

Franz Grillparzer, Camille Claudel, Glenn Gould – drei Modellanalysen

Paul Matussek und Peter Matussek

Das Konstrukt vom öffentlich-privaten Doppelcharakter des Selbst, das in der vorherigen Arbeit eingeführt wurde, hat Konsequenzen für die Interpretation der Lebensgeschichte. Im folgenden wollen wir an drei Modellfällen die Fruchtbarkeit dieses theoretischen Konstrukts demonstrieren. Sie besteht vor allem darin, daß man keine opulente Biographik benötigt, um Pathologisches zu verstehen. Bisweilen genügen schon einige Eckdaten, um beispielsweise auf depressive oder schizophrene Strukturen schließen zu können. Aber woran erkennt man solche Eckdaten? Der Tod einer Mutter, die Atmosphäre im Elternhaus, die Anzahl der Geschwister, Leistungen in der Schule, Erfolg bzw. Probleme im Berufs- und Eheleben und dergleichen sind psychodynamisch vieldeutig, sowohl hinsichtlich der Entstehung wie auch der Folgen. Ohne die Zuhilfenahme einer angemessenen Theorie sind derartige Befunde nicht zu validieren, erst sie vermag Vieldeutigkeit in Eindeutigkeit zu verwandeln.

Was hier allerdings mit Eindeutigkeit gemeint ist, betrifft weniger eine Ausdifferenzierung klinischer, sondern psychodynamischer Art. Wie in Matussek (1990) dargestellt, unterscheiden sich etwa die Depressionen nicht nur hinsichtlich Symptomatik und Persönlichkeit, sondern auch in bezug auf Partnerschafts- und sonstige Lebensgestaltung. Mit dem hier zugrundegelegten theoretischen Konstrukt lassen sich nun diese Formen der Lebensgestaltung bis in die Banalitäten des Alltags hinein auf psychodynamische Grundzüge zurückführen: Die drei Modellanalysen werden zeigen, daß vor aller klinischen Differenzierung ein Rückzug ins Private (Grillparzer) bzw. ein Herausgehen in die Öffentlichkeit (Claudel, Gould) über das „normale“ Maß hinaus festgestellt werden kann. Wir lassen also die Diskussion unberührt, wie etwa die Depression Grillparzers psychiatrisch zu klassifizieren ist. Auch wäre es ein fragwürdiges Unternehmen, die zur Schizophrenie tendierenden Lebensgeschichten von Camille Claudel und Glenn Gould klinisch „festzunageln“. Zwar lassen sich mit Hilfe unseres Konstrukts, wie wir noch zeigen werden, durchaus auch Gründe dafür benennen, warum die Biographie des erfolgreichen Pianisten an der Psychose vorbei-, die der lange verkannten Bildhauerin dagegen in sie hineinführte. Wozu es aber in erster Linie beitragen soll, ist die Aufhellung der weitgehend vernachlässigten und daher bis heute undurchschauten Psychodynamik des Alltags. Das Aufspüren individueller Detailbefunde am Leitfaden der Unterscheidung von öffentlichen und privaten Selbstaspekten, das hier nur exemplarisch demonstriert wird, könnte Modellcharakter haben für die Verbesserung einer sachgerechten Psychosentherapie.

Franz Grillparzer

Bei Depressiven ist es, wie oben gezeigt, das private Selbst, das narzißtisch besetzt ist. Dies bedeutet aber nicht, daß sie sich darin geborgen fühlen. Vielmehr ist ihr Rückzug von der Welt mit Schuldgefühlen verbunden, die durch eine extreme Außenanpassung kompensiert werden. Grillparzer ist hierfür ein prägnantes Beispiel, wobei wir uns insbesondere auf das biographische Material von Scheit (1989) sowie auf Kürnberger (1872), Nadler (1948), Kleinschmidt (1967) und Frederiksen (1977) stützen.

Grillparzers Verhältnis zum Vater, aber auch zu allen anderen Personen und Dingen in seiner Umgebung ist von Anfang an durch Fremdheit geprägt. Selbst die Räumlichkeiten, in denen Grillparzer aufwächst, vermitteln ihm den Eindruck der Düsternis und Lebensferne: „Um das Formlose und Trübe meiner ersten Jahre begreiflich zu machen, muß ich sogar unsere Wohnung beschreiben . . . Finster und trüb waren die riesigen Gemächer. Nur in den längsten Sommertagen fielen um die Mittagszeit einzelne Sonnenstrahlen in das Arbeitszimmer unseres Vaters und wir Kinder standen und freuten uns an den einzelnen Lichtstreifen am Fußboden.“

Melancholie – als Ausdruck dieser Distanz vom äußeren Leben – ist eine Grundstimmung in der Familie: Der Bruder ertränkt sich im Alter von 17 Jahren, und zwar aus Furcht, ein schlechter Mensch zu werden, wie er in seinem Abschiedsbrief schreibt. Zwei Jahre später erhängt sich die Mutter.

Der Spiegel, den ihm der Vater vorhält, ist alles andere als aufbauend. Zu den ersten literarischen Versuchen des Sohnes bemerkt er trocken, dieser „würde noch auf dem Miste krepieren“. Franz faßt daraufhin den Entschluß, „der Poesie, vor allem der dramatischen, für immer den Abschied zu geben“. Erst 7 Jahre später wagt er es wieder, diese Fremdanpassung zu durchbrechen und ein Stück öffentlich anzubieten.

Den akuten Anlaß für seine Depression führt Grillparzer selbst auf seine Goethe-Lektüre zurück. Gegenüber seinen eigenen poetischen Versuchen erlebt er das große Vorbild, in dem er sich wiederum mit negativem Resultat spiegelt, als erdrückend übermächtig; hier sieht er den „Anfang meines Trübsinns, meiner Melancholie . . . Alles was ich bisher geschrieben hatte, kam mir unerträglich, plump, ungebildet vor.“ Grillparzer reagiert hier, wie es für den Narzißmus Depressiver typisch ist: Er erträgt nicht die Konfrontation mit dem Spiegel. Als der junge Dichter sich darin sieht, das heißt sein privates Selbst mit all seinen Unvollkommenheiten, zuckt er zurück. Er stellt sich nicht der Herausforderung, an sich zu arbeiten, sondern ergibt sich in Resignation: „ich fühlte meine Hand zu schwach!“

Das Befangensein im Privaten ist denn auch das zentrale Thema bei Grillparzer. Der dramatische Grundkonflikt zwischen Ich und Welt wird bei ihm stets im Sinne des Rückzugs auf die Innerlichkeit ausgetragen. Geradezu programmatisch zeigt sich dies in dem Drama *Der Traum, ein Leben*, dessen Quintessenz in den folgenden Versen zum Ausdruck kommt:

„Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich.
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!“

„Die ‚Tragödie‘“, erläutert Scheit (1989), „wird nur mehr geträumt, um dem ‚Helden‘ die möglichen Kollisionen zu ersparen.“ Allerdