hört nicht, wenn Leonora singt: „*O fliehe schnell, du bist verloren, Dich lieb ich treu, dich lieb ich wahr! ...Verstoß mich nicht!*“ (op. cit., 2019).

Erst als Leonoras Todeskampf sichtbar wird, schwenkt Manrico wieder in seine idealisierende Liebe um. Er pendelt Leonora gegenüber zwischen Idealisierung und Abwertung hin und her und erfährt narzisstische Bestätigung über sie. Manrico idealisiert seine Mutter und seine Beziehung zu ihr ist ambivalent und ödipal geprägt. Er spürt, dass etwas Grundlegendes bezüglich seiner Herkunft nicht stimmt. Aber er vermeidet beharrlich nachzufragen, um sich mit der Realität und mit Azucena in einem möglichen Konflikt nicht auseinandersetzen zu müssen. Vielmehr bittet er seine Mutter, ihn doch für die Liebe und für Leonora freizugeben. Er spürt die Macht seiner Mutterbindung, doch er ist nicht bereit zu gehen. Denn seine Mutter ist seine Wonne und er sieht ohne sie keinen Sinn im Leben. Wenn sie stirbt, will auch er sterben. Dritter Akt: Manrico: „*Ach, teure Mutter, du sollst nicht sterben! Du meine Wonne! Bleibe bei mir! Bald soll die Erde Feindesblut färben; Doch fliehet Dein Leben, sterb ich mit Dir!*“ (op. cit., 2019). Er selbst kann sich nicht aus seiner kindlichen Abhängigkeit von ihr lösen, dazu fehlt ihm Selbstvertrauen. Er wehrt seine Wut auf Azucena aggressionsgehemmt-depressiv gegen sich. Damit stagniert er passiv-aggressiv in seiner idealisierten Mutterbindung.

### **2.3.3.3 Graf Luna**

Im Grafen Luna begegnen wir einem jungen Mann, der sich, aus der herrschenden Klasse kommend, mit sozialer Anerkennung und Macht umgibt. Er ist besessen darauf, das zu besitzen, was er möchte. Er weiß um Leonoras Liebe zu Manrico, doch er will sie haben. Er kann nicht lieben, denn das würde bedeuten, Leonora in ihren Gefühlen zu respektieren. Weder ein Raub noch Leonoras Opfer schrecken ihn in seiner Begierde nach Macht ab. Graf Luna ist zutiefst gekränkt durch Leonoras Zurückweisung. Seinen Schmerz und seine Wut darüber kann er weder zulassen noch aushalten. Er wehrt seine Gefühle narzisstisch über Verleugnung ab und stabilisiert sich über seine Macht. Er hat den emotionalen Kontakt zu sich selbst verloren und agiert phallisch-aggressiv. Seine Härte treibt den tragischen Verlauf des Dramas voran und trägt zu Leonoras Suizid mit bei. Luna hätte hier mit seiner Entscheidung zur Liebe und Milde und seinem Verzicht auf Leonora seinen tot geglaubten Bruder wiederfinden können, jedoch

fokussiert sich die Rivalität um Leonora zum Mord an seinem Bruder, den er auf den Scheiterhaufen werfen lässt. Es geht Graf Luna nicht um Leonora, sondern vielmehr um die ödipale Konkurrenz mit dem Bruder um die Mutter und um seine frühkindlich erfahrene Kränkung.

#### **2.3.3.4 Leonora**

Als weibliche Protagonistin sehen wir in Leonora eine Frau, die in ihrer Hingabe und Aufopferung bereit ist, auf ihr eigenes Leben zu verzichten. So ist sie bereit, für ihren Geliebten zu sterben, und sie agiert in der Illusion der narzisstischen Allmacht, ihn retten zu können. Sie entsagt als Frau allen weltlichen Genüssen, indem sie sich ins Kloster und darüber in die spirituelle geistige Ebene zurückzieht. Leonora wirkt funktionalisiert und ihr Leben steht im Dienste anderer. Als Frau weist sie weder Selbstwertgefühl noch ein Maß an Autonomie auf. Sie ist abhängig und unterwirft sich masochistisch in ihrer Vaterübertragung auf Manrico. Sie erfährt und speist sich über ihren Sekundärgewinn des masochistischen Triumphs der guten und altruistischen Tochter. Darunter verborgen liegt ihre depressive Struktur mit latenter Suizidalität.

#### **2.3.4 Zusammenfassung**

Il trovatore ist das einzige Werk Verdis, in der mit Azucena eine Mutter auf der Bühne erscheint und dieser die tragende Rolle zugedacht wird. Die in ihr wirkende negative Anima wird über die Idealisierung abgewehrt dargestellt. Die Dynamik von Azucena erhellt sich über deren Beziehung zu ihrer Mutter und ihre Beziehung zu ihrem Sohn Manrico. Sie pendelt darin zwischen ihrer kindlichen Bedürftigkeit und Ohnmacht und ihrer Wut und Onnipotenz hin und her. Verdi hatte Recht, als er davon sprach: „*Ihre Sinne sind gelähmt, aber sie ist nicht von Sinnen*“ (Titscher, 2012). Es ist Azucenas abgewehrte Aggression, die sie ihm Rahmen ihrer masochistischen Unterwerfung und ihrer kontrollierenden Dominanz gelähmt agieren lässt. So erscheint hier die Rache als eine in sich gefangene, aber treibende Kraft für die frühe Ohnmacht einer narzisstischen Wunde, in der die Wut archaisch grenzenlos und mörderisch ist. In dem Bild der Azucena wird der nährenden und fürsorgenden mütterlichen Liebe ein sich einverleibender und todbringender Archetypus einer in sich gespaltenen und verletzten Anima gegenübergestellt. Manrico als der muttergebundene Sohn agiert passiv-aggressiv; Graf Luna als der vatergebundene Sohn agiert phallisch-aggressiv. Beide tragen in sich die narzisstische Wunde der fehlenden Mutterliebe. Sie sind nicht liebesfähig und frei für ein eigenes Leben. Mit Leo-

nora zeigt sich eine Tochter, die aufgrund einer narzisstischen Wunde über ihre Funktionalisierung narzisstisch kompensiert. Ihre aggressiven Impulse wehrt sie depressiv-masochistisch ab und ihre latente Suizidalität agiert sie über eine projektive Identifikation mit ihrem Liebesobjekt.

In der Handlung und in den Protagonisten lichten sich generationsübergreifende Konflikte und die Projektion kindlicher Identifikationen und Übertragungen ab. Die Dramatik der narzisstischen Verletzungen und die archaische mörderische Wut entsprechen der heißen und abrupten musikalischen Färbung des Werks.

## 2.4 Simon Boccanegra

Thematisch geht es in dieser Oper um den Verlust der Familie. Verdi lag diese Oper außerordentlich am Herzen.

### 2.4.1 Die Entstehung

In seinem Brief an seine langjährige Freundin Clara Maffei (1814–1886) schrieb Verdi am 01.04.1856:

*„Ich beschäftige mich mit nichts, ich lese nicht, ich schreibe nicht. Von Morgen bis zum Abend bin ich auf den Feldern unterwegs und versuche, vorderhand erfolglos, von den Magenbeschwerden zu genesen, die ich den ‚Vespri‘ zu verdanken habe. Verdammte Opern!“* (Titscher, 2012, S. 215)

Verdi befand sich in einer depressiven Grundstimmung und wiederholt traten psychosomatische Beschwerden auf, die ihn am Schreiben hinderten. Sein „Re Lear“-Projekt lag auf Eis und Verdi hatte keine Pläne für eine neue Oper. Als er im Mai 1856 den Vertrag für eine neue Oper am Teatro La Fenice unterschrieb, schickte er kurz darauf einen eigenen Prosaentwurf nach dem Drama „Simon Boccanegra“ von Antonio García Gutiérrez an Francesco Maria Piave. Unzufrieden mit dessen Libretto ließ Verdi von dem in Paris im Exil lebenden Politiker und Dichter Giuseppe Montanelli Änderungen an den Versen vornehmen. Die Uraufführung, die am 12.03.1857 im Teatro La Fenice in Venedig stattfand, war nach den Worten Verdis ein „Fiasko“ (Brief an Vincenzo Torelli, 13.03.1857; op.cit., 2012). Verdi selbst war jedoch von dieser Oper überzeugt, sodass er im Jahre 1880 auf Drängen des Verlegers Giulio Ricordi mit dem Librettisten Arrigo Boito etwa ein Drittel des Werks radikal umarbeitete. Boito selbst zweifelte:

*„Das Drama das uns beschäftigt ist verbogen, es scheint wie ein Tisch, der wackelt, man weiß nicht auf welchem Bein; und so sehr man ihn auch aufzurichten versucht, wackelt er noch immer“ (op.cit.,2012).*

Die zweite erfolgreiche Premiere von „Simon Boccanegra“ fand am 24.03.1881 an der Scala di Milano statt.

#### **2.4.2 Simon Boccanegra – der Inhalt**

Nach venezianischem Vorbild setzte Genua im Jahre 1339 das Amt eines bürgerlichen Dogen ein. Simon Boccanegra wurde mit Unterstützung des Geschäftsmannes Paolo Albiani gewählt. Im Jahre 1344 dankte Boccanegra ab, wurde aber daraufhin 1356 erneut gewählt. Nach mehreren Verschwörungen wurde er vergiftet und starb im Jahre 1363.

#### **Prolog**

Zwei einflussreiche Plebejer, Paolo und Pietro, wollen dem heimgekehrten Korsar Simon Boccanegra in das Amt des Dogen verhelfen. Simon hat mit Maria, der Tochter des Adligen Jacopo Fiesco, eine Tochter. Fiesco ist gegen diese Liebe mit einem Bürgerlichen und sperrt seine Tochter im Palast ein. Simon erhofft sich über das Amt des Dogen die Zustimmung Fiescos zu seiner Heirat mit Maria. Er will sich mit Fiesco versöhnen. Doch Fiesco ist unveröhnlich. Im Gegenteil, er verschweigt Simon den Tod seiner Tochter Maria und fordert von Simon seine Enkeltochter dafür. Diese wurde Simon jedoch geraubt. Simon entdeckt daraufhin den Tod seiner Geliebten. Sein Entsetzen darüber vermischt sich mit der freudigen Nachricht des Volkes, dass er zum Dogen gewählt wurde (op. cit., 2012).

#### **Erster Akt**

Erstes Bild: 25 Jahre später in einem Garten der Familie Grimaldi. Amelia Grimaldi liebt Gabriele Adorno und ängstigt sich um ihn, denn Gabriele plant mit Fiesco, der jetzt unter dem Namen Andrea lebt, eine Verschwörung gegen Simon Boccanegra. Simon möchte für seinen Freund Paolo um die Hand von Amelia anhalten. Fiesco/Andrea erzählt Gabriele, dass Amelia keine Adelige ist, sondern als Kind adoptiert wurde. Der Doge trifft auf Amelia und diese erzählt ihm, dass ihr die Amme schon sterbend einst ein Bild ihrer Mutter gezeigt hat. Simon zeigt Amelia daraufhin ein Medaillon seiner Geliebten Maria und daraufhin erkennen Simon und Amelia sich als Vater und Tochter. Beide sind zutiefst erschüttert wie auch erfreut. Simon respektiert die Liebe Amelias zu Gabriele und teilt Paolo mit, dass die Hochzeit nicht

stattfinden werde. Daraufhin plant Paolo gemeinsam mit Pietro und Lorenzo die Entführung Amelias (op. cit., 2012).

### *Zweites Bild: Im Palast des Dogen*

Boccanegra möchte Frieden zwischen Ligurien und Venetien. Er erinnert die Senatoren daran, dass beide ein gemeinsames Vaterland haben. Der Senat lehnt jedoch ab. Gabriele hat Lorenzo, den Entführer Amelias, getötet. Lorenzo sagt, dass er auf Befehl eines Höheren gehandelt habe. Gabriele vermutet den Dogen dahinter und will diesen töten. Amelia tritt zwischen ihren Vater und ihren Geliebten. Sie rettet darüber ihren Vater und bittet um Gnade für ihren Geliebten. Sie verschweigt jedoch, wer sie entführt hat. Darüber bricht ein Streit zwischen Patriziern und Plebejern aus. Gabriele unterwirft sich dem Dogen und bietet ihm seinen Degen. Doch Boccanegra vertraut Gabriele und ahnt, wer hinter dem Komplott steckt. Er zwingt Paolo, der für die Sicherheit Genuas zuständig ist, den Schuldigen – also sich selbst – zu verfluchen (op. cit., 2012).

### **Dritter Akt**

Paolo möchte Boccanegra mit Gift töten. Er fordert Fiesco/Andrea auf, den Dogen im Schlaf zu töten, was dieser jedoch zurückweist. Er berichtet Gabriele, dass Amelia die Geliebte Boccanegras ist. Gabriele steckt in seinem Hass auf den Dogen und in seiner Liebe zu Amelia fest. Amelia fühlt sich an das Versprechen ihres Vaters gebunden und weicht deshalb den Vorwürfen Gabriele aus. Amelia will gemeinsam mit Gabriele sterben, wenn dieser zum Tode verurteilt werden sollte. Boccanegra erwartet Gabriele Reue, um ihn begnadigen zu können. Er fürchtet, seine wiedergefundene Tochter wieder zu verlieren. Müde trinkt er aus dem bereitstehenden Becher mit Gift und schläft ein. Gabriele tritt aus dem Versteck hervor und abermals kommt Amelia dazu, um ein zweites Mal den Mord an ihrem Vater zu verhindern. Als Simon erwacht, erklärt er sich und gibt sich als Amelias Vater zu erkennen. Gabriele bittet um Verzeihung und ist bereit, zwischen den Aufständischen zu vermitteln. Boccanegra verspricht Gabriele die Hand seiner Tochter (op. cit., 2012).

### *Dritter Akt – Im Dogenpalast mit Blick auf das erleuchtete Genua und das Meer*

Der Aufstand ist niedergeschlagen worden. Paolo hat sich daran beteiligt und wird zur Hinrichtung geführt. Er erzählt dem freigelassenen Fiesco/Andrea, dass er Boccanegra vergiftet hat. Fiesco/Andrea ist trotz seines Hasses auf Simon darüber entsetzt. Im Hintergrund ertönen die Hochzeitsklänge von Amelia und Gabriele. Simon ist bereits vom Gift geschwächt und

blickt voller Sehnsucht auf das Meer. Fiesco verkündet Simon seinen bevorstehenden Tod. Simon erkennt in Andrea den Vater seiner Geliebten Maria und erinnert den unversöhnlichen Alten an sein Versprechen. Simon kann nun die Bedingung erfüllen und ihm seine Enkeltochter wiedergeben und er erbittet dessen Vergebung. Sterbend segnet Simon das Paar und bestimmt Gabriele zu seinem Nachfolger. Fiesco verkündet Simons letzten Willen an das Volk. (op. cit.,2012)

### 2.4.3 Psychoanalytische Interpretation

Über dem gesamten Werk schwebt Resignation. In einem Brief an Opprandino Arrivabene schrieb Verdi am 02.02.1881: „*Es ist trostlos, weil es trostlos sein muss*“ (Wallner-Basté, 1979). Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Korsar Simon Boccanegra, der den dramatischen Verlust seiner Frau und seiner Tochter hinnehmen muss. Er ist heimatlos und ringt um die Anerkennung durch seinen Schwiegervater.

#### 2.4.3.1 Simon Boccanegra

Mit Simon, dem Korsaren, begegnen wir einem jungen Mann, der sich im Dienste der Stadt Genua erfolgreich empogearbeitet hat. Er hofft, mit seinem Erfolg die herrschenden Klassenunterschiede zu überbrücken. Aber er scheitert an seiner sozialen Herkunft, indem ihm sein Schwiegervater die persönliche Anerkennung sowie das Liebesglück mit Maria verweigert. Erster Akt: Simon: „*Um zu steigen auf zu ihr, ließ ich tragen mich vom Ruhme. Pflückt vom Sieg die schönste Blume, für den Altar meiner Lieb*“ (opera guide, 2019).

Obleich Fiesco das Kind seiner Tochter Maria als die Frucht der Fleischeslust mit Simon für sich einfordert, unterwirft sich Simon ihm gegenüber ödipal aggressionsgehemmt. Er fühlt sich sogar schuldig für seine Liebe zu Maria und wehrt seine Lust masochistisch über Scham ab. Erster Akt: Simon: „*Vater, hör ich fleh um Mitleid. Voller Demut Dir zu Füßen...Lass die Schuld nicht so mich büßen...Ich fleh Dich an, o hör, o hör*“ (op. cit., 2019). Erster Akt: Fiesco: „*Willst Du mir zu eigen geben, jenes arme kleine Wesen. Euer Sünde geheime Frucht. Ich, der nie sie sah im Leben, schwör sie aufzuziehn im Glücke und Dir alles zu verzeihn.*“ (op. cit., 2019).

Die ödipale Verstrickung des Dreiecks Simon, Maria und Fiesco sowie die spürbare emotionale Bedürftigkeit nach väterlicher Anerkennung treiben die Handlung voran. Simon: „*Ach, ich*

*kann nicht...das Schicksal hat sie mir geraubt! ...Ich will durch Lieb Dich bald versöh- nen...“* (op. cit., 2019).

Simons Selbstwertzweifel und die erfahrenen narzisstischen Kränkungen lassen ihn auf dem Weg zu Ruhm und Macht durch Paolo manipulierbar werden. Als Boccanegra seiner toten Geliebten gewahr wird und von draußen hört, dass sein Name gerufen wird und er Doge geworden ist, spürt er die Ambivalenz seiner Hilflosigkeit und seines Erschreckens bezüglich seiner Ruhmes- und seiner Machtgelüste. *Erster Akt: Boccanegra:* „Ja, Schauerdinge und Schreckensbilder träumt ich! ...Höhnt mich der Ruf der Hölle? ...Paolo, gib den Tod mir! (op. cit., 2019). Paolo: „*Die Krone!*“ (op. cit., 2019). Hier wird Simons Suizidalität mit der narzisstischen Abwehr der Allmacht und Omnipotenz über das Bild der herrschenden Krone verdeutlicht. Simon ist sich seiner Beziehung und deren Bedeutung zu Paolo durchaus bewusst. Paolo dient ihm als Projektionsfigur seines eigenen intrapsychischen Verrats, der in Gestalt des nagenden Selbstzweiflers voll des Giftes seine schleichende Wirkung zeigt. Simon agiert seine Wut, indem sich Paolo intrapsychisch im Sinne einer moralischen Über-Ich-Bestrafung selbst richten muss.

Nach 25 Jahren finden ein Zueinanderfinden und Wiedererkennen mit seiner Tochter Amelia statt. Diese Begegnung ist von entscheidender Bedeutung, denn sie ist Gewinn und Verlust zugleich für Simon. Er gewinnt seine Tochter zurück, doch er spürt darüber seine eigene abgewehrte tiefe Verletzung. *Zweiter Akt:*

*Simon:* „*Tochter Du mir neu gegeben! Tochter bei dieses Wortes Klang, bebt die Brust vor Bangen. Möchte in unsagbar süßen Drang, Liebend Dich umfassen! Ein Paradies der Wonne soll nun Dein Leben sein, und meiner Herrschaft Sonne, sei Deines Ruhmes Schein!*“ (op. cit., 2019).

*Amelia:* „*Vater Du sollst in Freud und Leid nie Dein Kind entbehren! In Stunden tiefer Traurigkeit, trockne ich Deine Zähren! In süß geheimen Freuden wird Gott uns näher sein. Ich zieh als Friedenstaube ins Haus des Herrschers ein.*“ (op. cit., 2019).

Die ödipale und symbiotische Besetzung zwischen Vater und Tochter klingt hier an. Über die Begegnung mit seiner Tochter kommt Simon auch mit seinem erfahrenen Leid und seinem abgewehrten Schmerz seiner tiefen innerseelischen Heimatlosigkeit in Berührung. Einerseits kann er darüber offener und milder werden, sodass er in reifer väterlicher Fürsorge seine Tochter und deren Liebe zu seinem Feind Gabriele akzeptiert und ihr nicht im Wege

steht. Simone erwählt Gabriele sogar zu seinem Nachfolger als Doge. In seinem kindlichen Wunsch nach Anerkennung durch seinen Schwiegervater stagniert Simon weiterhin passiv-aggressiv. Er fühlt sich ihm gegenüber ödipal schuldig und verpflichtet. Simon erhofft sich über eine Zusammenführung seiner Tochter mit Fiesco seine Über-Ich-Entlastung durch dessen Absolution. Für sich selbst jedoch sieht Simon keine Hoffnung mehr. Die ödipale Ablösung seiner Tochter hat für Simon den Weg in die depressive Dekompensation und in den Suizid geöffnet. Sehnsuchtsvoll blickt er auf die unendliche Weite des Meeres von Genua, getragen von seinem Wunsch, in den Schoß der unendlichen mütterlichen Geborgenheit einzutauchen.

#### **2.4.3.2 Paolo**

In der Figur des Paolo erscheint der narzisstisch gekränkte und von Macht getriebene Mann, der nicht fühlen kann. Er kontrolliert seine Beziehungen und er manipuliert andere für seine Vorhaben, um sich überlegen und sicher fühlen zu können. Als er erfährt, dass sich Simon den Gefühlen seiner Tochter verpflichtet fühlt und sich ihm gegenüber abgrenzt, sagt er zu Boccanegra: Erster Akt: Paolo: „*Vergisst Du, dass Du mein Geschöpf bist?*“ (op.cit., 2019). Die intrapsychische Macht eines abgespaltenen destruktiven Anteils Simons wird hier deutlich und in Paolo kündigt sich bereits der Vorläufer des „Jago“ aus der Oper „Otello“ an.

#### **2.4.3.3 Amelia**

Mit Amelia erscheint eine Tochter, die sich sowohl für ihren Vater wie auch für ihren Geliebten verantwortlich fühlt und sich in deren Dienst stellt. So versucht sie zwischen den beiden zu vermitteln, auch um sich hinsichtlich ihrer Liebe zu Gabriele die Akzeptanz ihres Vaters zu sichern. Erster Akt: Amelia: „*Ich kenne Dein Geheimnis. Du wirst mein Grab bereiten und den Galgen für Dich*“ (op. cit., 2019). Gabriele: „*O verjage der Furcht Gespenster*“ (op. cit., 2019). Amelia: „*Dort herrschen Deine Feinde, die Euch nur Tod bereiten. Liebe soll Euch leiten.*“ (op. cit., 2019). Gleichzeitig versucht sie ihrem Vater gegenüber, sich in ihrer Liebe zu ihrem Geliebten zu bekennen: Zweiter Akt: Simon: „*Gesteht mir, verdient er sein Glück, der Liebling Deines Herzens.*“ (op. cit., 2019). Amelia: „*O Vater, kein einziger hier in Genua gleicht ihm an Kühnheit. Ja, mit glühender unendlicher Lieb! Zur Kirche sollst Du uns führen... Verwehrst du's so treffe uns beide*“ (op. cit., 2019) Im Rahmen ihrer ödipalen Abhängigkeit ist sie bereit, des Vaters höchste Wonne zu sein wie auch mit ihrem Geliebten zu sterben.

#### **2.4.3.4 Fiesco**

Der narzisstische Vater Fiesco kann nicht fühlen und ist im Wesentlichen für das Unglück seiner Tochter Maria und seiner Enkeltochter Amelia verantwortlich. Als Vater bleibt er Simon gegenüber unnachgiebig und verschlossen, denn er stagniert ihm gegenüber in einer Rivalität um Maria, sodass von einer Mutterübertragung auf seine Tochter Maria auszugehen ist. Erst nach dem Tode seines Rivalen Simon kann er dessen letztem Wunsch nachkommen, indem er Gabriele als neuen Dogen verkündet.

#### **2.4.4 Zusammenfassung**

Obgleich der Handlung schweres Leid zugrunde liegt, erscheint der Verlauf vordergründig positiv. So kommt es zu einer Wiedervereinigung von Genua und Venetien; den Verräter Paolo ereilt eine gerechte Strafe; die Wiederbegegnung Simons mit seiner verloren geglaubten Tochter Amelia und der Weg des Paares Amelia und Gabriele in eine Liebesheirat hinein stehen dafür. Die Dramatik des Geschehens entwickelt sich auf der Grundlage einer ödipalen Konstellation, insofern als sich eine Tochter vom Vater lösen möchte. Darüber kommt es zum Verlust, der von Simon mit Erfolg und Macht narzisstisch kompensiert werden kann. Das Finden und Wiedererkennen seiner Tochter lassen Simon mit seiner bis dahin verdrängten Sehnsucht in Berührung kommen. Somit reaktiviert der Verlust seiner Tochter Amelia an Gabriele Simons frühe narzisstische Wunde und es erfolgt die depressive Dekompensation, die ihn in den Suizid hineinführt.

Simon wehrt seine Suizidalität über Spaltung ab und projiziert sie über den Verrat durch Fiesco und Paolo. Intrapsychisch dominiert bei Simon die depressive Verarbeitung seiner aggressiven Impulse. Simon wendet seine Enttäuschung und seine Wut über sein Leid und seine Verluste gegen sich. Er trinkt den Becher mit Gift und nur im Suizid sieht er seine Erlösung. Damit erscheint uns Simon als ein in sich gespaltener Held – nach außen hin erfolgreich und mächtig, in sich aber resigniert und depressiv. Obgleich „Simon Boccanegra“ nie eine der großen Erfolgsopern wurde, zeichnet die Musik unbewusste psychologische Vorgänge aus. Schweikert (Gerhard und Schweikert, 2001) spricht von einer musikalischen Psychoanalyse und meint, dass Verdi hier vertieft von seiner Fähigkeit Gebrauch gemacht habe, mit Klang das auszudrücken, was die menschliche Tiefe des Seins bewegt. Die Handlung der Oper weist deutliche Parallelen zu Verdis Biografie auf: den Verlust seiner beiden Kinder und seiner Ehefrau innerhalb kurzer Zeit sowie seine lebenslange Suche nach väterlicher Anerkennung. Zum

Zeitpunkt der ersten Uraufführung im Jahre 1857 sprach Verdi davon, dass nun seine Galeerenjahre vorbei seien. Fühlte er sich über die musikalische Bearbeitung der Verluste Simons, von Frau und Kind, persönlich erleichtert und seelisch freier?

## **2.5 Don Carlo**

Mit Don Carlo widmete sich Verdi seiner einzigen ödipalen Konfliktsituation mit dem Ringen um Autonomie im Rahmen eines Dreigenerationenkonflikts.

### **2.5.1 Die Entstehung**

Der französische Verleger Léon Escudier (1821-1881) besuchte Verdi im Juli 1865 auf dessen Landgut Sant'Agata mit verschiedenen Libretto-Vorschlägen. Auch der „König Lear“ stand wieder einmal zur Disposition, doch Verdi entschied sich für „Don Carlo“, den er schon im Jahre 1850 erstmals in Erwägung gezogen hatte. Die beiden Librettisten Méry und du Locle bezogen sich auf Schillers Drama sowie auf französische Historiendramen um Philipp II. Die Proben gestalteten sich schwierig, die Oper schien zu lang und die Uraufführung, die am 11.03.1867 in Paris stattfand, war wenig erfolgreich. Auf eine Anfrage der Wiener Staatsoper strich Verdi den ganzen ersten Akt und komponierte etwa ein Drittel der vier Akte neu. Zur Aufführung kam die Neufassung erst am 10.01.1884 in der Mailänder Scala – nun mit Erfolg. Dennoch war Verdi unzufrieden und setzte dem Werk den Fontainebleau-Akt wieder als Beginn hinzu.

Verdi befand sich zu den Proben in Paris, als am 14.01.1867 sein Vater Carlo Verdi nach längerer Krankheit verstarb. Verdi fuhr nicht zum Begräbnis nach Busetto. Am 21.07.1867 verstarb sein Schwiegervater Antonio Barezzi. Kurz vor dessen Tod schrieb Verdi:

*„Der arme alte Mann, der mich so gern gehabt hat! Und ich Armer, der ihn (nur) noch kurze Zeit und danach nie mehr sehen wird!!! Ihr wisst, dass ich ihm alles, alles, alles verdanke. Ihm alleine, nicht anderen, wie man glauben machen wollte“ (Titscher 2012, S. 249).*

### **2.5.2 Don Carlo – der Inhalt**

Als Karl V. im Jahre 1556 abdankte, folgte ihm sein Sohn Philipp II. auf den Thron. Don Carlo (1545–1568) war dessen ältester Sohn und wurde im Jahre 1560 als Thronfolger

anerkannt. Im Alter von 15 Jahren war Carlo mit Elisabeth von Valois verlobt. Diese Verlobung wurde von seinem 33-jährigen Vater Philipp II. gelöst, um Elisabeth selbst als seine dritte Frau ehelichen zu können. Im Jahre 1562 gestand Carlo den Todeswunsch für seinen Vater. Philipp stellte ihn unter Hausarrest und machte ihm im Jahre 1568 den Prozess wegen Hochverrats. Noch im gleichen Jahr starben Carlo und Elisabeth.

## **Erster Akt**

*Erstes Bild: Der Wald von Fontainebleau; ein Winterabend*

Es herrscht Krieg zwischen Spanien und Frankreich. Elisabeth, die Tochter des französischen Königs, verteilt Almosen an die leidende Bevölkerung. Die Heirat zwischen Philipp und Elisabeth soll Frieden für beide Völker bringen. Carlo ist heimlich nach Frankreich gereist, um Elisabeth zu sehen, und hat sich in sie verliebt. Elisabeth hat sich verirrt und beide treffen zufällig aufeinander. Er gibt sich ihr zu erkennen und beide singen über eine glückliche gemeinsame Zukunft. Der Page Elisabeths begrüßt sie als zukünftige Königin von Spanien an der Seite ihres Gemahls König Philipp II.. Um den Frieden zu garantieren, verzichtet Elisabeth auf ihr persönliches Glück und willigt in die Heirat mit Philipp II. ein. Carlo bleibt verzweifelt zurück (op. cit., 2012).

## **Zweiter Akt**

*Erstes Bild: Der Kreuzgang des Klosters Saint-Just*

Ein Mönch betet vor dem Grabmal von Kaiser Karl V., als Carlo kommt. Er möchte Elisabeth vergessen und er glaubt an der Stimme des Mönchs seinen Großvater Karl V. zu erkennen. Daraufhin erscheint Rodrigo, der Marquis von Posa, um seinen Freund Carlo für die Befreiung der leidenden Flandern zu gewinnen. Doch Carlo ist voll des Liebeskummers und gesteht seinem Freund Rodrigo seine Liebe zu der Frau seines Vaters Philipp. Beide schwören Freundschaft bis in den Tod. Philipp und Elisabeth gehen zum Gebet (op. cit., 2012).

*Zweites Bild: Im Garten des Klosters Saint-Just*

Die Hofdame Prinzessin Eboli singt ein fröhliches Lied und denkt dabei an Carlo, den sie liebt. Sie erwartet Königin Elisabeth, die gefolgt von Marquis Posa ankommt. Posa reicht ihr heimlich ein Schreiben von Carlo und setzt sich dafür ein, dass Elisabeth Carlo ein Treffen gewährt. Elisabeth stimmt einem Treffen zu und schickt ihre Hofdamen weg. Carlo bittet Elisabeth, sich bei Philipp dafür einzusetzen, dass dieser ihn nach Flandern entsende. Als Elisa-

beth ihn „Sohn“ nennt, wird Carlo ohnmächtig. Wieder bei Bewusstsein fantasiert er Fontainebleau zurück und umarmt Elisabeth. Sie befreit sich mühsam und Carlo stürzt davon. Als Philipp kommt und sieht, dass Elisabeth ohne ihre Hofdamen ist, verbannt er daraufhin die dafür zuständige Gräfin Aremborg aus Spanien. Posa wird vom König aufgefordert zu bleiben, denn er sucht ihn als Vertrauten. Posa schildert die schrecklichen Zustände in Flandern und fordert Freiheit für die Unterdrückten. Philipp nennt Posa einen sonderbaren Träumer und verteidigt seine Herrschaft. Er vertraut ihm an, dass er seinen Sohn verdächtigt, ihn mit Elisabeth zu betrügen (op. cit., 2012).

### **Dritter Akt**

#### *Erstes Bild: Die Gärten der Königin in Valladolid bei Nacht*

Anlässlich des Krönungsjubiläums von Philipp wird ein Maskenball veranstaltet. Elisabeth zieht sich zurück und tauscht ihre Kleidung mit Prinzessin Eboli. Diese schickt Carlo eine Einladung zu einem mitternächtlichen Rendezvous. (op. cit., 2012).

#### *Zweites Bild: „La Peregrina“-Ballett und Dekoration einer Märchengrotte im Indischen Ozean*

Ein Genius ist als Fischer verkleidet und betrachtet die schönen Perlen in ihren Muscheln. Die schönste weckt er mit einem Kuss. Die anderen Perlen rufen die Königin des Wassers herbei, um den Fischer gefangen zu nehmen. Nun verwandelt sich der Fischer in einen Pagen des Königs, dem er die schönste Perle bringen soll. Er ist unentschieden, welche Perle die schönste ist. Daraufhin verschmilzt die Wasserkönigin all ihre Schätze zu einer einzigen weißen Perle. Die Muschel der weißen Perle verwandelt sich in einen weißen Wagen, in dem Eboli, als Königin Elisabeth verkleidet, erscheint (op. cit., 2012).

#### *Drittes Bild: Die Gärten der Königin in Valladolid bei Nacht*

Carlo kommt zu seinem vermeintlichen Rendezvous mit Elisabeth. Er gesteht ihr seine Liebe und Eboli, als verkleidete Elisabeth, erwidert diese. Als sie ihren Schleier hebt, erstarrt Carlo. Eboli fühlt sich gedemütigt und beschuldigt Posa als einen Spitzel von König Philipp. Daraufhin tritt Posa auf, erkennt die Gefahr, die von Eboli ausgeht, und bedroht diese mit dem Tod. Don Carlo hält ihn davon ab und übergibt alle verräterischen Papiere, die ihm gefährlich werden können, an Posa (op. cit., 2012).

*Viertes Bild: Platz vor der Kathedrale von Valladolid in Madrid*

Eine öffentliche Ketzerverbrennung findet statt. Das Volk jubelt dem König zu, während die Verurteilten zum Scheiterhaufen geführt werden. Don Carlo kommt gemeinsam mit flämischen Deputierten und unterbricht diese Zeremonie. Sie bitten gemeinsam für den Frieden für Flandern. König Philipp lässt alle abführen. Alle außer den Mönchen bitten um Gnade. Carlo möchte als Stadthalter nach Flandern entsandt werden. Als Philipp ablehnt, zieht Carlo seinen Degen. Don Carlo wird verhaftet und Posa von Philipp zum Herzog ernannt. Als der Scheiterhaufen entzündet wird, verkündet eine Stimme vom Himmel den Verurteilten himmlischen Frieden (op. cit., 2012).

**Vierter Akt**

*Erstes Bild: Arbeitszimmer des Königs im Morgengrauen*

Philipp hat schlaflose Nächte ob seines Alters, seiner Einsamkeit und der Tatsache, dass Elisabeth ihn nie geliebt hat. Er fragt den alten, blinden Großinquisitor und Beichtvater nach Rat. Dieser fordert ihn auf, Carlo der Inquisition zu überantworten, und fordert auch das Leben Posas. Philipp lehnt wütend ab und erfährt daraufhin die Antwort, dass auch ein König nicht vor der Inquisition sicher ist. Daraufhin bittet er um Frieden beim Großinquisitor. Elisabeth stürzt herein und sieht, dass ihre vermeintlich gestohlene Schmuckkassette in den Händen Philipps ist. Dieser beschimpft sie als Ehebrecherin, da sich ein Bild von Carlo in der Schatulle befindet. Elisabeth bricht zusammen. Posa und Eboli eilen zur Hilfe und werfen Philipp seine Unbeherrschtheit vor. Dieser zeigt daraufhin Bedauern. Elisabeth und Eboli bleiben allein. Eboli gesteht Elisabeth, dass sie aus Eifersucht die Schmuckkassette entwendet hat. Sie gesteht ihr auch, dass sie ein Verhältnis mit Philipp hat. Daraufhin eröffnet ihr Graf Lerma, dass sie die Wahl zwischen Verbannung und Kloster habe. Eboli verflucht ihre Schönheit und hofft, Carlo noch retten zu können (op. cit., 2012).

*Zweites Bild: Im Gefängnis*

Posa kommt zu Carlo und berichtet ihm, dass er die belastenden Papiere bei sich lasse und somit der Verdacht nicht auf Carlo liege. Carlo will Posas Opfer nicht annehmen und möchte seinem Vater die Wahrheit sagen. Daraufhin fällt Posa, von einem Schuss tödlich getroffen, zu Boden. Er mahnt Carlo noch, sich für Flandern einzusetzen, und teilt ihm mit, dass Elisabeth im Kloster Saint-Just auf ihn wartet. Philipp kommt, um Carlo die Freiheit zu geben.

Carlo erzählt wütend die Wahrheit und sagt sich von seinem Vater los. Carlo wie Philipp betrauern den toten Freund Posa. Eboli hat einen Aufstand angestiftet, um Carlo zu befreien. Der Großinquisitor kann das aufgebracht Volk beruhigen (op. cit., 2012).

## **Fünfter Akt**

*Erstes Bild: Kreuzgang des Klosters Saint-Just bei Mondschein*

Elisabeth kniet vor dem Grabmal Karls V. nieder. Carlo erscheint und möchte nach Flandern fliehen, um sich dort dem Ideal der Freiheit zu widmen. Elisabeth bestärkt ihn dabei. Resigniert nehmen sie als Mutter und Sohn voneinander Abschied. Beide werden von Philipp und dem Großinquisitor überrascht. Der König will Carlo nun der Inquisition ausliefern. Nun öffnet sich das Gitter zum Grab Karls V. und ein Mönch zieht Carlo in das Kloster. Alle sind entsetzt und meinen die Stimme des verstorbenen Kaisers Karl V. gehört zu haben. (op. cit., 2012)

### **2.5.3 Psychoanalytische Interpretation**

Das zentrale Thema in dieser Oper ist ein Vater-Sohn-Konflikt, der über das ödipale Dreieck mit den Personen um König Philipp, Elisabeth seine Gattin und Carlo als Philipps Sohn repräsentiert wird.

#### **2.5.3.1 Carlo und Posa**

In Carlo begegnet uns der junge, romantische Held, der sich kindlich-ödipal in seine Mutter verliebt. Heimlich, ohne Wissen seines Vaters, fährt Carlo nach Frankreich, um Elisabeth zu sehen. Er verliert sein Bewusstsein und wird ohnmächtig, als Elisabeth ihn „Sohn“ nennt. In dem Bild der Ohnmacht zeigt sich das Maß der Verdrängung. Seinen inzes-tuösen Impulsen ausgeliefert, rücken die kindliche Ohnmacht dem Vater gegenüber und die Wut auf diesen in den Vordergrund. Über die Allmachtsphantasie des Vaternords wehrt er seine kindliche Ohnmacht narzisstisch ab. In der Begegnung und in der Verschmelzung der Figuren von Carl und Posa werden sein innerseelisches Ringen im Rahmen des ödipalen Reifungsprozesses und dessen Ablösungsversuch seinem Vater gegenüber dargestellt.

#### **Erster Akt:**

Carlo: „*Ich lieb mit sündhafter Glut Elisabeth*“ (opera guide, 2019).

Posa: „*Deine Mutter! Großer Gott! ...Ich bleibe der Deine, bleib treu bis ans Grab. Deine Rettung allein ist mein Ziel! ... Ermann Dich...bedenke was Du mir versprochen...sei standhaft...So erbitte von ihm (Philipp) deine Sendung nach Flandern. Lass schweigen dein Herz. Raffe dich auf! Mutig ans Werk! Dort wirst Du lernen bei den gebeugten Völkern wie man herrschen soll*“ (op. cit., 2019).

Posa greift als ein reiferes, regulierendes Über-Ich ein, indem er die Führung für den kindlichen, abhängigen Teil von Carlo übernimmt. Indem Carlo sich der Realität stellt und im väterlichen Auftrag in die Welt geht, soll er lernen, sich den moralischen und ethischen Gesetzen zu beugen und diese anzuerkennen. Carlo sucht Hilfe bei Posa als einem fast väterlichen und schützenden Teil, der ihm erlaubt, am Busen der Mutter kindlich weinen zu dürfen, indem er singt:

#### **Erster Akt:**

Carlo: „*Sei Retter mir du mein Freund, du mein Bruder, lass weinen mich am Busen...*“ (op. cit., 2019). Posa steht für den fühlenden Teil in Carlo. Er kämpft um die Anerkennung seines Vaters, aber auch um seine innerseelische Freiheit und seine Ablösung von seinem Vater. Es ist jener Teil eines Sohnes, der von seinem Vater geschützt, geliebt und akzeptiert werden möchte, um sich aus den ödipalen Verstrickungen lösen und sich mit seinem Vater identifizieren zu können – unabhängig davon, ob sein eingeschlagener Weg und seine politischen Meinungen mit den Grundsätzen des Vaters übereinstimmen.

Im Falle Carlos ist der ödipal abhängige Teil stärker. Der reifere Teil des Posa opfert sich und wendet seine aggressiven Impulse damit gegen sich selbst. Er erhält anstatt Carlo den Todesschuss, sodass Carlo in seiner ödipalen Abhängigkeit verstrickt bleibt. Der Verlust des Posa lässt Carlo zutiefst erschrecken, dennoch kämpft er nicht um diesen Teil in sich. Carlo agiert seine Verletzung narzisstisch-depressiv, was zu einem Bruch zwischen Vater und Sohn führt. Damit bleibt Carlo ödipal an seine Mutter Elisabeth gebunden. Mit ihrer Hilfe flieht er und kämpft für sie und Flandern gegen seinen Vater. Carlo stabilisiert sich über die Macht des mutigen Feldherrn und erhält darüber die Bewunderung Elisabeths. Er fantasiert die symbiotische Verschmelzung ihrer Liebe im Jenseits. Als Enkelsohn Karls V. und Sohn Philipps II. findet sich Carlo in einer Vater-Sohn-Dynamik wieder, die von kindlich-narzisstischer Ohnmacht und Macht gekennzeichnet ist.

### 2.5.3.2 König Philipp II.

In König Philipp zeigt sich ein Mann und Vater, der seine Hilflosigkeit und Ohnmacht über Macht kompensiert. Er selbst kann nicht lieben und so heiratet er eine Frau, die sich als Vattertochter aus machtpolitischem Kalkül heraus für ihr Vaterland aufopfert. In seiner Begegnung und Hinwendung zu Posa wird seine Sehnsucht nach seinen eigenen Gefühlen wie nach seiner Autonomie spürbar. Er pendelt zwischen seinem Wunsch nach Freiheit und seinem rigiden, strafenden Über-Ich, das er auf den Großinquisitor projiziert, hin und her. Philipp ist noch abhängig und er ist zutiefst einsam.

### 2.5.3.3 Elisabeth und Eboli

Elisabeth opfert sich für ihr Vaterland, indem sie Philipp II. heiratet. In ihrer mütterlichen Beziehung zu ihrem Stiefsohn Carlo agiert Elisabeth ambivalent – einerseits erotisch verführerisch, andererseits verweist sie ihn mütterlich dominant in seine Schranken. Sie selbst ist nicht autonom, sondern agiert als Tochter im Rahmen ihrer ödipalen Vaterbindung. So singt sie im zweiten Akt zu Carlo: „*So erschlagt denn euren Vater! Schleppt besudelt von seinem Blut, eure Mutter vor den Altar.*“ (op. cit., 2019). Aufgrund ihres Über-Ich-Verbots und ihrer fehlenden Autonomie projiziert Elisabeth ihre Lust auf Eboli. Darüber erfolgt eine Spaltung der weiblichen Lust in die Heilige und in die Hure. Elisabeth kann nicht gleichzeitig Mutter für ihren Stiefsohn und Geliebte ihres Ehemannes Philipp sein. Verkleidet als Elisabeth sucht Eboli die verbotene inzestuöse Liebe zu ihrem Sohn. Doch ihr Sohn durchschaut sie, er demaskiert sie und hier reagiert Elisabeth gekränkt, was dazu führt, dass sie ihn für ihre eigenen machtpolitischen Zwecke und für die Freiheit Flanderns benutzt.

Als Ehefrau und Geliebte sehen wir in Elisabeth eine an ihren Vater gebundene Tochter, die funktionalisiert und ödipal verstrickt agiert. Ihre ödipale Abhängigkeit hält ihre innerseelische Spaltung zwischen erotischer Herzensliebe und sexueller Lust aufrecht. Als Mutter projiziert sie ihre Vaterübertragung auf ihren Sohn, der zum Helden werden muss, um von ihr gesehen zu werden. Sie ist bereit, ihn für ihr Vaterland zu opfern, und agiert hier unbewusst ihr eigenes Schicksal und ihren erlebten Verrat durch ihren Vater.

## 2.5.4 Zusammenfassung

Das intrapsychische Ringen in Carlo um väterliche Akzeptanz und Ablösung im Sinne einer innerseelischen Freiheit wird dargestellt wie in keiner anderen Oper Verdis. Die kirchliche Macht im Sinne einer rigiden bestrafenden Über-Ich-Funktion spiegelt den intrapsychischen Über-Ich-Konflikt Philipps wider, der sich noch in seiner kindlichen Abhängigkeit befindet und nicht in der Lage ist, seinen eigenen moralischen und ethischen Werten zu folgen. Neben der individuellen Ablösung zwischen Vater und Sohn streift die Oper die anhaltende Not der unterdrückten Italiener durch die Habsburger.

Die Handlung lässt sich auf die drei Hauptprotagonisten Philipp, Elisabeth und Carlo reduzieren. Bei der Figur des Posa handelt es sich um Anteile von Carlo und Philipp. Bei der Figur der Eboli stoßen wir auf einen Anteil Elisabeths. Dem gegenüber steht im Beziehungsgeschehen in der Figur des Posa ein fühlender Teil, dem darüber zwar ein Maß an individueller Freiheit zukommt, der jedoch seine aggressiven Impulse gegen sich selbst richtet. Die Missverständnisse und die Verfehlungen im Rahmen von Vater-Sohn-Beziehungen spielten bei Verdi eine zentrale Rolle (*I lombardi/Jérusalem*; *I due Foscari*; *Alzira*; *I masnadieri*; *Luisa Miller*; *La traviata*; *Les vêpres siciliennes*) und werden hier im Rahmen eines Dreigenerationenkonflikts aufgegriffen. Mit Karl V., Philipp II. und Carlo hat Verdi dieses Thema zum letzten Mal bearbeitet. Verdis Ringen um väterliche Akzeptanz sowie sein angespanntes Verhältnis zu seinem Vater Carlo verweisen auf einen autobiografischen Bezug.

## 2.6 Otello

Mit Otello und Desdemona erscheint exemplarisch ein dysfunktionales Beziehungsmuster zwischen einem Paar.

### 2.6.1 Entstehung

Im Jahre 1879 wurde die Oper „Otello“ bei einem Treffen Verdis mit seinem Verleger Giulio Ricordi (1840-1912) geboren. Arrigo Boito (1842-1918) fertigte innerhalb von drei Tagen eine erste Skizze des Librettos an. Doch Verdi begann erst 1884 mit der Komposition und er ließ sich gut sieben Jahre Zeit, um mit seinem „Schokoladenprojekt“, wie er es nannte, dann am 05.02.1887 am Teatro alla Scala, Mailand, auf die Bühne zu treten. Boito hielt sich im Wesentlichen an die Stoffvorlage Shakespeares, doch er strich den ersten Akt, der in Venedig spielt, und er strich die Rolle des Brabantio, des Vaters Desdemonas. Dies führte dazu, dass

diese Oper auf die drei wesentlichen Protagonisten Otello, Jago und Desdemona konzentriert blieb und auf der Bühne keine Vaterfigur erschien. Jedoch wirkte und fand sich die destruktive Vaterimago in Brabantios Satz zu Otello ausgedrückt *„Den Vater trog sie, so mag's dir geschehen“* (opera guide, 2019) ihre Gestalt meisterlich in der Person des Jago wieder.

Nach der Oper „Macbeth“ hatte es 40 Jahre gedauert, bis Verdi damit sein zweites Shakespeare-Drama vertonte. Obgleich seit 1843 der „König Lear“ als anvisiertes Projekt für Verdi mitschwang, wurde es auch dieses Mal nichts damit. Verdi glaubte, sein Operschaffen im Jahre 1871 mit Aida beendet zu haben. Auch plagten ihn die immer wiederkehrenden Depressionen mit Phasen des Rückzugs in das bäuerliche Leben nach Sant'Agata. In seinem Brief an seine Freundin Clara Maffei schrieb er 1883:

*„Ich glaube, das Leben ist etwas ganz und gar Dummes und, was noch schlimmer, Nutzloses. Was ist zu machen? Was können wir tun? Fasst man alles zusammen, gibt es nur eine beschämende und trostlose Antwort: NICHTS!“* (Meier, 2007).

Die Wiederaufnahme seiner Tätigkeit ließ auch seine Lebensgeister wiedererwachen und führte zu einer deutlichen Stabilisierung Verdis.

## **2.6.2 Otello – der Inhalt**

### **Erster Akt – Ein Platz vor der Festung am Meer bei Nacht**

Die Zyprioten erwarten freudig die Rückkehr ihres Stadthalters Otello. Dieser kehrt siegreich aus der Schlacht gegen die Türken zurück. Alle bis auf Rodrigo und Jago freuen sich. Rodrigo deshalb nicht, weil er sich in Desdemona, die Frau Otellos, verliebt hat. Jago kann sich nicht erfreuen, da er nicht zum Hauptmann befördert wurde und anstatt seiner Cassio ernannt wurde. Bei der Freudenfeier macht Jago Cassio betrunken. Cassio spricht einen Trinkspruch auf Desdemona aus, worauf Rodrigo eifersüchtig regiert. Jago schürt diese Eifersucht. Daraufhin beginnen Cassio und Rodrigo zu streiten. Der ehemalige Stadthalter Montano will den Streit schlichten und wird daraufhin vom betrunkenen Cassio verletzt. Otello verlangt Aufklärung. Jago berichtet mit Unschuldsmiene, woraufhin Cassio von Otello degradiert wird. Jagos Racheplan beginnt zu wirken. Desdemona erscheint und das Paar erinnert sich des Beginns seiner Liebe. Otello im höchsten Glück fürchtet, dass ihm nie wieder ein so göttlicher Augenblick gegönnt sein wird (Titscher, 2012, S. 275).

## **Zweiter Akt** – *Ein ebenerdiger Saal in der Festung mit Blick in den Garten*

Jago rät Cassio, bei Desdemona um deren Fürbitte bei Otello zu bitten. Allein geblieben tritt in einem Monolog Jago sein Nihilismus zutage. Als Otello auftritt, lenkt Jago dessen Aufmerksamkeit auf ein Gespräch, das Desdemona mit Cassio führt. Jago beginnt die Eifersucht Otellos zu schüren. Als daraufhin Desdemona für Cassio bittet, reagiert Otello wütend. Er wirft ein Taschentuch, das ihn Desdemona gereicht hat, zu Boden. Emilia, ihre Kammerfrau und Ehefrau Jago, hebt dieses Tuch auf. Jago entreißt ihr das Tuch und steckt es ein. Otello schickt die verunsicherte Desdemona weg. Er ist inzwischen von deren Untreue überzeugt und fordert Jago auf, ihm Beweise ihrer Untreue zu liefern. Jago berichtet von Schwärmereien Cassios bezüglich Desdemona und sagt, dass er das Taschentuch Desdemonas bei Cassio gesehen hat. Bei diesem Tuch handelt es sich um das erste Geschenk Otellos an Desdemona. Otello sieht damit Desdemona des Ehebruchs überführt und schwört Rache. Jago gelobt ihm, dabei zu helfen (op. cit., 2012).

## **Dritter Akt** – *Die große Halle der Festung*

Otello kann sich nicht mehr auf seine Staatsgeschäfte konzentrieren und ist in seinen Rached Gedanken gefangen. Auf ein erneutes Bitten seiner Frau für Cassio reagiert er mit Zorn. Er fragt sie nach ihrem Taschentuch und warnt sie, indem er ihr Untreue vorwirft. Das Tuch habe auch einen geheimen Zauber eingewirkt und bei Verlust drohe Unheil. Desdemona versteht ihren Mann nicht und weint. Otello bleibt niedergeschlagen zurück und trauert seinem verlorenen Glück nach. Jago hat in der Zwischenzeit Cassio das Tuch zugespielt. Otello beobachtet die beiden in einem Gespräch und erkennt das Tuch bei Cassio, der von seiner Geliebten Bianca spricht. Otello bezieht alles Gehörte auf Desdemona. Als Cassio geht, überlegt Otello nur noch, wie er Desdemona töten könne. Jago rät ihm dazu, sie im Bett zu erwürgen. Dies sei eine gerechte Strafe. Die Bestrafung von Cassio will Jago übernehmen. Otello bedankt sich bei Jago, indem er ihn zum Hauptmann befördert. Ludovico an der Spitze einer Delegation aus Venedig trägt Otello auf, sich sofort nach Venedig zu begeben. Cassio wird als Vertreter des Stadthalterpostens genannt. Als Desdemona nun auch vor Ludovico für Cassio spricht, demütigt Otello Desdemona in aller Öffentlichkeit. Jago rät Rodrigo, dass er Cassio ermorden solle, um dafür zu sorgen, dass sowohl Otello wie auch Desdemona auf Zypern bleiben. Otello verliert sich in seinem Zorn und stammelt nicht mehr bei Sinnen von einem Taschentuch. Er verliert das Bewusstsein. Jago triumphiert (op. cit., 2012).

## **Vierter Akt – In den Schlafräumen Desdemonas**

Desdemona bereitet sich zur Nacht vor. Sie ahnt den ihr nahenden Tod und ist traurig. Innig verabschiedet sie sich von ihrer Kammerfrau Emilia und betet ein Ave-Maria. Otello tritt zu ihr und betrachtet die schlafende Desdemona. Als er sie küsst, erwacht sie. Er kündigt ihr ihren Tod als Bestrafung für den Ehebruch an. Desdemona beteuert ihre Unschuld, doch Otello erwürgt sie. Emilia stürzt herein und berichtet, dass Cassio Rodrigo getötet habe, als dieser ihn überfallen habe. Otello gesteht den Mord an Desdemona, doch diese nimmt ihn sterbend noch in Schutz. Durch Emilia ist die Schuld Jagos aufgedeckt. Otello ersticht sich und versucht sterbend Desdemona zu küssen (op. cit., 2012).

### **2.6.3 Psychoanalytische Interpretation**

Neben den Themen der vaterländischen Freiheit und der Rivalität zweier Brüder (Jago und Cassio) geht es in der Oper um die psychische Dekompensation einer Borderlinepersönlichkeit im Rahmen einer Paarbeziehung. Somit sind Otello mit Jago sowie Desdemona die wesentlichen Protagonisten in dem Drama.

#### **2.6.3.1 Desdemona**

In der Rolle der Desdemona zeichnet sich eine funktionalisierte Tochter ab, die aufgrund ihrer kindlichen Bedürftigkeit bereit ist, sich für andere aufzuopfern. Darüber erfährt sie ihren Machtgewinn. Sie stagniert ödipal gebunden im Rahmen ihrer negativen Vaterbindung und wehrt ihre aggressiven Impulse depressiv-masochistisch ab. In dieser Rolle stagniert Desdemona im Rahmen ihrer Vaterübertragung auf Otello. In ihrer aggressionsgehemmten Unterwerfung findet sie ihren masochistischen Triumph.

#### **2.6.3.2 Otello**

Der Feldherr Otello greift auf der Leiter seines Erfolgs nach dem Himmel. Erster Akt: *Otello: „Der Ruhm ist unser und des Himmels“* (opera guide, 2019). Er bewegt sich damit zwischen den Polen der narzisstischen Allmacht und Erhöhung sowie dem gnadenlosen Absturz in die Ohnmacht. Otello, der ruhmreiche Feldherr, ist depressiv und ahnt um die Macht seiner destruktiven Seite. Er sieht seine Liebe zu Desdemona düster, in einer sentimentalsten Stimmung.

Erster Akt: Otello: „*Nun lass mich sterben, und im Entzücken dieser Umarmung finde mich die Todesstunde! ...Ich fürchte, er werde mir nie wieder vergönnt, dieser göttliche Anblick, in der dunklen Zukunft meines Schicksals.*“ (op. cit., 2019).

Otello ist anfällig für die Manipulation Jagos. Dessen Eifersucht und Hass schüren die Selbstwertzweifel Otellos. Seine autoaggressive Impulssteuerung macht es ihm unmöglich, sich seinem inneren Dämon gegenüber abzugrenzen. So muss Jago als ein gespaltener und destruktiver Teil Otellos gesehen werden, der unaufhaltsam destabilisierend wirkt und Otello in die narzisstische Krise und in die Suizidalität hineintreibt. In Otello zeichnet sich das Bild einer narzisstischen Persönlichkeit auf Borderlineniveau. Seine Selbstwertzweifel und sein Selbsthass entladen sich in seiner Mutterübertragung auf Desdemona. Zweiter Akt: Otello: „...*Vielleicht, weil sich meine Jahre schon talwärts neigen? Vielleicht weil mein Gesicht von so düsterer Farbe ist? Und wohl, weil ich die feinen Liebeskünste nicht beherrsche?*“ (op. cit., 2019). Otello befindet sich hier in einem Stadium der kognitiven und emotionalen Einengung. Er ist emotional nicht mehr erreichbar, sondern bleibt seinen Affekten und Impulsen ausgeliefert. Dies drückt sich auch darüber aus, dass ihm der Erfolg seiner militärischen Laufbahn als Held nicht mehr wichtig erscheint und er somit darüber nicht mehr narzisstisch kompensieren kann. Dritter Akt: Otello: „*Fahrt wohl, glänzende Heere, fahrt wohl, ihr Siege...Mit dem Ruhm Otellos ist es vorbei!*“ (op. cit., 2019).

Auch über seine Beziehung zu Desdemona als einer Tochter aus gutem Hause hat sich Otello einen Sieg errungen. Sie stand sozial weit über ihm und er musste sich über die Heirat mit ihr aufgewertet fühlen. Doch ist diese Liebe schon zu Beginn des Dramas von seiner depressiven Struktur und der projektiven Identifikation geprägt. So singt Otello in seiner Liebe zu Desdemona: Erster Akt, Otello: „*Und du liebtest mich meines Unglücks willen und ich liebte dich für dein Mitleid.*“ (op. cit., 2019). Die Liebe Otellos zu Desdemona war narzisstisch geprägt. Sie tat ihm gut und nur so konnte er sie in seiner kindlichen idealisierten Mutterübertragung lieben. Er war angewiesen auf ihre Liebesbeweise, um seine tiefe Wut und Ohnmacht kontrollieren zu können. Auf dieser Basis erklärt sich seine von Hass geprägte projektive Dämonisierung, die mit einer gnadenlosen Abwertung auf Desdemonas Vernichtung abzielt. Dritter Akt: Otello: „...*man raubte mir mein Wahnbild, an dem ich so gern meine Seele erquickte. Erlöschen ist die Sonne...*“ (op. cit., 2019). Die Talfahrt der depressiven Dekompensation hinein in die narzisstische Krise führte über den Mord an Desdemona in den erweiterten Suizid mit dem Wunsch der unauflösbaren symbiotischen Vereinigung mit der mütterlichen Imago.

### 2.6.3.3 Jago

Jago singt im zweiten Akt: „Ich bin ein Bösewicht weil ich ein Mensch bin“ (op. cit., 1019). So konfrontiert Jago mit einer kontrollierten Bösartigkeit, die einer menschlichen Existenz innewohnt. Jago als eine narzisstisch-schizoide Persönlichkeit weiß was er tut und was er anrichtet. Er spielt dabei ein falsches Spiel und ist sich seines Hasses bewusst. Seine narzisstische Kränkung beantwortet er mit Rache und er schreckt dabei vor nichts zurück. Erster Akt: Jago: „*Hör wiewohl ich vorgeb, ihn zu lieben, hass ich den Mohren. So wahr ist es auch, dass, wär ich Mohr, ich möchte keinen Jago um mich haben*“ (op. cit., 2019). Jago weiß, was er tut; er hat die Fähigkeit des Fühlens verloren. Den Schmerz seiner frühkindlichen narzisstischen Wunde wehrt Jago über eine schizoide Spaltung ab, sodass er über Kontrolle und Intellekt Böses anzurichten in der Lage ist und auf diesem Wege seine innerseelische Vernichtung an anderen wiederholt.

### 2.6.4 Zusammenfassung

In seiner zweiten Shakespeare-Vertonung hat Verdi mit „Otello“ alle seine wesentlichen Themen musikalisch und komprimiert über eine psychologische Charakterstudie auf die Bühne gebracht. Das Werk ist von stürmischen Leidenschaften sowie von Polarisierungen geprägt. Der Fokus richtet sich ausschließlich auf Otello und Jago. Auf die Protagonisten Desdemona als funktionalisierte Vattertochter sowie Cassio und Rodrigo als träumerische jugendliche Helden wird hier nicht mehr näher eingegangen.

Die große Ausnahme des Librettos dieser Oper beruht jedoch darauf, dass es darin keine Vaterfigur gibt, obgleich die Originalfassung Shakespeares den Vater Desdemonas, Senator Brabantio, zu Wort kommen lässt. So spricht Brabantio im Venedig-Akt zu Otello einen wichtigen Satz: „*Den Vater trog sie, so mag's dir geschehn.*“ (op. cit., 2019). Darin liegt der Hinweis auf die übliche Vater-Tochter-Beziehung vieler Verdi-Opern, die durch einen narzisstischen Vater und dessen Funktionalisierung sowie dessen Verrat an seiner Tochter geprägt sind. Brabantios Worte dringen und verstärken die tiefen Zweifel der narzisstischen Selbstwertproblematik Otellos, sodass sich in der Folge durch Otello der Verrat an Desdemona wiederholt.

Doch wie ist Verdis Brief an Giulio Ricordi zu werten, in dem er schrieb:

*„Beurteilt man terre à terre (genau besehen) den Charakter Desdemonas, die sich misshandeln und ohrfeigen lässt und die, nachdem sie erwürgt wurde, noch verzeiht und sich dem Herrn anempfiehlt, so scheint sie dummlich zu sein! Aber Desdemona ist keine Frau, sie ist ein Typus! Sie ist der Typus der Güte, der Resignation, der Aufopferung! Das sind Wesen, die für andere geboren sind, die sich ihres Ichs nicht bewusst sind .....So müsste man Desdemona auffassen! Aber wer könnte das schon?“* (Brief an Giulio Ricordi 22.04.1887, zit. n. Springer, 2005).

Verdi sprach hier von all den Töchtern seines Bühnenlebens, die sich aufopfernd im masochistischen Triumph ihren Vätern, Liebhabern und Ehemännern opferten. Er ließ diesen Frauentyp kompositorisch in allen Facetten lebendig werden – offenbar jedoch unbewusst. Wie ist Verdis Abwertung hinsichtlich des Typs Frau einer Desdemona zu verstehen?

### **3 Verdis Schaffen**

Auf der Grundlage aller bisher gewonnenen Informationen der sechs repräsentativ stehenden Opern ergibt sich ein Bühnenbild mit den folgenden Inhalten und Beziehungsdynamiken der darin handelnden Protagonisten.

#### **3.1 Die fehlenden Mütter**

Wie ein roter Faden zeichnen sich die fehlenden Mütter im Werk Verdis ab. Es handelt sich dabei um die Vielzahl der von ihm komponierten Vater-Tochter- und Vater-Sohn-Beziehungen wie in den Opern „Oberto“, „Attila“, „Luisa Miller“, „Les vêpres siciliennes“, „Rigoletto“, „Jeanne d’Arc“, „La traviata“, „La forza del destino“ sowie in „Aida“. Auch am Beispiel der vier repräsentativ stehenden und untersuchten Opern „Nabucco“, „Simon Boccanegra“, „Don Carlo“ und „Otello“ setzen die Handlungen Mütter voraus. Diese erfahren jedoch keine Berücksichtigung, sondern erhalten ihre Präsenz über ihre Nichtpräsenz. Meist unerwähnt und namenlos formt sich ihre Gestalt ausgedrückt über den Abwehrmechanismus der Verleugnung, wie in den Opern „Don Carlo“ und „Otello“. In der Oper „Nabucco“ zeigt sich zudem eine narzisstische Spaltung in Gut und Böse mit dem Bild der Idealisierung und Abwertung. Über ihren Tod und mit einem Namen präsentiert sich hingegen die Mutter Maria aus der Oper „Simon Boccanegra“. Mit dem Archetypus einer negativen und verschlingenden Mutter, wie der Zigeunerin Azucena in der Oper „Il trovatore“, rückte Verdi eine mütterliche Imago, die den

innerseelischen Verrat und eine existenzielle tödliche Bedrohung impliziert, abgewehrt über Idealisierung in Szene. Azucena ist subjektstufig wie objektstufig heimatlos. Indem sie ihr eigenes Kind in das Feuer wirft, symbolisiert sich darüber ihr inneres verbranntes Kind. Die unbewusste Fehlleistung (Freud, 1982) deutet auf ihre autoaggressive Impulssteuerung hin, die verbunden mit ihrer inneren Ruhelosigkeit so eindrucksvoll von Verdi kompositorisch wiedergegeben wurde. Die kinderlose und in ihrer Destruktivität gefangene Lady Macbeth ist ebenfalls unter dem Archetyp der destruktiven und vernichtenden Anima (Jung, 2017) einzuordnen – ein intrapsychischer weiblicher Aspekt, der versucht auf Kosten ihres eigenen innerseelischen Verrats ihren Machterhalt zu sichern.

Die Dominanz von Abwehrmechanismen wie der Verleugnung und der Spaltung weisen im Umgang mit dem mütterlichen Objekt auf eine frühkindliche narzisstische Verletzung im Rahmen einer Mutter-Kind-Beziehung hin. Hier fehlt die tragfähige Matrix einer positiven mütterlichen Objektpräsenz (Kernberg, 1992) auf deren Grundlage eine vertrauensvolle Entwicklung von Selbstwertgefühl wurzelt und eine Autonomieentwicklung sowie eine Ablösung erfolgen können. Die erfahrene Ablehnung birgt den frühkindlichen Verlust des Liebesobjekts in sich und erzeugt den Schmerz, verbunden mit der tiefen archaischen Wut einer narzisstischen Kränkung. Daraus erwächst eine immerwährende Sehnsucht, die gepaart mit der Angst nach vertrauensvoller Nähe zu einer verhängnisvollen Dynamik gerät. Dies wird sowohl in der Beziehung zwischen Simon Boccanegra und seiner Tochter Amelia wie auch in der Beziehung zwischen Otello und Desdemona sichtbar. Die intrapsychische Dominanz eines ablehnenden und vernichtenden mütterlichen Introjekts (Klein, 2002) spiegelt sich im Selbsthass tiefer narzisstischer Wut wider und führt geradewegs in die Vernichtung. Der Weg in die Suizidalität wird von der sehnsuchtsvollen symbiotischen Vereinigung mit dem verlorenen Liebesobjekt angetrieben.

Shakespeares Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“ liegt der letzten Opernkomposition Verdis zugrunde. Mit seinem Librettisten Arrigo Boito brachte Verdi am 09.02.1893 am Teatro alla Scala, Mailand, „Falstaff“ als Opera buffa auf die Bühne. Von Bedeutung ist, dass in diesem Werk mit Alice Ford hier zum einzigen Mal eine Mutter handlungstragend auf der Bühne steht, die selbstbewusst für sich und ihre Tochter eintritt. Lag es an dem Genre der Opera buffa und dessen satirischen gesellschaftskritischen Zügen, dass es für Verdi möglich war, sich auf die musikalische Bearbeitung der Alice Ford einzulassen? Oder trug die freundschaftliche Beziehung Verdis zu dem fast 30 Jahre jüngeren Boito dazu bei, dass sich

mit seiner letzten Opernkomposition, der Opera buffa „Falstaff“, eine positive Mutter auf der Bühne zeigte?

### **3.2 Die narzisstische Kompensation der Männer**

Bei den männlichen Protagonisten der Handlungen, insbesondere bei den mächtigen Vätern, fallen die narzisstischen Abwehrmechanismen auf. In den Bildern der Polarisierungen und Schwarz-Weiß-Töne sowie in den kometenhaften Aufstiegen und den grenzenlosen Untergängen spiegeln sich die existenziellen Bedrohungen der Akteure wider. In der Person des Königs Nabucco lichtet sich das Bild des innerseelischen Heimatverlusts mit der narzisstischen Kränkung sowie einer beginnenden psychotischen Dekompensation, wie der Weg in die erneute narzisstische Kompensation hinein, eindrucksvoll ab. Nabucco steht hier stellvertretend für die zahlreichen Väter vieler Opernhandlungen wie in „Oberto“, „Ernani“, „Attila“, „Rigoletto“, „Luisa Miller“, „Giovanna d’Arco“, „Aida“, „Simon Boccanegra“ und in „Otello“.

Der ödipale Konflikt dient als Auslöser, um bei den väterlichen Protagonisten eine depressive Entwicklung auszulösen, die allesamt in eine narzisstische Krise hineinführt. Die Ablösung einer idealisierten Tochter wird als ein Verrat frühkindlichen Ausmaßes erlebt, sodass darüber ein negativer Mutterkonflikt reaktiviert wird. Die Möglichkeit einer erneuten narzisstischen Kompensation basiert auf dem Abwehrmechanismus der Spaltung in Gut und Böse. Über die Projektion eines mütterlich-bösen und eines idealisiert-guten Introjekts erfolgt die Selbsterrettung. Ohnmacht und Hilflosigkeit werden von dem Gefühl der Allmacht und der Omnipotenz in Schach gehalten. Dieser Typus Vater gerät unter Druck, wenn es um die Sehnsucht nach Nähe geht. Hier lauert die Gefahr der Bedrohung, was in der Figur des Simon Boccanegra deutlich wird. Ein Sich finden und Sich wiederfinden erwächst zu einer innerseelischen Bedrohung, denn darüber verliert Simon Boccanegra seinen Panzer und er wird sich seiner Einsamkeit und Sinnlosigkeit spürbar bewusst. Sein negatives Introjekt – hier Paolo –, das von Minderwertigkeit und Selbsthass gepeinigt agiert, übernimmt die Kontrolle, sodass die auto-aggressive Impulssteuerung in den Suizid hineinführt. Der narzisstisch abgewehrte Wunsch nach der symbiotischen Verschmelzung mit einem guten mütterlichen Objekt dient somit als lebenslanger Schutz vor der drohenden Destabilisierung. So gesehen sind eine fehlende Ehefrau und die fehlende Mutter einer Tochter auf der Bühne als ein notwendiger narzisstischer Abwehrmechanismus notwendig und stabilisierend.

Betrachten wir die Männer in ihrer Rolle als Sohn, so begegnen wir den jungen Helden wie Macbeth und Otello, Manrico und dem Grafen Luna sowie Simon Boccanegra. Sie können nicht wirklich fühlen und wehren ihre kindliche Ohnmacht narzisstisch über Allmacht ab. Ruhelos getrieben sind sie auf Siege und Besitz angewiesen, um sich darüber immer wieder ihres Selbstwertes zu versichern. Macbeth agiert entsprechend seiner innerseelischen schizoiden Beschädigung und gerät aufgrund seiner nagenden Selbstwertzweifel in die psychotische Dekompensation. So entspricht das Bild der zerstörten Beziehung zu seinem Freund Banquo seiner intrapsychischen Dynamik, sodass aus seinem Freund sein Feind wird. Seine Abhängigkeit und Bindung an seine negative Mutterimago spiegeln sich in der Übertragung auf seine Ehefrau wider. So wirkt diese stabilisierend, indem er ihr die moralische Instanz überträgt und darüber eine Über-Ich-Entlastung erfährt; in ihrer eigenen psychotischen Dekompensation wirkt sie in seiner tiefen Abhängigkeit von ihr zugleich aber auch destabilisierend. Dieser Prozess der innerseelischen Fragmentierung wird auch an Otello und an Simon Boccanegra deutlich. Der Verlust des Freundes steht für den Verlust der positiven männlichen Imago und überlässt den Introjekten seiner Dämonen die Dominanz. Deshalb ist der Kampf um die väterliche Anerkennung, wie wir es an Simon Boccanegra sehen, hinsichtlich ihrer Bedeutung als eine fundamental notwendige narzisstische Kompensation einzuordnen. Macbeth tötet Banquo und König Duncan und nimmt sich damit das, was ihn retten könnte: eine positive und stabile männliche Objektrepräsentanz in Form eines Ersatzvaters oder guten Freundes. Ein weiteres Bild für die narzisstische Kompensation sehen wir in Manrico. Als jugendlicher, begeisterungsfähiger und leidenschaftlicher Held verfällt er idealisierend seinen Leidenschaften und ist dabei seinen Affekten hilflos ausgeliefert. Er stagniert depressiv in seiner negativen idealisierten Mutterbindung und scheitert an der Realität. Weder kann er seine Versprechungen einhalten, noch die Folgen und die Konsequenzen seines Tuns einschätzen und tragen.

Am eindrucklichsten jedoch erscheint das Bild der narzisstischen Kompensation an „Otello“. Verdi wollte die Oper ursprünglich „Jago“ nennen, denn er erkannte die Bedeutung und Macht dieser Figur. Otello wird von seinen nagenden Selbstwertzweifeln und seinem Selbsthass getrieben. Er konnte sich über seine erfolgreiche Laufbahn als Feldherr stabilisieren. Auch über die Heirat mit Desdemona, die aus gutem Hause kam, erfuhr er soziale Aufwertung und Anerkennung. Doch seine Sehnsucht nach einer idealisierten mütterlich reinen Liebe ist gleichzeitig sein Untergang. Er suchte sich eine von Idealisierung geprägte reine mütterliche Imago und allein die Möglichkeit eines erneuten Verlusts lässt ihn getrieben und ruhelos agieren. So scheint die Bühne für seinen inneren Jago jederzeit bereit und dieser schüttet all seine

Enttäuschung, seine Zweifel und seinen Hass über dem Liebesobjekt aus. Die narzisstische Abwertung erscheint als harmlose Beschädigung, der Mord und der anschließende Suizid ist im Rahmen einer destruktiven Impulssteuerung unabwendbar.

Von den Vätern über die jugendlichen Helden erscheinen die männlichen Protagonisten als narzisstische Persönlichkeiten auf Borderlineniveau. Sie stabilisieren sich über Macht und Erfolg. Hinsichtlich ihrer Abwehrmechanismen sind sie depressiv, narzisstisch und schizoid geprägt, in ihrer Affektstabilität reduziert und in ihrer Impulssteuerung von autoaggressiven Tendenzen geprägt. Ich-strukturell sehen wir ein eher niedriges Strukturniveau (Kohut, 1976) sodass sie ständig um den Erhalt ihres Ich zu kämpfen haben. Die narzisstische Dekompensation birgt Scheitern sowie den kometenhaften Aufstieg zugleich.

### **3.3 Die ohnmächtigen mächtigen Frauen**

Wiederholt komponierte Verdi in unterschiedlicher Ausgestaltung einen bestimmten Frauentypus auf die Bühne.

#### **3.3.1 Die Töchter**

Die Töchter erhalten ihre Bedeutung über ihre Beziehung zu ihren Vätern. So erscheinen Fenena und Abigaille, Amelia und Desdemona in ihrer Persönlichkeit und in ihrer Dynamik in der für Verdi so typischen Ausgestaltung seiner Bühnentöchter, wie auch in „Luisa Miller“, „Rigoletto“, „Aida“, „La forza del destino“, „La traviata“, „Giovanna d’Arco“, „Attila“ und in „I masnadieri“. Sie sind weiblich oder männlich identifiziert und abhängig von der Gunst ihres Vaters. Ihr Dasein wird durch die jeweilige Projektion bestimmt, die ihnen vonseiten ihres Vaters zuteilwird. Dies bedeutet ein hohes Maß an Funktionalisierung und Druck, den Erwartungshaltungen zu entsprechen. So zeigen sich die Töchter anpassungsfähig und altruistisch in ihrer Selbstaufgabe. Im Falle ihrer Idealisierung nehmen sie über die Projektion ihres Vaters den Platz der Mutter und der Geliebten ein, worüber sie narzisstisch über ihre Macht kompensieren. Doch bleiben sie passiv-aggressiv an ihren Vater gebunden. Ihr zu leistender Verzicht auf ihr eigenes Leben kann im Rahmen ihrer depressiven Abwehr nur mit dem masochistischen Triumph beantwortet werden. Mit ihrem Sekundärgewinn des masochistischen Triumphs binden sie an sich und sie agieren ihre suizidalen Anteile, indem sie mit ihrem Liebesobjekt in den Tod gehen.

Haben sich Töchter männlich identifiziert wie im Falle von Abigail, Odabella und Giovanna d'Arco, so beginnen sie als Amazone im Namen ihres Vaters um das Vaterland zu kämpfen. Dieser vaterländische Kampf entspringt ihrem Wunsch nach der Anerkennung und Liebe ihres Vaters. Der Begriff der Amazone stammt vom altgriechischen Wort „a-mazos“ ab und bedeutet „brustlos“. Legenden zufolge (Fornasier, 2007) sengten die Mütter ihren kleinen Töchtern die rechte Brust an, sodass diese dadurch amputiert war. So sollten sie später beim Bogenschießen und Speerwerfen keine Einschränkungen durch Brüste erfahren. In diesem Akt der ritualisierten Zwangshandlung werden sowohl die Funktionalisierung der Töchter wie auch die autoaggressive Impulssteuerung gegen die mütterlich-weibliche Seite deutlich. Die Amazonas reduzierten die Männer auf den Zeugungsvorgang, um sich in ihrer Macht zu bestätigen. In dieser Kastration findet sich die tiefe archaische Wut einer negativen Mutterimago wieder.

### **3.3.2 Die Ehefrauen und Mütter**

Desdemona lebt als Ehefrau die Rolle der angepassten und altruistischen Tochter weiter. Der Name „Desdemona“ stammt von dem altgriechischen Wort „dysdaimon“ ab und bedeutet „unglücklich“. Als eine Tochter aus gutem Hause wurde sie von ihrem Vater, dem Senator Brabantio, nicht geliebt. So ergeht es ihr auch mit Otello, ihrem Ehemann. Er liebt sie für ihr Mitleid mit ihm und nicht ihretwegen. Desdemona stagniert in ihrer Vaterübertragung auf Otello und findet ihren psychischen Sekundärgewinn im masochistischen Triumph wieder. Lady Macbeth hingegen erscheint als kinderlose Ehefrau, die sich über Macht stabilisiert. Sie ist zutiefst enttäuscht und verbittert und muss ihre Gefühle wie ihre Affekte zwanghaft kontrollieren. Sie spürt ihre Sehnsucht nach Liebe, doch sie stagniert in ihrer tiefen Angst vor vertrauensvoller Nähe und wehrt diese über Kontrolle und Macht ab. Das Bild der Azucena zeigt die muttergebundene Tochter, die ihre aggressiven Impulse gegen sich selbst richtet, indem sie ihre Kinder beschädigt und tötet. So weisen alle im Werk erscheinenden Ehefrauen wie Lina aus der Oper „Stiffelio“, Lucrezia Contarini aus „I due Foscari“ sowie Lida aus „La battaglia di Legnano“ auf fehlendes weibliches Selbstwertgefühl sowie fehlende Autonomie hin.

Das unglückliche, traurige Frauenbild, das von Verdi wiederholt kompositorisch auf die Bühne gebracht wurde, birgt zum einen die patriarchale Dominanz des 19. Jahrhunderts in sich. Doch es ist bekannt, dass Verdi selbst versuchte, sich den gängigen sozialen Klischees zu widersetzen, was insbesondere durch seine langjährige „wilde Ehe“ mit Giuseppina Strepponi seinen Ausdruck fand. In seinem Brief an Giulio Ricordi vom 22.04.1887:

*„Beurteilt man den Charakter Desdemonas.....so scheint sie dummlich zu sein. Das sind Wesen die für andere geboren sind, die sich ihres Ichs nicht bewusst sind“ wird seine unbewusste Wut auf das Frauenbild deutlich, das er über Jahrzehnte hinweg auf die Bühne projiziert hat. (Springer, 2005)*

### **3.4 Der ödipale Konflikt oder die existenzielle Bedrohung**

Die Lösung einer Tochter im Rahmen einer ödipalen Konfliktsituation beinhaltet im Werk Verdis immer eine psychischen Dekompensation des Vaters. Dies bedarf einer Überprüfung.

#### **3.4.1 Die Vater-Tochter-Beziehung**

Die zahlreichen ödipalen Situationen stehen als Auslöser für den dramatischen Handlungsverlauf vieler Vater-Tochter-Beziehungen, wie in „Oberto“, „Nabucco“, „Rigoletto“, „Luisa Miller“, „Aida“, „Giovanna d’Arco“, „Attila“, „Simon Boccanegra“ sowie in „Otello“. Zu der Lösung einer ödipalen Konfliktsituation bedarf es eines souveränen und liebenden Gegenübers in der Person einer Mutter die sich ihres weiblichen Selbstwertgefühls sicher ist sowie eines selbstbewussten Vaters.

Da es sich bei den Töchtern entweder um männlich identifizierte Amazonen handelt, die phallisch- aggressiv im Dienste ihres Vaters agieren, oder um depressiv-masochistische Töchter, die passiv-aggressiv an ihren Vater gebunden sind, ist davon auszugehen, dass eine positive Identifizierung mit einem weiblich-mütterlichen Objekt für die Töchter nicht möglich war. Dies entspricht auch den fehlenden Müttern im Werk Verdis. In den Handlungsverläufen scheint es sich vielmehr um eine pathologische symbiotisch unauflösbare Vater-Tochter-Beziehung zu handeln und nicht um eine ödipale Situation im klassischen Sinne. Nur so erklären sich die dramatische Zuspitzung und die wiederkehrende existenzielle Bedrohung der Väter. Die Väter stagnieren in ihren narzisstischen Mutterübertragungen und die Töchter avancieren zu einem unverzichtbaren Hilfs-Ich ihres Vaters. Jeder Ablösungsversuch einer Tochter reaktiviert somit eine destruktiv-negative Mutterimago.

#### **3.4.2 Die Vater-Sohn-Beziehung**

Als Vater-Sohn-Beziehung zeigt sich die ödipale Dreieckssituation einzig in der Oper „Don Carlo“, in der es um das Begehren des Sohnes seiner Mutter bzw. Stiefmutter gegenüber

geht. In der Figur Philipps zentrieren sich alle Eigenschaften der Väter, die in den jeweiligen Handlungen der unterschiedlichen Opern fokussiert und partiell ausgeleuchtet werden. Philipp ist ein in sich gefangener, schwacher und rigider Vater, selbst noch abhängig und im Dienste seines Vaters stehend. Gebeugt von seinen Über-Ich-Lasten delegiert er seine väterliche Verantwortung an klerikale, soziale oder politische Instanzen, wie es auch in den Opern „I due Foscari“, „I masnadieri“, „La traviata“ (Geramont) und „La forza del destino“ ersichtlich wurde. Philipp spürt auch seine Sehnsucht nach seinem Sohn, die über seine Hinwendung an den gemeinsamen Freund Posa, einen unabhängigen Geist, in Szene gesetzt wird. In seinem intrapsychischen Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit steckt zugleich sein Kampf um seine Gefühle. Nicht zu fühlen, drückt sich für Vater und Sohn in ihrer großen Not des Sich-nicht-Sehens und des Sich-nicht-Erkennens aus. Sie verfehlen sich und werden darüber immer wieder anfällig für ihren subjektstufigen intrapsychischen Verrat wie auch für den Verrat am anderen. So sind es harte und traurige Väter wie hilflose und traurige Söhne, die anfällig für die Intrigen der Macht sind.

### **3.5 Zusammenfassung zum Werk Verdis.**

Die gewonnenen Informationen aus der Betrachtung aller sechs Opern fügen sich zu dem im folgenden beschriebenen Bild.

#### **3.5.1 Das Kaleidoskop auf der Bühne Verdis**

Die Informationen und Hinweise, die sich aus der Untersuchung der sechs dafür repräsentativ stehenden Opern ergeben, zentrieren die Themen sowie die Charaktere der Protagonisten zu einem Kaleidoskop und geben Aufschluss über Verdis immer wiederkehrende Objektwahlen im Rahmen seiner Kompositionen. Es sind die großen archetypischen Themen wie Heimat, Vater und Vätermord, Rivalität und Brudermord, Mutter, Freiheit, Verrat und Tod, die unterlegt in den zentralen Themen einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur erscheinen und an denen sich die Handlungen in mehrfacher Ausgestaltung präsentieren. Wir sehen Patriotismus in einem Kampf für ein freies Vaterland sowie die herrschenden sozialen Klassenunterschiede mit der jeweiligen sozialen Zugehörigkeit und der entsprechenden Ausgrenzung, den individuellen wie sozialen Machterhalt sowie das der Zeit entsprechende Rollenverhalten der Geschlechter untereinander und zueinander.

So zieht sich auch der ödipale Konflikt in den Konstellationen „Vater – Tochter“ und „Vater – Sohn“ fortlaufend latent wie manifest durch Verdis gesamtes Opernrepertoire – sicher

auch als ein Ausdruck der herrschenden soziologischen wie individualpsychologischen Strukturen und Prägungen des 19. und 20. Jahrhunderts (Burkhard, Seel, 2014). Insbesondere in der Handlung des „Don Carlo“ erscheint die ödipale Situation zwischen Vater und Sohn in der Dreigenerationenkonstellation. Hier wurden die Sehnsucht nach dem Erkennen zwischen Vater und Sohn, das Ringen um die geistige und emotionale Freiheit sowie die Anerkennung zwischen Vater und Sohn eindrucksvoll von Verdi in Szene gesetzt. Die Untersuchung weist eindeutig darauf hin, dass es die Väter sind, die im Mittelpunkt des handelnden Geschehens stehen. Ausgeleuchtet werden dabei immer ihre hochambivalenten Beziehungen zu ihren Söhnen wie Töchtern. Mit den Jahren seines fortlaufenden Schaffens werden die unterschiedlichen Verhaltensmuster der Väter sowie deren Veränderungen deutlich. Erscheinen die Väter zu Beginn seiner Kompositionen noch omnipotent, radikal und gefühllos, so treten im Laufe der Jahre ihre Schwäche, Einsamkeit und Trostlosigkeit sowie ihre Sehnsucht nach Nähe in den Vordergrund. Dies wird insbesondere in der Oper des „Simon Boccanegra“ deutlich.

Was sich im Verlauf seiner Schaffensperiode nicht verändert, ist die psychische Fragilität der Väter, die sich immer wieder über die Funktionalisierung ihrer Töchter stabilisieren. Das hohe Maß an Funktionalisierung einer Tochter unterliegt immer dem Maßstab eines rigiden väterlichen Über-Ichs und dessen intrapsychischen Drucks sowie dessen impuls gesteuerten irrationalen Affekten. Narzisstisch und depressiv kompensiert weisen die Abwehrmechanismen der Spaltung, der projektiven Identifikation, der Idealisierung und der Abwertung sowie der Verleugnung im Handlungsgeschehen auf der Bühne hin. Die Beziehungen der Väter zu ihren Töchtern sind allesamt von dem unbewussten Wunsch der Väter nach einer Symbiose mit einem positiv-mütterlichen Objekt belastet.

Die entsprechende Mutterübertragung der Väter sowie ihre Erfüllung oder Nichterfüllung bergen objekt- wie subjektstufig für die Töchter wie für die Väter den kometenhaften narzisstischen Aufstieg wie auch den gnadenlosen Fall in den Abgrund. So werden die Vater-Tochter-Beziehungen zu einer existenziellen Bedrohung für beide. In dem Versuch einer Tochter, sich aus der Falle der projektiven Identifikation des Vaters zu befreien, lauert für den Vater die depressive Entwicklung in eine psychotische Dekompensation hinein. Für die Tochter impliziert ihr Lösungsversuch den Verrat ihres Vaters an ihr und ihre depressive Dekompensation in den Suizid. Das frühkindliche Defizit einer guten Mutter muss von den Protagonisten-Vätern als Verrat erlebt worden sein und zu einer schweren narzisstischen Verletzung geführt haben, die existenziell bedrohlich oder gar vernichtend erlebt wurde. Das negative verschlingende

mütterliche Introjekt sowie die damit einhergehende archaische Wut kann nur über Verleugnung und Spaltung in Gut und Böse abgewehrt werden. Dies dient als Erklärung dafür, dass in Verdis Opern die Mütter auf der Bühne fehlen, obgleich sie eine zwingende Voraussetzung im Handlungsgeschehen wie in der Psychodynamik zwischen den Protagonisten sind. Auf der Bühne erscheinen die Mütter über den Abwehrmechanismus der Verleugnung und der Spaltung. Die kompositorische Vertonung findet ihren Schwerpunkt immer über das Leid des Vaters, der alles verliert und unter Umständen alles zurückgewinnt.

Mit der Zigeunerin Azucena komponierte Verdi idealisierend abgewehrt eine beschädigende Mutter, die in sich selbst beschädigt ist und die auf ihrem Rachefeldzug aus ihrer kindlichen Ohnmacht hinein in die Überlegenheit der Macht gelangt. Sie agiert ihre aggressiven Impulse kontrolliert und zielgerichtet in Abhängigkeit von ihrem mütterlichen Über-Ich. Sie steht dazu im Gegensatz zu dem mütterlichen Typ der Viclinda aus der Oper „I due Foscari“. In ihrer Unterwerfung agiert diese passiv-aggressiv und leistet somit dem Verrat an ihrem Sohn Beistand. Die Vertonung von Alice Ford, einer beherzten Mutter, die sich schützend vor ihre Tochter stellt und den väterlichen destruktiven Machtstrukturen Einhalt gebietet, war für Verdi kompositorisch nur in „Falstaff“ seiner Opera buffa möglich. Doch werden in diesem Genre alle gültigen und herrschenden sozialen und ethischen Vorzeichen verkehrt, sodass es die Männer sind, die in ihrer Hilflosigkeit derangieren und zum Gespött werden.

Die Töchter erscheinen in männlicher Identifikation als Amazonen, um sich phallisch-aggressiv ihre Bestätigung zu sichern. In ihrer weiblichen Identifikation wirken die Töchter depressiv, sich unterwerfend und altruistisch, insofern als sie sich für ihren Vater wie auch Geliebten aufgeben. Gemeinsam ist ihnen ihr Lustverzicht, der nur über eine Spaltung wie das Bild der Elisabeth und der Eboli zeigt. In der Figur der Violetta aus der Oper „La traviata“ fokussiert sich dieses Thema ebenfalls. Ebenfalls gemeinsam ist ihnen die Macht, die sie über die väterliche Idealisierung im Rahmen einer narzisstischen Kompensation oder in ihrer depressiven Abwehr über ihren masochistischen Triumph erlangen. Intrapsychisch betrachtet wirken die Töchter allesamt ohne positive mütterliche Imago. Ein immerwährender möglicher Verrat durch den Vater schwebt wie ein Damoklesschwert über ihrem Haupt und hält sie somit in ihrer latent virulenten Position ihres negativen Mutterkonflikts eingebunden.

Das Bild der Söhne verweist auf narzisstische Kompensationen mit schizoiden und depressiv abgewehrten Impulsen. Sie stabilisieren sich über Macht und agieren phallisch-aggressiv oder sich passiv-aggressiv unterwerfend. Mit dem Bild des Jago rücken die Fragilität

der Söhne und deren intrapsychische Beschädigung bedingt durch das vernichtende mütterliche Introjekt in den Vordergrund. Doch hören die Söhne nie auf, sehnsuchtsvoll um die Akzeptanz und Zuneigung ihrer Väter zu ringen. Eindrucksvoll steht dafür das Bild des Sich-nicht-Erkennens im Sinne einer verfehlten Begegnung, wie dies in „Simon Boccanegra“ und in der Oper „Don Carlo“ deutlich ist. So zeigt die Untersuchung, dass sowohl Väter wie Söhne als auch Mütter wie Töchter auf der Bühne der Verdi-Kompositionen mutterlos im Sinne einer positiven tragbaren Mutterimago sind.

Im Kaleidoskop der Verdibühne werden aus den mutterlosen Söhnen die hilflosen Väter, die sich über ihre Töchter stabilisieren. Aus den angepassten Töchtern gehen die passiv-aggressiven Mütter hervor, die sich in ihrer Bedürftigkeit und Funktionalisierung ihrem Geliebten und Ehemann unterwerfen. Aus den kämpfenden Amazonen-Töchtern werden die wiederum vernichtenden kastrierenden Mütter, die sich männlich identifiziert phallisch-aggressiv an der Weiblichkeit ihrer Töchter vergehen. Die weibliche Rolle – sei es als Tochter, als Ehefrau oder als Mutter – erweist sich als eine in sich beschädigte und nach außen hin schädigende Kraft.

### **3.5.2 Das Konstrukt einer Persönlichkeit**

Verstehen wir die im Kaleidoskop ersichtlichen Charaktere als intrapsychische Anteile einer einzigen Person, so lässt sich komprimiert daraus das Konstrukt eines Persönlichkeitsprofils ableiten. Demnach handelt es sich um einen Sohn, der sich keiner stabilen und positiven Mutterbeziehung erfreuen konnte. Vielmehr trägt er ein vernichtendes mütterliches Introjekt in sich, sodass er sich über Verleugnung und Spaltung davor wie auch vor den Gefühlen seiner kindlichen Sehnsucht nach seiner Mutter schützen muss. Nur darüber erhält seine Mutter ihre Gestalt. Fühlen wird für ihn somit zu einer Bedrohung und zu einer existenziellen Gefahr. In seiner lebenslangen Angst vor Nähe liegt somit auch seine emotionale Sicherung. Seine kindliche Bedürftigkeit und Hilflosigkeit wie seine emotionale Unsicherheit wehrt er schizoid und depressiv ab. Er stabilisiert sich narzisstisch über Allmachtsphantasien, Kontrolle und Dominanz sowie über ein hohes Maß an Funktionalisierung. Hinsichtlich seiner Impulssteuerung pendelt er zwischen Irrationalität und zwanghaft kontrollierendem Verhalten hin und her.

In seiner Beziehung zu seinem Vater stößt er auf patriarchale Funktionalisierung sowie auf Rivalität. Seine emotionale Enttäuschung sowie sein Wunsch nach Anerkennung und

Orientierung begleiten ihn ein Leben lang. So erscheint er als ein ruheloser Sohn, der von seinen Affekten geleitet und als tragischer Held die Realität oft nicht wirklich einzuschätzen weiß. Im Rahmen seiner narzisstischen Abwehr überlässt er sich seinen Größen- und Allmachtsphantasien, um darüber als berechnender Geist narzisstisch zu kompensieren oder irrational zu scheitern. Frauen gegenüber verhält er sich entsprechend seiner narzisstischen Abwehr. So stagniert er in seiner kindlichen Bedürftigkeit und agiert ihnen gegenüber passiv-aggressiv in seiner Unterwerfung oder phallisch-aggressiv in seiner Dominanz. Dies bestätigt sich auch in seinen Objektwahlen. Es sind entweder die funktionalisierten Töchter, die sich um ihren Geliebten und Mann drehen und sich in dessen Dienst stellen. Oder die Frauen, die ihre Verletzung phallisch-aggressiv abwehren und über Kontrolle und Dominanz die Macht an sich reißen. Als Mann kann er sich nicht wirklich auf die Nähe zu einer Frau einlassen. Ein weibliches Gegenüber mit Gefühlen bedroht ihn und nur über seine narzisstischen Abwehrmechanismen ist die notwendige Distanz gewahrt und die Sicherheit des Nicht-berührt-Werdens gegeben. Ähnlich ergeht es ihm als Vater. Seiner Tochter gegenüber agiert er in seiner emotionalen kindlichen Bedürftigkeit über seine narzisstische Mutterübertragung auf diese. Über seine väterliche Dominanz und Macht behält er die Kontrolle, um sich über die manipulative Funktionalisierung und seine projektive Identifikation abzusichern.

Der Exklusivität dieser ungleichen Zweierbeziehung ist es zuzuschreiben, dass sich für ihn alle Möglichkeiten offenbaren und einen Rollentausch ermöglichen, die seinen kindlichen Projektionen der Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung Raum geben. Darüber wird der Mann und Vater zum Kind. Doch bleibt er hilflos von seinem verschlingenden bösen mütterlichen Introjekt getrieben, was er als nagenden Selbstwertzweifel und als zerstörerischen Selbsthass in sich verspürt. So reicht die mögliche oder die gewähnte Bedrohung eines Verlusts schon aus, um ihn in die narzisstische Krise mit einer depressiven und wahnhaften psychotischen Dekompensation zu führen. Erscheint die Person narzisstisch kompensiert, so zeigt sich ein hohes Maß an Erwartungshaltung an sich selbst sowie an andere. Die Selbstwertzweifel werden über Kontrolle, Dominanz und Macht abgewehrt.

#### **4 Das „König Lear“-Projekt**

Im Fokus der Betrachtung steht der 50-jährige Verlauf und Prozess, in dem sich Verdi mit dem „Re Lear“-Projekt beschäftigte. Zudem wird eine von Verdi verfasste Skizze reflektiert, die er an seinen Librettisten Antonio Somma schickte. Der Inhalt dieser Skizze wird unter

psychoanalytischen Gesichtspunkten erörtert und sie wird auf ihren Inhalt hin mit der Vorlage Shakespeares verglichen.

#### 4.1 Die Ambivalenz Verdis

In seinem Brief vom 6. Juni 1843 an Mocenigo, den Direktor des Teatro La Fenice in Venedig, sprach Verdi erstmals von einer Oper „Re Lear“ (Conati, 1983, S.52). Noch in den ersten Jahren seiner beruflichen Laufbahn stehend, fokussierte sich Verdi auf einen idealen Interpreten der Titelrolle:

*„Hätte ich zum Beispiel einen Künstler mit der Kraft eines Ronconi (1810-1890) dann würde ich Re Lear oder Il corsario wählen, doch da es wahrscheinlich vorteilhaft sein wird, sich auf die Primadonna zu stützen, könnte ich mich vielleicht entweder für die Fidanzata d’Abido oder für etwas Anderes entscheiden, bei dem die Primadonna die Hauptperson ist.“* (op. cit., 1983).

Zur Aufführung kam anstatt des „Lear“ im Jahre 1844 die Oper „Ernani“ nach Victor Hugo. Zwei Jahre später fasste Verdi den „König Lear“ für eine Welturaufführung in London ins Auge. Im November des Jahres 1845 schrieb Verdi an Piave: *„Ich beschäftige mich mit dem Lear und studiere ihn genau; Ich werde einen Entwurf mitbringen, aus dem Du ein ausführliches Szenarium machen sollst, das in London vorgelegt werden wird“*(Abbiati, 1959a, S.59). Der große Bassist Luigi Lablache hätte für die Besetzung des Lear zur Verfügung gestanden, doch Verdi entschied sich zur Komposition der Oper „I masnadieri“. Ebenfalls im Jahre 1845 sollte Verdi für den Verleger Francesco Lucca eine Oper komponieren und auch hier schloss er den „Re Lear“ in seine Überlegungen mit ein. Doch entstand hier der im Jahre 1848 uraufgeführte „Il corsaro“. Nachdem sich Verdi im Jahre 1850 mit der Direktion des Teatro San Carlo in Neapel überworfen hatte, blieb er mit dem dortigen Hauslibrettisten Salvatore Cammarano im Gespräch und schrieb am 28.02.1850:

*„Re Lear ist auf den ersten Blick so unermesslich, so verschlungen, dass es unmöglich erscheint, daraus eine Oper zu machen: nach genauer Prüfung scheinen mir die Schwierigkeiten sicherlich groß, aber nicht unüberwindbar. Ihr wisst, dass man aus dem Re Lear kein Drama in der bisher allgemein üblichen Form machen darf, sondern ihn in ganz neuer, weitgefasser Art und Weise, ohne Rücksicht auf irgendwelche Traditionen behandeln muss.“* (Carrara, 2002, S. 101 f.).

*„Ihr meint, dass der Grund Cordelia zu enterben, in unserer Zeit ein wenig kindisch anmutet? Gewisse Szenen müssen unbedingt gestrichen werden, wie jene, in der Gloucester geblendet wird; jene, in der die beiden Schwestern auftreten...und viele viele andere...“ (op.cit.,2002).*

Verdi übersandte an Cammarano einen von Hand geschriebenen, detaillierten Entwurf des „Re Lear“. Noch während der Arbeiten verstarb Cammarano völlig unerwartet am 17.07.1852 im Alter von 51 Jahren. Daraufhin forderte Verdi seinen Entwurf zurück. Im Jahre 1853 führte Verdi die Diskussion über den „Lear“-Stoff mit Antonio Somma, einem Juristen und Schriftsteller und bis dahin unerfahrenen Librettisten, weiter. Somma kannte sich als Direktor des Opernhauses in Triest mit Operndramaturgie aus und mit ihm wollte Verdi nach neuen stilistischen und kompositorischen Mitteln greifen. Somma teilte seine Vorstellungen in einem Brief vom 30.04.1853 mit und plädierte aufgrund der Vielfalt und Bedeutung der Szenen für die Beibehaltung von fünf Akten:

*„Es scheint mir von essentieller Bedeutung zu sein, die Episode der beiden Brüder, die Liebe der Schwestern zu Edmondo, sowie den Untergang der beiden (zusammen) mit ihm beizubehalten, denn das ist für die Katastrophe erforderlich.“ (Luzio, 1947)*

Verdi antwortete drei Wochen später darauf:

*„Wenn mir nur nicht die Notwendigkeit Angst machen würde, ein derart gewaltiges Werk kürzen zu müssen, dabei aber die Originalität und Größe der Charaktere und des Dramas zu bewahren...Ich wäre außerdem der Meinung, die Oper auf drei oder höchstens vier Akte zu kürzen. Im ersten Akt die Aufteilung des Königsreiches mit der Abreise Cordelias...danach die Szenen an den beiden Höfen...der Zornausbruch des Königs. Den zweiten Akt würde ich mit der Sturmszene beginnen. darunter die Gerichtsszene (überaus originell und bewegend), und würde schließen wenn Cordelia ihren Vater suchen lässt, der beim Anblick der Offiziere etc. flieht.; etc. etc. Den dritten Akt würde ich mit dem schlafenden Lear beginnen: Cordelia steht ihm bei (erhabenes Duett); etc. etc. Schlacht; und Schlusszene. Schon jetzt scheint mir, dass die Hauptstücke dieser Oper sein werden: Die Introduction mit der Arie Cordelias; die Sturmszene; die Gerichtsszene; das Duett zwischen Lear und Cordelia; und die Schlusszene.“ (op. cit., 1913).*

Wiederholt kam Verdi auf Cordelias Enterbung zu sprechen:

*„Es schien mir immer und es scheint mir immer noch so, als ob der Grund, aus welchem Lear in der ersten Szene Cordelia enterbt, kindisch und für unsere Zeit vielleicht sogar lächerlich ist. Könnte man nicht etwas Schwerwiegenderes finden? Doch vielleicht würde man dann Cordelias Charakter verfälschen; auf jeden Fall muss man diese Szene mit großer Vorsicht behandeln. P.S. – Ich lege Euch die Rolle des Narren, die ich so sehr liebe, ans Herz...Achtet darauf, dass die Rolle des Lear nicht übermäßig anstrengend wird.“ (op. cit., 1913).*

Somma lieferte am 12.07.1853 den ersten Teil seiner Arbeit bei Verdi ab. Dieser reagierte mit Einwänden:

*„Es ist extrem schwierig in der Musik Wirkungen zu erzielen, wenn man nur Dialoge schreibt. Bei allem Respekt, den ich Eurem Talent schulde, muss ich Euch sagen, dass die Form sich nicht sehr für Musik eignet.“ (op. cit., 1913).*

Gleichzeitig forderte er Somma auf, das Libretto bis September 1853 fertigzustellen, ohne auf folgenden Hinweis zu verzichten:

*„Obwohl ich keinerlei Eile habe. Ich rechne damit, diese Oper zu geben, wenn ich mit mir (mit meiner Arbeit) zufrieden sein werde, (und) wenn ich einen Impresario gefunden haben werde, der all das bietet, was für eine derart wichtige Sache erforderlich ist. Im kommenden Karneval hätte kein Theater eine geeignete Truppe, und auch wenn ich gezwungen wäre, für diese Stagione zu schreiben, würde ich es vorziehen, ein anderes Libretto zu suchen, als diesen Lear zu opfern.“ (Medici, 1960, S. 773).*

Sechs Wochen später erfolgte weitere Kritik an der Arbeit Sommas, nun aber mit genauesten Vorgaben und Angaben hinsichtlich der Verse, Strophen, Phrasen und Endungen im Libretto. Im Oktober 1853 reiste Verdi nach Paris und von dort aus erledigte er die geschäftliche Seite mit Somma, indem er für die Urheberrechte und dessen bisherige Arbeit 2000 österreichische Lire bezahlte. Die Arbeit mit Somma setzte sich weiterhin fort und es gab Phasen der vollen Zufriedenheit Verdis:

*„Es ist ein Libretto, wie es vielleicht noch nie komponiert wurde, sowohl wegen der Größe des Sujets, als auch wegen der Freiheit und Neuartigkeit, mit der es behandelt wurde, aber auch wegen der Schönheit der Dichtung. Lob Euch!“ (Medici, 1960, S. 774).*

Verdi hingegen konzentrierte sich derweil in Paris auf die Komposition des Librettos für die Oper „Les vèpres siciliennes“ und schrieb an Somma:

*„Die Änderungen von ein paar Versen oder Sätzen sind Kleinigkeiten, die ich erst im Laufe der Zeit sagen kann, wenn ich die Musik schreiben werde ..... Ich betone, es werden Kleinigkeiten sein. Ich hatte gehofft, zuerst den Re Lear für Italien komponieren zu können, doch das war mir unmöglich.“* (Pascolato, 1913, s.53ff.).

An dem Libretto des „Lear“ begann Verdi wieder zu kritisieren, zu kürzen, zu verändern und er kam erneut auf Cordelia zurück:

*„Ihr habt mir nicht auf das geantwortet, was ich über den Charakter Delias (Cordelia) gesagt habe. Vielleicht täusche ich mich: überzeugt mich. Überzeugt mich so wie damals, als ich Euch sagte, dass der Grund für die Enterbung Delias mir für unsere Zeit kindisch vorkam: sobald ich die ersten Worte Eurer Antwort las, erkannte ich sofort meine Ignoranz und mein Unrecht.“* (op. cit., 1913).

In den Jahren 1854 bis 1855 entwickelte sich die Diskussion bezüglich der Textkürzungen zugunsten eines guten Opernlibrettos weiter und nun schlug Verdi vor, Eduardo (Edgar), den Sohn Gloucesters, zu eliminieren und dessen Charakterzüge auf Edmondo (Edmund) zu übertragen. Radikaler noch dachte er darüber nach, Gloucester selbst wie Eduardo zu streichen, war sich aber bewusst darüber, dass er sich damit weit von der Substanz Shakespeares entfernen würde. Auch wünschte er sich Edmondo als einen eindeutigen Bösewicht, der verspottet und verhöhnt wird sowie die grässlichsten Verbrechen mit großer Gleichgültigkeit begeht (Pascolato, 1913, s. 66). Cordelia hingegen wünschte er sich nicht als Kriegerin, sondern als eine engelsgleiche Frau auf der Bühne zu sehen (op. cit., S.70). Endlich konnte das Libretto bis zum vierten Akt im Jahre 1856 fertiggestellt werden, doch auch jetzt fand Verdi Einwände:

*„Ich werde nicht von den Vorzügen sprechen, die Eure Arbeiten immer aufweisen, doch für ein musikalisches Drama scheinen mir die Charaktere ein wenig zu traurig und düster zu sein...etc Wie gerne ich mich darangemacht hätte, ein ruhiges, einfaches, zartes Drama zu machen...Hier sind wir tausend Meilen davon entfernt Wenn ich ehrlich sein soll, fürchte ich sehr für diese erste Hälfte des vierten Aktes. Ich könnte nicht sagen, was es ist, aber es ist etwas darin, das mich nicht befriedigt. Es fehlt ihm an Kürze, vielleicht an Klarheit, vielleicht an Wahrheit...ich weiß es nicht “* (op. cit., 1913, S.77).

Ab 1856 stand Verdi mit Florenz, Venedig und Neapel in Verhandlungen bezüglich einer Aufführung des „Re Lear“. Doch waren seine Forderungen nach einer Idealbesetzung nach wie vor nicht einlösbar. Ein Jahr später lag es nach wie vor an der Besetzung: *„Es ist unmöglich, Re Lear zu machen: er wäre mit Sicherheit ein Fiasko, weil sich niemand – außer Coletti – (dafür) eignen würde.“* (Abbiati, 1959b, S.451) Im Jahre 1863, sechs Jahre später, erwähnte Verdi den liegen gebliebenen „Re Lear“ wieder: *„Im Augenblick denke ich nicht daran, etwas zu komponieren, und wenn ich später einmal daran denken sollte, habe ich verschiedene Texte in der Schublade, darunter Euren großartigen Re Lear.“* (op. cit., 1959b, S.743). 1865 verhandelte Verdi mit Paris und auch hier zog er seinen „Lear“ wieder in Betracht. Jedoch sein Einwand: *„Re Lear ist großartig, sublim, erschütternd, aber er besitzt nicht genügend szenischen Glanz für die Opéra.“* (Abbiati, 1959c, S.42). In seinem Brief an Léon Escudier vom 30.06.1865 schrieb er weiterhin: *„Bedenkt, dass – wenn wir etwa Re Lear wählen sollten – man sich ganz genau an Shakespeare halten und seinen Spuren strengstens folgen müsste.“* (Luzio, 1947, S. 162). Am 8. August 1865 verstarb Verdis Librettist Antonio Somma. Verdi daraufhin an seine Freundin Clara Maffei: *„Was den Re Lear angeht, wissen viele, dass mir der arme Somma ein Libretto gemacht hat, das ich jetzt oder später in Musik setzen werde.“* (Abbiati, 1959c, S. 26).

Drei Jahre später, im Jahre 1868, wollte Alessandro Pascolato das „Lear“-Libretto in eine Ausgabe der Werke Sommas mitaufnehmen, doch Verdi entschied sich für einen Verbleib des Librettos in seiner Obhut und in seinem Besitz (Pascolato, 1913). Das Thema des „Re Lear“ tauchte in den kommenden Jahren in der Korrespondenz Verdis noch einige Male auf. Verdi erhielt von seinem Freund, dem Maler Domenico, das Modell einer Skizze zum „Lear“. Er bat ihn daraufhin in seinem Brief vom 06.01.1880:

*„Wie schön ist diese Skizze des Re Lear! Trostlos wie das Sujet! Wie ausdruckstark muss, glaube ich, die Figur des alten Kent sein. Warum machst Du nicht das Pendant zu dieser Skizze mit einer Szene aus Otello? Zum Beisp.: wenn Otello Desdemona erwürgt; oder noch besser (das wäre etwas ganz neues), wenn Otello, von Eifersucht gequält, ohnmächtig wird, und Jago ihn mit einem höllischen Lächeln betrachtet und sagt: tu dein Werk, mein Gift Was für eine Figur (ist dieser) Jago!!! Also? Was sagst Du?“* (Abbiati, 1959d, S. 111).

Hatte Verdi im Jahre 1890 noch davon gesprochen, dass „Re Lear“ den Schlaf der Gerechten schlafe (Busch, 1983) so kursierte im Jahre 1893 nach der Premiere der Oper „Falstaff“ in Mailand wie auch in Rom das Gerücht, dass Verdi eine „Re Lear“-Oper gemeinsam

mit Arrigo Boito auf die Bühne bringen werde. Dem Boito-Biografen Piero Nardi zufolge habe dieser im Nachlass Boitos die Seiten eines Entwurfs für ein „Re Lear“-Libretto gesehen (Nardi, 1942). In einem Gespräch mit dem Dirigenten Pietro Mascagni und dessen Interesse an der Komposition von Opern und insbesondere des „Re Lear“ antwortete Verdi im Jahre 1898:

*„Wenn das wahr ist kann ich Ihnen sagen, dass ich umfangreiches Studienmaterial zu diesem monumentalen Stoff besitze. Ich würde mich glücklich schätzen es ihnen zu überlassen um ihnen diese schwierige Aufgabe zu erleichtern.“* (Conati, 1983, S. 350)

In den Jahren seiner intensiven Beschäftigung mit dem Stoff des „Re Lear“ wandte sich Verdi an seinen Freund Dr. Cesare Vigna (1819–1892). Dieser war ein vielseitig begabter Mann, der an der Universität Padua Gerichtsmedizin lehrte und später Primarius zweier bedeutender psychiatrischer Anstalten in Venedig war. Er beschäftigte sich mit den Zusammenhängen zwischen Physiologie, Psychologie und Musik. Mit ihm konnte Verdi den Wahnsinn Lears auf psychiatrischer Ebene ausführlich diskutieren.

*„Obwohl ich kein Physiologe bin, erkenne ich dennoch die enorme Bedeutung Deiner Studien und die Auswirkungen, die sie auf unsere Kunst haben können, nicht nur was die medizinischen Aspekte anbelangt, sondern auch die Ästhetik und die Kritik, die mit Sicherheit einen besseren und rationaleren Ansatz benötigen“* (Medici, 1960, S. 772).

Bereits im Jahre 1850 schrieb Verdi an den Präsidenten des Teatro La Fenice in Venedig:

*„Piave hat mir versichert, dass es für dieses Sujet keine Hindernisse gäbe und im Vertrauen auf den Dichter begann ich es zu studieren, es gründlich zu überlegen, und die Idee, die ‚tinta musicale‘ (musikalische Farbe) waren in meiner Vorstellung (bereits) gefunden.“* (Cesari, Luzio, 1913, S. 106).

Hingegen schrieb seine Ehefrau Giuseppina Strepponi im Dezember des Jahres 1879 an die Gräfin Morosini: *„Es scheint, dass es Verdi gefallen hat, aber... er es neben den Re Lear Sommas legte, der seit 30 Jahren in seinem Portefeuille tief und ungestört schläft.“* (Luzio, 1947b, S.48).

Erhalten geblieben ist der Entwurf zu seinem „Re Lear“-Projekt, welchen Verdi im Jahre 1852 an Cammarano, seinem ersten Librettisten, schickte. Die Übersetzung des Textes

enthält alle Eigenheiten bezüglich der Nummerierung von Akten und Szenen sowie der Orthografie und Interpunktion entsprechend dem Autograf. Ebenfalls erhalten geblieben sind zwei verschiedene Fassungen eines Librettos von Sommas Hand sowie eine Kopie der ersten Fassung mit Änderungen von Verdis Hand (Carrara, 2002, S.101). Laut Alessandro Luzio, dem Herausgeber der Copialettere Carteggi Verdiani, weist das Libretto Sommas zahlreiche gelungene Szenen auf, wobei er insbesondere auf die Erkennungsszene zwischen dem wahnsinnigen König und seiner verstoßenen Tochter im dritten Akt wie auch auf die Kerkerszene im Schlussakt hinweist, in der Cordelia und Lear sich sterbend in den Armen liegen und Cordelia den schrecklichen Traum ihrer Schwester Nerilla (Goneril), der sie im Schlaf gequält hat, erzählt. In der ersten Fassung des Librettos sterben Cordelia wie auch Lear, in der zweiten Fassung stirbt Cordelia durch Gift.

## **4.2 Der „König Lear“ – ein Entwurf Verdis an Somma<sup>1</sup>**

### I. Akt I, I. Szene

#### Großer Ratssaal im Palast Lears

Lear auf dem Thron. Die Teilung des Reichs. Vorhaltungen des Ministers Kent. Zornausbruch des Königs, der den Minister verbannt. Abschied Cordelias (Carrara, 2002).

### II. Szene

Monolog Edmunds. Gloucester tritt auf (ohne Edmund zu sehen) und bedauert die Verbannung Kents. Als Edmund auf Gloucester trifft, versucht er einen Brief zu verbergen. Gloucester zwingt ihn, diesen zu zeigen. Er glaubt, dass sich sein Sohn Edgar gegen ihn verschworen hat. Edgar tritt auf, blind vor Wut zieht der Vater den Degen gegen ihn. Edgar flieht, nachdem er mit begütigenden Worten versucht hat, den Zorn des Vaters zu besänftigen (op. cit., 2002).

### III. Szene

#### Eingangshalle (oder in der Nähe) von Gonerillas Schloss

Man sieht den als Bettler verkleideten Kent. Lear tritt auf und nimmt ihn in seine Dienste. Lear lässt Gonerilla von seiner Ankunft verständigen. Inzwischen verspottet der Narr mit seinen

---

<sup>1</sup> Der folgende Teil unter 4.2. stellt eine Direktübernahme des originalen Entwurfs Verdis dar, sowohl in Wortwahl als auch Format.

seltsamen Liedern Lear, dass er seinen Töchtern vertraut hat. Gonerilla tritt auf und beschwert sich über die Zügellosigkeit der Ritter ihres Vaters; sie weigert sich, diese länger im Schloss zu beherbergen (op. cit., 2002).

Der König bricht in Zorn aus und fürchtet, wegen der Undankbarkeit seiner Töchter wahnsinnig zu werden...Beim Gedanken an Regana beruhigt er sich und hofft auf eine bessere Behandlung durch sie. Die Ankunft Reganas wird daraufhin angekündigt. Lear wendet sich an sie und berichtet ihr von dem Unrecht, das Gonerilla ihm angetan hat. Regana kann das nicht glauben und meint, dass er sie wohl gekränkt haben müsse. Die Schwestern tun sich zusammen, um Lear dazu zu bringen, sich seiner Gefolgsleute zu entledigen (op. cit., 2002).

Lear, der das unmenschliche Gemüt seiner Töchter kennt, schreit: „*Voi credete che io voglia piangere?...No! No mai non piangero.*“ (Ihr denkt, ich werde weinen? Nein, weinen will ich nicht.) Er schwört Rache, beteuert: „*che fara cose tremende*“ (dass er grauenhafte Dinge tun werde) – „*non sa quali, ma ne avra spavento la terra!!*“ (welche, weiß er selbst nicht, doch sie sollen das Grauen der Welt werden!!). Man beginnt das Grollen eines Gewitters zu hören (op. cit., 2002).

Der Vorhang fällt.

II. Akt, I. Szene

Heide; anhaltendes Gewitter

Edgardo, der beschuldigt wurde, seinen Vater ermorden zu wollen, und deshalb verbannt wurde, ist geflüchtet; er weint beim Gedanken an sein Schicksal. Er hört ein Geräusch und verbirgt sich in einer Hütte – Lear, Narr und Kent. „*Soffia vento e dispiega tutta la tua rabbia. Tempesta, vuota i tuoi fianchi, versa i tuoi torrenti di pioggia e di fuoco! Venti, tuoni, bufera, voi non siete miei figli: a voi non diedi un regno; non v'accuserò d'ingratitude!*“ (Blast Wind und sprengt die Backen, Ihr Katrakte und Wolkenbrüche, speit bis ihr die Türm ersäuft, die Hähn ertränkt! Nicht Regen, Wind, Blitz, Donner sind meine Töchter! Euch gab ich die Kronen nicht, euch schelt ich grausam nicht!) Der Narr (wieder im Scherz): „*Zio, dell'acqua santa in una casa, meglio saria che quest'acqua di cielo.*“ (Ach, Gevatter, Hofweihwasser in einem trockenen Hause ist besser als dies Regenwasser draußen.) Lear betritt die Hütte und erschrickt beim Anblick Edgardos, der sich wahnsinnig stellt und vor Schmerz heult. (op. cit., 2002)

Lear ruft aus: „*Oh, le sue figlie i’hanno ridotto a tanta miseria!!...Dimmi non salvasti nulla? Donasti loro tutto?*“ (Was brachten ihn die Töchter in solch Elend? Konntest Du nichts retten? Gabst Du alles hin? (Wunderbares Quartett)). Der Schein einer Fackel kommt näher – es ist Gloucester, der trotz des Verbots der Töchter auf der Suche nach dem König ist (op. cit., 1002).

## II. Szene

### Eingangshalle in Gonerils Schloss

Großer Chor (möglicherweise in verschiedenen Versmaßen). Wisst ihr es nicht? Gloucester übertrat den Befehl!...Nun? Eine schreckliche Strafe erwartet ihn!! Welche?...Geblendet zu werden!! O Grauen, o Grauen!! Unselige Zeit, in der so viele Verbrechen begangen werden. Man erörtert das Schicksal Lears, Cordelias, Kents, Gloucesters. Schließlich befürchtet man, dass Frankreich einen schrecklichen Krieg gegen England führen wird, um Lear zu rächen (op. cit., 2002).

### Szene -----

„*Edmondo...Giurai ad entrambe d’amarle?...Gelose sono?...S’odiano come il serpente?...Quale di esse prenderò?...Tutte e due? Nissuna? et.et.*“ (Den beiden Schwestern schwur ich meine Liebe, / Und beide hassen sich, wie der Gestochne / Die Natter. Welche soll ich nehmen? Beide? Eine oder keine? (op. cit., 2002). Gonerilla tritt auf. Nach einem kurzen Gespräch vertraut sie Edmondo den Oberbefehl über das Heer an und gibt ihm ein Pfand ihrer Liebe (op. cit., 2002).

### Szene

#### Ärmliches Zimmer in einer Bauernhütte

Lear, Kent, Edgardo, Narr und Bauern

Der Narr fragt Lear: „*Se un pazzo è nobile o plebeo?*“ (Ist ein Wahnsinniger edel oder plebejisch?) Lear antwortet: „*È un re; è un re!!*“ (Er ist ein König, er ist ein König!!) – Lied – Lear redet irre; immer die Undankbarkeit der Töchter vor Augen, will er ein Urteil fällen. Er sagt zu Edgardo: „*che è Il gran Giudice*“ (dass er der große Richter ist) zum Narren: „*il sapiente Sire*“ (der weise Sire) et...et... (op.cit., 2002). Äußerst bizarre und rührende Szene. Schließlich ermüdet Lear allmählich und schläft ein. Alle beweinen den unglücklichen König (op. cit., 2002).

## Ende des zweiten Aktes

### III. Akt, I. Szene

#### Französisches Feldlager bei Douvre

Cordelia hat durch Kent vom Unglück des Vaters erfahren. Großer Schmerz Cordelias. Sie schickt Botschaft um Botschaft, um zu sehen, ob man ihn gefunden hat. Sie ist bereit, alle ihre Habe dem zu geben, der ihm den Verstand wiedergeben kann: Sie fleht die Natur um Mitleid an et. Etc. Der Arzt kündigt an, dass der König gefunden wurde, und hofft, ihn dem Wahnsinn zu entreißen. Cordelia, von Freude überwältigt, dankt dem Himmel und sehnt den Moment herbei, den Vater zu rächen (op. cit., 2002).

### II. Szene.

#### Zelt im französischen Lager; Lear schläft auf einem Bett

Der Arzt und Cordelia treten leise ein „...*Ei dorme ancora?!*“...(*Er schläft noch?!*). Nach einem kurzen Zwiegespräch hört man von innen eine süße Musik...Lear erwacht...Wunderbares Duett wie in der Szene bei Shakespeare (op. cit., 2002).

### Der Vorhang fällt

### IV. Akt, I. Szene

#### Großes Feld bei Douvre; von Ferne Trompetenstöße

Edgard führt Gloucester: kleines rührendes Duett, im Laufe dessen Gloucester erkennt, dem Sohn Unrecht getan zu haben. Schließlich sagt Edgar: „*qui buon padre riposatevi all'ombra di quest'albero. Pregate il cielo perchè il giusto trionfi...*“ (Hier setzt Euch Vater, ruht im Schatten dieses Baums. Betet, dass der Himmel siegt!...). (Geht ab.) Trompetenklänge kommen näher. Lärm. Schließlich wird zum Sammeln geblasen. Edgar kehrt zurück: „*Fuggi povero vecchio: tutto è perduto. Lear e Cordelia son prigionieri.*“ (Flieh, armer Alter: alles ist verloren, Lear und Cordelia sind gefangen.) (Marsch.) Edmondo, Albania, Regana, Gonerilla, Offiziere, Soldaten et(c.)...et(c.)...treten triumphierend auf (op. cit., 2002).

Edmondo übergibt einem Offizier einen Brief: „*fa quanto in essa è scritto e ne avrai premio grande.*“ (Tu was darin geschrieben steht und du wirst reichen Lohn dafür bekommen). Plötzlich tritt ein bewaffneter Krieger mit heruntergelassenem Visier (Edgardo) auf und beschuldigt

Edmondo des Hochverrats. Zum Beweis dafür überreicht er Albania einen Brief (op. cit., 2002).

Ein Duell findet statt. Edmondo wird tödlich verwundet. Bevor er stirbt, bekennt er sich aller seiner Verbrechen schuldig und ordnet an, Lear und Cordelia zu retten, „che forse muojono in questo punto avvelenati per mio ordine“ (die vielleicht in diesem Moment sterben, vergiftet in meinem Auftrag) (op. cit., 2002).

#### Schlusszene. Gefängnis

Berührende Szene zwischen Lear und Cordelia. Cordelia beginnt, die Wirkung des Giftes zu spüren: Todeskampf und Tod. Eilig treten Albania, Kent und Edgardo auf, um sie zu retten – zu spät. Lear achtet nicht auf die Eintretenden, hebt den Leichnam Cordelias hoch und ruft: „*È morta, è morta: come la terra è morta!...Ululate! Ululate!...etc.*“ (Sie ist tot, sie ist tot, wie die Erde ist sie tot!... Heult! Heult!). Ensembleszene, in der Lear die Führungsstimme haben muss (op. cit., 2002).

Ende.

### 4.3 Psychoanalytische Betrachtungen

Hier wird die Skizze Verdis reflektiert und auf ihren Inhalt sowie auf ihre Abweichung zum Original Shakespeares hin beleuchtet.

#### 4.3.1 Die Protagonisten in Verdis Skizze

Mit der Figur des Königs Lear übernahm und zeichnete Verdi den großen mächtigen Vater, der sich über die Liebesbezeugungen seiner Töchter seiner eigenen Bedeutung und Macht vergewissern möchte. Er liebt seine Töchter nicht um derer Willen, vielmehr dient ihre Zuneigung seiner narzisstischen Kompensation und Stabilisierung. Seine narzisstische Kränkung erfährt Lear durch seine Lieblingstochter Cordelia. Sie ist ehrlich und für sie ist er ihr Vater – nicht mehr und nicht weniger. Sie versagt ihm hier seine narzisstische Bestätigung der Allmacht und erntet dafür seine brachiale, rigorose Bestrafung. Er agiert an ihr seinen in sich verspürten Verrat über den Abwehrmechanismus der Spaltung mit der Abwertung und über Verleugnung, was sich im Bild der Enterbung und der Verbannung manifestiert. Über seinen Abwehrmechanismus der Spaltung in Gut und Böse kann sich Lear auf seine beiden weiteren Töchter Regana und Gonerilla stützen. Er erhält deren Bestätigung, worauf er seine Macht an

die beiden Töchter abtritt. Darüber wird er verletzlich und er bereitet so den Boden seines Scheiterns.

Mit seinem Erkennen, dass er von Regana und Gonerilla aus deren eigenen Machtbestrebungen heraus benutzt wurde, reaktiviert sich sein intrapsychischer Konflikt einer negativen mütterlichen Imago. Er sieht sich machtlos und seiner kindlichen Hilflosigkeit und Ohnmacht ausgeliefert.

Lear weiß um das unmenschliche Gemüt seiner Töchter und spürt seine Angst, verrückt zu werden, doch er will stark bleiben und er will nicht weinen. Vielmehr sinnt er nach Rache. Lear wehrt hier seine Ohnmacht und Hilflosigkeit über Verleugnung und Allmachtsphantasien ab. Lear wird verwirrt, doch er schafft sich mit der männlichen Unterstützung des Narren, Kents, Gloucesters sowie Edgardos ein ihn haltendes Containment, sodass er in der Rolle des Opfers stagniert und unbewusst bleiben kann. Lear erfährt seine Rettung über sein Wiedersehen mit seiner Lieblingstochter Cordelia, die sich für ihren Vater in Lebensgefahr bringt. Lear hält sich kindlich an ihr fest und sie bringt ihm seine Erlösung, wie sie nur eine gute Mutter bringen kann. Cordelia stirbt und Lear bleibt dadurch stimmgewaltig narzisstisch kompensiert auf der Bühne des Lebens zurück.

Mit Kent zeichnete Verdi in seiner Skizze einen zentralen und autonomen Charakter, der sich in den Kleidern eines Bettlers mutig und treu bewegt und der in seiner Loyalität Lear gegenüber bereit ist, alles zu verlieren. Kent hat sich nicht über Macht stabilisiert und ist somit nicht manipulierbar. Der Narr wurde von Verdi schillernd provokativ und kindlich weise gezeichnet. In ihm sieht Lear all die Wahrheiten des Lebens und aller menschlichen Existenz gespiegelt, die er selbst fürchtet und die er vermeidet. So ist es der Narr, der die Maske der Allmacht sowie die Vergänglichkeit des Lebens benennt, was für Lear im Verlauf des Dramas immer offensichtlicher und schonungsloser erscheint. Mit dem Vater Gloucester, seinem leiblichen Sohn Edgardo und seinem Adoptivsohn Edmondo zeichnete Verdi die Thematik zweier Brüder, die unterschiedlicher sozialer Herkunft sind und um deren Rivalität sich das Vater-Sohn-Drama entzündet. Mit Gloucester erscheint ein depressiver und manipulierbarer Vater. Er ist, so wie auch Lear, verblendet und sieht nicht, was um ihn herum vor sich geht. Er stagniert in seiner kindlichen narzisstischen Bedürftigkeit. Zudem ist er seinen Affekten ausgeliefert, sodass er darüber bereit ist, auch seinen Sohn zu verlieren. Gloucesters Blendung wird als eine drohende Strafe nur angedeutet. Die Blendung findet nicht statt. Die drohende Bestrafung

mit dem Bild der fehlenden Augen erscheint als eine Metapher, in der sich Gloucesters emotionale Blindheit ausdrückt. Beide Väter, Gloucester wie auch Lear, verraten ihre Kinder. Gloucester wehrt seine aggressiven Impulse depressiv ab und Lear wehrt narzisstisch über Spaltung und Verleugnung ab. So zeichnet die Rolle des Edgardo den depressiven und guten Sohn, der sich in seinem Schicksal beweint. Er erfährt den Verrat durch seinen Vater und wird dennoch zu dessen Führer durch das Dunkel der Nacht, worüber sich für Vater und Sohn ein Sich wiederfinden anbahnt. Im Gegensatz dazu erscheint mit Edmondo der narzisstische Typus, der unberechenbar zu allem Bösen fähig scheint.

Die Zeichnung der drei Töchter des Lear – Cordelia, Regana und Gonerilla – übernahm Verdi in seiner Skizze getreu nach der Vorlage Shakespeares. Die beiden Töchter Regana und Gonerilla erscheinen narzisstisch funktionalisiert und vateridentifiziert, denn sie dominieren über ihre Macht, so wie auch Lear selbst. Sie fühlen nicht und sie sind manipulierbar. In ihrer Beziehung anderen gegenüber agieren sie über ihre Dominanz oder über ihre Unterwerfung. Hinsichtlich ihrer Realitätseinschätzung sind sie ihren Affekten ausgeliefert. Verdi zeichnete Cordelia als die Lieblingstochter des Königs, als engelsgleiches Geschöpf. Sie bestätigt ihren Vater zwar nicht in dessen narzisstischer Allmacht und erntet dafür dessen Abwertung und Verleugnung. Dennoch bleibt Cordelia ihrem Vater treu ergeben und agiert im Glauben ihrer Omnipotenz, was sie aus ihrer depressiven Position heraus letztendlich mit ihrem Leben bezahlt.

Die Abwehrmechanismen der Protagonisten erscheinen über die Verleugnung und die Spaltung in dem Bild der Idealisierung und der Abwertung. Es stellt sich die Frage, weshalb Verdi ursprünglich die Vater-Sohn-Thematik abgewandelt sehen wollte und weshalb die Blendung Gloucesters nur als angedrohte Strafe in der Skizze Berücksichtigung fand.

#### **4.3.2 Die bekannten Themen**

Thematisch fand Verdi in seiner „Re Lear“-Skizze all die zentralen Themen, die er in seinen komponierten Opern in unterschiedlichen Variationen beleuchtet hatte. So ist es das Thema der Vater-Tochter-Beziehung wie auch einer Vater-Sohn-Beziehung, in der es zu einem Verrat eines mächtigen Vaters an seiner Tochter oder an seinem Sohn kommt.

Es zeigt sich die Thematik der psychotischen Dekompensation im Rahmen einer narzisstischen oder einer Borderlinepersönlichkeit. Die Rivalität zweier Brüder oder Schwestern, die auf dem Hintergrund ihres sozialen Standesunterschieds mit allen Mitteln der Macht um

die Anerkennung und Gunst ihres Vaters kämpfen. Die narzisstische Kompensation eines Vaters findet immer über dessen Mutterübertragung auf die Tochter statt. Es zeigt sich die Thematik der fehlenden Mütter, so wie es in der Vielzahl aller von Verdi komponierten Opern der Fall ist. In all den Protagonisten zeigen sich die narzisstisch und depressiv strukturierten Väter; ebenso die phallisch-aggressiv und depressiv-masochistisch agierenden Töchter sowie die narzisstischen und depressiven Söhne. An Abwehrmechanismen imponieren die Verleugnung und die Spaltung mit dem Bild der Abwertung und der Idealisierung.

### 4.3.3 Die neuen Themen im „König Lear“

In der Handlung des „König Lear“ wie auch in der Skizze Verdis sehen wir einen Machtverlust zweier mächtiger Väter, der durch einen aktiven Verrat vonseiten zweier Töchter sowie vonseiten eines Sohnes entsteht. Der Verrat steht vordergründig als Auslöser des dramatischen Handlungsverlaufs.

*„Ich liebe Eure Majestät gemäß meiner Schuldigkeit; nicht mehr, nicht minder...Mein guter Fürst, Ihr habt mich gezeugt, erzogen, geliebt; Ich erwidere diese Pflichten, wie sich's gehört, gehorch Euch, liebe Euch und verehrte Euch sehr...mit Glück wird, wenn ich heirate, der Fürst, der meine Hand nimmt, meine Lieb zur Hälfte haben, halb auch Pflicht und Sorge. Gewiss heirate ich nie wie meine Schwestern, um allein den Vater zu lieben.“ (Günther, 2012).*

Im Rahmen dieser angedeuteten ödipalen Situation und der Abgrenzung seiner Tochter Cordelia verkennt Lear die Situation und wittert einen Verrat. Er fühlt sich gekränkt, doch er bleibt über den Abwehrmechanismus der Spaltung in Gut und Böse und der Projektionsmöglichkeit auf seine beiden weiteren Töchter narzisstisch kompensiert.

Erst mit der Tatsache seines realen Machtverlusts und der von ihm erhofften, aber ausbleibenden narzisstischen Bestätigung durch seine Töchter Regana und Gonerilla gerät er unter Druck. Ihm bleibt hier keine weitere Projektionsfläche, um seinen Abwehrmechanismus der Spaltung in ein gutes und in ein böses mütterliches Objekt zu projizieren und um damit seinen Widerstand aufrechtzuerhalten. So erwächst aus der fehlenden Projektionsfläche hier ein Versagen der narzisstischen Abwehrfunktionen und darüber kommt es zu der depressiven und psychotischen Dekompensation im Rahmen einer negativen Mutterimago für den König Lear. Auch in der Vater-Sohn-Thematik zwischen Gloucester, Edmondo und Edgardo zeigt sich ein aktiver Verrat vonseiten Edmondos, der dazu führt, dass der Vater Gloucester über den Verlust seines Hab und Guts seine Macht verliert und sich seiner kindlichen Hilflosigkeit ausgeliefert sieht. Beide Väter setzen in ihrer narzisstischen Verblendung und dem Nichtsehen auf

die Macht und mit ihren jeweiligen Projektionen auf deren Repräsentanten Gonerilla, Regana und Edmondo. Beide Väter scheitern an und über ihre narzisstische Kompensation der Macht. Sie werden darüber subjektstufig wie objektstufig heimatlos und sie erfahren darüber eine schonungslose Demaskierung.

#### **4.3.4 Die Abweichung der Skizze Verdis zu Shakespeare**

Verdi stattet die Figur des Königs Lear mit dem Wissen um das unmenschliche Gemüt seiner Töchter aus und erhält ihm seine Abwehrmechanismen aufrecht. Lear wird verwirrt, dennoch erspart ihm Verdi seine intrapsychische Heimatlosigkeit mit dem Versagen seiner narzisstischen Abwehrmechanismen. So will Lear nicht weinen, sondern er hegt sogar Rache-gedanken an seine Töchter. Verdi lässt Lear zudem ein ihn tragendes männliches Containment zukommen, worüber ihm eine geradezu mütterlich-regressive Anteilnahme widerfährt und er darüber erneut seine narzisstische Kompensation erhält. Verdis Bild des einschlafenden Lear verweist auf eine Verdrängung und auf Unbewusstheit hinsichtlich der existenziellen Bedrohung.

Mit dem Tod seiner Tochter Cordelia lässt Shakespeare den König Lear an gebrochenem Herzen sterben (Shakespeare, 1998). Nicht so Verdi: Dieser lässt Lear stimmgewaltig mit der toten Cordelia auftreten und Lear weiterleben. Die Szene des umherirrenden, wahnsinnigen und in sich verlorenen Königs Lear auf der Heide hat Verdi somit nicht in dem Maße berücksichtigt, wie sie der Vorlage Shakespeares zugrunde liegt. Die existenzielle Ausweglosigkeit des alten Königs tritt in ihrer Tiefe und Schärfe in seiner Skizze nicht zutage. Dies bedeutet, dass Verdi sich nicht bewusst und sehenden Auges auf das dramatische Scheitern Lears einlassen wollte oder konnte. Darüber blieb auch die schonungslose Demaskierung der narzisstischen Väter verdeckt.

#### **4.4 Beurteilung der Skizze Verdis**

Verdis Skizze weicht von der Vorlage Shakespeares ab. Darüber formulieren sich zwei Fragen: *Weshalb hielt Verdi an seiner so oft komponierten Dynamik und Struktur mit dem Bild eines depressiv dekompenzierten Vaters, der sich erneut narzisstisch wie ein Phönix aus der Asche erhebt, fest?* Und *weshalb verzichtete Verdi auf die Demaskierung der narzisstischen Väter in seiner Skizze?*

Verdi vertonte in seinen Werken immer einen realen Verrat, der von einem Vater an seiner Tochter oder an seinem Sohn, meist im Rahmen einer ödipalen Konfliktsituation, verankert war. Die Grundlage dafür war immer eine projektive Identifikation oder Übertragungssituation eines noch mächtigen Vaters, in dem ein von ihm gewählter Verrat zu einer Reaktivierung seiner negativen Mutterimago führte. Letztendlich war es immer der intrapsychische Verrat an sich selbst, der sich im Rahmen des Wiederholungszwangs affektiv entladen musste, um darüber psychische Entlastung zu finden und sich erneut stabilisieren zu können. In dem Drama des „König Lear“ zeigen sich Väter, die ihre Töchter und ihre Söhne nicht sehen und nicht erkennen. Sie agieren projektiv ihren narzisstischen Machterhalt und geraten darüber in die für sie dramatische ausweglose Situation. Es ist die Tatsache des nicht Sehens die den realen aktiven Verrat, der von zweien der Töchter wie dem Sohn ausgeht, ermöglicht.

Da im Falle des Königs Lear keine weitere Projektionsfläche mehr für die Abwehrmechanismen der Spaltung gegeben ist und er zudem seine Macht schon abgetreten hat, steht der umherirrende König Lear auf der Heide in seiner Nacktheit, ohne ihm verbliebene funktionierende narzisstische Abwehrmechanismen. In dieser frühkindlich erlebten Ohnmacht und Hilflosigkeit aber liegt die treibende Dynamik, die im Rahmen einer Komposition vertont werden wollte. Die Komposition ließ keine narzisstische Kompensation im Rahmen einer Projektion oder projektiven Identifikation zu, sondern sie erforderte, sich dem Werk in seiner Einbahnstraße mit den intrapsychischen Verstrickungen der einzelnen Protagonisten und deren Scheitern an und in sich selbst zuzuwenden. Bei einer Vertonung erfordert dies den Verzicht auf psychische Abwehrmechanismen wie Spaltung und Verleugnung hinsichtlich dieser Thematik; zumindest aber ein Maß an intrapsychischer Bewusstheit über die zu komponierende Situation. Darüber wäre es nur möglich geworden, auch die Väter in ihrer narzisstischen Verblendung sehen zu können.

Das Drama um den König Lear lässt somit einen Schattenaspekt (Kast, 2014) in den Vordergrund treten, der in Verdis Vertonungen narzisstisch kompensiert erscheint und den Verdi in seiner Skizze entsprechend wieder gezeichnet hat. Somit rückte Verdi unter dem Diktat seiner Abwehrmechanismen der Spaltung und der Verleugnung von der Vorlage Shakespeares ab. Darüber rückt die Betrachtung seiner Person in den Vordergrund.

## 5 Giuseppe Verdi – die Biografie

Im folgenden Kapitel rückt der Privatmann Verdi in den Fokus der Betrachtung. Mit einer Beschreibung seiner Entwicklung und seines Lebenslaufs erhellt sich der Blick auf Verdi als Mensch in seinen Beziehungen.

### 5.1 Die Abhängigkeit

Gedachte Verdi seiner Kindheit, so erschien sie ihm immer in Armut und Dunkelheit (Phillips-Matz, 1993). Verdi wurde am 10. Oktober 1813 in Roncole, einem kleinen Dorf der Po-Ebene nördlich von Parma, geboren. Da die Lombardei noch bis 1815 zu Frankreich gehörte, wurde er als Giuseppe Francesco Fortunino in das Taufregister eingetragen. Zwei Jahre später kam seine Schwester Giuseppa Francesca zur Welt. Beide Kinder erhielten, wie damals üblich, die Namen der Großeltern väterlicherseits. Seine Eltern Carlo Verdi, Jahrgang 1783, und Luigia Uttini, Jahrgang 1785, hatten im Jahre 1805 geheiratet. Beider Familien waren Gastwirte und kamen aus der Provinz Piacenza. Carlo Verdi führte ein kleines Wirtshaus mit dem Verkauf von Lebensmitteln. Luigia arbeitete im Haushalt, am Webstuhl und in der Gastwirtschaft mit. Im Jahre 1814 kam es mit dem Einmarsch der österreichischen und der russischen Armee zu Plünderungen und zu Typhusepidemien im Land. Peppino, wie er genannt wurde, war ein stilles, scheues und ernstes Kind. Er habe nicht gespielt, sondern früh im elterlichen Betrieb mitgearbeitet (Rossi, 1969, S. 57). Musik kannte Verdi von den Straßenmusikern und aus der Kirche und sie habe ihn früh angezogen.

Daraus lässt sich folgendes erschließen. *Erstens*, Verdis Elternhaus war geprägt von den Mühen und Arbeiten der kleinbürgerlichen Selbstständigkeit seines Vaters Carlo wie auch seiner Mutter Luigia. Sie mussten und sie konnten ihre wirtschaftliche Existenz bestreiten, was der Zeit entsprechend nicht selbstverständlich war. Aufgrund der damaligen Rollenverteilung wird es vornehmlich Verdis Mutter Luigia gewesen sein, die sich um die Betreuung ihres Sohnes kümmerte. *Zweitens*, die Zustände der Brandschatzungen und Plünderungen im Jahre 1814 trugen sicher zu Anspannung und Angst bei der erneut schwangeren Luigia, und es ist davon ausgehen, dass sich die angespannte Stimmung auf ihren Sohn übertrug. *Drittens*, für den scheuen und stillen Jungen, der früh mit in die Arbeit eingebunden wurde, schien die Kindheit früh zu Ende gegangen zu sein. Da schien sich mit seinem Rückzug in die Welt der Musik ein für ihn eigener und sicherer Raum aufzutun.

Die Eltern unternahmen alle Anstrengungen, um ihren Sohn früh zu fördern. So erhielt Peppino im Alter von vier Jahren bei dem Dorfschullehrer Pietro Baistrocchi Unterricht im Lesen und Schreiben wie auch im Orgelspiel. Früh stand fest, dass er Organist von Roncole werden sollte. Carlo Verdi kaufte seinem Sohn im Alter von sieben Jahren ein gebrauchtes Spinett, an dem Verdi sein Leben lang hing (Schwandt, 2000).

Folgende Schlussfolgerungen erscheinen logisch, unter Betrachtung des bis hierher analysiertem. *Erstens*, im Jahre 1859 erst kam es zur italienischen Schulgesetzgebung und nach weiteren 20 Jahren zu einer minimierten Schulpflicht. 78 % der Einwohner Italiens waren Analphabeten. So gesehen erscheinen die Anstrengungen der Eltern im Jahre 1817 gemessen an ihren Möglichkeiten außerordentlich intensiv, um den Vierjährigen zum Unterricht zu schicken. *Zweitens*, schon sehr früh hegten Carlo und Luigia Pläne und Erwartungshaltungen ihrem Sohn gegenüber und sie waren bereit, dafür die notwendigen Ausgaben zu stellen. Sollte es der kleine Peppino besser haben als sie selbst? Oder war es der Ehrgeiz der beiden, sodass Giuseppe einerseits zum Hoffnungsträger avancierte, gleichzeitig mit dem Druck der elterlichen Erwartungshaltung belastet wurde. *Drittens*, dies stellt eine massiv große Anstrengung für einen Jungen dar, der außer Arbeit nichts kennt. Selbst in die Musik – die Oase seines Rückzugortes – war der Druck früh infiltriert. Hier wird deutlich, dass es wenig Raum für eine kindliche Entwicklung gab und Verdi früh einer Funktionalisierung, aber auch einer Idealisierung ausgesetzt war.

Im Alter von zehn Jahren wurde Verdi auf ein Gymnasium in Busetto geschickt. Für seine Eltern bedeutete dies den Verzicht auf seine Mitarbeit sowie die finanzielle Belastung für seinen dortigen Unterhalt und den Kauf von Büchern. Verdi wusste, dass er nur durch Fleiß und zähen Willen, aus dem Nichts aufsteigen konnte, „um unter den Menschen etwas zu sein“ (Phillips-Matz, 1993, S. 245, 315). Er lebte in Busetto in der Familie des Pietro Michiara und erhielt in der Schule des Don Pietro Seletti Unterricht in Latein, Italienisch, Geschichte und Rhetorik. Er übte an seinem Instrument und arbeitete Tag und Nacht. An den Sonn- und Feiertagen lief er, um in der Kirche San Michele in Roncole die Orgel zu spielen. Baistrocchi war 1823 verstorben und Verdi verdiente im Alter von zehn Jahren schon 40 Lire jährlich. Mit zwölf Jahren hatte er die volle Stelle inne und wurde der beste Schüler in der Musikschule von Ferdinando Provesi (op. cit., 1993, S. 22). Folglich muss gefragt werden, wie es in dem Kind Giuseppe ausgesehen haben mag, wenn er glaubte, um unter den Menschen etwas sein zu wol-

len, dies nur über Fleiß und Leistung erreichen zu können. Hier klingt ein tiefer Selbstwertzweifel an. Als er im Alter von zehn Jahren sein Elternhaus verließ, lebte er über die Leistung seiner Erfolge, sodass er sich darüber narzisstisch stabilisieren konnte.

Unter dem Druck der Belastungen des Gymnasiums, der Musikschule sowie seiner Tätigkeit als Organist reagierte der schüchterne Verdi oft gereizt und scharf im Ton. Aus Angst vor einem Versagen gab er seine Musikstudien auf, sodass es ihm im Jahre 1827 möglich war, seine Schulausbildung mit Auszeichnung abzuschließen (op. cit., 1993). Ab seinem 14. Lebensjahr widmete er sich ausschließlich der Musik. Verdi unterrichtete schon selbst und es entstanden erste Kompositionen von Konzerten, geistlichen Werken und einer Ouvertüre zu Rossinis „Der Barbier von Sevilla“ (Schwandt, 2000). Aus diesem Kontext ergibt sich folgende Überlegung. Sein hohes Maß an Funktionalisierung hatte seinen Preis. Giuseppe war gewillt, die in ihn gesetzten Erwartungen zu erfüllen, doch er verspürte den Druck seiner Überforderung und in seiner Angst zu scheitern, setzte er die Priorität vorerst auf seinen Schulabschluss. So waren es in den Jahren seiner Kindheit sein Vater Carlo und seine Mutter Luigia, die ihren Sohn weit über ihre eigenen wirtschaftlichen Möglichkeiten hinaus unterstützten und ihn förderten. Giuseppe's früher Druck erfolgreich sein zu müssen erklärt sich darüber.

Verdi spielte im Rahmen privater Konzerte sowie in der philharmonischen Gesellschaft von Busseto, deren Vorsitzender Antonio Barezzi war. Dieser war als Großhandelskaufmann tätig, von dem auch Carlo Verdi seine Waren bezog. Barezzi war selbst Vater von sechs Kindern und er förderte junge Musikstudenten. So nahm er im Jahre 1831 auch Verdi bei sich in seinem Haus auf. Verdi unterrichtete Barezzis temperamentvolle Tochter Margherita, die Verdis erste Ehefrau wurde. Giovanni, ein Sohn Barezzis, war lange Zeit ein Freund Verdis. Die 38-jährige väterliche Beziehung zu Barezzi hatte prägenden Einfluss auf Verdi. So meinte Barezzi: „*Er sei zu besserem geboren*“ sodass er ihn gemeinsam mit Provesi zu einem Studium am Mailänder Konservatorium drängte. (Cesari, Luzio, 1913). Das Geld dafür fehlte jedoch. Carlo Verdi war aufgrund rückständiger Pachtzahlungen in Not geraten und musste seine Osteria aufgeben. Doch wandte sich Carlo Verdi an die Herzogin Maria Luigia von Parma, die im Januar 1832 die notwendigen 300 Lire für einen Zeitraum von vier Jahren bewilligte. Barezzi hatte den Betrag für das erste Jahr vorzustrecken. In seinen Dankesbriefen schrieb Carlo Verdi, dass sich sein Sohn immer der großzügigen Wohltäter erinnern werde. Im Jahre 1832 verstarb Verdis Schwester im Alter von 17 Jahren (Phillips-Matz, 1993).

Schlussfolgernd trat mit Antonio Barezzi eine Vaterfigur aus einem wohlhabenden bürgerlichen Milieu mit den entsprechenden sozialen Erwartungen behaftet in Verdis Leben. Der Satz „Er sei zu besserem geboren“ muss für Verdi, der aus einfachen Verhältnissen stammte, einen schon bestehenden inneren Konflikt befeuert haben – einerseits war dies eine erhebliche Aufwertung und ein Ansporn für ihn, weiterhin zu leisten, andererseits leistete es der Abwertung seiner sozialen Herkunft wie auch seines leiblichen Vaters Carlo Vorschub. Trotz all seiner Bemühungen reichten Carlos Mittel nicht aus, um seinen Sohn weiterhin zu fördern. Carlo begab sich in die Abhängigkeit von Antonio Barezzi, bei dem er als Händler auch seine Waren einkaufte. Barezzi hingegen begann hier seine Rolle als Mittler und Mäzen zu spielen, die eine weitere narzisstische Erwartungs- und Erfüllungshaltung an Giuseppe richtete. Giuseppe erhielt mit ihm vordergründig einen potenteren Vater. Gerade in der Pubertät angekommen, stürzte damit sein väterliches Bild von Carlo narzisstisch in die Abwertung und Ablehnung. Antonio Barezzi hingegen erklimmte den Thron, der geschmückt von narzisstischer Idealisierung und Verehrung war.

Verdis zwei Jahre jüngere Schwester wurde weder in Biografien noch in den Briefen Verdis erwähnt. Es ist nichts darüber bekannt, in welchem Verhältnis die Geschwister zueinanderstanden. Auch darüber, wie Giuseppe mit 19 Jahren den Tod seiner Schwester aufnahm, ist nichts bekannt. Wir treffen hier auf den Abwehrmechanismus der Verleugnung. Der 19-jährige Verdi bestand die Aufnahmeprüfung am Mailänder Konservatorium nicht. Sein Klavierspiel verwies auf den Autodidakten Verdi. Hinzu kam, dass er die vorgegebene Altersbeschränkung hinsichtlich einer Aufnahme bereits überschritten hatte. Mit dem Erwartungsdruck der Philharmonischen Gesellschaft Busettos, seiner Gönner und seiner Familie belastet, war dies eine schwere Niederlage für Verdi, die er als „Angriff auf seine Existenz“ wertete (Abbiati, 1959) Im Alter von 84 Jahren, zu dem Zeitpunkt, als das Mailänder Konservatorium nach ihm benannt werden sollte, empörte er sich noch darüber.

Demnach fühlte Verdi sich zutiefst gekränkt, als er die Aufnahmeprüfung zum Mailänder Konservatorium nicht bestanden hatte. Sein ganzes Leben lang fühlte er sich davon belastet und er empfand dieses Scheitern als einen Angriff auf seine Existenz. Identifizierte er sich so stark mit der Musik oder bedeutete für ihn eine Absage und Kritik grundsätzlich eine existenzielle Bedrohung?

Auf den Rat eines Prüfers hin fand Verdi den Weg zu Vincenzo Lavigna, einem ehemaligen Cembalisten und Repetitor an der Scala. Bei ihm nahm er Privatunterricht, der von kontrapunktischen Übungen und den Analysen von Partituren geprägt war. Lavigna führte ihn in den philharmonischen Verein Mailands ein und verschaffte ihm ein Abonnement für die Scala. Antonio Barezzi sicherte dafür großzügige Unterstützung zu. Bei dessen Bekanntem Giuseppe Seletti, einem Gymnasiallehrer und Neffen des Schulleiters von Busetto, fand Verdi Unterkunft. Seletti bestimmte über Taschengeld und den Kauf von Kleidung. Er begegnete Verdi gegenüber mit Misstrauen und Abwertung ob seiner schäbigen Kleidung und seines fehlenden Schliffs. Ungeachtet dessen Fleiß und harter Arbeit klagte er in seinen Briefen an Barezzi über den unsympathischen Untermieter, den er baldigst loswerden wolle (op. cit., 1959). Demnach erfuhr Verdi weiterhin männliche und väterliche Unterstützung, um an seiner musikalischen Karriere zu arbeiten. Gleichzeitig geriet er immer tiefer in die Abhängigkeit von Antonio Barezzi und zudem musste er tiefe Demütigungen ertragen.

Im Jahre 1834 konnte Verdi ein anderes Zimmer in der Nähe der Scala beziehen. Hier lebte er auf und er versuchte an dem eleganten und kostspieligen Stadtleben Mailands etwas teilzuhaben. Dies führte dazu, dass Carlo Verdi unangemeldet erschien und ihn nach Busetto zurückholte. Zu einem Zeitpunkt, an dem der 21-jährige junge Mann Verdi endlich begann aufzuleben, erschien Carlo Verdi, um ihn nach Busetto zurückzuholen. Nur Barezzi kann daran Interesse gehabt haben, sein junges Talent in Busetto besser kontrollieren zu können. Hier wird die Abhängigkeit von Carlo wie auch von Giuseppe Verdi seinem Mentor Barezzi gegenüber deutlich.

Während der folgenden zwei Jahre verbrachte Verdi immer wieder Wochen in Mailand und er schien in dieser Zeit nicht mehr so fleißig zu sein, wie man es von ihm gewohnt war. In sieben Monaten hatte er nur 36 Unterrichtsstunden genommen und in sechs Monaten das Fünffache seines zgedachten Budgets ausgegeben. Mit der Unterstützung von Pietro Masini, dem Leiter der Philharmoniker, durfte er eigene Werke dirigieren. Als sich die Aussicht auf eine Oper, mit einem passenden Libretto von Antonio Piazza, stellte, drängte ihn Barezzi ganz zu seiner Rückkehr. Insbesondere dessen Erinnerung, im laufenden Jahr bereits 1400 Lire für ihn ausgegeben zu haben, setzte Verdi unter moralischen Druck. Schlussfolgernd zog es Verdi nach Mailand und er suchte dort die Freiheit eines eigenen Lebens, wie es für einen jungen Mann in seinem Alter durchaus angemessen war. Sein Leben schien nicht mehr aus reiner Arbeit zu bestehen und er bevorzugte einen Lebensstil, der sein Budget überschritt. Dennoch schien er Aussicht auf eine musikalische Karriere zu haben, die in diesem Falle nicht von

Barezzi abhing. War dies der Grund, weshalb ihn Antonio Barezzi nach Busetto zurückbeorderte? Trieb ihn die Sorge, dass ihm sein erfolgsversprechendes Projekt Verdi entfliehen könnte? Deutlich sichtbar ist die moralische Erpressung Verdi gegenüber, mit der er bei dem jungen, mittellosen Mann Schuldgefühle, aber auch Auflehnung und Wut erzeugte. „*Es war als wäre er in einen Abgrund gestürzt. Mit Wohltaten werde man seine Demütigung und Versklavung nicht erkaufen*“, schrieb er an seinen Lehrer Lavigna (Abbiati, 1959, S.212). Verdi spürte offenbar seine Versklavung und es ist davon ausgehen, dass er mit dem Abgrund, von dem er schrieb, seine depressive Episode meinte und andeutete. Trotz seines Fühlens und seines wütenden Aufbegehrens ergab sich Verdi dem Postulat seines Gönners Barezzi.

Verdi übernahm die Stelle des städtischen Musikdirektors in Busetto und zwei Monate später, am 4. Mai 1836, dem Geburtstag Margheritas, fand deren beider Hochzeit statt. In der Heiratsurkunde waren die Personen eingetragen, die ihre Zustimmung zur Heirat gegeben hatten: die beiden Väter Antonio und Carlo wie die Mutter Margheritas. Verdis Mutter Luigia hingegen war wegen Krankheit ferngeblieben. Die Feier fand im Hause Barezzi statt und die Hochzeitsreise führte nach Mailand in die Obhut des Hauses von Seletti. Verdis Mutter erhält hier – über ihr Fehlen – ihre Präsenz. Verdi fügte sich in die Welt des Antonio Barezzi. Er arrangierte sich vorerst mit dem Posten des städtischen Musikdirektors und heiratete in die Familie Barezzi ein. Die Hochzeitsreise führte nach Mailand, in die ihn demütigende und kontrollierende Obhut Selettis, der als verlängerter Arm Antonio Barezzis stand. Wie mag sich ein frisch vermähltes Paar in dieser Umgebung gefühlt haben und was bedeutete diese Unterwerfung Verdis, die ihm zudem spürbar war?

Zurück in Busetto arbeitete Verdi als Leiter der Musikschule auf Proben und Konzerten, doch er blieb in der finanziellen Abhängigkeit seines Schwiegervaters. Dieser forderte von der Stiftung das Geld zurück, um seine Ausgaben für Verdi ersetzt zu bekommen. Er drohte sogar damit, Verdis Vater Carlo zu verklagen. Aber auch Carlo Verdi, der unter seiner Schuldenlast einbrach, forderte von Giuseppe einen Teil des Geldes, das in dessen Ausbildung geflossen war, zurück. Was mag in der Zwischenzeit passiert sein, dass der so wohlhabende Antonio Barezzi so wütend war und sein Geld von der Stiftung und von Carlo Verdi zurückforderte? Barezzi wusste, wie sehr sich Carlo Verdi verschuldet hatte und dass dieser sich in seiner Abhängigkeit befand. Hinzu kam, dass Giuseppe inzwischen sein Schwiegersohn und seine Tochter Margherita zudem schwanger war. Das Bild des wohl tätigen und väterlichen Antonio Barezzi zeigt hier Risse und weist auf eine berechnende und narzisstische Seite des Geschäftsmannes hin, der gekränkt auf seinen Vorteil bedacht war.

Die finanzielle Lage spitzte sich für Giuseppe Verdi zu, als am 26.03.1837 seine Tochter Virginia in Busetto zur Welt kam. Verdi suchte in Parma nach einer Aufführungsmöglichkeit seiner Oper und schrieb einen enttäuschten Brief an Massini, in dem er diesen bat, bei Bartolomeo Merelli, dem Impresario der Scala, für ihn vorzusprechen (Weaver, 1980). Hier wird deutlich, wie sehr Verdi gemeinsam mit Margherita nach einer Möglichkeit suchte, um sich aus der Abhängigkeit Barezzis zu lösen. Eine erste Opernaufführung in Parma bot ihm dafür eine Perspektive.

Am 11.07.1838 kam Verdis Sohn Icilio Romano zur Welt. Beide Kinder erhielten ihre Namen nach den Helden des Freiheitsdramas von Vittorio Alfieri. Im August, also vier Wochen später, verstarb seine Tochter Virginia. Über die Ursachen des Todes gibt es keine Hinweise; auch nicht über die Reaktion der Familie. Verdi verlor seine 17 Monate alte Tochter Virginia. Über Verdis Empfindungen dazu ist nichts bekannt. Er selbst befand sich in einer offenbar verzweifelten existenziellen Situation, denn er konnte seine Familie nicht ernähren.

Vier Wochen später, am 08.09.1838, fuhren Verdi und Margherita nach Mailand. Ihren Sohn Icilio ließen sie bei der Amme zurück. Drei Tage vor der Abreise bat Verdi in einem Brief an seinen Schwiegervater um ein weiteres Darlehen, mit der Bitte darum, das Darlehen nicht in das Kassenbuch einzutragen (Weaver, 1980, S. 147). Er und Margherita seien sehr darauf bedacht, das Darlehen zurückzuzahlen. Giuseppe Verdi und seine Frau Margherita waren offenbar bemüht, sich nicht weiter in eine dokumentierte Schuld von Barezzi zu bringen – ein Hinweis darauf, dass die Vertrauensgrundlage zu Barezzi gelitten haben muss.

Ende Oktober 1838 kündigte Verdi seine Stelle in Busetto zum 10.05.1839. Am 6. Februar 1839 verließen Giuseppe und Margherita Busetto endgültig. Verdi hatte seine fertig komponierte Oper „Oberto“ im Gepäck. In Mailand gab es weder eine Aufführungszusage noch ein festes Einkommen noch eine Wohnung. Verdis Umzug nach Mailand wirkt verzweifelt und unumkehrbar. Ohne existenzielle Grundlage kehrte er mit seiner Familie seinem Schwiegervater und Busetto den Rücken. Hier muss von Spannungen zwischen ihm und Barezzi ausgegangen werden. Verdi kämpfte hier um seine Autonomie.

Im April 1839 lernte Verdi in Mailand die Sopranistin Giuseppina Streponi (1815–1897) kennen, die sich für ihn bei Merelli einsetzte. Daraufhin erhielt Verdi ein Angebot für die Aufführung seiner Oper. Bartolomeo Merelli stellte ihm den erfahrenen Librettisten Temistocle Solera zur Seite, um die Mängel am Libretto auszugleichen. ( Budden, 1973a, S.43) Von ihr versprach sich Verdi eine „Befreiung aus dem Nichts“ (Abbiati, 1959). Giuseppina

Strepponi befand sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt ihrer Karriere als Sopranistin. Zudem hatte sie gute Kontakte zu Merelli, dem Impresario der Scala. Gerüchten zufolge war Merelli der Vater eines ihrer ledigen Kinder. Strepponi war von dem jungen Verdi angetan und setzte sich hier für ihn ein.

Auf diese Aussicht hin zog Verdi mit seiner Familie in eine bessere Wohnung und schrieb Anfang September 1839 einen weiteren Bittbrief an seinen Schwiegervater. Er schrieb darin, dass er zu jemandem unter den Menschen werden und kein nutzloses Werkzeug wie die anderen sein wolle. Er vergleicht seine Situation mit der eines Schwimmers, der das Ufer sieht, aber untergehen muss, wenn Barezzi nicht hilft (Abbiati, 1959). Verdi sah nun eine Perspektive, jedoch wird hier deutlich, wie sehr er unter seiner Situation litt. Mit seinem Gefühl, ein Nichts zu sein und keinen Boden unter den Füßen zu haben, bat er Barezzi wiederholt um finanzielle Hilfe. Dieser versagte Verdi die Unterstützung, obgleich seine Tochter Margherita direkt davon betroffen war.

Das Geld kam nicht von Barezzi, sondern von der Baronin Erroteide Soldati, die in der Nähe Busettos lebte. In diesen Wochen erkrankte Verdis Sohn Icilio und er verstarb am 22. Oktober 1839 an einer Lungenentzündung. Über Verdis Gefühle bezüglich des Verlusts seines Sohnes ist nichts bekannt. Innerhalb von 14 Monaten hatte er nun beide Kinder verloren. Über seine Beziehung zu Margherita aus diesen Tagen ist ebenfalls nichts bekannt.

Die Premiere von „Oberto, conte di San Bonifacio“ stand vier Wochen später, am 17.11.1939, bevor. Die Oper war kein Triumph, brachte aber mit 14 Aufführungen einen Vertrag für drei weitere zu schreibende Opern ein. Mit seiner ersten Opernaufführung durchbrach Verdi seine finanzielle Abhängigkeit von seinem Schwiegervater.

Verdi hatte seinen ersten Erfolg zu verteidigen. Mit der Arbeit an seiner zweiten Komposition, der Opera buffa „Un giorno di regno“, suchte sich Verdi das am wenigsten schlechte Libretto aus (Springer, 2005, S.37). Geplagt von Halsschmerzen, die ihn tagelang ans Bett fesselten, machte er sich an die Arbeit. Verdi stand nun unter erhöhtem Druck, denn er musste überzeugen, um sich seine Existenz zu sichern. Seine Ängste vor einem Scheitern sowie den Druck der Überforderung wehrte er über Somatisierung ab.

Im Juni 1840 erkrankte seine Frau Margherita an einer Enzephalitis und verstarb am 18. Juni 1840. Barezzi war nach Mailand gerufen worden und er schrieb in sein Hausbuch:

*„An einer schrecklichen, von den Ärzten vielleicht nicht erkannten Krankheit starb in Mailand um die Mittagsstunde des Fronleichnamfestes in den Armen ihres Vaters meine geliebte Tochter Margherita in der Blüte des Lebens und auf der Höhe ihres Glücks, war sie doch die getreue Lebensgefährtin des ausgezeichneten jungen Maestro di musica Giuseppe Verdi. Ich bitte um Frieden für ihre reine Seele, auch wenn ich über diesen tragischen Verlust weine.“ (Weaver, 1980)*

Laut Abdruck einer Rechnung wurden für die Beerdigung am 20. Juni 1840 522,12 Mailänder Lire ausgegeben (op. cit.,1980). Verdi hatte innerhalb von 22 Monaten seine beiden Kinder und seine Ehefrau Margherita verloren. Barezzi erschien hier auf der Bühne als mitfühlender Vater. Doch schien er emotional seiner Tochter weit entfernt zu sein, wenn er sie doch mit den Worten „auf der Höhe ihres Glücks“ beschrieb. Margherita hatte ihre beiden Kinder zu Grabe getragen und sich ihrem Vater gegenüber in finanzieller Schuld gewusst. So wirkt Barezzis Formulierung geradezu sarkastisch und die realen Umstände verleugnend.

Hilflos brach Verdi seine Arbeit ab und kehrte in das Haus seines Schwiegervaters nach Busetto zurück. Er habe gegen sein Schicksal gewütet und all jene, die ihn kannten, fürchteten, er würde verrückt werden. Mit dem Tod seiner Ehefrau Margherita und dem Verlust seiner eigenen Familie kehrte Verdi offenbar in die Arme und in die Fänge Antonio Barezzis zurück. War sein Wüten ein Ausdruck seiner Hilflosigkeit und Trauer um den Verlust Margheritas oder eher ein Ausdruck seiner Wut hinsichtlich seiner erneuten Unterwerfung unter das väterliche Joch Barezzis?

Unter dem Vertrag Merellis stehend, musste er für die Komposition seiner Opera buffa jedoch nach Mailand zurückkehren. Auch Barezzi drängte ihn dazu, seine Karriere fortzusetzen. *„Allein, allein, krank und in Zeitnot erfand er Musik zu komischen Szenen.“* (Oberdorfer, 1951). Hier schien der Sohn Giuseppe Verdi wieder unter dem Leistungsdruck, der von der Erwartungshaltung Barezzis verstärkt wurde.

Die Premiere fand am 05.09.1840 an der Mailänder Scala statt und wurde ein Fiasko. Mit Pfiffen und Gebrüll wurde Verdi von den Zuschauern bedacht und er war davon wie betäubt. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Verdi auf dem Tiefpunkt seines Lebens. Seine Familie war ihm verloren gegangen, seine Opera buffa war ein Desaster. Er hatte resigniert und sich seinem Ziehvater ein weiteres Mal unterworfen. Hier musste sich Verdi gescheitert fühlen.

## 5.2 Die Befreiung mit dem Preis der Galeerenjahre

Ein ewiges Wüten, Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden, gepaart mit der Befreiung aus einer Unterdrückung und dem Wiederfinden der Träume und Sehnsüchte, standen als Impuls für den kompositorischen Befreiungsschlag Verdis. Damit wird die emotionale Grundstimmung im Mann Giuseppe Verdi beschrieben, die als Katalysator für seinen bahnbrechenden Erfolg im Jahre 1842 stand und wurde. Diese Stimmung fand sich analog in seiner großen Erfolgsoper „Nabucco“ wieder. Komponieren wurde zum Medium seines intrapsychischen Gefängnisses und somit zu einem Ventil, das ihn über den Verlauf seines Lebens hinweg narzisstisch stabilisierte und trug.

Bis auf die Unterstützung Merellis, Soleras und der Strepponi lebte der scheue Giuseppe Verdi noch zurückgezogen und er teilte sich mit seinem Freund Giovanni Barezzi, dem Bruder Margheritas, eine Wohnung. Die Oper „Nabucco“ brachte für Verdi dann seinen ersehnten Erfolg und leitete eine 16-jährige Schaffensperiode ein, die er als seine Galeerenjahre bezeichnete. Nach der Premiere am 09.03.1842 war Verdi ein Star und er arbeitete ununterbrochen an seinen Kompositionen. Bis zum Jahre 1850 komponierte er zwölf weitere Opern. Verdi stand im Rampenlicht und begeisterte mit seinen Melodien das italienische Volk auf den Straßen. Auch in den aristokratischen Kreisen sprach man über ihn und er wurde in die abendlichen Zirkel der Gräfinnen Maffei, Somaglia, Appiani und Morosini eingeführt. Verdi war fasziniert von dem eleganten Leben und von diesen Frauen, die so souverän die Konventionen missachteten. Er schwärmte für sie mit großer Zuneigung, was insbesondere aus den Briefen an Emilia Morosini und die Gräfin Appiani ersichtlich ist (Busch, 1983). Es folgt, dass sich Verdis tiefer Wunsch aus dem Nichts aufzusteigen, nun erfüllt hatte. Verdi hatte sich mit Hilfe seines Erfolgs in die illustren und mondänen Kreise der Gesellschaft verholten, die ihm im damaligen Italien aufgrund seiner sozialen Herkunft verwehrt geblieben waren. Hier konnte er etwas Besseres sein, sodass sich Barezzis Weissagung, „er sei zu besserem geboren“, hier bewahrheitete. Die Bande zu Barezzi wurden hier wieder enger und die vorangegangenen Konflikte, Enttäuschungen und Kränkungen unterlagen einer Idealisierung. Die Kluft zu seinem Vater Carlo Verdi vergrößerte sich mit Verdis Erfolg zunehmend.

Verdi lernte Intellektuelle, Politiker und Künstler kennen und partizipierte in mehrfacher Hinsicht. Verdis Engagement für ein vereintes und unabhängiges Italien wurde durch

Männer wie Andrea Maffei, Arrivabene, Carcano und Grossi gefördert. Sie gaben ihm das Gefühl, in einer neuen Welt angekommen zu sein und dort akzeptiert zu werden. (Meier, 2007) Dennoch wirkte Verdi oft nervös, gereizt und ungeduldig. Er reagierte auf Termindruck, indem er krank wurde. Halsentzündungen, Magenbeschwerden, Bronchitis und Rheuma begleiteten ihn über den gesamten Verlauf seiner Schaffensperiode. Das Eis, auf dem sich Verdi bewegte, war dünn. Er, der Scheue und Zweifelnde, war in einer Welt angekommen, die er ersehnt hatte, die ihm jedoch immer fremd blieb. Auf dem gesellschaftlichen Parkett zu tanzen, kostete Verdi ein Maß an Anpassung und Anstrengung. Unter dem Schein des Erfolgs verbargen sich seine Unsicherheit, seine Ängste und seine Wut.

Hinsichtlich seiner Honorare entwickelte Verdi klare Forderungen, die ihn rasch in eine wirtschaftlich unabhängige Situation brachten. So begann er sein verdientes Geld in Landbesitz anzulegen, und kaufte im Jahre 1842 ein Anwesen in Roncole mit 25 Hektar Wiesen und Weingärten. Dort in „Il Pulgaro“ lebten ab diesem Zeitpunkt seine Eltern. Im Jahre 1845 erwarb Verdi eines der schönsten Häuser in Busetto. Der Palazzo Cavalli stand in der Nähe des Hauses seines Schwiegervaters Barezzi. Hinsichtlich seiner wirtschaftlichen Abhängigkeit hatte sich Verdi befreit. Verdis Angst vor Abhängigkeit drückte sich in seiner klaren Bestimmtheit und Abgrenzung hinsichtlich seiner materiellen Verhältnisse aus. Er wurde reich und legte sein Geld sicher in Landbesitz an. Nun sorgte er für seine Eltern und auch Barezzi gegenüber positionierte er sich in seiner wirtschaftlichen Potenz.

Giuseppina Streponi war als Verdis Fürsprecherin bereits seit 1839 im Hintergrund. Sie beriet ihn bei Honorarangelegenheiten und erledigte seine Korrespondenz. Sie selbst war intelligent und hatte im Jahre 1842 mit 26 Jahren bereits den Höhepunkt ihrer Gesangskarriere überschritten. Nach ihrer Ausbildung am Mailänder Konservatorium hatte sie sich hinsichtlich ihrer Stimme übernommen. Sie hatte unzählige Engagements übernommen, da sie unter dem wirtschaftlichen Druck ihrer Herkunftsfamilie stand und mit ihrem Geld ihre Mutter und ihre Geschwister unterstützte (Tobben, 2003). Streponi wurden zahlreiche Affären nachgesagt. Mit ihrem Agenten Cirelli hatte sie einen Sohn, Camillo, und eine Tochter, Giuseppa Faustina. Eine weitere Tochter kam 1841 zur Welt und verstarb im ersten Lebensjahr. Die beiden Kinder wuchsen im Waisenhaus auf. (op. cit., 2003). 1846 eröffnete Streponi in Paris eine Gesangsschule. Im Oktober erhielt sie von Verdi einen Brief, den sie gelesen und versiegelt als ihren kostbarsten Besitz aufbewahrte. „*Dieser Brief soll mir aufs Herz gelegt werden, wenn man mich begräbt!*“ (Phillips-Matz, 1993, S. 120) Der Brief liegt bis heute in dem Archiv von Sant'Agata und wurde erst nach dem Tod Streponis gefunden.

Bevor Strepponi 1846 offiziell in Verdis Leben trat, hatte sie bereits viele Jahre hinter den Kulissen eine tragende Rolle in dessen Leben eingenommen. Ihrer beider sozialer Herkunft erforderte viel Fleiß und Anstrengung. Beide schienen in sich verloren zu sein, sodass sie sich gut ergänzten. Strepponi rettete den emotional verlorenen Verdi und Verdi rettete die sozial gefallene Strepponi. Sie bot ihm in seiner Unberechenbarkeit und emotionalen Instabilität die notwendige Struktur. Verdi bot ihr wirtschaftliche Sicherheit und ein soziales Zuhause.

Ab 1844 teilte sich Verdi seinen Alltag mit seinem Schüler Emanuele Muzio, dem Sohn eines Schusters aus einem Dorf bei Busetto. Bereits als Schüler von Margherita hatte Muzio mit Barezzis Unterstützung ein Stipendium des Monte di Pietà erhalten. (op. cit.,1993)

Geradezu väterlich sorgte Verdi nun für den 19 Jahre alten Zögling, indem er ihm Manieren beibrachte und Kleidung kaufte. Verdi verhalf ihm zu einem Aufstieg aus dem Nichts, aus dem auch er gekommen war (Abbiati, 1959a, S. 245). Über 50 Jahre begleitete Emanuele seinen Maestro. Er arbeitete als sein Sekretär, bereitete ihm das Frühstück und pflegte Verdi, wenn dieser krank war (Weaver, 1980). Verdi übernahm für Emanuele Muzio geradezu väterliche Präsenz. Muzio kam aus ähnlichen sozialen Verhältnissen und mit ihm konnte sich Verdi identifizieren. Eine lebensbegleitende Beziehung entwickelte sich zwischen den beiden Männern.

Im Jahre 1848 kam der Kauf seines Landgutes Sant'Agata hinzu. Hier schuf sich Verdi über die Jahre einen Rückzugsort, den er immer wieder dringend benötigte – insbesondere, wenn er aus dem Großstadtbetrieb und dem Gesellschaftsleben kam, dessen er schnell überdrüssig war. Sant'Agata wurde der Gegenpol zu Mailand und Verdis gesellschaftlichen Verpflichtungen. Auf dem Lande schlüpfte Verdi in die Rolle des Patriarchen, der mit seinen Händen arbeitete. Hier gelang es ihm, seine Über-Ich-Zügel zu lockern, sodass er hier den Raum fand um seine immer wiederkehrenden depressiven Verstimmungen zu ertragen.

Hinsichtlich seiner Geschäftsbeziehungen und seiner Honorare schien Verdi klar und unbittlich. Detailliert formulierte er seine Verträge mit den Opernhäusern. Er legte sein Honorar, die Fälligkeit und die Höhe der Raten sowie auch die Rechte der Partitur fest. Auch die Wahl der jeweiligen Sänger oblag seiner Mitsprache. Hier wusste er, was er wollte, und nichts hielt ihn davon ab, seine Rechte geltend zu machen (Abbiati, 1959a, S. 507). Hinsichtlich seiner Tätigkeit als Komponist erschien er über die Jahre hindurch immer wieder von Selbstwertzweifeln gekennzeichnet. Wenn er immer wieder von sich selbst sagte, er sei eigentlich ein Bauer (Abbiati, 1959a, S. 591) verpackte er diese hinter der Koketterie. Er selbst

war oft gereizt und unerträglich in seinen Missstimmungen (Abbiati, 1959a, S. 636). Verdis Angst zu scheitern verbarg sich hinter der Koketterie seiner Selbststigmatisierungen und Selbstabwertungen. So schrieb er 1845 nach der Aufführung der Oper „Alzira“ an einen Freund:

*„Danke, dass Du Dich an einen Freund erinnerst der ständig dazu verurteilt ist Noten zu kritzeln, vor denen Gott die Ohren jedes guten Christenmenschen bewahren möge. Gottverdammte Noten! Wie es mir an Körper und Seele geht? Körperlich geht es mir gut, aber die Seele ist betrübt, immer betrübt, und es wird immer so sein, bis ich diese Karriere, die ich verabscheue, beendet haben werde. Und danach? Es ist unnütz, sich Illusionen zu machen. Sie wird immer betrübt sein! Glück gibt es für mich nicht.“*  
(Otto, 1983, S. 46).

Verdi sprach hier von seinem In-sich-Gefangensein und von seiner Depression, derer er sich bewusst war. Sein Spagat hinsichtlich seines Erfolgsstrebens und seines Anspruchs sowie seiner Selbstwertzweifel führten zu unauflösbaren inneren Spannungen. Er wusste um die Stabilisierung die ihm sein Komponieren sicherte, und ihm war klar, dass Noten zu kritzeln einerseits ein elementares Vakuum füllte, andererseits aber auch Druck und Angst vor einem erneuten Scheitern beinhaltete.

Verdi war erkrankt und konnte diese Oper nicht fristgerecht fertigstellen. Er hatte sich dem Joch des Opernbetriebs unterworfen und er strengte sich an, um erfolgreich zu bleiben. Er arbeitete mehr als zehn Stunden täglich und stellte an sich selbst und an alle anderen hohe Erwartungen. In der Hast und Eile seiner Kompositionen fuhr er sich die Misserfolge der Opern wie der „Lombarden“, der „Giovanna d’Arco“, der „Foscari“, des „Corsaro“ und von „Jérusalem“ ein. Er musste sich den kritischen Rezensionen stellen, die das Laute und Stereotype seiner oft hastigen und undifferenzierten Instrumentation hervorhoben. Obgleich Verdi selbst sein schärfster Kritiker war, traf ihn das Urteil der musikalischen Fachwelt wie des Publikums, so dass er ihnen gegenüber immer skeptisch blieb. *„Für drei Lire kauft das Publikum das Recht uns auszufeuern oder zu applaudieren.“* (Abbiati, 1959a, S. 364). Verdis Last und Bürde, seine Angst vor den Kränkungen und sein Abwehren seines innerseelischen Drucks über seine Erkrankungen werden immer wieder deutlich.

Um passende Stoffe zu finden, suchte Verdi nach Vorlagen in der romantischen Literatur. Die Kompositionen unterlagen den Zensurbehörden des damaligen, von Österreich besetzten Italien. Moralische, religiöse und politische Einwände ließen Schriftsteller wie Victor

Hugo und Byron in das Licht der Revolution rücken. Verdi berücksichtigte schon beim Komponieren die stimmlichen Möglichkeiten seiner Interpreten und nahm wesentlichen Einfluss auf den Inhalt der Libretti. Francesco Maria Piave (1810–1876) arbeitete als Übersetzer, Korrektor und Herausgeber in Venedig. Als Neuling in der Welt der Oper schrieb er für Verdis erstes Werk im Teatro La Fenice das Libretto für die Oper „Ernani“ nach Victor Hugo. Verdi empfand für „Kater Piave“, wie er ihn gelegentlich nannte, eine liebevolle Sympathie, wengleich er ihn oft auch brüskierend und kränkend behandelte (Weaver 1980). In dem Briefwechsel der beiden zeigte sich eine vertraute, fast familiäre derbe Herzlichkeit eines oft ungeduldi-gen Verdis. Piave hingegen reagierte mit Geduld und Bereitschaft, sich den kränkenden Grobheiten anzupassen: „*Schlaf nicht, raff dich auf, beeil dich.*“ – „*Wie umständlich du doch wieder bist.*“ (Abbiati, 1959b, S. 60).

Unzufrieden mit dem Libretto der Oper „Macbeth“ beauftragte Verdi kurzerhand Salvatore Cammarano mit der Korrektur, woraufhin auf den Textheften der Name Piaves gänzlich fehlte. In der überaus erfolgreichen Zusammenarbeit mit Piave kultivierte Verdi seinen entscheidenden Einfluss auf die Libretti. Er kreierte Szenen und gab dezidierte Anweisungen. Der drei Jahre jüngere Piave schrieb neun Libretti für Verdi und unterwarf sich seinem Maestro gänzlich. In seinem Verhältnis Piave gegenüber zeichnete sich Verdi in seinem Gemüt, das von Abwertung, Erwartungshaltung und Erfolgsstreben gekennzeichnet war. Ihm gegenüber nahm Verdi eine dominante Rolle ein und er nutzte Piaves Geduld und Hingabe, um sich selbst zu bestätigen und sich weiterzuentwickeln.

Der Politiker und Journalist Giulio Carcano (1812–1894) übersetzte die Texte Shakespeares in die italienische Sprache. Verdi hatte ihn im Salon der Gräfin Maffei kennengelernt. In Shakespeare sah Verdi den Realisten und er widmete sich dessen Drama Macbeth. „*Nicht das Schöne, sondern das Charakteristische*“ gelte es darzustellen, sei doch das Leben selbst Gegenstand des Dramas, in dem sich neben dem Erhabenen auch das Groteske finden lassen müsse, das zu den größten Schönheiten des Dramas zähle. Verdi folgte hier Victor Hugo (1802–1885), sodass in dieser Oper emotionale Zustände in den Mittelpunkt rückten (Gerhartz, 1985o, S.523). Die Rezensionen für diese Oper im Jahre 1847 blieben reserviert. Auch führte Verdis Verbot einer Aufführung an der Scala zum endgültigen Bruch mit seinem Freund Merelli. Schon 1845 hatte es Auseinandersetzungen zwischen ihm und seinem einstigen Freund und Gönner gegeben. Merelli war in eine finanzielle Notlage geraten und konnte hinsichtlich der Inszenierungen keine Ausstattung bieten. Verdis Empörung über eine abfällige

Bemerkung Merellis zu seiner Oper „Alzira“ sowie die Art und Weise, wie seine Opern an der Scala inszeniert wurden, führten nun zu dem endgültigen Bruch.

Bartolomeo Merelli war als Impresario der Scala einer der wichtigsten Gönner Verdis, insbesondere in dessen schweren Zeiten. Nun war Merelli selbst in finanzielle Nöte geraten und somit konnte er Verdis Werke nicht mit der entsprechenden Ausstattung inszenieren. Hinzu kam seine Kritik an einzelnen Werken Verdis. Hier wird wiederholt deutlich, wie schwer sich Verdi mit Kritik tat. Ob diese Gründe verantwortlich für den Bruch zwischen ihm und Merelli waren oder ob die frühere Liaison von Giuseppina Strepponi und Merelli dafür verantwortlich war, bleibt offen.

Indes widmete Verdi die Oper „Macbeth“ seinem Schwiegervater Barezzi als ein Zeichen immerwährenden Gedenkens und der Dankbarkeit (Abbiati, 1959a, S.673, 687). Verdi hing an dieser Oper, die er 18 Jahre später überarbeiten sollte. Macbeth ist eine der düstersten Opern Verdis. Mit dem Vatemord beginnt ein irrationales Wüten und Morden und das Drama endet für Macbeth im Wahnsinn. Mit diesem Werk dankte Verdi seinem väterlichen Freund und Mäzen Antonio Barezzi. Das Verdi sich veranlasst sah, ihm ausgerechnet die Thematik des ödipalen Vatemords zu widmen, deutet auf seine Vaterbertragungen hin.

In Begleitung von Muzio begannen ab dem Jahre 1847 Verdis Reisen nach London und Paris, nach Belgien, in die Schweiz, nach Deutschland und nach Frankreich. Verdis Beziehung zu seinem Schüler Emanuele Muzio weist auf die Züge einer auf Gegenseitigkeit beruhenden Vater-Sohn-Beziehung mit wechselnden Rollen hin.

Verdi war fasziniert von London und die Premiere seiner zweiten, nach Schiller vertonten Oper „I masnadieri“ war ein großer Erfolg. Doch vertrug er das Klima nicht und er lebte in London sehr zurückgezogen (Abbiati, 1959a, S. 711, 712). Bereits vier Monate später befand sich Verdi in Paris. An der dortigen Oper zu komponieren galt als höchste Auszeichnung. Jedoch hatte Verdi einen schlechten Eindruck von den Abläufen an der Grand opéra, „diesem grässlichen Laden mit den schlechten Sängern und dem höchst mittelmäßigen Orchester“ (op. cit., 1959). Mit der Oper „Jérusalem“, einer Neufassung der Lombarden, hatte Verdi sich große Mühe gegeben. Die Uraufführung bescherte Verdi nur einen Achtungserfolg.

In Italien hatte sich mittlerweile der politische Widerstand gegen die Besetzung des Landes formiert und unter Männern wie Giuseppe Mazzini und Giuseppe Garibaldi sowie Camillo Benso von Cavour wurde Ende 1847 aus der Nationalbewegung das Risorgimento. Im

März 1848 kam es in vielen Städten Italiens zu Aufständen und in Mailand kämpften an den „cinque giornate“ die Bürger Mailands gegen das österreichische System Metternichs. Verdi kehrte voller Freude im April 1848 nach Mailand zurück und verhandelte mit Salvatore Cammarano über die patriotische Oper „La battaglia di Legnano“. Die Machtverhältnisse wurden zugunsten der Österreicher entschieden, sodass Verdi nach Paris zurückkehrte und dort ganze zwei Jahre blieb.

Verdi lebte in Paris unweit von Giuseppina Strepponi und im Jahre 1848 zogen sie in ein gemeinsames Haus in Passy. „Es ist ein großes Vergnügen das zu tun, was man will“ (op. cit., 1959). Sichtlich genoss er es, in der Anonymität von Paris sein Privatleben geschützt und ohne Zwänge leben zu können. Im Autograf zu seiner Oper „Jérusalem“ befindet sich neben Verdis auch Giuseppinas Handschrift. Im Dialog zwischen den Liebenden trug sie die Worte Gastons und Verdi die Worte Helenes ein: Gaston: „*Mein Ruhm ist vergangen! Familie...Vaterland...alles habe ich verloren!*“. Helene: „*Nein! Ich bleibe bei Dir für das ganze Leben!*“ (op.cit., 1959)

Verdi hatte in all den Jahren in keinem seiner Briefe jemals von oder über Giuseppina geschrieben. Im Sommer 1849 reisten sowohl Giuseppina wie auch Verdi nach Italien. Giuseppina brachte ihren Sohn Camillo zu einer Ausbildung bei dem Bildhauer Lorenzo Bartolini in Florenz unter. Verdi lud Giuseppina erstmals nach Busetto ein. In seiner Unsicherheit davon ausgehend, dass ihr das Landleben nicht gefallen würde, antwortete sie ihm:

*„Aber zum Teufel! Hat man in Busetto verlernt, liebevoll zu sein und mit ein wenig Gefühl zu schreiben...? Alles, alles werde ihr gefallen, „wenn nur du da bist, du böses, abscheuliches Ungeheuer.“ (Abbiati, 1959b, S.30).*

Verdi und Giuseppina lebten im herrschaftlichen Palazzo Cavalli, den Verdi in Busetto gekauft hatte. Über die Art ihrer Beziehung trat nichts nach außen. Das nicht eheliche Zusammenleben der beiden entsprach nicht den damaligen gesellschaftlichen Konventionen. Auch führte die Tatsache, dass Giuseppina als ledige Mutter ihre Kinder im Waisenhaus aufwachsen ließ, zu deren Anfeindung und Abwertung. Außer Antonio und Giovanni Barezzi kamen keine Gäste. Verdi mied alle gesellschaftlichen Kontakte und er rechtfertigte sich seinem Schwiegervater gegenüber:

*„Was ist daran auszusetzen, wenn ich es für richtig halte, nicht einmal bei denen Besuche zu machen, die Titel tragen? Wenn ich nicht an Festen teilnehme, an den Vergnügungen der anderen? Wenn ich meine Güter verwalte, weil es mir gefällt und mir*

*Freude macht? Ich wiederhole: Was ist daran auszusetzen?*“ (Cesari / Luzio, 1913, S.129).

Auch seinem französischen Verleger Escudier gegenüber beklagte sich der erboste Verdi über das Verhalten der Einwohner und sein abgeschottetes Leben in Busetto (Phillips-Matz, 1993, S. 251). Was war passiert in Italien und wie war die Resonanz im Kreise seiner großbürgerlichen Freunde in Mailand und der Frauen, die sich dort so schamlos über die herrschenden Reglementierungen hinwegsetzten? Verdi liebte sie dafür! Wie nun reagierten sie auf seine Wahl von Giuseppina Strepponi? Sicher ist, dass Verdi zutiefst enttäuscht und verärgert war und sich gekränkt zurückgezogen hatte. Barezzi indes schien mit seiner Wahl einverstanden zu sein. Sie waren sich weiterhin nah.

Verdi stürzte sich in seine Arbeit und im Oktober des Jahres 1849 fuhr er mit seinem Schwiegervater Barezzi nach Neapel, um dort im Teatro San Carlo mit den Proben für seine neue Oper „Luisa Miller“ zu beginnen. In diesem Werk ging es um die erste bürgerliche Protagonistin und den individuellen Anspruch und Konflikt des Individuums. Luisa ist und bleibt gefangen und der Bruch zwischen Individuum und Gesellschaft wird deutlich. Die Unmöglichkeit, Liebe in der Realität zu leben, und die Macht des Todes, die im Jenseits die Vision vom Liebesglück verheißt. Auch für Verdi persönlich schien diese Thematik relevant zu sein. Sein Anspruch auf ein unkonventionelles freies Leben sowie seine Abhängigkeit von der Gunst seiner Freunde spiegeln sich in seinem intrapsychischen Konflikt seiner Kränkung und in seinem Rückzug wider.

Nach der erfolgreichen Premiere im Dezember 1849 kehrte er nach Busetto zurück. Weitere Anfeindungen, schwere Verhandlungen mit den in Geldnot geratenen Opernhäusern sowie eine durch Sturm vernichtete Obst- und Weinernte machten ihm das Leben schwer. Eine schlechte Aufführung seiner Oper „Jérusalem“ an der Scala sowie ständige Erkältungen trugen zu seiner Übellaunigkeit bei. Verdi stürzte sich bei den anhaltenden Belastungen und Konflikten in Arbeit und wehrte wie üblich den Druck über Somatisierung ab.

Gemeinsam mit Piave arbeitete Verdi ununterbrochen an seinen Opern „Stiffelio“ sowie „Rigoletto“. Diese Oper wurde mit der Uraufführung am 11.03.1851 für Verdi bis dahin zu seinem größten Erfolg.

Im Mai 1851 zogen Verdi und Giuseppina nach Sant'Agata. Das Haus lag in der Gemeinde Villanova d'Arda und war über zehn Jahre mit Renovierungen und Umbauten aus einem einfachen Bauernhaus in ein elegantes Landhaus verwandelt worden. Verdi verließ Busetto nun zum zweiten Mal. Sein Versuch, dort mit Giuseppina zu leben, war durch die ablehnende Haltung der ansässigen Bürger erschwert und beschwert.

Ein Streit mit seinem Vater Carlo Verdi führte im Januar 1851 zu einem ernsthaften Zerwürfnis. Seine Eltern mussten daraufhin ihre Wohnung in Sant'Agata verlassen, um in ein armseliges Haus im benachbarten Vidalenza zu ziehen. Verdis Vater hatte als Verwalter des Gutes Schulden gemacht und Verdi war über den Zustand peinlich beschämt. Er beauftragte einen Anwalt, um die Sache zu klären. Er ließ diesen wissen, dass seine Entscheidung unwiderruflich sei, denn er sei all der Szenen müde, die sein Vater ohne Unterlass veranstalte (Cesari/luzio 1913, S.113). Verdis Verhältnis zu seinem Vater Carlo war angespannt und ambivalent. Carlo Verdi geriet aufgrund seiner wiederkehrenden finanziellen Nöte in eine Bittstellerposition seinem Sohn gegenüber. Welche Rolle Verdis Mutter hier einnahm, bleibt offen.

Während dieser Auseinandersetzungen verstarb Luigia, die Mutter Verdis. „Peppina leidet ihn weinen zu sehen“, so Muzio. „Er will sein Haus nicht mehr verlassen.“ (Abbiati, 1959b, S. 93, 94, 137) Mit seinem Vater versöhnte sich Verdi wieder. Über Luigia selbst und über ihr Verhältnis zu ihrem Sohn Giuseppe wurde über all die Jahre nichts bekannt.

Sant'Agata barg Stille und Einsamkeit in sich, sodass Verdi hier, drei Kilometer von Busetto entfernt, einen Ort des Rückzugs fand. Er liebte seine „Einöde mit dem weiten Himmel“ (Cesari/Luzio 1913, S. 539). Auf dem Gebiet des Acker- und Weinbaus, der Rinder- und Pferdezucht hatte er sich Kenntnisse angeeignet, er studierte Bewässerungssysteme und er übernahm bei den Umbauten die Arbeiten des Architekten. Verdi tauchte in die Welt der Bauern ein und wurde von ihnen geliebt (Weaver, 1980, S.182). Sant'Agata wuchs zu einem vorbildlich geführten Gut heran und Verdi tankte in der unverfälschten Natur immer wieder auf. Stundenlang war er mit Loulou, seiner kleinen Hündin, in den Feldern unterwegs. Verdi hatte sich ein Rückzugsrefugium geschaffen und er gefiel sich in der Rolle des Bauern, der eher wie ein Patron wirkte. Offenbar kamen auch nach Sant'Agata keine seiner ehemaligen Mailänder Freunde. In den ersten Jahren waren ausschließlich Piave sowie Antonio Barezzi Gäste auf Sant'Agata.

Im Dezember 1851 zog es Verdi, gemeinsam mit Giuseppina, für drei Monate nach Paris zurück. „Macbeth“ und „Luisa Miller“ kamen in französischer Sprache zur Aufführung.

In dieser Zeit erhielt Verdi von seinem Schwiegervater einen Brief mit für ihn kränkenden Inhalten. Barezzi fühlte sich offensichtlich zurückgesetzt. Verdis Antwort darauf war ungewöhnlich offen und ausführlich:

*„In meinem Haus lebt eine freie, unabhängige Dame, die wie ich die Einsamkeit liebt und im Besitz eines Vermögens ist, das sie gegen alle Not absichert. Weder ich noch sie sind irgendjemanden über unser Tun Rechenschaft schuldig; und übriges: Wer weiß, welche Beziehungen zwischen uns bestehen? Welche Geschäfte? Welche Bindungen? Welche Rechte, die ich ihr gegenüber und die sie mir gegenüber hat? Wer weiß ob sie meine Frau ist oder nicht? Und wer weiß, welche besonderen Beweggründe wir in diesem Fall haben und aus welchen Überlegungen wir darüber in der Öffentlichkeit schweigen? Wer weiß, ob das gut oder schlecht ist? Weshalb könnte es nicht auch etwas Gutes sein? Und wäre es auch etwas Schlechtes, wer hat das Recht, uns mit einem Bann zu belegen? Wohl aber kann ich sagen, dass man ihr in meinem Haus den gleichen oder sogar noch größeren Respekt entgegenzubringen hat als mir und dass es niemand daran fehlen lassen darf, unter welchen Vorwand auch immer; dass sie darauf auch vollen Anspruch hat wegen ihres Verhaltens, wegen ihres Geistes und wegen der besonderen Rücksichtnahme, die sie im Umgang mit anderen nie vermissen lässt.“ (Cesari/Luzio, 1913, S.130)*

Verdi bezog hier eindeutig Stellung zu Giuseppina als Mensch. In welchem Verhältnis er zu ihr stand, ließ er offen. Antonio Barezzi war seit 1849 einer der wenigen, die nach der Rückkehr Verdis mit Giuseppina nach Busetto deren Gast waren. Er arrangierte sich offenbar mit dem unkonventionellen Zusammenleben der beiden. Was war nun passiert? Womit hatte ihn Barezzi in seinem Brief so gekränkt und verärgert, dass Verdi derart ausgiebig zu seinem Zusammenleben mit Giuseppina Stellung nahm? Es schien dabei um die Rolle und die Bedeutung Giuseppinas zu gehen, die sie an Verdis Seite einnahm. War Antonio Barezzi eifersüchtig auf die Bedeutung Giuseppinas, die diese nach dem Umzug nach Sant’Agata einnahm? Sie war klug und diplomatisch und sie wusste, was sie wollte. Ihre Geduld und Ausdauer ließen sie für Verdi wichtig und unverzichtbar werden. Dieser Konflikt mit Barezzi belastete Verdi zutiefst.

Verdi kehrte im Februar schwer depressiv aus Paris zurück. „Seit einiger Zeit folgen Kummer und Unglück einander mit erschreckender Schnelligkeit. Ich, der alles für ein bisschen Frieden gäbe und der alles tut, um ihn zu finden, kann es nicht. Ich reise in der Welt herum, von lärmenden Städten aufs fast menschenleere Land, alles bleibt vergeblich.“ (op. cit., 1913,

S. 530). In diesem Brief formulierte Verdi resigniert sein spürbares Dilemma. Er war ruhelos und fühlte sich heimatlos.

Seit einem Jahr beschäftigte sich Verdi nun schon mit der Komposition seiner Oper „Il trovatore“, die erstmals kein Auftragswerk war. Sein Librettist Cammarano war nach der Revolution in finanzielle Not geraten und erkrankt. Er verstarb im Jahre 1852 völlig unerwartet, sodass der venezianische Librettist Leone Emanuele Bardare das Werk zum Abschluss brachte und das Werk im Januar in Rom zur Uraufführung kommen konnte. Verdi unterstützte die Familie Cammaranos mit einem Geldbetrag. Verdi hatte zu diesem Zeitpunkt einen Berühmtheitsgrad erreicht und war mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet worden. Eine erste Biografie sollte über ihn geschrieben werden. Er machte seine Einwilligung davon abhängig, dass die fatale Rolle der Kleriker herausgestellt werden müsse, die seine Anstellung als Maestro in Busetto seinerzeit verhindern wollten. Seine Abneigung Priestern gegenüber hielt an. Zwei seiner Hunde nannte er Pretin (kleiner Priester) und Prevost (Probst). Hier wird zum wiederholten Male die Kränkbarkeit Verdis deutlich. Er blieb darin gefangen und reagierte unverzeihlich.

Im selben Jahr befasste sich Verdi mit der Komposition der Oper „La traviata“. Die Kurtisane Violetta dominiert als Femme fragile mit Leidenschaft und Sensibilität im Kontrast zu dem bürgerlichen Vater Germont, der mit autoritären Einschüchterungen seine Forderungen durchsetzt. Zu diesem Zeitpunkt lagen Schatten über der Beziehung von Giuseppe und Giuseppina. Giuseppina wies in ihrer Beziehung zu Verdi ebenfalls Leidenschaft und Sensibilität auf.

Verdi schrieb diese Partitur mit rheumatischen Schmerzen im rechten Arm. Giuseppina Strepponi hingegen war depressiv und krank geworden. Aus Zeitungen hatte sie Gerüchte über die Beziehung Verdis zu einer Sängerin gelesen. Giuseppina sah die Schwächen Verdis, zu denen es auch gehörte, wie ein Sklave zu arbeiten, um Geld anzuhäufen. Sie ertrug ihn in seiner reizbaren Übellaunigkeit. Er sei ein „Dickschädel mit dem Herzen eines Engels“ (Abbate, 1959b, S. 205, 220). „Unsere Jugend ist dahin, dennoch bedeuten wir einander noch immer die Welt.“ (op. cit., 1959) Verdi und Giuseppina verbrachten vier Wochen in Neapel, um dann im Oktober 1853 für zwei Jahre nach Paris zu reisen. Verdi hatte begonnen auf seinem Gut für einige seiner Opern entsprechende Bäume zu pflanzen. „Rigoletto“ erhielt eine Platane, „Il trovatore“ eine Eiche und „La traviata“ eine Trauerweide. Weshalb entschied sich Verdi für eine Trauerweide und was galt es zu betrauern in der Oper? Stand sie für Violetta, die als

Kurtisane an den Reglementierungen der Gesellschaft zerbrach? Oder galt die Trauer eher Alfredo, der sich dem väterlichen Druck und somit seinem Über-Ich unterwarf? Inwieweit war die Beziehung zwischen Violetta, Alfredo und Geramont auf das Dreieck von Giuseppina, Verdi und Antonio Barezzi übertragbar?

Nach Paris, dem damaligen Zentrum der Opernwelt, zurückgekehrt, wollte Verdi sich mit dem berühmten Opernkomponisten Meyerbeer messen. Dessen Librettist Eugène Scribe sollte das Textbuch für Verdis „Sizilianische Vesper“ schreiben. Im Mittelpunkt der gescheiterten Freiheitsbewegung stand die Vater-Sohn-Beziehung des vereinsamten und in seiner Autorität erschütterten Herrschers Montfort zu seinem skrupellosen und unschlüssigen Sohn Henry. Nach seiner Rückkehr aus Paris 1855 fühlte sich Verdi erschöpft. Ihn plagten Magenschmerzen und er hatte Streit mit Tito Ricordi wegen fehlerhafter Editionen und schlecht geführter Verhandlungen. Mit Calzado, dem Impresario des italienischen Theaters in Paris, hatte er Ärger wegen nicht gezahlter Tantiemen, zudem verlor er einen Prozess.

Seiner Freundin und Vertrauten Clara Maffei teilte er sich in seiner inneren Zerrissenheit und seiner depressiven Episode mit: *„Ich beschäftige mich mit nichts, lese nicht, schreibe nicht...versuche mich zu erholen...Verfluchte Opern.“* (Cesari/Luzio 1913, S 443). Mit Clara Maffei verband Verdi eine langjährige Freundschaft, über die er Einblick in vielen seiner Briefe gewährte. Ihr gegenüber zeigte sich Verdi immer als zugewandter Bewunderer, der auch seine Nöte hinsichtlich seiner Depressionen andeutete. *„Er sei zu lange an der Kette gewesen“*, sagte er zu Giuseppina Strepponi (Abbiati, 1959a, S. 420). Er verbrachte die Tage auf den Feldern und zog sich in seine Höhle auf Sant’Agata zurück. Wessen Kette meinte Verdi damit? Meinte der die Ketten der Galeere und damit seine Versklavung an den Opernbetrieb? Oder meinte er damit seine Unterwerfung unter das Joch seines Mentors Barezzi?

In diesen Stimmungen war er ungeduldig, ungerecht und verletzend. Insbesondere Piva bekam dies immer wieder zu spüren. Verdis Oper des „Simon Boccanegra“ wurde 1857 in Venedig ein weiterer Misserfolg. Hierüber war Verdi zutiefst enttäuscht, denn er hing sehr an dieser Oper. Hingegen wurde die Kreuzfahreroper „Aroldo“ – eine Umarbeitung des „Stiffelio“ – unter dem Dirigenten Angelo Mariani zu einem Erfolg. Am 16.08.1857 nahm Verdi mit Giuseppina an der Uraufführung in Rimini teil.

Mariani, der Bildhauer Luccardi, der Journalist Arrivabene sowie der neapolitanische Geschäftsmann de Sanctis gehörten nun zu dem engeren Freundeskreis Verdis. Verdi war immer wieder in der Lage, Menschen mit seiner herzlichen, offenen Art zu gewinnen. Er konnte

sie aber auch brüskieren und verletzen. Verdi war gemeinsam mit Giuseppina auf dem gesellschaftlichen Parkett zurück. In seinen hellen Tagen zeigte er sich geradezu mit kindlichem Gemüt und Verspieltheit. So liebte er es, Boccia, Billard und Karten zu spielen. Er liebte seine Haustiere – all die Hunde, Katzen und Vögel – und ließ von Loulou, seiner Hündin, in seinen Briefen Grüße ausrichten. Hier wird eine kindlich verspielte Seite Giuseppe Verdis deutlich – eine Seite, die er als Kind vermutlich nicht leben konnte.

Nach der Premiere seiner 21. Oper „Maskenball“ am 17.02.1859 in Rom trat Verdis Opernmüdigkeit zutage. In dieser Phase endete die Zeit seiner Galeerenjahre (Cesari/Luzio, 1913, S.572). Ende März 1859 kam es zum Krieg zwischen Österreich und Piemont. Italien blieb jedoch zu Teilen weiterhin von Österreich besetzt und Verdi begann sich finanziell für die Not der Kriegsoffer einzusetzen. Im Sommer des Jahres 1859 ließen sich Verdi und Giuseppina in einer abgelegenen Gegend Piemonts nahe der Schweizer Grenze trauen. Die Hochzeit fand am 29.08.1859 unter Ausschluss der Öffentlichkeit in Collonges-sous-Salève statt. Verdi hatte statt des Dorfpriesters den Abbé Gaspard Mermillod aus Genf dafür ausgewählt. Als Trauzeugen fungierten der Kutscher, der das Paar gefahren hatte, sowie der Glöckner von Collonges. Ob und inwieweit die dem Paar nahestehenden Freunde eingeweiht waren, ist nicht bekannt. Über die Beweggründe der Eheschließung zu diesem Zeitpunkt gibt es keine Hinweise. Bekannt ist, dass sich Giuseppina die Heirat schon lange gewünscht hatte (Tobben, 2003). Da Verdi den Rummel um seine Privatperson hasste und alles daransetzte, unerkannt zu bleiben, entsprach das Szenario der Heirat dem Willen Verdis.

Giuseppinas 21-jähriger Sohn Camillo, der in Florenz lebte, war zu dem Zeitpunkt schon volljährig. Dem damaligen Recht folgend, hätte er vor seiner Volljährigkeit auf das Vermögen seiner Mutter einen größeren Anspruch gehabt. Die Gräfin Appiani hatte sich als Verdis langjährige Freundin schon im Jahre 1854 von dem Paar zurückgezogen. Der Grund dafür: Giuseppina sei in Paris mit Madame Verdi angesprochen worden. Hier tritt die Ablehnung durch die bürgerliche Mailänder Gesellschaft zutage. War es der persönlichen Eifersucht einer Gräfin Appiani geschuldet oder zeigte sich hier die Ablehnung der moralisch gefallenen Giuseppina? Oder galt es der sozialen Schicht, der Giuseppina wie auch Verdi entstammten? Unbeachtet der Beweggründe war es für Verdi eine Kränkung, die ausgerechnet aus den Reihen kam, die ihm so bedeutsam geworden waren. Ob die Heirat zu diesem Zeitpunkt mit Verdis politischen Ambitionen in Zusammenhang stand, ist ebenfalls eine Überlegung wert. Mitte des 19. Jahrhunderts wäre es ihm in seiner nicht legalisierten Beziehung zu Giuseppina schwer möglich gewesen, als politischer Amtsträger und als Vorbild zu fungieren. Andererseits war

Verdi zu diesem Zeitpunkt auf der Höhe seiner Karriere angelangt, sodass er keine Reputation mehr benötigte.

In den Nachwirren des Kriegsgeschehens wurde Verdi im Jahre 1860 zum Vertreter Busettos in der Provinzialversammlung. Darüber lernte er den italienischen Staatsmann von Cavour (1810-1861) kennen und er ließ sich auf dessen Bitte hin zum Abgeordneten wählen. Die soziale Spaltung im Land war immens, denn nur 2 % der Bevölkerung waren wahlberechtigt. Verdi war sich darüber bewusst, dass sein Name zur Aufwertung des neuen Parlaments dienen sollte. Er orientierte sich in seinen Entscheidungen an von Cavour und es traf ihn, als dieser im Jahre 1861 verstarb. Am 08.02.1865 schrieb Verdi an Piave:

*„Ich blieb der Kammer länger als zwei Jahre fern, danach bin ich äußerst selten dort gewesen. Mehrmals wollte ich meinen Rücktritt einreichen, aber noch immer bin ich Abgeordneter, ganz gegen meinen Willen und meine Neigung, ohne die geringste Eignung und Begabung und ohne jede Geduld, die in diesem Bereich so notwendig ist. Die 450 Deputierten sind in Wirklichkeit nur 449, denn Verdi als Abgeordneter existiert gar nicht.“* (op. cit., 1913, S. 602).

Im Jahre 1865 gab Verdi sein politisches Mandat auf. In der Koketterie Verdis wird seine Ambivalenz spürbar, wenn es darum ging, sich väterlichen Interessen gegenüber abzugrenzen. Die narzisstische Bestätigung lockte ihn und er unterwarf sich dem Diktat seines idealisierten Über-Ich – in diesem Falle war es von Cavour. Hier stieß der unkonventionelle und freiheitsliebende Verdi auf seinen intrapsychischen Kerker mit dem Über-Ich des idealisierten Vaters, seiner kindlichen Sehnsucht und seiner aggressionsgehemmten Unterwerfung.

Verdi hatte sich trotz seiner depressiven Stimmung auf Anraten von Giuseppina auf ein Angebot aus St. Petersburg eingelassen. Das Ehepaar startete im November 1861 zu einer dreimonatigen Reise dorthin. Die erfolgreiche Premiere von „La forza del destino“ fand aufgrund der erkrankten Primadonna erst am 10. November 1862 statt. Verdi wurde vom russischen Zaren mit dem Stanislaus-Orden ausgezeichnet. Auf dem Rückweg ihrer St.-Petersburg-Reise besuchten die Verdis im Mai 1862 die Weltausstellung in London. Dort repräsentierte Verdi sein Heimatland Italien mit der Kantate „L'inno delle nazioni“ nach dem Text des jungen Arrigo Boito (op. cit., 1913). Doch ein Jahr später empörte sich Verdi aufgrund eines Zeitungsartikels, der von Boito verfasst worden war. Dieser hatte die gegenwärtige italienische Musik und Literatur scharf angegriffen: *„Durch sie sei der Altar der Kunst beschmutzt worden wie*

*ein Bordell.*“ (Abbiati, 1959b, S.762) Verdi fühlte sich beleidigt und er zitierte den Satz immer wieder in seinen Briefen.

Arrigo Boito gehörte zu einer Gruppe junger Schriftsteller und Musiker, die man die „Scapigliati“ (Bohemiens) nannte, und er war im Salon der Gräfin Maffei ein gern gesehener Gast. Die neue Avantgarde kritisierte die italienische Oper, sie stecke im „Formelhaften“ fest, ohne eine Form zu haben (Meier, 2007). Die französische Oper, repräsentiert durch Meyerbeer, sowie der Aufstieg Richard Wagners setzten Verdi zudem unter Druck. Er reagierte verbittert auf den Vorwurf, er ahme Wagner nach. Verdi konnte seine erfahrenen Kränkungen nicht vergessen. Sie schienen ihm stets präsent. Insbesondere der Vergleich mit Wagner brachte ihm neben Kritik mehrfach heftige Polemik ein. Ganz zu schweigen von seinem Bedürfnis, mit seinen Kompositionen an die Grand opéra Meyerbeers anzuschließen.

Auf Anlass von Emilio Broglio, dem damaligen Erziehungsminister, wurde Rossini zum Präsidenten einer Musikvereinigung benannt, mit dem Ziel, die italienische Musik wiederzubeleben. Rossini sei das Maß der Dinge und nach ihm habe kein Italiener mehr nennenswertes komponiert. (Cesari/Luzio, 1913) Diese Kränkung und Abwertung verfehlte ihre Wirkung nicht. Verdi war zutiefst getroffen.

Als Verdi im Jahre 1868 mit dem Komturkreuz der italienischen Krone ausgezeichnet werden sollte, verweigerte er sich. Er ließ mitteilen, dass er keine Ehrung von einem Minister annehmen wolle, der sich in seinem ablehnenden Urteil über die Musik Verdis repräsentierte. Verdi wurde an dieser Stelle einmal mehr verunsichert. Handelte es sich nicht nur um eine erfolglose Premiere einer Oper, sondern um einen gesellschaftlichen Trend, der neue Spuren im Alltag der angesagten Zirkel und Salons hinterließ? In seinem Verhältnis zu den Bürgern von Busetto kochte im Jahre 1865 ebenfalls eine alte Kränkung Verdis hoch: Das dortige Opernhaus war seit 1861 im Bau und sollte Verdis Namen tragen. Als Sohn der Stadt, die ihn zu dem gemacht habe, was er war, wurde von ihm eine finanzielle Beteiligung erwartet. Verdi ereiferte sich der Ungerechtigkeiten und Unannehmlichkeiten, die er in Busetto hatte ertragen müssen. Er dachte dabei an seine abgewiesene Bewerbung in jungen Jahren und an all die Demütigungen seiner Ehefrau Giuseppina. Er beteiligte sich dennoch mit 100 000 Lire am Bau und glänzte zur Eröffnung im Jahre 1868 mit Abwesenheit. Trotz seiner fortwährenden Kränkung und seines Ärgers lieferte Verdi seinen Obolus ab. Er agierte seine erfahrene Kränkung und seine Aggression in seinen Rückzug, in dem er sich dem Konflikt entzog.

Ab 1866 verbrachte Verdi gemeinsam mit seiner Frau die Wintermonate in Genua. Verdi schätzte die Gesellschaft des Dirigenten Angelo Mariani, der sich in Verdis Dienst gestellt hatte. Mariani richtete Verdis Räume ein und wohnte in einem Appartement neben Verdi. Verdi befand sich mittlerweile in der Arbeit für die Oper „Don Carlo“, die er als Herausforderung sah, um sich mit den aktuellen Komponisten wie Charles Gounod, Ambroise Thomas und Richard Wagner zu messen. Insbesondere lag ihm der Erfolg in Paris am Herzen und er arbeitete ohne Unterbrechung. Trotz kränkender Niederlagen und seiner Verunsicherung suchte Verdi hier die Selbstbestätigung weiterhin über sein Schaffen.

Als im Januar 1867 sein Vater Carlo Verdi verstarb, fuhr Verdi nicht zu dessen Begräbnis nach Italien. Der Tod seines Vaters war weder Anlass seine Arbeit zu unterbrechen, noch Anlass, zu dessen Beisetzung zu fahren. Seine Beziehung zu seinem Vater war hochambivalent und angespannt. Über Verdis Gemütsverfassung hinsichtlich seines Verlusts ist nichts bekannt und hier kann nur spekuliert werden.

Gemeinsam mit seiner Schwester betreute der alte Carlo Verdi die siebenjährige Filomena Verdi. Nach seinem Tod übernahmen Verdi und Giuseppina die Vormundschaft für das Mädchen, was einer Adoption gleichkam. Filomena wurde in ein Internat nach Turin geschickt und angeblich fiel den Verdis die Trennung schwer. Sie heiratete im Jahre 1878 den Anwalt Alberto Carrara und stand Verdi bis zum Ende seines Lebens nahe. Filomena war als Erbin Verdis im Testament eingetragen. Wessen Kind war Filomena Verdi, die von Giuseppe und Giuseppina angenommen wurde? Handelt es sich bei der Enkelin des verstorbenen Carlo um die Tochter eines Cousins Verdis oder um ein nicht eheliches Kind Verdis?

Hingegen wurde über den Tod Camillos, des Sohnes Giuseppinas, im Jahre 1862 kein Wort verloren. Weder Giuseppina noch Verdi erwähnten ihn in ihren Tagebüchern oder in Briefen. In ihrer Mutterrolle wirkte Giuseppina Streponi nicht präsent. Ihre Kinder führten ein in Armut lebendes Schattendasein in Waisenhäusern. Über Giuseppinas Verhältnis zu ihnen ist nichts bekannt.

Im Jahre 1867 verstarb 80-jährig Verdis Schwiegervater und Mäzen Antonio Barezzi. Verdi schrieb überschwänglich an seine Freundin Clara Maffei: „*Sie wissen, dass ich ihm alles verdanke, alles, alles. Ich habe ihn geliebt wie meinen Vater.*“ (op. cit., 1913, S. 521). Hier erleben wir Verdi seine Beziehung zu Antonio Barezzi idealisierend.

Mit einem Schlaganfall Piaves neigte sich das Jahr 1867 zu Ende. Dieser war bis zu seinem Tod gelähmt im Rollstuhl. Verdi hielt den Kontakt zu ihm und unterstützte die Familie Piaves finanziell. Im Jahre 1868 begab sich Verdi nach 20 Jahren Pause erstmals wieder nach Mailand. Giuseppina hatte ihm die Einladung des 83-jährigen Schriftstellers Alessandro Manzoni überbracht. Verdi zeigte sich ihm gegenüber in seiner kindlichen Verehrung: „Ich wäre vor ihm auf die Knie gefallen, wenn man Menschen anbeten dürfte“, gestand er Clara Maffei (Abbiati, 1959c, S. 215). Geradezu in kindlicher Idealisierung agierte Verdi hier wieder als Sohn. Bei diesem Besuch konnten Clara Maffei und seine alten Freunde ihn dazu bewegen, seine Opern zukünftig auch wieder an der Scala in Mailand aufzuführen zu lassen.

Als im November des Jahres 1868 Rossini verstarb, wollte Verdi ihm ein musikalisches Denkmal setzen. Er plante, von zwölf Komponisten je einen Satz eines Requiems komponieren zu lassen. Die Uraufführung sollte am ersten Todestag Rossinis in Bologna stattfinden. Verdi vertonte hierfür das „*Libera me*“ (Abbiati, 1959c, S.225). Das Projekt fand wenig Widerhall bei den Komponisten der Moderne, sodass es aufgrund von Termenschwierigkeiten nicht zu einer Uraufführung kam. Verdi empfand es als persönlichen Affront, dass seine geplante vaterländische Feier, zu der sich die Künstlerschaft Italiens hätte vereinigen sollen, scheiterte. Seine Enttäuschung und sein Zorn darüber fielen allein auf Mariani. Dieser war schon schwerkrank und leitete in Pesaro ohnehin eine Rossini-Gedenkfeier. Mariani hatte durchaus Anteil am Erfolg Verdis in Italien und er hatte sich menschlich immer loyal in dessen Dienst gestellt. Verdi nahm ihm einerseits übel, dass er „Die Meistersinger“ sowie den „Lohengrin“ von Richard Wagner dirigierte, andererseits rivalisierte er offensichtlich mit Mariani um dessen Verlobte Teresa Stolz. Zu Mariani zeigte sich einerseits die ödipale Konkurrenz, sowie eine narzisstische Kränkung Verdis, sodass es zum Bruch der Beziehung kam.

Mariani war zu diesem Zeitpunkt schon zwei Jahre mit der Sopranistin Teresa Stolz verlobt. In Prag geboren, sang sie bereits seit 1864 auf italienischen Bühnen. Mariani hatte sie gefördert und sie lebte während der Wintermonate gemeinsam mit ihm in dem Appartement des Palazzo Sauli in Genua, dem Winterquartier der Verdis. Verdi hatte beruflich wie auch privat mit ihr zu tun und ihre Affäre entwickelte sich vor den Augen Giuseppinas und Marianis. Im Jahre 1870 erhielt Mariani einen Brief von Mauro Corticelli, dem Verwalter Verdis, in dem er dazu aufgefordert wurde, sein Appartement in Genua zu verlassen. Die Vorlage zu diesem Brief fand sich in Giuseppinas Kopierbuch wieder. Sie hatte großes Interesse daran, das Paar nicht in ihrer Umgebung zu haben. Am 23.09.1871 holte Verdi Teresa Stolz persönlich von der Bahnstation ab, um sie zu sich nach Sant’Agata zu bringen. Die 20 Jahre jüngere Teresa Stolz

war seiner Einladung gefolgt und die Beziehung der beiden hielt bis zu Verdis Tod an. In einer Kalendernotiz des 23. Septembers schrieb Giuseppina: „*Vielleicht der traurigste Augenblick meines Lebens. Signora Stolz kam heute an. Immer noch sehr schön.*“ (Wallner-Basté, 1992, S. 243)

Giuseppina hatte resigniert und sie war depressiv geworden. Bereits im Februar 1869 schrieb sie ihrem Mann:

*„Ich habe genau nachgedacht und ich werde nicht nach Mailand kommen. So erspare ich Dir, heimlich nächtlicherweise, zum Bahnhof zu gehen, um mich herauskippen zu lassen wie einen Ballen Schmuggelware...Als ich mir voriges Jahr ein Herz fasste und zu der Maffei und zu Manzoni ging, um mit einer Menge willkommener Dinge zu Dir zurückzukehren...was alles Deine Wiederannäherung an den Ort Deiner ersten Erfolge bewirkt hat – da dachte ich nicht an das seltsame und niederdrückende Endergebnis, das mich erwarten sollte: verleugnet zu werden. Nein, Verdi, das hätte ich mir nie träumen lassen, dass man im Frühjahr miteinander vor dem großen Manzoni steht und im Winter es dann ratsam sein würde, mich zu verleugnen. Denn das sind die Tatsachen...Gott vergebe Dir die grausame und demütigende Wunde, die Du mir geschlagen hast.“* (Abbiati, 1959c, S. 248).

Giuseppina hielt dennoch ihre Stellung, indem sie die Geliebte ihres Mannes umarmte und sich weiterhin für Verdi unentbehrlich zeigte. Mit Hilfe ihrer ausgezeichneten Französischkenntnisse konnte Verdi aus der Vorlage du Locles eine Rohskizze für das Libretto seiner Oper „Aida“ entwickeln. Dirigent der Uraufführung am 24.12.1871 in Kairo war der Kontrabassvirtuose Giovanni Bottesini, was einer Ohrfeige für Mariani entsprach. Er hatte sich angeboten, um als Ersatz für Muzio als Dirigent einzuspringen. Obgleich sechs Wochen später in Mailand seine Verlobte Teresa Stolz die Titelrolle sang, erhielt Marianis ehemaliger Assistent Franco Faccio auch dort den Vorzug. Mariani war abgemeldet. Teresa Stolz löste kurz darauf ihre Verlobung mit ihm und er verstarb im Jahre 1873 an Blasenkrebs. Die Verdis bezogen nach seinem Tod ein neues Winterquartier im Palazzo Doria in Genua. Teresa Stolz befand sich meist bei ihnen.

Erst zwei Jahre später äußerte sich Verdi zu Marianis Tod: „*Jener Arme...der gewiss mehr Wert war als alle anderen zusammen.*“ (Abbiati, 1959c, S.764) Verdi konnte dabei den Namen Marianis nicht über seine Lippen bringen. Die Ménage-à-trois und das Geschehen bildeten Verdis ödipale Verstrickung ab. Er stagnierte in einer Mutterübertragung auf seine Frau

Giuseppina und agierte seinem Freund Mariani gegenüber aggressionsgehemmt seine ödipale Rivalität verleugnend. So sah er sich auch nicht in der Lage, auf Marianis Tod emotional und sozial angemessen zu reagieren.

Den Tod Alessandro Manzonis im Mai 1873 hingegen nahm Verdi tief deprimiert auf – obgleich er Manzoni erst fünf Jahre persönlich kannte und zu ihm nicht annähernd ein persönliches Verhältnis bestand wie zu Mariani. In der von ihm idealisierten Beziehung gelang es Verdi wieder, seine Gefühle zu äußern und entsprechend zu handeln.

Zu der offiziellen Beisetzung war Verdi nicht gekommen. Allein besuchte er am 2. Juni das Grab Manzonis. Ihm zu Ehren schrieb Verdi ein Requiem, das die Ausmaße einer Oper annahm. In diesem Werk stellte Verdi die kollektive Angst mit Ohnmacht und dem sprachlosen Entsetzen vor dem Nichts in fokussierter Form dar. Anklänge davon fanden sich bereits in der Oper „Nabucco“. Die Uraufführung fand auf Vermittlung Boitos dann am 22. Mai 1874 statt. Kurz darauf dirigierte Verdi das Werk an der Scala und daraufhin wurde es an internationalen Opernhäusern aufgeführt. Nach anfänglichen harschen Kritiken Hans von Bülows avancierte das Werk zu einem Kassenerfolg, sodass sich von Bülow 18 Jahre später für seine „große journalistische Dummheit“ entschuldigte (Weaver, 1980, s.264).

Verdi selbst befand sich schon seit seinem 60. Lebensjahr in einer depressiven Phase und er fühlte sich alt. Mit der Komposition des Requiems schien er seine berufliche Laufbahn abgeschlossen zu haben.

*„Je älter ich werde, umso mehr habe ich Lust nichts zu tun...ich empfinde Scham und Reue deswegen.Ich glaube an nichts mehr, an niemand, oder fast...Ich habe plötzlich so große und grausame Enttäuschungen erlebt“*, schrieb er an Clara Maffei (Cesari / Luzio, 1913).

Langjährige Freundschaften wie zu Escudier, De Sanctis sowie du Locle waren auseinandergegangen, da Verdi ausstehende Geldsummen nicht zurückerhalten hatte. *„Wir leben hier ruhig, wenn auch nicht heiter, so doch erträglich“*, schrieb er an Maria Waldmann (op. cit., 1913, S.523, 524). Als Verdi im Jahre 1877 auf Einladung von Ferdinand von Hiller sein Requiem auf dem Rheinischen Musikfest zu Köln dirigierte, genoss er sichtlich den dortigen Erfolg. Verdis Auftritte und seine Erfolge unterbrachen immer wieder seine depressiven Phasen und trugen wiederholt zu seiner Stabilisierung bei.

Die Einsamkeit auf Sant'Agata wurde durch das Leben der jungen Filomena, die inzwischen ihre Ausbildung zur Lehrerin abgeschlossen hatte, aufgehellt. Zum Anlass ihrer Hochzeit mit dem Anwalt Alberto Carrara erfolgte im Jahre 1878 eine Renovierung der Räume. Den Winter verbrachten die Verdis weiterhin in Genua, den Frühling und den Sommer auf Sant'Agata. Verdis alter Freund Muzio, das Ehepaar De Amicis sowie Teresa Stolz wie auch Barberina Strepponi, die Schwester Giuseppinas, waren dabei zu Gast.

Aufgrund der anhaltenden Wirtschaftskrise im Land engagierte sich Verdi für die notleidenden Bauern seiner Gemeinde. Auf Sant'Agata gab es Armenspeisungen sowie finanzielle Unterstützung. Mit dem Bau einer Meierei sorgte er für Arbeit und mit dem Bau eines Krankenhauses in Villanova trug er zu der gesundheitlichen Versorgung bei. Das inzwischen gleichförmige Leben Verdis wurde immer wieder von seinen Reisen nach Paris und nach Mailand erhellt. So entstand im Jahre 1879 in Mailand durch die Vermittlung Ricordis die Zusammenarbeit zwischen Verdi und dem Schriftsteller und Komponisten Arrigo Boito. Die damalige Kränkung durch Boito schien überwunden und es sollte sich eine für Verdi belebende und wohlwollende freundschaftliche Beziehung zu dem 29 Jahre jüngeren Librettisten entwickeln. Verdis Arbeit mit Boito kam langsam in Gang. Obgleich Boito sofort mit einem fertigen Libretto für die Oper „Otello“ aufwarten konnte, verschwand dieses Vorhaben zunächst in der Schublade Verdis. Zum einen standen für Verdi die Umarbeitung seiner Oper „Simon Boccanegra“ sowie eine Kürzung des „Don Carlo“ an. Zum anderen schien der Druck, sich den Musikkritikern erneut auszuliefern, auf Verdi zu lasten. Sein Alter und die Tatsache, dass eine erneute Oper den krönenden Abschluss seines Werks bedeutete, flößten ihm Respekt ein.

Im Jahre 1880 ernannte die Stadt Mailand Verdi zu ihrem Ehrenbürger. Der König verlieh ihm zu diesem Anlass den Titel „Ritter des Großkreuzes der italienischen Krone“. Verdi befand sich in Begleitung seiner Frau Giuseppina in Mailand. Nach seiner erfolgreichen Premiere der „Aida“ in Paris schrieb Giuseppina ihm von Genua aus nach Paris:

*„Sollen die Ovationen nur bis zum Himmel steigen, wenn Du mich nur bei Dir sein lässt. Du wirst sehen, ich werde Dich nicht stören und Dir dann nur bewegt und leise sagen, wie ich Dich liebe und achte, wenn die anderen schweigen, um Luft zu holen und sich die Nase zu putzen (Abbiati, 1959d, S. 123).*

Die Ehekrise der Verdis schien überwunden zu sein. Mit ihrer Leidenschaft und Ausdauer unterwarf sich Giuseppina ihrem Helden und dominierte ihn gleichermaßen darüber.

Verdi zeigte sich von der Theaterarbeit erschöpft und erlitt im Jahre 1883 einen Schwächeanfall. Dennoch fehlte ihm die kreative Arbeit des Komponierens, was sich wie schon so oft in seinen depressiven Phasen bemerkbar machte. Dann endlich im Jahre 1884 begann er mit der Komposition des „Otello“, was sich wie ein Freudenausbruch in seinem Brief an Boito las: *„Ich schreibe! Ich schreibe! ...Ohne Gedanken an das Später.“* (Medici/ Conati, 1978). Verdi dachte dabei an die Aufnahme durch das Publikum und an die erneuten Kritiken. Er blieb misstrauisch, selbst nach seinem Erfolg des „Don Carlo“ an der Scala im Jahre 1884.

*„Dieses Händeklatschen sollte heißen: Du, immer noch auf der Welt, und schon so alt, wenn Du auch vor Erschöpfung zusammenbrichst, spiel uns nochmal zum Tanz auf!“* (Abbiati, 1959d, S. 232). Verdis typische Koketterie mit der Kränkung: Nur er selbst durfte sich in seinem Erfolg brüskieren.

Hinsichtlich der aktuellen zeitgenössischen Musikentwicklung stellte er sich unwissend, in seinem Ton aber gereizt: *„Ich diskutiere nicht; ich weiß nichts; ich will nichts wissen.“* (Cesari, Luzio, 1913, S.630). Verdi spürte seine Angst den Anforderungen nicht standhalten zu können und er versuchte sie mit seiner dominanten brüskierten Art zu verbergen. Hinter seiner Maske des unwissenden und mürrischen Bauern setzte sich Verdi intensiv mit den Fragen der Musik, der Dramaturgie und der Bühnenpraxis auseinander, doch ihm gelang kein geschlossenes Gebäude seiner Ideen im Sinne Wagners.

Muzio ließ ihm im Jahre 1885 die Partituren der „Meistersinger“ und des „Parsifal“ aus Paris zukommen. In Verdis Bibliothek standen diverse Notenbände, doch er vermittelte immer wieder das Bild, sich ausschließlich seiner Inspiration anzuvertrauen und jenseits aller musiktheoretischen Gebäude sich dem Einfachen und Ursprünglichen zuzuwenden. Verdi sah sich als Bewahrer der italienischen Tradition und zeigte sich unglücklich mit der Musik der jungen Komponisten seines Landes, wenn sie von der *„französischen oder der deutschen Krankheit infiziert“* entsprechend Chopin, Mendelsohn oder Gounod komponierten (op. cit. 1913, S. 631).

Als Verdi 1894 aus einem Zeitungsartikel vernahm, dass sich Boito bedauernd darüber geäußert habe, den „Otello“ nicht selbst vertonen zu können, reagierte er verstört. Er bot Boito sofort an, das Libretto an ihn zurückzugeben. Verdi zeigte sich immer wieder verunsichert und seine Ängste das Projekt nicht beenden zu können zeichneten ihn. *„Alles stört, beunruhigt einen, und man verliert Zeit! Ach die Zeit!!“* (op. cit. 1913, S. 344). Arrigo Boito klärte Missverständnisse auf und er setzte alles daran, sein Projekt mit Verdi zu Ende zu bringen. Er

versicherte Verdi, dass nur er in der Lage sei, den „Otello“ im Sinne Shakespeares zu vertonen. Die Uraufführung fand am 05.02.1887 in Mailand statt. Für Verdi war sie ein großer Erfolg und er war in dem Glauben, so etwas nie wiedererleben zu können. Boito gegenüber zeigte sich Verdi fast väterlich. Als er ihn auf die Bühne holte, zeigte sich Boito ergriffen: *„Seine Berührung – es lag etwas so gütiges, so väterliches, so Beschützendes darin.“* (Weaver, 1980, S. 243).

Mangelhafte Inszenierungen an vielen Opernhäusern bescherten dieser Oper nicht den tragenden Erfolg. *„Auf meinem Schreibtisch war er ein Trost, jetzt ist er eine Hölle“*, schrieb Verdi an seinen Verleger (Abbiati, 1959d, S.337). Verdis Hin- und Herpendeln zwischen Idealisierung und Abwertung wurden in seiner Aussage spürbar. Verdis Kritiker beklagten weiterhin, dass das musikalische Drama, das wahre Drama, das erhabene Drama in Deutschland oder in Frankreich zu suchen sei. Arrigo Boito sah, wie sehr Verdi unter dieser Kritik litt, und ihm war klar, wie sehr ihm die Arbeit fehlte. Dies veranlasste ihn dazu, den fast 75-jährigen Verdi für sein Schlusswerk zu motivieren. Hier fand Verdi in Boito einen gütigen Sohn, der dem Alten das Alter ersparen wollte und mit dessen Unterstützung er sich einer früh erfahrenen Kränkung durch Rossini entledigen konnte.

Die Idee entstand während eines Gesprächs der beiden im Jahre 1889. Shakespeares „Die lustigen Weiber von Windsor“ sowie die beiden Teile aus „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ kannte Verdi aus eigener Lektüre. Die erneute Komposition einer Opera buffa war für Verdi ohnehin ein Reizthema, war doch seine erste Opera buffa „Un giorno di regno“ im Jahre 1840 ein Desaster gewesen. Rossini hatte dazu noch im Jahre 1879 bemerkt, dass Verdi ein ausgesprochen tragischer Komponist sei, der niemals eine komische Oper komponieren werde. (op. cit. 1959). So stand Verdi ein letztes Mal unter dem Druck des Erfolgs und unter dem Druck seiner verbleibenden Zeit: *„Und wenn ich der Schwäche nicht Herr würde?! Wenn ich mit der Musik nicht zu Ende käme?“* (op. cit., 1959). Doch der Entschluss war gefasst und unter größter Geheimhaltung ließ er sich auf das Wagnis ein. Die Arbeit ruhte oft monatelang und Verdi sah sich aufgrund der persönlichen Verluste aus dem Gleichgewicht gebracht. Im November verstarben nach langer Krankheit sein Vertrauter Muzio sowie sein langjähriger Freund Piroli. Sein Freund Faccio wurde aufgrund einer Hirnschädigung infolge einer Syphilis in eine Heilanstalt eingeliefert, bevor er im Sommer 1891 verstarb. *„Alles geht zu Ende, ich schreibe planlos, ziellos, einzig und alleine um ein paar Stunden am Tag herumzubringen“*, schrieb er an Maria Waldmann (Cesari /Luzio, 1913, S.528).

Giuseppina war an Arthritis erkrankt und konnte kaum noch laufen. Beide erkrankten im Winter 1891/92 an einer Grippe und Verdis Arbeit lag brach. „*In diesem Augenblick fühle ich mich so müde, so lustlos*“, schrieb er 1892 an Boito (Medici / Conati, 1978, S.207). Daraufhin begann er noch einmal intensiv zu arbeiten, sodass die Partitur im September 1892 fertig wurde. Als seine zweite komische Oper schuf Verdi mit seinem „Falstaff“ ein Werk im durchkomponierten Konversationsstil mit melancholischen und nachdenklichen Zügen, was außerhalb jeder Tradition stand. Der Premierenerfolg am 09.02.1893 an der Scala galt in erster Linie dem Greis Verdi aus Sant’Agata. Verdi nahm mit diesem Werk seinen Bühnenabschied. In diesem Bewusstsein, dem Ende entgegenzugehen, fühlte er sich wie gelähmt. Gleichzeitig hielt er es ohne Arbeit nicht aus. Nach 30-jähriger Freundschaft und immer noch beim Sie stand ihm Boito außerordentlich nahe. Giuseppe Verdi benötigte die Tätigkeit des Komponierens wie die Luft zum Atmen.

80-jährig reiste Verdi noch einmal nach Paris zu Aufführungen des „Falstaff“ und des „Otello“. Unter der Leitung von Camillo Boito, dem Bruder Arrigos, wurde 1895 mit dem Bau eines Altersheims für mittellose Musiker begonnen. Zeitweilig komponierte Verdi noch drei Chöre, in denen er die Gregorianik im Stil des Palestrina und avancierte Kompositionsmittel verband. Er beriet Arturo Toscanini und viele junge Komponisten. Er blieb der zeitgenössischen Musik gegenüber skeptisch und war überzeugt, dass sich die Komponisten seines Landes als Nachfahren Palestrinas zu verstehen hätten (Cesari, Luzio, 1913, S.702).

Im Januar 1897 erlitt Verdi einen Schlaganfall. Keiner sollte davon erfahren. Als er wieder sprechen konnte, fuhr er wieder nach Mailand und hielt sich aufrecht wie ein Soldat (Conati, 1980, S. 284). Am 14. November 1897 verstarb seine Frau Giuseppina nach langer Krankheit. Zwei Tage darauf folgte Verdi zu Fuß und allein ihrem Sarg nach Villanova. Bei ihrer Beisetzung in Mailand fehlte er. Giuseppina hatte Verdi durch die Jahre geleitet und er hatte ihr ein hohes Maß an Stabilität zu verdanken. Sie hatte ihm ihre Liebe in unzähligen Briefen gezeigt. Er hingegen war in seinen Briefen ihr gegenüber bedeckt geblieben.

Verdis Leben auf Sant’Agata schien nun trostlos und er wohnte immer länger im Hotel Milan in Mailand. Regelmäßig sah er auf Sant’Agata nach dem Rechten. Ende 1899 wurde die Casa di Riposa fertiggestellt. Verdi zeigte sich über die wirtschaftliche und soziale Notlage seines Landes bekümmert und verbittert. Er war zu schwach, um in Paris die Uraufführung seiner Pezzi sacri zu hören, und lehnte es ab, seine Memoiren zu schreiben. „Mit seiner Prosa werde er die Musikwelt verschonen.“ (Cesari, Luzio 1913, S. 403).

*„Ich bin nicht krank, und mir geht es auch nicht gut; die Beine tragen nicht mehr, die Augen sehen nicht mehr, der Geist lässt nach, und so ist das Leben äußerst hart! Ach wenn ich doch arbeiten könnte!“* (Oberdorfer, 1951, S. 106)

Um ihn waren Filomena mit ihrer Familie, das Ehepaar Ricordi, Boito, die De Amicis sowie Teresa Stolz. Verdi war glücklich, wenn sie bei ihm war. Ein halbes Jahr vor seinem Tod schrieb er in einem Brief: *„Bewahren Sie mir Ihre Liebe, und glauben Sie an die meine, die groß, sehr groß und aufrichtig ist.“* (Abbiati, 1959d, S. 657). Im Mai 1900 verfügte Verdi sein Testament. Neben seiner Adoptivtochter Filomena bedachte er Krankenhäuser, Asylheime und die Armen in Sant’Agata sowie die Stiftungen „Casa di Riposo“ und „Monte di Pietà“. Sein Haus sowie der Garten in Sant’Agata durften nicht verändert werden. Er ordnete an, ohne Gesang und Musik frühmorgens oder abends beim Aveläuten neben Giuseppina begraben zu werden. Anfang Dezember verließ er Sant’Agata für immer. Er feierte sein geliebtes Weihnachtsfest noch mit Freunden in Mailand. Am 21. Januar 1901 erlitt er einen weiteren Schlaganfall. Am 27. Januar verstarb Verdi gegen drei Uhr morgens. Am Morgen des 30. Januars wurde er auf dem Mailänder Friedhof neben Giuseppina beigesetzt. Am 27. Februar wurden beide Särge in die Krypta der Kapelle der Casa di Riposa überführt. Unter der Leitung Toscaninis und der Gefolgschaft unendlich vieler Menschen erklang der Chor *„Va, pensiero, sull’ali dorate“* (Verdi, 1842). Nach zwei Jahren wurde auf Veranlassung von Königin Margherita eine Gedenktafel für die erste Frau Verdis, Margherita Verdi-Barezzi, hinzugefügt. Die Mosaiken des Gewölbes in der Krypta bezahlte Teresa Stolz.

## **6 Psychoanalytische Betrachtungen zur Biografie Verdis**

In dem nun folgenden Abschnitt werden die vier Themen beleuchtet, die im biographischen Verlauf für Verdi immer wieder eine zentrale Rolle spielten und den Menschen Giuseppe zeichneten. Es handelt sich dabei um seine Beziehungen zu seinem leiblichen Vater Carlo und zu seinem Förderer Antonio Barezzi, der ihm ein sozialer Vater wurde. Verdis Verhältnis zu sich selbst als Mann sowie all seine Beziehungen zu Männern waren davon geprägt. Diese Beziehungen waren von unterstützenden und freundschaftlichen Elementen, aber auch von Abhängigkeiten und Kränkungen geprägt. Die weitere zentrale Rolle ist die Beziehung zu seiner Mutter. Verdis Frauenbild war davon geprägt und damit seine Beziehungen zu seinen Freundinnen und zu seinen Geliebten. Ein wichtiges Thema zeigt sich in der lebenslangen Kränkbarkeit Verdis, die ihn so unversöhnlich und nachtragend sein ließ und es ihm schwer machte,

sich auf Menschen vertrauensvoll einzulassen. Als elementares Thema erscheint Verdis Verhältnis zu seiner Arbeit des Komponierens. Hier kann die Frage nach der persönlichen Bedeutung dieser Lebensgemeinschaft gestellt werden

## **6.1 Das Vaterbild**

Verdis Vaterbild war dominant und von hoher Ambivalenz gekennzeichnet.

### **6.1.1 Carlo Verdi**

Carlo Verdi, geboren im Jahre 1785, arbeitete als Schankwirt in seinem bäuerlichen Kolonialwarenladen. Der Vater Giuseppe erscheint in der frühen Kindheit als ein hart arbeitender Mann, der seine Familie zu ernähren hatte. Seine häufige Abwesenheit diente zur Existenzsicherung seiner Familie, sodass ihn Giuseppe vermutlich wenig sah. Über Carlos Gefühle und seine Zuneigung seinem kleinen Sohn gegenüber erfahren wir aus dessen Handlungen. Eindeutig zeigt sich Carlos Wunsch und auch sein Ehrgeiz, aus seinem Sohn etwas Besseres zu machen, als er es je gewesen war. Nur so ist seine frühe Unterstützung hinsichtlich Giuseppe musikalischer Begabung zu verstehen; sei es der Kauf des Spinetts, sein Einverständnis, Giuseppe auf eine Schule und später auf ein Gymnasium zu schicken, und natürlich die – wenn auch beschränkte – finanzielle Unterstützung seines Jungen, der bereits in frühem Kindesalter arbeitete und glaubte, sich sein Dasein verdienen zu müssen. Aufgrund seiner begrenzten wirtschaftlichen Möglichkeiten gelangte Carlo schnell an seine Grenzen. Als Kleinwarenhändler stand Carlo in Abhängigkeit von dem potenten bürgerlichen Antonio Barezzi, der mit seinem frühen unterstützenden Engagement Giuseppe gegenüber Segen und Fluch zugleich bedeutete. Öffnete sich darüber der Weg für Giuseppe, weiterhin in seinem musikalischen Talent gefördert zu werden, so bedeutete es für Giuseppe wie auch für Carlo eine Zäsur ihrer Beziehung. Carlo Verdi konnte weder wirtschaftlich noch sozial mit dem Mäzen Barezzi mithalten und darüber erfolgte eine narzisstische Spaltung, bei der Carlo die narzisstische Abwertung zuteilwurde. Carlo trat seinen Sohn an den wirtschaftlich wie sozial potenten Antonio Barezzi ab, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte junge musikalische Talente zu fördern. Carlo Verdi agierte fortan in ausführender Unterwerfung ihm gegenüber und befand sich in finanzieller wie moralischer Abhängigkeit von Barezzi.

Was mag dies für Giuseppe insbesondere in den Jahren der Pubertät und in seinem Ringen nach männlicher Identität bedeutet haben? Sicherlich einerseits eine narzisstische Bestätigung und Aufwertung, zu hören, selbst für etwas Besseres geboren zu sein, und darüber

seinem Gefühl, ein Nichts zu sein, entschwinden zu können. Andererseits tief enttäuscht von dem Vater, der ihn quasi abgetreten hatte und der sich unterwürfig und abhängig zeigte. Carlo stand hier für Giuseppe nicht mehr als positives Bild hinsichtlich seiner männlichen Identifikation zur Verfügung. Im Laufe seines Lebens kam es wiederholt zu heftigen emotionalen und für Verdi auch schambesetzten Auseinandersetzungen zwischen ihm und seinen Vater. Carlo drohte mehrfach wirtschaftlich zu scheitern und in den Augen Giuseppe war Carlo Verdi unfähig, mit Geld umzugehen. Dennoch unterstützte Verdi seinen Vater immer wieder, auch indem er ihn auf seinem Gut Sant'Agata einband und indem er sich immer wieder mit ihm versöhnte. Waren es die moralischen Verpflichtungen eines Sohnes und zeichneten sich hier die Schuldgefühle eines erfolgreichen Sohnes seinem scheiternden Vater gegenüber ab?

Wir sehen ein ambivalentes Verhältnis, das von Enttäuschung und Wut, aber auch von abgewehrter Sehnsucht sprach. Bekannt ist, dass Verdi lebenslang an dem Spinett, das er von seinem Vater erhielt, hing. Giuseppe Verdi befand sich zum Todeszeitpunkt seines Vaters in Paris. Wir wissen nichts über die Gefühle Verdis dazu und er nahm nicht an der Beisetzung seines Vaters teil. Dies deutet darauf hin, dass sich Verdi in einem tiefen intrapsychischen, nicht gelösten Konflikt befand und er im Rahmen einer narzisstischen Spaltung seine Gefühle über Spaltung, Verleugnung und Verdrängung abwehren musste.

### **6.1.2 Antonio Barezzi**

Antonio Barezzi kam im Jahre 1787 zur Welt. Der wohlhabende Kaufmann und Musikfreund lebte sozial angesehen in Busetto. Bedeuteten hier die Unterstützung und Aufnahme im Hause Barezzi nicht geradezu das schillernde, erfolgversprechende Kontrastprogramm, das nur im Rahmen mit einer Idealisierung Barezzis einhergehen konnte und eine narzisstische Kompensation mit dem Preis seiner Unterwerfung und seiner Abhängigkeit ihm gegenüber beinhaltete? Verdis Gereiztheit und seine Nervosität sprachen für seine innere Anspannung, denn er spürte den enormen Druck, Leistungen und Dankbarkeit erbringen zu müssen. Giuseppe Funktionalisierung und Anpassung an die geltenden sozialen Umstände wurden hier einmal mehr verstärkt.

Die Zuwendung des Patrons Barezzi war an Wohlgefallen und Erfolg gebunden und duldete weder Alleingänge noch Autonomiebestrebungen des jungen Giuseppe. So waren auch die Mailänder Tage durch seine Kontrolle und Dominanz gezeichnet. Der Vermieter Seletti

stand im Dienste Barezzis und fungierte als dessen verlängerter Arm. Er kontrollierte und demütigte Giuseppe in abwertender Art und Weise und kann hier als ein abgewehrter Teil Barezzis gesehen werden. Verdi war davon zutiefst getroffen, doch sein Aufenthalt in Mailand bescherte ihm auch zum ersten Mal Freiräume, die er seinem Alter entsprechend zu nutzen begann. Sein Arbeitsfleiß litt darunter und offenbar befürchtete Barezzi Schlimmeres, sodass Carlo Verdi ausgesandt wurde, um Giuseppe zur Raison zu bringen.

Barezzi versuchte Verdi an sich zu binden. Mit der Stelle des Musikdirektors in Bussetto wurde Verdi sogar sein Schwiegersohn, was diesen gemeinsam mit seiner jungen Ehefrau nicht hinderte, seinen Lebensmittelpunkt nach Mailand zu verlegen. Barezzis finanzielle Unterstützung als Basis immer noch im Hintergrund, die Belastung der eigenen beruflichen und wirtschaftlichen Unsicherheit, eine Ehefrau und eine Tochter zu haben wogen schwer, sodass sein jetziger Ablösungsversuch von enormem Druck, erfolgreich sein zu müssen, geprägt war. Barezzi machte aus seiner Kränkung und seinem Ärger kein Hehl und entzog seine finanzielle Unterstützung, sodass sich Giuseppe ihm gegenüber wiederholt in der erniedrigenden Position eines Bittstellers sah. Barezzi offenbarte wiederholt seine narzisstische und berechnend Seite, deren Wahrnehmung von Verleugnung und Idealisierung gekennzeichnet war. Dies drückte sich insbesondere in der Fehleinschätzung über seine verstorbene Tochter Margherita aus, die er nach dem Verlust ihrer beiden Kinder als eine glückliche, in der Blüte ihres Lebens stehende Frau beschrieb.

Dennoch stand Antonio Barezzi als Unterstützer und Gönner für Verdi in dessen dunklen Zeiten weiterhin zur Verfügung, und er blieb als Patron bis zu seinem Tod ein stetiger Begleiter an Verdis Seite. Die Beziehung der beiden war von der anhaltenden Wertschätzung, aber auch von einem hohen Maß an Idealisierung Verdis gekennzeichnet. Mit dem Erreichen seiner finanziellen Unabhängigkeit gelang es Verdi, sich zunehmend auch emotional seinem Schwiegervater gegenüber abzugrenzen.

### **6.1.3 Die Spaltung – Licht und Schatten**

Repräsentiert Carlo Verdi den irrationalen, nicht berechenbaren, hart arbeitenden, aber erfolglosen und scheiternden Vater, der in seiner Hilflosigkeit immer wieder auf die Unterstützung anderer angewiesen ist, so wirkt Antonio Barezzi als ein dominanter und kontrollierender Patron. Als ein Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft handelte er den sozial aner-

kannten Reglements entsprechend und erwarb wirtschaftliche Potenz verbunden mit dem entsprechenden sozialen Ansehen. Die beiden Väter stehen hier wie Licht und Schatten. Der scheiternde Vater Carlo Verdi und der erfolgreiche Vater Antonio Barezzi. Beider Verhalten war geprägt von ihrer narzisstischen Abwehr und ihrer kindlichen Bedürftigkeit nach Anerkennung und Erfolg. Beide Väter unterstützten Giuseppe hinsichtlich seiner musikalischen Begabung und trugen somit zu seiner erfolgreichen Karriere bei. Beide Väter partizipierten narzisstisch am Leben Verdis. Carlo profitierte wirtschaftlich und Antonio Barezzi profitierte sozial-gesellschaftlich.

Giuseppes Vaterbild war ein dominantes und es entsprach den Möglichkeiten und Begrenzungen beider Väter. Selbstwertzweifel sowie Erfolg und menschliches Scheitern prägten seine väterliche Imago, das im Rahmen seines Über-Ich wie in seinen männlichen Identifikationen Präsenz zeigte.

## 6.2 Das Mutterbild

Luigia Verdi geb. Uttini kam im Jahre 1787 zur Welt und heiratete im Alter von 17 Jahren ihren Ehemann Carlo Verdi. Sie war gelernte Spinnerin und nach neunjähriger Ehe kam ihr Sohn Giuseppe zur Welt. Im Jahre 1814 erfolgte der Einmarsch österreichischer und russischer Truppen. Dabei kam es zu Plünderungen und Typhusepidemien. Im Jahre 1815 brachte Luigia ihre Tochter Giuseppina zur Welt. Bekannt ist ferner, dass Luigia im Laden ihres Mannes arbeitete, dass sie zur Hochzeit ihres Sohnes in Busetto fehlte und dass sie bis zu ihrem Tod im 63. Lebensjahr an der Seite ihres Mannes Carlo währte. Aus der gesamten Kindheit und Jugend sowie aus seinem Erwachsenenalter ist nichts über die Beziehung Verdis zu seiner Mutter bekannt geworden. Ausschließlich ihr Tod im Jahre 1851 löste nach Angaben von Verdis Ehefrau Giuseppina bei Verdi große Trauer aus (Meier, 2007). In seinen eigenen Briefen ließ Verdi seine Mutter unerwähnt. Luigia war zum Zeitpunkt der Geburt ihres Sohnes 26 Jahre alt. Sicher ist, dass mit dem Einmarsch plündernder Soldaten und dem Ausbruch einer Typhusepidemie Angst und Schrecken verbreitet waren. Es ist davon auszugehen, dass diese kriegsähnlichen Zustände auf Luigia Einfluss nahmen und sie sich in ihrer Sicherheit und in ihrer Möglichkeit, sich der Bemutterung des Säuglings anzunehmen, beeinflusst sah. Was es für Luigia bedeutete, in den Zeiten der politischen Unruhen nach kurzer Zeit erneut schwanger zu werden und ihre Tochter Giuseppina im Jahre 1815 zur Welt zu bringen, darüber kann nur spekuliert werden. So wissen wir nichts über die Zuneigung der Mutter zu ihrem Sohn und über deren beider Gefühlsbeziehung und Bindung zueinander.

Wie mag es Luigia mit Giuseppees frühem Weg in die Welt der Musik ergangen sein? Da sie ihn bereits im Alter von neun Jahren ziehen ließ, stellen sich viele Fragen: Litt sie als Mutter darunter, ihren Sohn so jung abzugeben? Unterstützte auch sie seine musikalische Entwicklung und war sie stolz auf ihren Sohn? Nahm sie an seinen Erfolgen teil? Wie erging es ihr, als sie ihren Sohn nach dem Verlust seiner Kinder und seiner Ehefrau in tiefer Verlassenheit und Not sah? Standen die beiden in einem persönlichen Kontakt zueinander? Verdis Mutter war faktisch anwesend, doch weder erschien sie im Rahmen dieser Mutter-Sohn-Beziehung in den Briefen Verdis, noch fand sie Erwähnung in den Biographien über Verdi. Natürlich stellt sich die Frage, ob die Nichterwähnung Luigias den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen des 19. Jahrhunderts geschuldet war. Oder ob es an der Persönlichkeit Luigias und einer blassen, nicht greifbaren und emotional nicht spürbaren Mutter lag. Dann fand sie in ihrer Nichtpräsenz ihren Platz über den Abwehrmechanismus der Verleugnung.

### **6.3 Die Kränkung**

Verdi war für seine Kränkbarkeit bekannt. Dabei handelte es sich um Misserfolge, die sich im Laufe eines Lebens einfinden und die verschmerzt werden können und müssen. Für Verdi hingegen schien es sich in diesen Fällen um einen Verrat an seiner Person oder um einen Angriff auf seine Existenz zu handeln. Die Nichtberücksichtigung bei der Vergabe der Stelle des Organisten in Busetto, die Ablehnung am Mailänder Konservatorium, die Kritik Rossinis bezüglich seiner ersten Opera buffa „Un giorno di regno“, die Tatsache, dass Emilio Broglio Rossini als das Maß aller Dinge bezeichnete: Verdi konnte sein Leben lang nicht darüber hinwegsehen und kam immer wieder darauf zurück. In einigen seiner Beziehungen wie der zu Bartolomeo Merelli kam es sogar zum Bruch, da dieser Kritik an seiner Oper „Alzira“ geäußert hatte. Obgleich Merelli Verdi in dessen dunkelsten Zeiten unterstützt und ihm den Weg in die Mailänder Scala geöffnet hatte, kam Verdi nicht über die Kränkung hinweg. Auch Verdis langjährige Verbundenheit zu Angelo Mariani ging zu Bruch, als dieser sich mit seinem Dirigat von Wagner-Opern – für Verdi gefühlt – gegen ihn stellte. Auf kritische Töne des Publikums reagierte Verdi überschäumend wütend, dabei oft mit Sarkasmus und Ironie betont. Und hierin schwang Verdis eigene tiefe Infragestellung mit, die er wiederholt zum Ausdruck brachte und die als Nährboden für seine resignativen und depressiven Rückzüge diente.

Verdis Reaktion und sein Umgang mit Kränkungen weisen somit auf frühe narzisstische Abwehrmechanismen wie auf eine depressive Verarbeitung mit Beziehungsabbrüchen

hin. Da sich eine narzisstische Störung in diesem Ausmaß immer innerhalb einer frühen Mutter-Kind-Beziehung entwickelt, erhellt sich darüber der Weg, um seine Beziehung zu seiner Mutter Luigia zu verstehen.

## **6.4 Arbeitsbeziehung**

Komponieren prägte Verdis gesamten Lebensverlauf sodass seine Arbeit zu einer tragfähigen Lebensbeziehung erwuchs. Dennoch bewegte sich Verdi hier in einem ambivalenten Spannungsfeld. Einerseits zeigten sich eine narzisstische Kompensation und Stabilisierung über seinen Erfolg, andererseits stand er unter einem immer größer werdenden Erfolgsdruck, der von außen an ihn herangetragen wurde. Darüber erhöhten sich sein intrapsychischer Druck und damit gleichzeitig die Angst vor einem Misserfolg. So zeichnete sich auch in dieser Beziehung eine Amplitude der Höhen und der immerwährenden möglichen Abstürze in die Tiefen des Scheiterns ab. Entsprechend zeigte sich Verdis Verhältnis zu seiner Arbeit von narzisstischen Abwehrmechanismen geprägt. Er wertete sich selbst ab und erfuhr Kritik von außen, die für ihn in solch einem Maße kränkend war, dass darüber selbst langjährige Beziehungen zu Bruch gingen.

## **7 Der Mensch Giuseppe Verdi**

Die frühkindlichen Beziehungen und Prägungen formten Verdi, sodass sich darüber folgendes Bild abzeichnet.

### **7.1 Das Vaterbild und die Leistung**

Giuseppe war ein scheues und zurückhaltendes Kind, das früh lernte, sich über Anpassung und Funktionalisierung seinen Platz zu sichern. So prägte harte Arbeit bereits die Jahre seiner frühen Kindheit. In seinem Hin gezogen sein zu der Musik fand er einen für sich eigenen Raum, der es ihm ermöglichte, sich aus der familiären Eingebundenheit zurückzuziehen. Sicher ist, dass dieser Raum der Kompositionen es ihm ermöglichte, sich hinsichtlich seiner Stimmungen und seiner Gefühle auszudrücken (Oberhoff, 2005). In diesem musikalischen Ausdruck konnten sich Affekte, Vorstellungen sowie Wünsche einfinden und sich in einem Bild zusammenfinden und sich in dieses integrieren (Oberhoff, 2015). Da es sich bei einer Opernkomposition um einen nicht realen Lebensraum handelte, sondern vielmehr um einen innerseelisch-virtuellen Raum, der inszeniert auf einer Bühne erschien, war hier für Verdi der Raum für Projektionen par excellence geschaffen.

Auf seinem künstlerischen Weg erfuhr Verdi immer wieder ein hohes Maß an väterlicher und männlicher Unterstützung, die von hoher Erwartungshaltung geprägt war. Sein Vater Carlo schöpfte all seine Möglichkeiten aus, doch aufgrund seiner Begrenzungen trat er seinen Sohn in den Jahren der Pubertät an den sozial und wirtschaftlich potenten Antonio Barezzi ab. Giuseppe entschied sich in seiner Gunst für den potenten Antonio Barezzi und schuf sich mit ihm ein idealisiertes Vaterbild, das von Erfolg, Macht und sozialem Ansehen geprägt war. Seine männliche Identifikation und hohe Anspruchshaltung waren mit der Entwicklung eines hohen Ich-Ideals und einem strengen Über-Ich verbunden. Einerseits stand dieses Ich-Ideal als narzisstische Bestätigung und Aufwertung, andererseits übte diese Erwartungshaltung großen Druck auf Giuseppe aus. Dieser Druck verbot ihm, sich selbst und andere zu enttäuschen. Dies führte bereits in seiner Jugend zu inneren Spannungen und zu einer Gereiztheit, die ihn zeitlebens begleitete. Nicht selten verdrängte Verdi seine Gefühle der Überforderung und seine Ängste vor einem möglichen Scheitern. Er wehrte diese über Somatisierung ab, sodass häufige Magenerkrankungen sowie Angina seine Wegbegleiter wurden (Meier, 2007).

Der Erfolg wurde für Verdi existenziell bedeutsam. Er sicherte sich darüber seine wirtschaftliche Unabhängigkeit und dies bewahrte ihn davor, so zu sein wie sein Vater Carlo. Dessen wirtschaftliche Abhängigkeit und dessen Unfähigkeit mit Geld umzugehen, erfüllten Verdi mit Scham, sodass er Carlo dafür zutiefst abwerten musste. Der Erfolg stand für Verdi aber auch als Garant, um grundsätzlich etwas zu sein im Leben, was auf eine tiefe Selbstwertproblematik in ihm hinweist.

## **7.2 Die Mutter und die Kränkung**

Die Art und Weise, wie ein Mensch die Welt wahrnimmt und wie er sich darin gefühlt verortet ist von seiner frühen Beziehung zu seiner Mutter geprägt und bestimmt auch im Erwachsenenalter sein Bedürfnis nach Nähe und nach Bindung (Winnicott, 2017). Der Hinweis auf Giuseppe's Selbstwertproblematik mit seinem Gefühl, ein Nichts zu sein, verweist somit auf seine Beziehung zu seiner Mutter Luigia. Wir sahen Verdis Mutter Luigia zwar faktisch anwesend, doch sie blieb verborgen in der emotional spürbaren Nichtpräsenz gefangen. In dieser Beziehung bereitete sich der Nährboden, der für die Entwicklung von Selbstwertgefühl und Selbstvertrauen für Giuseppe maßgeblich war. Er war sein ganzes Leben von innerer Ruhelosigkeit und depressiven Episoden begleitet. Verdis narzisstische Kränkbarkeit und seine rasch verspürte existenzielle Bedrohung bei erfahrener Ablehnung und Kritik, seine lebenslange Unversöhnlichkeit wie seine Beziehungs- und Kontaktabbrüche weisen darauf hin, dass er im

Rahmen seiner frühkindlichen Beziehung zu seiner Mutter eine narzisstische Kränkung erfahren haben muss.

Erfolgreich zu sein und zu komponieren, bedeutete für Giuseppe, sich über die düsteren, depressiven Abgründe hinwegzutäuschen und sich von diesen zeitweise zu entfernen. Insbesondere nach dem Verlust seiner beiden Kinder und seiner Ehefrau konnte sich Verdi über das Komponieren und den Erfolg seiner Opern narzisstisch stabilisieren. Über den jahrelangen Erfolgsmarathon seiner Galeerenjahre sicherte sich Verdi ein Maß an wirtschaftlicher Autonomie, was ihm offenbar ein Maß an Kontrolle und Freiheit bescherte, um sich darin seinen Beziehungsrahmen etwas sicherer gestalten zu können.

### **7.3 Verdi in seinen Beziehungen**

In seinen zahlreichen freundschaftlichen Beziehungen zu männlichen und väterlichen Freunden sehen wir Verdi häufig in der Rolle eines aufblickenden Sohnes, der sich im Rahmen einer Vaterübertragung idealisierend und angepasst verhielt und der zeitlebens um die väterliche Anerkennung warb. Ebenso in seiner Freundschaft zu Clara Maffei imponierte er in der Rolle eines zurückhaltenden und verehrenden Sohnes, der immer die Form wahrte und sich in seiner Enttäuschung aggressionsgehemmt zurückzog. Die Kehrseite dieser Medaille zeigte Verdi in der Rolle eines dominanten Patrons, der mit Impulsdurchbrüchen anderen gegenüber brüsk und verletzend werden konnte oder der sich fürsorglich kümmerte. In all seinen freundschaftlichen Beziehungen hielt Verdi sowohl Männern wie Frauen gegenüber das förmliche Sie ein. Zum vertraulichen Du kam es ausschließlich seinem Librettisten Piave, wie seinem Gefährten Muzio gegenüber. Es war Verdis tiefe Unsicherheit im Rahmen seiner Selbstwertzweifel, die ihn zeitlebens begleitete und derer er sich emotional absichern musste.

Über Giuseppees Gefühle seinen beiden Ehefrauen gegenüber sind wir auf Interpretationen seines Handelns angewiesen. In keinem seiner Briefe ging er auf seine Gefühle und auf die Beziehungen zu ihnen ein. Insbesondere über seine Beziehung zu Margherita kann nur spekuliert werden. Ob es sich dabei um eine Liebesheirat oder ob um ein Arrangement beiderseitiger Vorteile handelte, bleibt offen. Verdi sprach nur über den Druck seiner zusätzlichen wirtschaftlichen Verpflichtung als Ehemann und Vater zweier Kinder. Der Verlust seiner Kinder und seiner Ehefrau in so kurzer Zeit muss für ihn traumatisch gewesen sein, denn er fiel daraufhin in eine tiefe Depression, die mit einem Rückzug in die Arme seines Schwiegervaters verbunden war. Margheritas Bild bleibt blass und emotional nicht spürbar. Die Tatsache, dass

Verdi die Grabstelle seiner Frau im Jahre 1868 suchen ließ, deutet darauf hin, dass er sie im Laufe der Jahre nicht besucht hatte. Ob wir hier auf einen Abwehrmechanismus bezüglich seines Verlusts von Margherita stoßen oder ob es Verdis Umgang mit Abschied und Tod geschuldet war, oder es mit den erfahrenen Verlusten seiner im Jahre 1867 verstorbenen Väter zusammenhängt, bleibt spekulativ.

Der Blick auf Verdis Beziehung zu seiner zweiten Ehefrau Giuseppina Strepponi erscheint klarer. Verdi stieß in einer für ihn dunklen und schweren Lebensphase auf Giuseppina Strepponi. Sie war eine kluge und talentierte Sopranistin, die Verdi ein Maß an Lebenserfahrung voraushatte. Dies betraf ihren beruflichen Erfolg sowie ihr Privatleben. So war sie ihm von Beginn an eine unterstützende Mentorin in all den strukturellen und praktischen Angelegenheiten und nutzte ihre beruflichen Kontakte für ihn. Andererseits war sie als Frau in einer sozial schwierigen Situation. Alleinstehend mit unehelichen Kindern genoss sie in der damaligen Zeit keine soziale Akzeptanz und Wertschätzung. Sie glich vielmehr einem gefallenem Engel, der sich aufopfernd für Verdi einsetzte. Giuseppina und Verdi verband eine gemeinsame soziale Herkunft, in der beide gelernt hatten, früh mit Arbeit zum Lebensunterhalt beizutragen. Von Giuseppina wissen wir, dass Verdi für sie ihr großes Liebesglück bedeutete und sie über all die Jahre hinweg offen über ihre Freuden wie auch über ihre Enttäuschung und ihr tiefes Leid mit Verdi berichtete (Abbiati, 1959c, S. 248). Verdi sprach die ersten Jahre der Beziehung nicht über seine Verbindung zu Giuseppina. In keinem seiner Briefe fand sie Erwähnung. *Weshalb teilte er sein neues Glück nicht mit seinen engsten Vertrauten? Welcher Art der Gefühle empfand er für sie?*

*Resultierte seine Geheimniskrämerei aus seiner Angst heraus, erneut verletzbar zu sein, falls es zu einem Verlust kommt?* Strepponi entsprach nicht den Kriterien des Bürgertums und sie erfuhr wiederholt Kränkungen. Demütigend muss sie erlebt haben, wenn sie sich der Akzeptanz der Kreise und Zirkel beraubt sah, die für Verdi so wichtig waren. Verdi selbst äußerte sich seinem Schwiegervater gegenüber in einem Brief, in dem er zu Giuseppina als der Frau an seiner Seite stand. Über die Art seiner Beziehung zu ihr und über seine Gefühle zu ihr blieb er bedeckt. So entsprachen auch die anonyme und abgeschiedene Heirat der beiden sowie die Tatsache, dass sich Verdi auch hierzu nie geäußert hat, diesem Bild. Giuseppina kümmerte sich in einer mütterlichen Fürsorge um die Bedürfnisse und Launen ihres geliebten Verdi und zeigte dabei ein hohes Maß an Leidenschaft. Ihre Kinder hingegen fanden sich in Heimen untergebracht und ihnen gegenüber fehlte es an mütterlicher Zuwendung. Verdi schien keine Anstalten gemacht zu haben, die Kinder seiner Frau aufzunehmen oder unterstützen zu wollen.

*Wäre für ihn die Übernahme der sozialen Vaterschaft für ihre Kinder nicht Balsam auf seine Wunden des Verlusts seiner Kinder gewesen? Wie ist es einzuordnen, dass Verdi seine angebliche Nichte Filomena Verdi adoptierte und sie später zu seiner Alleinerbin einsetzte? Filomena verbrachte viel Zeit auf Sant'Agata und Giuseppina kümmerte sich rührend um sie.*

*Spürte Giuseppina hier ihren inneren Widerspruch und trauerte sie um ihre Kinder, die in Heimen lebten? Wie mag es Giuseppina emotional damit ergangen sein, ihre leiblichen Kinder zu verleugnen und mit einem Mann in Reichtum zu leben, der sich für wirtschaftlich Bedürftige in unterschiedlichem sozialen Kontext einsetzte? Ein reifes mütterliches und väterliches Handeln mit Fürsorge und Verantwortung zeichnete hier weder Giuseppina noch Verdi aus. Vielmehr schien ihre Beziehung zueinander von einem gegenseitigen Maß an hoher emotionaler Bedürftigkeit gekennzeichnet gewesen zu sein – eine Beziehung, in der sich beide gegenseitig stabilisierten und narzisstisch kompensierten. Verdi erschien einerseits als ein dominanter Patron, der Giuseppina ein soziales Zuhause gab, andererseits als ein Mann, der sich in seinen unberechenbaren impulsiven Stimmungsschwankungen von Giuseppina kindlich bemuttern ließ. Giuseppina war eine kluge Frau, die sich in ihrer Funktionalisierung und Anpassung über die Rolle der Kümmerin stabilisierte und darüber ihre emotionale Bedürftigkeit abwehrte. Über die darüber erhaltene Dominanz und Macht kompensierte Giuseppina narzisstisch und in dieser Rolle wurde sie für Verdi unverzichtbar.*

Betrachten wir uns Verdi in seiner Beziehung zu seiner Muse Teresa Stolz, so zeigte sich hier ein ödipal gebundener, schwärmerischer und gefühlvoller Mann. Die Ménage-à-trois mit Giuseppina und Teresa inkludierte für Verdi seine emotionale Sicherheit und Stabilität, sodass über die Unerreichbarkeit der Geliebten alles emotionale Verlangen und Ersehnen in ihm spürbar werden durfte. Somit konnte Verdi vor dem Hintergrund seiner stabilen und belastbaren Mutterübertragung auf Giuseppina in seiner Beziehung Teresa Stolz gegenüber gefahrlos seine Gefühle in Worte fassen.

## **7.4 Die Bedeutung des Komponierens**

In Verdis Leben kommt der Bedeutung des Komponierens eine Schlüsselrolle zu. Vordergründig besehen verhalf Komponieren Verdi dazu, sich aus der misslichen Lage der Armut und des wirtschaftlichen Scheiterns zu bringen. So gesehen schaffte er sich eine Grundlage, die ihm seine soziale Herkunft und sein Vater Carlo schuldig geblieben waren. Hinzu gesellte sich die narzisstische Bestätigung, die ihm sein Erfolg bescherte, auch um die ihm so

wichtige soziale Anerkennung bestimmter Kreise zu sichern. Verdi hoffte, seinem tiefen Gefühl, „ein Nichts zu sein“, darüber zu entrinnen. Im Wesentlichen verschaffte sich Verdi mit seiner Arbeit des Komponierens aber eine emotionale Sicherheit, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Sei es, dass er in schwierigen Lebenserfahrungen, wie dem Verlust seiner Kinder und seiner Ehefrau, über die Struktur seiner Arbeit aus seinen depressiven Rückzügen zurück in seine sozialen Alltagsbezüge fand.

Musikanalytisch betrachtet eröffnet Musik einen Raum der es zulässt, sich aus primärprozessartigen Inhalten und Sequenzen zu speisen. (Oberhoff, 2015). In diesem Sinne stehen Kompositionen auch als ein Ausdruck unbewusster Inhalte und bieten das Containment für intrapsychisch kompensatorische und stabilisierende Mechanismen. Dabei obliegt die Gestaltungsfreiheit dem Komponisten, der den Inhalt wie auch den Rahmen setzt. Im Spiel der Musik birgt sich ähnlich einer Projektion die Möglichkeit einer wiederkehrenden Erlebensqualität und über das Publikum kommt ein reziproker Austausch im Sinne einer Beziehungsqualität hinzu. Somit gelangt die Komposition zu einem Ausdruck eines individuellen intrapsychischen Erlebens und darüber hinaus zu einem verbindenden Medium in der Beziehungsgestaltung. Verdis Art zu komponieren entsprach einer Amplitudenbewegung zwischen intuitiv und schnell oder lähmend und sich verzögernd. (Gerhard / Schweikert, 2001) Davon ausgehend, dass uns in seinen Kompositionen die Affekte und Gefühle primärprozessartig begegnen, hören wir die Intensität polarer Gefühlsqualitäten, die der Amplitudenbewegung zwischen kometenhaften, glücksbeseelten Momenten und dem abrupten Abbruch einer Beziehung oder einem existenziellen Fall folgen (Willascheck, 2001, S. 550). In diesem Kontext scheint auch die Bedeutung seiner zahlreich komponierten Chöre von Bedeutung zu sein. Ein Chor steht als Containment für das Zusammenfinden einzelner und unterschiedlicher Stimmen. In der sich vereinigenden Vielfalt entsteht eine symbiotische Verschmelzung, worüber dem Chor seine in sich bergende und tragende Stimmgewalt erwächst. Dieses Bild umfasst somit den individuellen sicheren Halt innerhalb einer tragenden Matrix und entspricht ontogenetisch dem Bild eines Fötus im pränatalen Schutz der ihn umhüllenden Fruchtblase im Schoße der bergenden und tragenden Mutter. Hier stellt sich die Frage, ob es einen Zusammenhang zwischen Verdis zahlreichen Chorkompositionen und einem von ihm unbewussten Bedürfnis nach einer tragenden symbiotischen Verschmelzung mit der mütterlichen Imago gab.

Ungeachtet dessen fiel Verdi im Laufe seines Schaffens immer wieder in seine lange währenden depressiven Phasen zurück. Seine wiederkehrenden Erkrankungen und insbesondere seine Rast- und Ruhelosigkeit ließen ihn mitunter gereizt und getrieben in seinem Alltag

erscheinen – ganz zu schweigen von seiner Angst, die ihm das öffentliche Leben bereitete, und dem Erwartungsdruck des Erfolgs, dem er sich ausgesetzt sah. Entsprechend sah sich Verdi darüber auch einem permanent möglichen Scheitern ausgesetzt. So schien sein Schaffensverlauf der Weg einer Gratwanderung zu sein, der ihn wiederkehrend an die Grenzen auf dem Höhenflug seines Erfolgs und den Tiefen eines möglichen und drohenden Absturzes führte. Somit bewegte sich Verdi im Rahmen seines musikalischen Schaffens innerhalb eines Spannungsfeldes, dessen Amplitudenbewegung ihm einerseits seine Kraft und Kreativität bescherte, ihn andererseits aber auch unendliche Mühen kostete, um sich am Leben und in der Balance zu halten. So gesehen bedeutete Komponieren für Verdi Segen und Fluch zugleich.

## 7.5 Zusammenfassung

Auffallend in dem Bild Verdis scheinen uns folgende Tatsachen zu sein:

- I. Verdi pendelte zwischen einem idealisierten und einem negativen Vaterbild hin und her.
- II. Die Mutter sowie seine Schwester finden trotz faktischer Anwesenheit keine Erwähnung.
- III. Die Kränkung birgt existenziellen Charakter.
- IV. Verdi stabilisierte sich früh über Leistung.
- V. Narzisstische Kompensation über Erfolg
- VI. Somatisierung und wiederkehrende depressive Phasen
- VII. Amplituden zwischen Erfolg und Scheitern
- VIII. Dominanz oder Unterwerfung – Kontrolle der Gefühle und der Beziehungen
- IX. Ödipaler Konflikt
- X. Bedeutung der Musik

So zeichnete sich analog seinem Vaterbild das Bild eines Mannes, der sich zwischen den Polen von Licht und Schatten in Amplituden hin- und her bewegte – tragische Verluste und Kränkungen galt es hinzunehmen, sensationelle Erfolge und die permanente Möglichkeit des Scheiterns galt es auszuhalten. In der Rolle des schwärmerischen und idealisierenden, aggressionsgehemmten Sohnes oder aber eines dominanten Patrons, der sich sowohl Männern wie Frauen gegenüber unterwerfend oder bestimmend und oft auch kränkend verhielt. In seiner Angst vor Nähe achtete er zeitlebens darauf, sich über Formalitäten – sei es durch Verträge oder das höfliche Sie – anderen gegenüber abzusichern.

In dem Mosaik Verdis bleibt das Bild seiner Mutter Luigia seltsam blank. Sowohl über sie als Frau und Mutter wie auch über Verdis Beziehung zu ihr gibt es keine niedergeschriebenen Informationen. Die Existenz seiner nur drei Jahre jüngeren Schwester blieb gänzlich ausgespart, obgleich diese im jungen Alter von 17 Jahren verstarb. Die Frage, weshalb sich Verdi weder über seine Mutter noch über seine Schwester äußerte, lädt zu Überlegungen ein. *Waren es seine Vorsicht und sein Misstrauen, die ihn bewusst veranlassten, seine Gefühle zu schützen, insbesondere wenn es um ihm so nahestehende Menschen ging? Oder weist diese Leerstelle auf die Abwehrmechanismen der Verleugnung, der Spaltung und der Verdrängung hin, die zur Sicherung einer schmerzhaften Verletzung und Wunde dienen?*

Verdis Stabilisierung und seine narzisstische Kompensation erfolgten über seine Arbeit des Komponierens und über seinen Erfolg. Die Abwehrmechanismen der Somatisierung sowie die wiederkehrenden depressiven Episoden durchzogen dabei wie eine rote Linie sein Schaffen, sodass sich daraus die Amplitude mit dem Höhenflug der narzisstischen Bestätigung und der nagenden Selbstwertproblematik mit der Angst des Scheiterns manifestierte. In Verdis intuitiver Art des Komponierens zeichneten sich primärprozessartig seine persönlichen Gefühle, Affekte und nicht bewältigten Themen ab, sodass sich über Identifikation und Projektion in den Klängen seiner Musik wie auch in den Handlungen seiner Protagonisten auf der Bühne ein Teil seines persönlichen Lebens ablichtete.

## **8 Die Untersuchung**

Über die gewonnenen Informationen hinsichtlich des Bühnenwerks, der Biografie Verdis und der von Verdi gezeichneten Skizze zum „Lear“-Projekt eröffnet sich im folgenden Abschnitt eine Hypothesenbildung hinsichtlich der folgenden Fragen:

- I. Gibt es Hinweise für einen Zusammenhang zwischen dem privaten Verdi und seinem Bühnenleben?*
- II. Lässt sich daraus eine Hypothese zu Verdis „Lear“-Projekt ableiten?*
- III. Handelt es sich um ein Scheitern Verdis?*

Die Fülle des gewonnenen Datenmaterials verlangt hinsichtlich seiner Auswertung eine Begrenzung und eine Fokussierung.

## 8.1 Die sozial relevanten Themen

Die sozial relevanten Themen sind in ihrem Inhalt wie in ihrer Ausprägung der Zeit Verdis im 19. Jahrhundert geschuldet. Dazu gehören die Themen des Patriotismus sowie der Freiheits- und Unabhängigkeitsbestrebungen. Für Verdi waren diese Themen insbesondere zur Zeit des italienischen Risorgimentos im Rahmen seiner Sozialisation prägend und somit in seinem Fühlen und Handeln verwurzelt und für ihn bedeutsam. Somit finden sich auf der Bühne die Themen der Unterdrückung und Fremdbesetzung eines Landes in diverser Ausgestaltung wie etwa in den Opern „Nabucco“, „Simon Boccanegra“ und „Jérusalem“ wieder. Auch die Themen der patriarchal geprägten Gesellschafts- und Sozialstrukturen erscheinen in ihren reglementierten und teils unüberwindbaren Klassenunterschieden. Sie prägten das Beziehungsverhältnis zwischen den einzelnen Klassen wie auch die Beziehung zwischen den Generationen, aber auch das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. So verweist die thematische Verarbeitung in der Oper „La traviata“ auf patriarchal-dominante Strukturen. Hinsichtlich der weiblichen Lust zeigt sich eine Spaltung, die einerseits das Bild einer reinen Madonna verbunden mit der sozialen Anerkennung, und andererseits den gefallenen Engel als lustvolle Kurtisane verbunden mit der sozialen Abwertung prägte. Diese Themen finden keine Berücksichtigung im Rahmen der Untersuchung.

## 8.2 Die intrinsischen Aspekte

Ein möglicher Zusammenhang zwischen dem Leben und dem Werk Verdis reduziert sich somit auf die Fokussierung der intrinsischen Aspekte. Gemeint sind hiermit die individuellen Themen Verdis und die der Protagonisten auf der Bühne. Die darin enthaltenen Konflikte sowie die entsprechende Konfliktverarbeitung, die subjektstufig über eine intrapsychische Psychodynamik sowie objektstufig über die Psychodynamik im Rahmen der Beziehungsebene und der emotionalen Handlungskompetenz Ausdruck finden.

Anhand der zwei folgenden Tabellen werden die zentralen Themen, Personen und die Konflikte mit den entsprechenden Abwehrmechanismen im persönlichen Leben Verdis sowie im Werk Verdis ersichtlich. Darüber sollen die Ähnlichkeiten sowie die Unterschiede zwischen Leben und Werk benennbar und thematisierbar werden.

**Tabelle 1: Die zentralen Inhalte des privaten Giuseppe Verdi**

Narzisstische Abwehrmechanismen kompensiert:

Vater	faktisch anwesend Dominanz narzisstisch erfolgreich Scheitern unterstützend fordernd	Spaltung  Idealisierung Abwertung Identifizierung	Erfolg und Leistungsdruck  Ringeln um Anerkennung
Mutter	faktisch anwesend Präsenz über Nichtpräsenz  blieb unerwähnt	Verleugnung Spaltung Idealisierung Abwertung	Nähe und Distanz  Unterwerfung Dominanz
Schwester	faktisch anwesend Präsenz über Nichtpräsenz blieb unerwähnt	Verleugnung	
Kränkung	Selbstwertproblematik	narzisstische Abwehr Somatisierung	existenzielle Bedrohung Kontaktabbrüche
Arbeit	Komponieren	Narzisstische Kompensation	stabilisierend, Erfolg Druck, Angst zu scheitern
Beziehungen	Stabile Beziehung zu Frauen wie Männern	narzisstische Abwehr, Kontrolle Dominanz Unterwerfung	Nähe – Distanz
Ödipaler Konflikt	Margherita und Barezzi (Vater) Teresa Stolz und Giuseppina (Mutter)	Verdrängung	stabilisierend

**Tabelle 2: Die zentralen Inhalte des Bühnenwerks**

Narzisstische Abwehrmechanismen dekompenziert:

Mütter	fehlend Präsenz über Nichtpräsenz	Verleugnung Spaltung Idealisierung Abwertung	Vater-Tochter- Beziehung
	negative Mutter Verrat Macht/Kontrolle	Idealisierung	Mutter-Sohn- Beziehung
Väter	Dominanz, Kontrolle  Macht und Ohnmacht depressive und psychotische Dekompensation  Verrat	narzisstische Abwehr Verleugnung  projektive Identifikation Spaltung in Idealisierung und Abwertung	Vater- Tochter- Beziehung
Söhne	Selbstwertproblematik Macht und Kontrolle depressive und psychotische Dekompensation Borderlinepersönlichkeit	narzisstische Abwehr Spaltung Idealisierung Abwertung Verleugnung	in Beziehung zu Ehe- frauen und Müttern wie in Beziehung zu Männern
Ödipaler Konflikt	Macht und Kontrolle Verrat existenzielle Bedro- hung depressive und psychotische Dekompensation psychoti- sche	Spaltung – Idealisierung Abwertung projektive Identifikation Verleugnung	destabilisierend in Vater- Tochter-Beziehung
	Selbstwertproblematik	narzisstische Abwehr	Sehnsucht nach Anerken- nung in Vater-Sohn-Be- ziehung

### 8.3 Die Übereinstimmungen

Wir sehen drei Themen, die im Leben Verdis wie auch in seinem Bühnenrepertoire eine zentrale Rolle spielten. Zum einen handelt es sich um die Väter. Verdis persönliche Vaterimago war von dem Abwehrmechanismus der Spaltung in den guten Vater und in den bösen Vater geprägt, sodass Idealisierung und Abwertung auch seine persönlichen Beziehungen zu Männern durchwoben. Die Väter auf Verdis Bühne entsprechen diesem Bild und wir finden die Spaltung subjektstufig in der Psychodynamik wie auf der Handlungsebene der Protagonisten wieder. Zum anderen handelt es sich um die Mütter. Im realen Leben Verdis wie in den Bühnenhandlungen war die Anwesenheit der Mütter erforderlich, doch sie traten über ihre Nichtpräsenz in Erscheinung. Sie unterlagen den Abwehrmechanismen der Verleugnung, der Spaltung und der Verdrängung. Das dritte wesentliche Thema ist die narzisstische Kränkung. Im Rahmen der Untersuchung wurde deutlich, wie schnell sich Verdi im Rahmen von Kritik gekränkt und existenziell abgelehnt fühlte und wie sehr er darin stagnierte. Auf der Bühne kam der narzisstischen Kränkung, bei den männlichen Protagonisten der Väter wie auch der Söhne, eine wesentliche bis hin zu einer existenziellen Bedeutung zu.

### 8.4 Die Abweichungen

Die Unterschiede zwischen dem persönlichen Verdi und seinem Werk liegen in der Ausgestaltung und in der Dynamik der darin enthaltenen Lebensverläufe. So setzte Verdi auf der Bühne wiederholt über die Jahre hindurch ein dramatisches existenzielles Scheitern in Szene. In seinem persönlichen Leben hatte Verdi mit gravierenden Verlusten, Höhen und Tiefen zu kämpfen, dennoch blieb er stabil in seinem Lebensverlauf verankert. Verantwortlich für diese Stabilität waren sicherlich zwei Faktoren: zum einen Verdis früher und lebenslang anhaltender beruflicher Erfolg, worüber eine anhaltende narzisstische Kompensation erfolgte. Zum anderen müssen zwei für ihn verbindliche langjährige und tragfähige Bindungen berücksichtigt werden. Es handelt sich dabei um die Beziehung zu seinem Förderer Antonio Barezzi. In dieser Beziehung fand Verdi einen intrapsychischen Halt mit der Möglichkeit, sich ein idealisiertes Vaterbild zu schaffen. Über seine Identifizierung mit dem sozial anerkannten und leistungsorientierten Vaterbild schuf er sich ein Ich-Ideal, das ihm neben Druck ein hohes Maß an narzisstischer Bestätigung sicherte. Somit konnte er sich über eine Spaltung seinem immer wieder scheiternden Vater Carlo Verdi gegenüber über Abwertung distanzieren, und einer entsprechenden intrapsychischen Vaterimago über dysfunktionale Abwehrmechanismen komponierend Raum verschaffen. Eine für Verdi besondere Beziehung lag jedoch in seiner Bindung

zu seiner zweiten Ehefrau Giuseppina Strepponi. Sie war bereit und auch ausreichend leidensfähig, um Verdi mit all seinen Stimmungen zu halten und ihm immer wieder mütterlich zu verzeihen. Damit hatte sich Giuseppe ein stabiles und tragfähiges emotionales Containment geschaffen, das sowohl mütterliche wie väterliche Komponenten enthielt.

Bei der Betrachtung des Bühnenwerks fallen zwei Aspekte auf. Darin dominieren die alleinstehenden Väter, ohne eine Ehefrau an ihrer Seite zu haben. Im Rahmen ihrer kindlichen projektiven Identifizierung und Mutterübertragung suchen sie ihren intrapsychischen Halt bei ihren Töchtern. Wird ihnen der Halt gewährt, erfolgt eine Idealisierung der Tochter; wähnt sich der Vater verraten, erfolgen die Abwertung und der Verrat an der Tochter. Als Söhne und Ehemänner projizieren die Protagonisten ihre dissoziierten beschädigten Selbstanteile auf ihre Ehefrauen, sodass diese im Rahmen der Übertragung auf ihre eigene intrapsychische dysfunktionale depressive Abwehr stoßen und letztendlich Schaden daran nehmen, wie wir es in den Opern bei Lady Macbeth und bei Desdemona sehen konnten. Darüber erklärt sich auch die existenzielle Bedrohung, die allen ödipalen Konflikten auf der Bühne innewohnt. Es geht nicht um eine Ablösung der Tochter, sondern es geht um einen gewählten Verrat eines Vaters und dessen Dekompensation seiner narzisstischen Abwehr, die in vielfacher Ausgestaltung subjektstufig und objektstufig in männlicher wie in weiblicher Form auf der Bühne ihre Handlung und ihren spezifischen Klang fand. Da die Untersuchung auf Ähnlichkeiten wie auf Unterschiede zwischen Leben und Werk verweist, rückt die folgende Frage in den Fokus: *Was manifestiert sich in der wiederkehrenden Ausgestaltung von menschlichem Scheitern auf der Bühne und in welchem Verhältnis steht dieses Scheitern zu Giuseppe Verdi?*

## **8.5 Die Projektion der narzisstischen Dekompensation**

Das Profil in Tabelle I mit den persönlichen Lebensinhalten Verdis weist anhand dessen sichtbar gewordener Abwehrmechanismen auf eine stabile narzisstische Kompensation hin. Das Profil in Tabelle II mit den Bühneninhalten Verdis zeigt primäre narzisstische Abwehrmechanismen, die auf dysfunktionale Verhaltensmuster und auf eine mögliche narzisstische Dekompensation hinweisen. Beide Tabellen beinhalten die gleichen Themen, und die Vermutung liegt nahe, dass die über den Vergleich deutlich gewordenen Abwehrmechanismen in einem direkten Verhältnis zueinander stehen.

Einerseits zeigt sich das Bild eines narzisstisch kompensierten und erfolgreichen, stabilen Lebensverlaufs, andererseits das Bild mit primären Abwehrmechanismen und dysfunktionalen Verhaltensmustern, sodass sich deren innerseelische Abgründe offenbaren und ein existenzielles Scheitern erfolgt. Darüber lässt sich die Hypothese formulieren, dass Verdi unbewusst über all die Jahre hinweg seine abgewehrten intrapsychischen dysfunktionalen Anteile mit den primären Abwehrmechanismen auf die Bühne komponiert hat, um darüber eine psychische Entlastung und Stabilisierung zu finden. In den dysfunktionalen Handlungsmustern spiegeln sich einerseits die Aggression und andererseits auch die kindliche emotionale Bedürftigkeit mit den frühen narzisstischen Abwehrmechanismen wider. Es ist die archaische Wut, gepaart mit der Angst auf und vor der sich verwehrenden und verschlingenden Mutter. Getrieben von der lebenslangen Sehnsucht nach einer positiven mütterlichen Repräsentanz drängt der Mangel zu einer nicht endenden Wiederholung. Zeigte sich die Ausgestaltung der Väter im Gesamtverlauf des Werks über die Jahre hin betrachtet, in ihrem Affektverhalten depressiv milder, wie es die Figur des Simon Boccanegra zeigte, so blieben die Mütter, mit Ausnahme der Zigeunerin Azucena, von der Bühne verbannt. Die Affektentladung des jungen Verdi erschien auf der Bühne brachial und mörderisch. Es kann hier die Hypothese gestellt werden, dass hier ein Zusammenhang mit Verdis schicksalhaften Verlusten in jungen Jahren und seiner damaligen depressiven Dekompensation sowie seiner erfahrenen Stabilisierung, die er aufgrund seiner ihn tragenden Beziehungen und Bindungen über die Jahre hinweg erfahren hat, besteht.

## 8.6 Verdi und der „König Lear“

Aus den bisherigen Ergebnissen der Untersuchung lässt sich ein Zusammenhang zwischen Verdi und seinem „Re Lear“-Projekt ableiten. Um eine Hypothese zu formulieren, liegt der Fokus der Betrachtung auf der von Verdi angefertigten Skizze. In der Skizze zeigt sich eine Abweichung zum Original des von Shakespeare verfassten Inhalts (Günther, 2012; Bloom, 2002; Paris, 1958; Haefs, 2010). Es handelt sich dabei um zwei entscheidende Faktoren:

- I. *Verdi verzichtete darauf, auf das Versagen der narzisstischen Abwehrfunktionen des Königs Lear einzugehen. Der König Lear behält über das ihn unterstützende männliche Containment seine narzisstischen Abwehrmechanismen, sodass er wortgewaltig auf der Bühne des Lebens bleibt.*

II. *Verdi verzichtete auf die von Shakespeare vorgegebene konfliktbehaftete Vater-Sohn-Thematik. Er negierte die Blendung des Vaters Gloucester, die für Nichtsehen und für nicht gesehen werden steht. Darüber erfolgt keine Demaskierung der narzisstisch verblendeten Väter.*

Verdi zeichnete hier einen Vater und König Lear dem Muster entsprechend seiner zahlreichen vertonten Werke mit dem Bild einer psychotischen Dekompensation und einer erneuten narzisstischen Kompensation. Es ist der Niedergang und der Aufstieg eines Phönix aus der Asche, der sich verraten fühlte, dabei seine Macht nicht einbüßte. Der König blieb aktiv und handlungsgestaltend. Verdi konnte sich nicht darauf einlassen, das tiefe menschliche Elend und die Verlorenheit Lears zu komponieren, welche durch den Verrat von Frauen verursacht wurden und eine tiefgreifende innerseelische Heimatlosigkeit in sich bargen. Diese Komposition hätte den Verlust der narzisstischen Abwehrfunktionen des Königs Lear berücksichtigen müssen. Da der Verrat im Drama des Lear aktiv von den Kindern ausging, den Töchtern wie dem Sohn, fanden sich beide Väter in der passiven Rolle der Ohnmacht und der kindlichen Hilflosigkeit wieder.

Zudem scheute Verdi die Vater-Sohn-Thematik, die ihn selbst in zweifacher Hinsicht betraf. Zum einen ging es um seine Beziehung zu Carlo Verdi, die von Enttäuschung, Wut und Trauer geprägt war. Verdi hatte sich von seinem Vater entfernt, doch er pendelte in seinem Verhalten ihm gegenüber mit hoher Ambivalenz zwischen Wut und Sehnsucht hin und her. Es betraf aber auch insbesondere seine Beziehung zu Antonio Barezzi, die von einem hohen Maß einer Idealisierung gekennzeichnet war und in ihrer Idealisierung für Verdi so bedeutsam war. Bekannt ist, dass Verdi in jungen Jahren mit einem leiblichen Sohn Barezzis sehr gut befreundet gewesen war und sich mit diesem eine Wohnung geteilt hatte. Was aus dieser Freundschaft geworden war und weshalb Verdi in seiner Korrespondenz nie ein Wort über diese Beziehung verlor, läßt zu der Vermutung ein, dass hier eine mögliche Rivalität um die Gunst des Vaters Barezzi eine Rolle gespielt haben könnte.

Und es gibt noch einen entscheidenden Hinweis: Es ist bekannt, wie wichtig es für Verdi war, einen Inhalt zu verstehen, um ihn komponieren zu können (Springer, 2000). Wie aus seinen Briefen ersichtlich ist, konnte Verdi die Enterbung Cordelias nicht verstehen. Dies weist darauf hin, dass er den Auslöser, der für die existenzielle narzisstische Kränkung des Königs Lear stand, nicht erkennen konnte. Hier zeigt sich der blinde Fleck seiner Unbewusstheit und seines psychischen Widerstands. Verdi komponierte all die Väter, die ihren selbst

erlebten Verrat narzisstisch kompensiert im Rahmen ihrer Mutterübertragung an ihren Töchtern verübten. Die Väter handelten aktiv aggressiv in ihrer Übertragung auf die depressiven Töchter, die sich passiv-aggressiv über den masochistischen Triumph narzisstisch stabilisierten.

Parallel dazu wertete er diesen Typus Frau massiv ab, wie es im Falle von Desdemona deutlich wurde. Darüber trat Verdis unbewusste Wut auf das weibliche und mütterliche Bild hervor, welches er auf der Bühne projektiv immer wieder neu in Szene setzte. Verdis Frauenbild auf der Bühne basierte somit auf einem intrapsychischen Widerstand, auf den er nicht verzichten konnte und der sich kompositorisch zeitlebens auf der Bühne abzeichnete. An dieser Stelle muss danach gefragt werden, inwieweit dieser weibliche Teil, der sich in seiner rückhaltlosen Abhängigkeit depressiv unterwirft, auch ein Aspekt seiner Mutter Luigia war. *Ein intrapsychischer Teil, der sich selbst verrät und darüber auch seinen Töchtern und Söhnen keinen Schutz gewähren kann?* Dieser Aspekt zeigte sich auch bei Verdis Gattin Giuseppina Strepponi, die hinsichtlich ihrer mütterlichen Fürsorge ihren leiblichen Kindern gegenüber nicht präsent war. Die Tatsache, dass sich Verdi kurz nach seinem traumatischen Verlust seiner jungen Familie erstmals mit dem Gedanken an eine Komposition des „Lear“ beschäftigte, bekommt hier zudem seinen Sinn. Seine Arbeit mit der Vertonung seiner Oper „Nabucco“ bot ihm eine Projektionsfläche, um seine Heimatlosigkeit, sein Weinen und Wüten in brachialer Form zu komponieren. Dies vermochte ihm ausreichend Stabilisierung im Sinne einer narzisstischen Kompensation zu geben, sodass er in seine Beziehungs- und Alltagsrealität zurückfinden konnte. So gesehen avancierte die Oper „Nabucco“ zu einem Anker, an dem sich sein beabsichtigtes „König Lear“-Projekt in Form eines Schattens (Kast, 2014) anhängen konnte. Somit verschaffte sich Verdi mit dem König Lear unbewusst eine ihn begleitende Gestalt, die einen intrapsychisch dysfunktionalen Mutteraspekt aufnehmen, binden und sichern konnte.

Verdis hohe Motivation, die sich im Verlauf seiner Projektarbeit mit dem „Lear“ immer wieder zeigte, wurde zudem von einem weiteren Aspekt gespeist. Es geht um seine Beziehung zu „papa Shakespeare“ wie er ihn nannte (Springer, 2005, S. 327). Zum einen handelt es sich um Verdis Vaterübertragung auf William Shakespeare und zum anderen um seine Identifikation mit Shakespeare. So weisen die Biographien Verdis und Shakespeares durchaus auf Parallelen hin. Sei es, dass auch der Vater William Shakespeares, der als Landwirt und Händler tätig war, finanzielle Fehlschläge zu verkraften hatte, sodass die Familie verarmt war. William erhielt, ähnlich wie Giuseppe Verdi, dennoch seine Bildung und sein Erfolg am Globe Theatre in London bescherte auch ihm früh Reichtum. So galt William als exzellenter Geschäftsmann;

jedoch schirmte er seine persönlichen und privaten Angelegenheiten vor der Öffentlichkeit ab (Schabert, 2000; Ackroyd, 2008; Burgess, 1984). Zudem gelang es Shakespeare in seinen Dramen, ein zutiefst menschliches Scheitern auf der Bühne in Szene zu setzen (Bloom, 2000) was auch Verdi musikalisch mit seiner „tinta“ gelang. Verdis unbewusste Arbeitshemmung, die zu einer Vermeidung des Projekts führte, beruhte somit auf einer existenziellen Verletzung im Rahmen seiner Mutterimago. Verdi gelang es, seine Bühnenmütter über seine narzisstischen Abwehrmechanismen der Idealisierung und Abwertung, wie im Falle der Azucena, oder aber der Verleugnung und damit des Nichterscheinens auf die Bühne zu komponieren. In diesem Zusammenhang erhellt sich der Abschluss von Verdis Karriere. Mit der Komposition seiner Opera buffa „Falstaff“ vertonte er seine einzige positive Mutter in der Figur der Alice Ford – eine Mutter, die ausreichend weibliches Selbstwertgefühl und Autonomie besitzt, um sich schützend vor ihre Tochter zu stellen. Doch impliziert das Genre „Opera buffa“, dass alle in sich geltenden Regeln außer Kraft gesetzt und die Inhalte mit Ironie und Sarkasmus gezeichnet und überzeichnet werden. Unter diesem Vorzeichen, dem zufolge es die gute Mutter dann nicht gibt, konnte Verdi unter Aufrechterhaltung seines Widerstands seine einzige positive Mutterimago komponieren.

## 8.7 Die Aussagen und Hypothesen

Über einen Vergleich der Daten lässt sich folgender Zusammenhang zwischen Giuseppe Verdi, seinem Werk und dem „Re Lear“-Projekt ableiten:

- I. *Über eine Betrachtung der Themen, der Konflikte wie auch der psychischen Abwehrmechanismen hat sich ein signifikanter Zusammenhang zwischen dem Bühnenwerk Verdis und seinem persönlichen Leben abgezeichnet.*
- II. *Auf der Bühne zeigt sich die kompositorische Ausgestaltung einer narzisstischen Abwehr mit ihren dysfunktionalen Anteilen.*
- III. *Das „Re Lear“-Projekt erscheint als eine Objektrepräsentanz, die einen Schattenaspekt Verdis binden und sichern konnte.*
- IV. *Die Antwort nach einem Scheitern Verdis mit seinem „Lear“-Projekt differenziert sich somit in zwei Aspekte:*
- V. *Verdi ist real mit seinem „Re Lear“-Projekt gescheitert, da es zu keiner Bühnenaufführung kam.*

VI. *Verdi hat sich über sein vermeintliches Scheitern psychisch stabilisiert und somit kann man auch von einem Nichtscheitern sprechen.*

## **9 Zum Begriff des Scheiterns im psychoanalytischen Kontext**

Die vorliegende Untersuchung hat das hohe Maß der Ambivalenz, die dem Wesen von Scheitern innewohnt, bestätigt, und verweist auf die Notwendigkeit einer Reflexion im psychoanalytischen Kontext.

### **9.1 Die Ambivalenz im Scheitern**

Verdi konnte sein bewusstes Vorhaben nicht in die Tat umsetzen und die von ihm bewusste und beabsichtigte Vertonung, den „König Lear“ als Opernwerk, auf die Bühne bringen. Gemessen an seinem bewussten Wunsch und Vorhaben blieb sein Ziel unerreicht. Unter diesem Fokus betrachtet, kann hier von einem Nichterreichen seines Vorhabens und somit von einem Scheitern ausgegangen werden.

Über den schöpferisch-kreativen Vorgang des Komponierens gelang es Verdi unter der Aufrechterhaltung von frühen narzisstischen Abwehrmechanismen, über Jahrzehnte hinweg dysfunktionale Selbstanteile unbewusst auf die Bühne zu projizieren, um dort ein dramatisches Scheitern in Szene zu setzen. Über seine Kreativität, was in seinem Falle Komponieren bedeutete, erfolgte über die Projektion eine intrapsychische Stabilisierung, sodass sich über den Erfolg eine narzisstische Bestätigung im Sinne eines Sekundärgewinns einspielte. Es ist das Bild einer Metamorphose, in der sich aus dem Minus der autoaggressiven Impulse und der dysfunktionalen Beziehungsmuster ein Plus des Erhalts und des expansiven Zuwachses entwickelt.

Auch im Falle des „König Lear“-Projekts folgte Verdi seinem unbewussten Widerstand mit den frühen Abwehrmechanismen der Verleugnung, der Spaltung und der projektiven Identifikation. Der durch das mütterliche Objekt bedingte existenzielle Verrat, den es für Verdi im „Re Lear“ primärprozessartig zu komponieren galt und der sich in seiner Tiefe in dem Bild des ohnmächtigen, hilflosen und umherirrenden Königs Lear darstellte, duldete keine frühen narzisstischen Abwehrmechanismen. Verdis gefühlte Angst beim Anblick des Re Lear auf der Heide diente somit als ein das Selbst erhaltender und regulierender Aspekt.

Verdis Scheitern mutet damit einem unbewussten Verzicht an, der im Dienste des Ich stand, sodass auf den intrinsischen Aspekt bezogen von einem Nichtscheitern zu sprechen ist.

Die Tatsache, dass ein und derselbe Tatbestand ein Scheitern wie auch ein Nichtscheitern bedeuten kann weist darauf hin, dass es dem Fokus des Betrachters obliegt, über eine Bewertung, ob es sich um Scheitern oder Nichtscheitern handelt, zu entscheiden. Scheitern wird sowohl in der subjektiven Wahrnehmung wie in der objektiven Zuschreibung zu einem subjektiven intrapsychischen Vorgang. In diesem Vorgang spielen die Prozesse von Externalisierung und Internalisierung eine wesentliche Rolle, wobei den Aussagen der Untersuchung zufolge der Internalisierung die Schlüsselrolle zukommt. Die Externalisierung bedient sich einer realen Einbindung und Objektzuschreibung und nimmt somit Bezug auf klare Ziele und Vorhaben. Die Internalisierung fokussiert sich auf intrinsische Aspekte und nimmt Bezug auf die intrapsychische Beschaffenheit eines Subjekts. So obliegt es ausschließlich ihm, wie ein Nichterreichen eines Ziels oder ein Nichtgelingen eines Vorhabens erlebt und wahrgenommen wird. Die dafür verantwortliche Matrix hängt von einem jeweiligen individuellen intrapsychischen Strukturniveau, den jeweiligen Abwehrmechanismen sowie den entsprechenden Bewältigungsstrategien und den Ressourcen ab.

Eine narzisstische Kränkung kann zu einer depressiven oder einer psychotischen Dekompensation führen; sie kann aber auch mit Enttäuschung, Wut und Trauer im Rahmen von Frustrationstoleranz verarbeitet und integriert werden und darüber zu einem psychischen Wachstum führen. Dem Prozess des Scheiterns und des Zerfalls stellt sich mit der Möglichkeit der psychischen Verarbeitung und der Integration eine diametral einsetzende Bewegung entgegen, die zu Wachstum und Erneuerung führen kann. Darüber entsteht das Bild einer energetischen Oszillation zwischen zwei Polen. Im Rahmen der Untersuchung manifestierte sich der Prozess des Scheiterns über Verdis Tätigkeit des Komponierens. Unter Berücksichtigung der primärprozessartigen Arbeitsweise Verdis und der Betrachtung, dass es sich beim Komponieren um einen schöpferisch-kreativen Akt handelt, stellt sich die Frage, worum es sich bei Kreativität handelt.

Resultierend aus der Ambivalenz im Scheitern formulieren sich somit folgende Fragen und Hinweise:

- I. *Die Bedeutung der Internalisierung im Hinblick auf Scheitern*
- II. *Worum handelt es sich, wenn wir von Kreativität sprechen?*
- III. *Wodurch wird der Prozess des Scheiterns getragen und wo verortet sich dieser Prozess innerhalb der psychoanalytischen Theorie?*

## 9.2 Die Bedeutung der Internalisierung

Anthropologisch betrachtet erscheint eine ontogenetische psychische Entwicklung des Menschen über die großen philosophischen Strömungen geradezu bildhaft repräsentiert. Mit einer beginnenden Entwicklung, die sich in ihrer allumfassenden Einbindung weg von Kosmos und Natur orientierte, verlagerte sich der Schwerpunkt der Betrachtung in der stoischen Philosophie hin zu einer Bedeutung der individuellen existenziellen menschlichen Befindlichkeit. Darüber erfolgte eine beginnende Loslösung von einem allumfassenden großen Ganzen, und die uneingeschränkte Projektion aller Lebensereignisse und deren Verantwortung in übergeordnete und im Außen liegende Objektrepräsentanzen erfuhr eine Beschränkung. Die Bewältigung von menschlichem Leid sowie die Entwicklung von Tugenden, Zielen und einer guten Lebensführung oblagen zunehmend einer individuellen und persönlichen Gestaltung. Dies bedeutete ein Sich-selbst-auf-den-Weg-Machen, mit der Aufforderung und der Verantwortung, Schicksalsschläge sowie Schmerz und Tod sehenden Auges anzunehmen und diese verarbeiten zu können.

Mit Kierkegaard und seiner existenzphilosophischen Grundhaltung rückte die Freiheit über die Möglichkeit und die Wahl einer selbstbestimmten Entscheidung hinsichtlich einer ethischen (Fenner, 2008) und ästhetischen Lebensweise (Früchtl, 1996) in den Fokus der menschlichen Selbstbestimmtheit. Damit stieß Kierkegaard auf die diffuse Angst (Kierkegaard, 1992) vor der Freiheit, die menschlichem Dasein in seiner Möglichkeit zur Selbstbestimmtheit innewohnt. Angst wird zu einem Motor und ist einerseits die Bedingung zu der Möglichkeit der menschlichen Freiheit, gleichzeitig erspürt das Individuum über die Angst seine Nähe zu den innerseelischen Abgründen seines Getrenntseins und seines menschlichen Alleinseins. (Fromm, 1999a, S.217) In diesen Daseinszuständen wird jede menschliche Entscheidung zu einem Beginn, die ein Ende sowie ein Gelingen oder ein mögliches Nichtgelingen und damit auch ein Scheitern impliziert.

Nietzsche rückte mit der Infragestellung der religiösen, ethischen und moralischen Werte seiner Zeit den Nihilismus als menschliche Daseinsform in den Mittelpunkt. (Stenzel, 1983) In seinem Aphorismus „Der tolle Mensch“ diagnostizierte Nietzsche seine wie auch die heutige Gegenwart als ein Umherirren im Nichts und ein haltloses unaufhaltsames Stürzen in die Leere. Für Nietzsche standen die Sinnlosigkeit und menschliches Versagen sozusagen als Basis, um überwunden werden zu wollen. Mit der Überwindung von Leid in die Größe deutete er auf die eigenverantwortliche subjektive und intrapsychische Aufgabe einer persönlichen

Entwicklung hin und postulierte damit einen Prozess der Individuation (Benne, 2015). Damit bot Nietzsche ein existenzphilosophisches Konstrukt an aus dem sich für Sigmund Freud die Entwicklung des psychoanalytischen Trieb- wie Strukturmodells ableiten ließ (Freud 1920; 1923). Die Lossagung von der Verantwortlichkeit des Kosmos vollzieht sich durch die menschliche Geburt und die Durchtrennung der Nabelschnur. Dies bedeutet ein Hinaus geworfen werden aus der allumfassenden tragenden großen mütterlichen Einheit. Für Sigmund Freud und seine Konzeption des Unbewussten erscheint der Mensch dadurch von einem grundlegenden Mangelgefühl getrieben. (Freud 1930, S.434) Der durch die Trennung bedingte Antrieb des Mangels bahnt den Weg in ein eigenes Leben und bietet mit der Möglichkeit zur Individuation Wachstum und Expansion an. Gleichzeitig eröffnet sich aber auch der Weg hin zu der Nähe des Abgrunds und des Todes.

Melanie Klein sah in der existenziellen Angst den Lebensmotor. Die Ohnmacht und die Hilflosigkeit eines Säuglings setzen den Motor der Angst (Klein, 1948, S.52) in Bewegung, die abhängig von einer tragenden oder nicht tragenden mütterlichen Objektrepräsentanz dann entsprechend ihren Raum einnimmt. Die Qualität der mütterlichen Zuwendung prägt damit das Ausmaß von Gelingen oder das Ausmaß des möglichen Leids, das immer auch ein Scheitern impliziert. Somit spiegelt die frühkindliche Abhängigkeit den phylogenetischen Aspekt der Eingebundenheit in ein höheres System wider. Erst mit der Entwicklung einer tragfähigen Beziehung führt der Weg in die Autonomie. Begleitet von der Ent-Idealisierung sowie von der Infragestellung der Über-Ich-Repräsentanzen setzt sich die sukzessive Erkenntnis über die Freiheit einer eigenen Entscheidungsmöglichkeit oder einer eigenen Wahl in Gang. Die Entscheidungen liegen nicht mehr bei den Objektrepräsentanzen im Außen, sondern bei den unbewussten Impulsen, den intrapsychischen internalisierten Images und der Ich-Repräsentanz (Kernberg,1992). Das Subjekt hat nicht mehr die Angst vor dem Unverständnis oder der Kritik des Objekts, sondern verspürt seine virulent tief in ihm sitzende Angst vor einer falschen Entscheidung sowie den nicht absehbaren Folgen und Konsequenzen, die immer auch an den Abgrund des Scheiterns führen können.

In diesem Entwicklungsschritt geht es auch um die Eingliederung neuer Erfahrungen in ein bestehendes System und um die notwendige Anpassung und Erweiterung im Sinne der Selbstwerdung, aber auch um Wachstum, in dem auch der Prozess von Assimilation und Akkommodation Bedeutung erlangt (Piaget, 1974). Mit dem Prozess von der Externalisierung hin zur Internalisierung übernehmen die subjektstufige Ausstattung und Beschaffenheit des Indi-

viduums die Aufgabe und die Verantwortung, um zu entscheiden und zu bewerten. Ob unbewusst oder bewusst eröffnet sich somit über die darüber entstehende Freiheit auch die Möglichkeit, die Lebensprozesse und Erfahrungen in einem Gelingen oder einem Nichtgelingen zu verorten. Darüber kreiert das Subjekt die gefühlte Dimension eines Scheiterns, nicht aber den Zustand an sich.

### 9.3 Scheitern und Kreativität

Scheitern ist somit ein im Kontext stehender Prozess, der sich psychodynamisch subjektstufig immer zwischen zwei Polen, dem Pol von Gelingen und dem Pol von Nichtgelingen, einpendelt. Dementsprechend verortet sich der Prozess energetisch auf der Seite der Achse, die von existenzieller Angst und einem intrapsychischen Mangelgefühl geprägt ist und somit der depressiven Position im Sinne Freuds oder der schizoid-paranoiden Position von Melanie Klein entspricht (Klein, 1981, 1997; Bott-Spillius, 2002, Segal, 1983). Darin dominieren die frühen Abwehrmechanismen der Spaltung, der Verleugnung sowie der projektiven Identifikation. Misslingen die Abwehrmechanismen, so führen sie subjekt- wie objektstufig zu einer emotionalen Isolation, zu einer Fragmentierung bis hin zu einer Auflösung, die sich letztendlich mit dem Tod manifestiert.

Psychoanalytisch betrachtet verortet sich demzufolge das energetische Wesen von Scheitern im Triebdualismus von Sigmund Freud und wirkt als eine Triebrepräsentanz im Dienste des Todestriebs (Freud 1920, S.40). Das Wesen von Scheitern wird somit zu einer triebenergetischen Seins-Qualität, die dem Subjekt bereits mit dem Eintritt in das Leben innewohnt und auf deren Grundlage sich entsprechend dem Strukturmodell von Sigmund Freud in einem dynamischen Prozess zwischen dem Es, dem Ich und dem Über-Ich die Qualität abzeichnet, die letztendlich darüber bestimmt, wie Scheitern subjektiv erlebt und bewertet wird (Freud, 1923). Die Gewissheit des Scheiterns scheint mit Freud vorgezeichnet:

*„Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, dass alles Lebende aus inneren Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: Das Ziel allen Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“* (Freud, 1920, S. 40).

Anhand der Untersuchungsergebnisse lässt sich auch eine Gegenbewegung zum Scheitern erkennen. Über Verdis schöpferische Arbeit des Komponierens formulierten sich der Begriff der Kreativität und es stellt sich die Frage danach, worum es sich bei Kreativität handelt

(Schlösser, Gerlach, 2001). Vom lateinischen Wort „creare“ abstammend, bedeutet „Kreativität“ „gebären“ und „erschaffen“. Kreativität ist von Werden und Wachstum bestimmt, sodass es sich hier um einen Prozess handelt, der vorwärtstrebend, erneuernd und lebenserhaltend wirkt. Wenn wir von kreativer Energie sprechen, so erfordert diese Energie immer eine Ressource im Sinne einer Begabung oder einer Objektbindung, um zu ihrem spezifischen Ausdruck zu gelangen. Somit steht auch der kreative Prozess immer in einem Kontext, der sich triebdynamisch betrachtet auf der gegenüberliegenden Seite von Scheitern und somit auf der Achse des Lebenstriebes verortet. In der kreativen Energie wirken die reifen Abwehrmechanismen der Verdrängung, Projektion und der Sublimierung. Diese Abwehrmechanismen wirken auf das verbindende und integrierende Moment hin, das auf einen Erhalt und auf Wachstum abzielt und über die jeweilige individuelle Ressource bewusst oder unbewusst auf eine verbleibende Verankerung im Leben hinzielt. Dies kommt dem Wunsch nach Unsterblichkeit nahe, sodass sich in der Selbsttäuschung des kreativen Erschaffens der Abwehrmechanismus der Sublimierung, der immer im Dienste des Ich steht, zeigt (Freud, 1930, S.227).

Bei Scheitern wie auch bei Kreativität handelt es sich somit um einen triebdynamischen Prozess, der sich auf der Achse von Eros und Thanatos in einer unaufhaltsamen Weise oszillierend zwischen Ohnmacht und Allmacht, Stagnation und Expansion sowie zwischen Leben und Tod hin- und her bewegt.

#### **9.4 Verdi zwischen Eros und Thanatos**

Verdis gesamte Lebens- und Schaffensphase war von den Amplituden seiner depressiven Rückzüge und der Stagnation, sowie von den kreativen Phasen seines Komponierens und des Voranschreitens und Expandierens in den Erfolg gekennzeichnet. Geradezu lehrbuchartig pendelte er triebdynamisch zwischen dem Lebens- und dem Todestrieb hin und her. Die in ihm immer wieder auflodernde existenzielle Sinnlosigkeit sowie seine Ängste wehrte er über Reaktionsbildung und Symptombildung ab, wohingegen der kreative Prozess des Komponierens dazu beitrug, ihn im Leben zu halten und ihn einzubinden und ihn mit seiner Musik unsterblich werden ließ. So gesehen avancierte auch sein „König Lear“-Projekt über 50 Jahre hindurch zu einem kreativen Akt. Wie die Untersuchung gezeigt hat, vermochte das schlummernde „Re Lear“-Projekt einen für Verdi existenziellen negativen Mutteraspekt, unter Aufrechterhaltung seiner narzisstischen Abwehrmechanismen, konstruktiv zu binden. Der auf der Heide umherirrende Lear spiegelte für Verdi die intrapsychische kindliche Verlassenheit und das Hinausgeworfen werden aus dem getragenen All-eins-Sein hinein in das Alleinsein und Getrenntsein,

in die Einbahnstraße des Lebens, in der die tiefe existenzielle Angst vor dem Abgrund und vor dem Tod lauert. Damit erhellt sich die von Verdi gefertigte Skizze des „Re Lear“ einmal mehr. Sein unbeabsichtigtes Abweichen vom Original Shakespeares, das sich in seiner „Lear“-Skizze manifestierte, ist demnach auf einen ihm nicht bewussten Widerstand zurückzuführen.

Verdi folgte intuitiv seiner Angst, die ihn auf die Seite des Eros führte und regulierend zu seinem psychischen Erhalt beitrug. Damit leistete er – ob bewusst oder unbewusst – mit dem Scheitern des „Lear“-Projekts einen Verzicht im Dienste des Ich. Verdis Ressource bestand in seiner primärprozessartigen intuitiven Art des Komponierens, sodass seine Kreativität zu einem Containment wurde, in dem seine unbewussten und insbesondere auch seine destruktiven Impulse und dysfunktionalen Muster direkt und ungefiltert in die jeweilige spezifische Klangfarbe der „tinta“, wie Verdi sie nannte, fließen und sich über die Sublimierung transformieren konnten.

## **10 Zusammenfassung**

Über die Untersuchung von sechs repräsentativ stehenden Opern zeigten sich exemplarisch die wiederkehrenden Themen und Konfliktlösungen die das Gesamtwerk Giuseppe Verdis prägen. Über die psychoanalytische Beleuchtung der Inhalte, der Konflikte und deren Lösungen traten die Abwehrmechanismen der Protagonisten in den Vordergrund, sodass sich darüber ein Psychogramm entwickelte, das den Blick sowohl auf die Dynamik der Handlungen wie auch auf die jeweilige intrapsychische Psychodynamik der Protagonisten lenkte. Damit wurde deutlich, dass Verdi über Jahrzehnte hinweg ein menschliches Scheitern in Form von dysfunktionalen Mustern mit den entsprechenden Abwehrmechanismen der projektiven Identifikation, der Spaltung und der Verleugnung auf die Bühne komponierte.

Über eine Analyse der von Verdi gefertigten Skizze zu seiner beabsichtigten „König Lear“-Vertonung wurde ersichtlich, dass Verdi darin in zwei wesentlichen Punkten von der Vorlage des Originals William Shakespeares abgewichen war. Er vermied zum einen die konfliktbesetzte Vater-Sohn-Thematik, in der es aufgrund der verblendeten narzisstischen Väter um ein nicht gesehen werden geht. Doch im Wesentlichen vermied er es, sich der kindlichen Ohnmacht und dem Ausgeliefertsein zu stellen, der durch einen aktiven Verrat der mütterlichen Objektrepräsentanz hervorgerufen wird. Eine mögliche Vertonung hätte erfordert, sich der im König Lear sichtbar fehlenden narzisstischen Abwehrmechanismen zu stellen. Indem Verdi seinen narzisstischen Abwehrmechanismen entsprechend der ihm vertrauten Dynamik folgte,

traten seine Vermeidung sowie der dafür zugrundeliegende Fokus einer negativen Mutterimago in den Vordergrund. Indem Verdi seine tief in ihm sitzende Angst formulieren konnte, die ihm bei dem Bild des umherirrenden Königs Lear auf der Heide überkam, berührte er die Spitze seines innerseelischen Konflikts.

Über die Analyse der biografischen Daten Verdis bestätigte sich die Tatsache der fehlenden Mütter und in der Amplitude seiner depressiven Rückzüge wie seiner kometenhaften Aufstiege spiegelte sich die fehlende und abwesende mütterlich tragende Objektrepräsentanz wider. Darüber erklärt sich auch, weshalb in Verdis Opern die Mütter fehlen und über den Abwehrmechanismus der Verleugnung über ihre Nichtpräsenz ihren Platz einnehmen.

Der Vergleich der drei Variablen „Bühnenwerk“, „König Lear“-Projekt“ und „Privatmann Verdi“ verweist auf einen signifikanten Zusammenhang zwischen dem Werk Giuseppe Verdis und dem Menschen Giuseppe Verdi. Über diesen Zusammenhang hat sich die Frage nach einem Scheitern Verdis mit seinem „König Lear“-Projekt erhellt und mit Verdis Scheitern und gleichzeitigem Nichtscheitern bestätigte sich die Ambivalenz, die dem Wesen von Scheitern innewohnt. Parallel dazu entwickelte sich über die drei untersuchten Variablen eine differenzierte psychoanalytische Fallstudie zu dem Thema Scheitern, die auf die frühen Abwehrmechanismen der Verleugnung, der Spaltung und der projektiven Identifikation hinwies. Darüber wurde die Psychodynamik von Scheitern als ein subjektiver Prozess veranschaulicht, der hinsichtlich seines Erlebens, seiner Wahrnehmung und seiner Bewertung immer auf der Grundlage seiner strukturellen Beschaffenheit, also zwischen den Instanzen von Es, Über-Ich und Ich des von Freund entwickelten Strukturmodells, entschieden wird.

Zum Abschluss der Arbeit hat sich auf der Grundlage der gewonnenen Aussagen eine Hypothese hinsichtlich der energetischen Verortung von Scheitern innerhalb der psychoanalytischen Theorie formuliert. Existenzphilosophisch betrachtet erwächst aus dem Begriff der Freiheit die Möglichkeit einer Entscheidung und damit der individuellen Eigenverantwortung menschlichen Handelns (Sartre, 2005; Yalom, 1989). Die Freiheit birgt mit der Wahl einer richtigen oder falschen Entscheidung immer die Möglichkeit des Gelingens, aber auch die Möglichkeit des Nichtgelingens in sich. Darüber konstellierte sich zwei energetische Pole, die sich bei einem Nichtgelingen in ihrer Wirkung als regressiv und bei einem Gelingen als progressiv erweisen. Dies entspricht der etymologischen Bedeutung von „Scheitern“ mit dem Wort „Scheit“ als einem Teil, der eine Abspaltung bis hin zu einer Fragmentierung und Auflösung als einen regressiven Prozess betrachtet. Als Gegenpol dazu hat sich die Kreativität vom

lateinischen Wort „creare“ abstammend und in ihrem Wesen als erschaffend und erneuernd und somit progressiv abgeleitet. Anhand der Untersuchungsergebnisse hat sich Scheitern triebdynamisch zwischen zwei Polen oszillierend immer auf der Achse hin zu der Seite des Mangels, der Angst, des Weniger und des Regressiven, als eine Seins Qualität im Dienste des Todestriebes stehend, eingependelt. Analog dazu wirkt sich die Kreativität libidinös in ihrer erschaffenden und erhaltenden Energie immer auf der Seite des Eros progressiv aus. Sigmund Freud zufolge wird der Motor des Triebdualismus durch den Mangelzustand getrieben, der sich durch die Abwesenheit der tragenden Mutter aus dem All-eins-Sein mit der Geburt des Menschen in das Alleinsein zu einem unentrinnbaren Kreislauf formiert. Der Kreis des Lebens erfordert libidinös die ständige Reproduktion zwischen Scheitern und Gelingen und kann sich erst mit dem Scheitern am Leben hinein in den Tod schließen. In der Dekonstruktion des Todes lichtet sich mit der Auflösung der Materie die Rückkehr in das große Ganze, in das Allumfassende, sodass hier „Scheit“ und „creare“ über den Prozess der Transformation wieder zu einer Einheit gelangen. Scheitern wird somit zu einem existenziell unbewussten, vor- oder bewussten Prozess, der sich libidinös oszillierend unaufhaltsam zwischen den Polen des Eros und des Thanatos hin- und her bewegt und somit zu einer tragenden oder versagenden Matrix menschlichen Lebens wird.

Abschließend formulieren sich aus der vorliegenden Untersuchung und den darin gewonnenen Aussagen zwei Überlegungen. Im Rahmen der Untersuchung trat die Angst als eine wesentliche Größe zutage. Als Symptombildung betrachtet wirkte sie hemmend, stagnierend und regressiv; parallel dazu ergaben sich Hinweise darauf, dass aus ihr auch dem intrapsychischen Selbsterhalt dienende und regulierende Aspekte erwachsen und ihr somit ein progressiver Aspekt zukommt. So gesehen bewegt sich die Angst triebdynamisch ebenfalls zwischen den Polen des Eros und des Thanatos hin und her und erhält darüber die entsprechende Ladung als triebdynamische Kraft. Mit der menschlichen Geburt und dem Hinaus geschleudert werden aus dem symbiotischen All-eins-Sein hinein in das Alleinsein postuliert sich mit der fehlenden Mutter und deren Nichtdasein grundsätzlich ein Mangelzustand mit dem Gefühl der Verlassenheit. Mit der Macht und der Möglichkeit immer wieder verlassen zu können erwächst das mütterliche Objekt zu einer furchterregenden und angsteinflößenden Drohung im Sinne eines Archetypus. Demzufolge wird sich die frühkindliche Verlassenheit triebdynamisch immer nur auf der Seite des weniger und des Scheiterns verorten können. Ontogenetisch betrachtet kann die leibliche Mutter in ihrer positiven Imago letztendlich nur zu einem Surrogat avancieren, um die im Subjekt liegende Wunde bestehend aus Mangel und Angst zu kompensieren. Es geht

hier um die Überlegung inwieweit sich der Mangelzustand und die Angst, die als jeweilige Grundlage der unterschiedlichen triebtheoretischen Konzepte von Sigmund Freud und von Melanie Klein stehen, als trennend oder in Ergänzung zueinander stehend, erweisen.

Die zweite Überlegung formuliert sich aus der Bedeutung von Kreativität und deren triebdynamischer Verortung auf der Seite des Eros. Kreativität impliziert ein Erschaffen und ein Erhalten und wirkt vorwärtstreibend. Kreativität steht immer im Kontext und erhält ihren Ausdruck und ihr Bild erst über Objektbindungen und über individuelle Begabungen, sprich über Ressourcen. Die Wirksamkeit von Ressourcen zeigt sich ebenfalls immer in ihrem erschaffenden, erhaltenden und vorwärtstreibenden Element. Eine schlummernde und brachliegende Begabung oder Ressource kann durchaus eine psychische Stagnation bedeuten. Somit stellt sich die Frage, worum es sich handelt, wenn wir im psychoanalytischen Kontext von Resilienz, also von psychischer Widerstandsfähigkeit, sprechen, die, um ihren Ausdruck zu finden, immer auch auf Ressourcen angewiesen ist. Die Beantwortung dieser Fragen übersteigt den hier gegebenen Rahmen und lädt zu einer differenzierten Betrachtung im Rahmen weiterer Studien ein.

## Literaturverzeichnis

- Abbiati, F. (1959): Giuseppe Verdi I-IV, Milano. In: *Springer (2005): Verdi-Studien, Edition Praesens, Verlag für Literatur und Sprachwissenschaft, Wien, Austria*
- Ackroyd, P. (2008): Shakespeare. *BTB Verlag, Verlagsgruppe Random House.*
- Andreas-Salomé, L. (1983): Nietzsche in seinen Werken, *Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt, Deutschland*
- Appelt, H. (2009): Die Amazonen – Töchter von Lieb und Krieg. *Theiss in Wissenschaftliche Buchgesellschaft,*
- Bain, E., Morris, J., Smith, R. (2004): King Lear. *Cambridge University Press, UK*
- Baumgarten, A.G. (1988): Theoretische Ästhetik. *Felix Meiner Verlag, Hamburg, Deutschland*
- Bennee, C. (2015): Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. *Klassiker Auslegen, Bd. 57, De Gruyter Akademie Forschung*
- Birus, H., Eibel, K. (1998): Goethe Werke, *Insel Verlag, Frankfurt M. / Leipzig*
- Bleuler, E. (1983): Lehrbuch. Der Psychiatrie, *Springer Verlag, Berlin und Heidelberg*
- Bloom, H. (2000): Shakespeare: Die Erfindung des Menschlichen. *Berlin Verlag*
- Bott-Spillius, E. (2002): Melanie Klein heute. *Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, Deutschland*
- Budden, J. (1973): The Opera of Verdi. Bd. 1. *Cassell, London, UK*
- Budden, J. (1987): Verdi – Leben und Werk. *Philipp Reclam jun., Stuttgart, Deutschland*
- Bruder, K-J., (2003): Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben. *Psychosozial Verlag, Giessen, Deutschland*
- Burgess, A. (1984): Shakespeare. *Ullstein Verlag, Frankfurt, Deutschland*
- Burkhard, U., Seel, D. (2014): Ödipus und der Ödipuskomplex - Eine Revision. *Psychosozial Verlag. Giessen, Deutschland*
- Busch, H. (1979): Verdi – Briefe. *Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, Deutschland*

- Busch, H. (1986): Briefwechsel Verdi-Boiti. *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Carrara, G. (2002): Verdi – Somma, Istituto. Nazionale di. Studi Verdiani, Parma. IN *Springer (2005): Verdi. Studien, Edition Praesens, Verlag für Literatur und Sprachwissenschaft*, Wien, Austria
- Cesari, G., Luzio, A. (1913): I copialettere di Giuseppe Verdi, Mailand. IN *Springer (2005): Verdi. Studien, Edition Praesens, Verlag für Literatur und Sprachwissenschaft*, Wien, Austria
- Clément, C. (1989): Opera, or the Undoing of Women. *Virago Press*, London, UK
- Conati, M. (1980): La Lettura, XXXI, IN Verdi – Interviste e incontri con Verdi, Edizioni il Formichiere, Milano. IN *Meier, B. (2007): Giuseppe Verdi, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 3. Auflage, Hamburg, Deutschland*
- Conati, M. (1984): Interviews & Encounters with Verdi. *Victor Gollancz Ltd*, London, UK
- Dennig-Jaschke, K. (2012): Maestro Verdi lächelt – Psychoanalytische Betrachtungen. *Studia Universitätsverlag*, Innsbruck, Austria
- Devereuz, G. (1984): Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften. *Suhrkamp Taschenbuch*, München, Deutschland
- Döhring, S. (2001): Don Carlo. In *Gerhard, A., Scheikert, U.: Verdi Handbuch, Metzlr Bärenreiter, Kassel, Deutschland*
- Engelhardt, M. (2002): Giuseppe Verdi und seine Zeit. *Laaber Verlag*, Lilienthal, Deutschland
- Engler, G. (2000): Über Verdi – Eine Anthologie. *Philipp Reclam, jun.* Stuttgart, Deutschland
- Erdheim, M. (1984): Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit. *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Berlin, Deutschland
- Etmüller, T. (2012): Biographien. *Campus Verlag*, Frankfurt, Deutschland
- Fenner, D. (2008): Ethik – Wie soll ich handeln? *Francke, UTB Verlag*. Tübingen und Basel
- Fornasier, J. (2007): Amazonen – Frauen, Kämpferinnen und Städtegründerinnen. *Philipp von Zabern Verlag*, Mainz, Deutschland

- Freud, A. (1984): Das Ich und die Abwehrmechanismen. *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Freud, S. (1913): Totem und Tabu. Studienausgabe Bd. IX. *Fischer Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Freud, S. (1920): Jenseits des Lustprinzips. GW Bd. XIII, *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Freud, S. (1923): Das Ich und das Es. GW Bd. XIII, *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Freud, S. (1930): Das Unbehagen in der Kultur. GW Bd. XIV. *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Fromm, E. (1999): Die Furcht vor der Freiheit. In *Gesamtausgabe, Bd. 1. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Deutschland*
- Früchtl, J. (1996): Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. *Suhrkamp Verlag*, Frankfurt, Deutschland
- Fürstenau, P. (1967): Sublimierung in affirmativer und negative kritischer Anwendung. In *Jahrbuch der Psychoanalyse 4:43-62*
- Gerhard, A., Schweikert, U. (2001): Verdi-Handbuch, *Metzler Bärenreiter Verlag*, Stuttgart, Deutschland
- Gerhartz, L.K. (1968): Die Auseinandersetzung des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 14, Merseburger
- Günther, F. (2012): Shakespeare König Lear. *Deutscher Taschenbuch Verlag*, 4. Auflage, München, Deutschland
- Haefs, G. (2010): Die Geschichte von König Lear. *Insel Taschenbuch Verlag*, Berlin, Deutschland
- Holland, D. (2001): Otello. In *Herhard, A., Schweikert, U.: Verdi Handbuch, Metzler und Bärenreiter Verlag*, Stuttgart, Deutschland

- Jansen, J. (2000): Giuseppe Verdi – Portrait. *Deutscher Taschenbuch Verlag*, München, Deutschland
- Jung, C.G. (2011): Gesammelte Werke, Bd. 6. Psychologische Typen. *Patmos Verlag*, Düsseldorf, Deutschland
- Jung, C.G. (2017): Gesammelte Werke 9/1, Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. 6. Auflage, *Patmos Verlag*, Düsseldorf, Deutschland
- Jung, E. (1990): Animus und Anima. *Benz Verlag*, Fellbach, Oeffingen, Deutschland
- Kast, V. (2014): Die Tiefenpsychologie nach C.G. Jung. *Patmos Verlag*, Düsseldorf, Deutschland
- Kernberg, O.F. (1992): Objektbeziehungen und Praxis der Psychoanalyse. *Klett-Cora Verlag*, Stuttgart, Deutschland
- Kierkegaard, S. (1992): Der Begriff Angst. *Reclam Verlag*, Ditzingen, Deutschland
- Kierkegaard, S. (2005): Entweder – Oder. Hrs. Diem, H., Rest, W. *Deutscher Taschenbuch Verlag*, München, Deutschland
- Klein, M. (1981): Ein Kind entwickelt sich. *Kindler Verlag*, München, Deutschland
- Klein, M. (1997): Die Psychoanalyse des Kindes. In *Gesammelte Schriften, BD. II. Zur Theorie von Angst-und Schuldgefühl*. In *Gesammelte Schriften, BD. III. Frommann-Holzboorg, Stuttgart, Deutschland*
- Kohut, H. (1976): Narzißmus. *Suhrkamp Verlag*, Berlin, Deutschland
- Kohut, H. (1981): Die Heilung des Selbst. *Suhrkamp Verlag*, Berlin, Deutschland
- Kühner, H. (1961): Verdi – Rotwohls Monographien. *Rotwohlt Taschenbuch Verlag*, 1961
- Lautwein, T. (2009): Hekate – Die dunkle Göttin -Geschichte und Gegenwart. *Roter Drache Edition*, Deutschland
- Leikert, S., Nohr, K. (2016): Zum Phänomen der Rührung in Psychoanalyse und Musik. *Psychosozial Verlag*, Giessen, Deutschland
- Leis, M. (2015): Sophokles -König Ödipus. *Reclam Verlag*, Stuttgart, Deutschland

- Luzio, A. (1947): Carteggi Verdiani I-IV, Accademica dei Lincei, Roma. IN *Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): Verdi Handbuch, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland* und *Meier, B. (2007): Giuseppe Verdi, Rotwohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, Deutschland*
- Malisch, K. (2001): Stimmtypen und Rollencharaktere. In. *Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): Verdi Handbuch, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland*
- Marggraf, W. (1982): Giuseppe Verdi, Leben und Werk. *Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, Deutschland*
- Marquart, A. (2000): Flieg Gedankee – Giuseppe Verdi. *Parthas Verlag, Berlin, Deutschland*
- Maurach, G. (2005): Seneca – Leben und Werk. *Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Deutschland*
- Medici, M. (1960): Lettere sul. Re. Lear, Bollettino dell’Istituto di Studi Verdiani, vol.1 n.2. In *Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): Verdi Handbuch, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland*
- Medici, M., Conati, M. (1978): Carteggio Verdi-Boito, 2Bde. In *Meier, B. (2007): Giuseppe Verdi, Rotwohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, Deutschland*
- Meier, B. (2007): Giuseppe Verdi. *Rotwohl Taschenbuch Verlag, Hamburg, Deutschland*
- Nietzsche, F. (1983): Werke in vier Bänden. *Hrsg, Stenzel, G., Caesar Verlag, Salzburg, Austria*
- Nohr, K., Leikert, S. (2016): Zum Phänomen der Rührung in Psychoanalyse und Musik. *Psychosozial Verlag, Giessen, Deutschland*
- Oberdorfer, A. (1951): Giuseppe Verdi – Autobiografia dalla lettere, Mailand. In *Meier, B. (2007): Giuseppe Verdi, Rotwohlt Taschenbuch, Hamburg, Deutschland*
- Oberhoff, B. (2005): Die seelischen Wurzeln der Musik. *Psychosozial Verlag, Giessen, Deutschland*
- Oberhoff, B. (2015): Musik und das Ozeanische Gefühl. *Psychosozial Verlag, Giessen, Deutschland*

- Oberhoff, B., Leikert, S. (2009): Opernanalyse. *Psychosozial Verlag*, Giessen, Deutschland
- Ohlmeier, D. (2009): Über Vater-Tochter-Konflikte im Opernwerk G. Verdis. IN *Opernanalyse*, Hrsg. Oberhoff, B., Leikert, S. *Psychosozial Verlag*, Giessen, Deutschland
- Opera Guide (2019): Opern Überblick. Zugriff via <http://www.opera-guide.de>, 14.05.2018
- Operone (2019): Libretto – Giuseppe Verdi – Don Carlos. Zugriff via <http://www.operone.de/libretto/verddode.html>, 07.04.2019
- Otto, W. (1983): Verdi – Briefe. *Henschelverlag*, Berlin, Deutschland
- Parin, P., Goldy, P-M. (1978): Der Widerspruch im Subjekt – Ethnopschoanalytische Studien. *Syndikat*. Frankfurt am Main, Deutschland
- Pascolato, A. (1913): Re Lear e Ballo in Masschera – Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi. In *Springer (2005): Verdi. Studien, Edition Praesens, Verlag für Literatur und Sprachwissenschaft*, Wien, Austria
- Paris, J. (1958): William Shakespeare. *Rotwohlt Taschenbuch Verlag*, Hamburg, Deutschland
- Petrobelli, P. (1981): Giuseppe Verdi, Giulio Ricordi 1881-1890, Mailand, Teatro della Scala
- Phillips-Matz, M.J. (1993): Verdi – A Biography. *Oxford University Press*, UK
- Piaget, J. (1974): Biologie und Erkenntnis. *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Quinodoz, J-M. (2011): Freud lesen. *Psychosozial Verlag*, Giessen, Deutschland
- Rohde, P.B. (1959): Kierkegaard. *Rotwohlt Taschenbuch Verlag*, Hamburg, Deutschland
- Reimann, A. (1978): Lear, Gesamtaufnahme. *Deutsche Grammophon*
- Rossi, A. (1969): Roncole Veerdi – guida storica, Florenz. In *Weaver, W. (1980) Verdi – Eine Dokumentation*, *Heenschelverlag*, Berlin, Deutschland
- Sandler, J., Sandler, A.M. (1999): Innere Objektbeziehung. *Klett-Cora Verlag*, Stuttgart, Deutschland
- Schabert, I. (2000): Shakespeare Handbuch. *Alfred Kröner Verlag*, Stuttgart, Deutschland

- Schafer, R. (1972): Die psychoanalytische Anschauung der Realität II. *Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendung*. 26(12), 952-973.
- Scharfetter, C. (2012): Scheitern. In der Sicht auf Psychopathologie und Therapie. *Verlag Wissenschaft und Praxis*. Sternenfels, Deutschland
- Satre, J-P. (2002): Der Existentialismus ist ein Humanismus. *Rowohlt Taschenbuch Verlag*, Hamburg, Deutschland
- Schlösser, A-M., Gerlach, A. (2001): Kreativität und Scheitern. *Psychosozial Verlag*, Giessen, Deutschland
- Schmidt, W.H. (2008): Das Buch Jeremeia, Kapitel 21-52, Altes Testament, *Vanderhoeck & Ruprecht Verlag*, Göttingen, Deutschland
- Schwandt, C. (2000): Verdi – Eine Biographie. *Insel Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Schweikert, U. (2001): *Simon Boccanegra*. In Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): *Verdi Handbuch*, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland
- Schweikert, U. (2001): Macbeth. In Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): *Verdi Handbuch*, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland
- Segal, H. (1983): Melanie Klein. *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Shakespeare W.: (1998): König Lear. In *Gesammelte Werke*, S.519, *Lechner Publishing Ltd*, Limassol, Zypern
- Shakespeare W.: (1998): Othello; Macbeth; Die lustigen Weiber von Windsor. In *Gesammelte Werke*, S.519, *Lechner Publishing Ltd*, Limassol, Zypern
- Shakespeare W.: (1998): König Lear. *Hamburger Lesehefte Verlag*, 111. Husum, Deutschland
- Springer, C. (2000): Verdi und die Interpreten seiner Zeit. *Holzhausen Verlag*, Wien, Austria
- Springer, C. (2005): Verdi-Studien. *Edition Praesens, Verlag für Literatur und Sprachwissenschaft*, Wien, Austria

- Stenzel, G. (1983): Friedrich Nietzsche, Werke in vier Bänden. *Caesar Verlag*, Salzburg, Deutschland
- Stern, M.M. (1972): Trauma, Todesangst und die Furcht vor dem Tod. *Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendung*, 26(12), 902-928
- Titscher, G. (2012): Viva Verdi. *Amalthea Signum Verlag*, Wien, Austria
- Tobben, I. (2003): Ich wollte eine andere Frau werden – Giuseppina Strepponi, Verdis Frau. *Verlag das Arsenal*, Berlin, Deutschland
- Völter, B., Dausien, B. Lutz, H., Rosenthal, G. (2009): Biographieforschung. 2. Auflage. *Verlag für Sozialwissenschaften*, Wiesbaden, Deutschland
- Von Goethe, J.W. (1998): Gedichte, Bd. 1. *Insel Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland
- Von Goethe, J.W. (1993): Gesammelte Gedichte, *Lechner Verlag*, Limassol, Zypern.
- Von Rad, G. (1987): Das Alte Testament, Das erste Buch Mose, Genesis. *Vanderhoeck & Ruprecht Verlag*, Göttingen, Deutschland
- Wagner, H.J. (2001): Il Trovatore. In *Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): Verdi Handbuch, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland*
- Wallner-Basté, F. (1992) Verdi aus der Nähe – Ein Lebensbild in Dokumenten. *Manesse Verlag*, Zürich, Schweiz
- Walter, M. (2001): Nabucodonosor. In *Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): Verdi Handbuch, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland*
- Weaver, W. (1989): Verdi – Eine Dokumentation. *Henschelverlag*, Berlin, Deutschland
- Weinkauf, W. (2017): Die Philosophie der Stoa – Ausgewählte Texte. *Philipp Reclam jun.* Stuttgart, Deutschland
- Werfel, F. (1926): Giuseppe Verdi – Briefe. *Paul Zsolnay Verlag*, Wien, Austria
- Werfel, F. (1992): Verdi - Roman der Oper. *Fischer Taschenbuch Verlag*, Frankfurt am Main, Deutschland

- Whitebook, J. (1996): Sublimierung – ein Grenzbegriff. *Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendung*, 50, 850-880
- Willaschek, W. (2001): Zur Wirkungsgeschichte von Verdis Opern. In Gerhard, A., Schweikert, U. (2005): *Verdi Handbuch, Metzler und Bärenreiter, Stuttgart, Deutschland*
- Yalom, I.D. (1989): Existenzielle Psychotherapie. *Edition Humanistische Psychologie*. Köln, Deutschland
- Zahlmann, S., Scholz, S. (2005): Scheitern und Biographie – die andere Seite moderner Lebensgeschichten. *Psychosozial Verlag, Giessen, Deutschland*

## **Discographie**

- AIDA:** DVD, Pavarotti, Warner Music Group Germany, 1981
- ALZIRA:** DVD, Domingo/Foscari, Opus Arte, 2016
- AROLDO:** Audio-CD, Mondo Musica, 2003
- ATTILA:** Audio-CD, Pig Classic (Warner) 2010
- DON CARLO:** DVD, Domingo/Freni, Universal/Music/DVD; DVD, Sony Music Entertainment Germany, 2014
- ERNANI:** Audio-CD, EMI, 2012
- FALSTAFF:** DVD, Universal/Music/DVD
- GIOVANNA D'ARCO:** Audio-CD, BR-Klassik, 2018
- IDUE FOSCARI:** DVD, Pavarotti/Milnes, Universal Music, 1983

**I LOMARDI ALLA PRIMA CROCIATA:** Audio-CD, 2013, Carreras/Dimitrova, Warner Music Group Germany, 2004

**I MASNADIERI:** Audio-CD, Myto Historical, 2011

**IL CORSARO:** Audio-CD, Philips, 1989

**IL TROVATORE:** DVD, Domingo/Cappuccilli, TDK 1978

**JÉRUSALEM:** Audio-CD, Philips, 2013

**LA BATTAGLIA DI LEGNANO:** Audio-CD, Disques Dom,

**LA FORZA DEL DESTINO:** Audio-CD, Archipel

**LA TRAVIATA:** DVD, Domingo/Stratas, Universal/Music/DVD, 1982

**LES VÊPRES SICILIENNES:** DVD, Haveman/Fritz, Opus Arte, 2011

**LUISA MILLER:** Audio-CD, Deutsche Grammophon, 2000

**MACBETH:** DVD, Finch/Annis, Sony Pictures Entertainment, 1971; DVD, Sony Entertainment Germany

**NABUCCO:** DVD, Sony Music Entertainment Germany, 2015; DVD, Domingo/Monastyrskaya, Sony Music, 2015

**OBERTO:** Audio-CD, 2012, Decca; DVD, Abdrazakov/Herlitzius, Opus Arte, 2007

**OTELLO:** DVD, Domingo/Fleming, Universal/Music/DVD, 1996

**RIGOLETTO:** Audio-CD, Decca, 1985

**SIMON BOCCANEGRA:** DVD, Domingo/Poplavskaya, EMI Music Germany 2011; DVD, Universal/Music/DVD

**STIFFELIO:** Audio-CD, Philips, 2005

**UN BALLO IN MASCHERA:** Audio-CD, Deutsche Grammophon, 1998

**UN GIORNO DI REGNO:** Audio-CD, 1989, Philips; DVD, Coni/Antoniozzi, Dvd, 2012

## Personen

**Arrivabene, Oprandino:** italienischer Journalist, 1807–1887

**Bardare, Leone Emanuele:** italienischer Dichter; brachte die Oper „Il trovatore“ zu Ende, 1819–1874

**Barezzi, Antonio:** Schwiegervater und Mentor Verdis, 1787–1867

**Barezzi, Margherita:** Ehefrau Verdis von 1836–1840, 1814–1840

**Boito, Arrigo:** italienischer Schriftsteller und Librettist, 1842–1918

**Broglia, Emilio:** italienischer Politiker, 1814–1892

**Cammarano, Salvatore:** italienischer Literat, Librettist und Impresario des Teatro San Carlo in Neapel, 19.03.1801–17.07.1852

**du Locle, Camille:** französischer Theaterkritiker und Librettist, 1832–1903

**Escudier, Léon:** französischer Musikverleger und Musikkritiker, 1821–1881

**Hiller, Ferdinand:** deutscher Komponist und Dirigent, 1811–1885

**Lablache, Luigi:** italienischer Opernsänger, 1794–1858

**Lavigna, Vincenzo:** Cembalist und Repetitor an der Scala Milano, Förderer Verdis, 1776–1836

**Lucca, Francesco:** italienischer Verleger, 1802–1872

**Maffei, Andrea Graf:** italienischer Dichter und Freund Verdis, 1798–1886

**Maffei, Clara Gräfin:** italienische Schriftstellerin und Freundin Verdis, 1814–1886

**Manzoni, Alessandro:** italienischer Schriftsteller, 1785–1873

**Mariani, Angelo:** Dirigent, 1821–1873

**Merelli, Bartolomeo:** Impresario der Scala di Milano, 1794–1879

**Merelli, Bartolomeo:** Librettist und Impresario der Mailänder Scala, 1794–1879

**Méry, Joseph:** französischer Dichter und Librettist, 1797–1866

**Meyerbeer, Giacomo:** deutsch-jüdischer Komponist und Dirigent, 1791–1864

**Montanelli, Giuseppe:** italienischer Staatsmann und Dichter, 1813–1862

**Muzio, Emanuele:** italienischer Komponist und Dirigent, Schüler und enger Freund Verdis, 1821–1894

**Nardi, Piero:** italienischer Literaturkritiker und Boito-Biograf, 1891–1974

**Pascolato, Alessandro:** italienischer Politiker, Schriftsteller und Rechtsanwalt, 1841–1905

**Piave, Francesco Maria:** Librettist Verdis, 18.05.1810–05.03.1876

**Provesi, Ferdinando:** italienischer Opernkomponist und früher Musiklehrer Verdis, 1770–1833

**Ricordi, Giulio:** italienischer Verleger, Musikverleger in Mailand, 1840–1912

**Ronconi, Giorgio:** italienischer Opernsänger, 1810–1890

**Solera, Temistocle:** italienischer Dichter und Librettist, 1815–1878

**Stolz, Teresa:** tschechische Sopranistin, 1834–1902

**Strepponi, Giuseppina:** italienische Sopranistin und zweite Ehefrau Verdis, 1815–1897

**Toscanini, Arturo:** italienischer Dirigent, 1867–1957

**Verdi geb. Uttini, Luigia:** Mutter von Giuseppe Verdi, 1787–1851

**Verdi, Carlo:** Vater von Giuseppe Verdi, 1785–1867

**Verdi, Giuseppa Francesca:** Schwester von Giuseppe Verdi, 1816–1833

**Verdi, Icilio Romano:** Sohn Verdis, 11.07.1838–22.10.1839

**Verdi, Virginia:** Tochter Verdis, 26.03.1837–12.08.1838

**Vigna, Cesare:** italienischer Psychiater und Freund Verdis, 1819–1892

**von Cavour, Camillo Benso:** italienischer Staatsmann, erster Ministerpräsident des neuen Königreichs Italien, 1810–1868

**Wallner-Basté, Franz:** Autor und Musikkritiker, 1896–1984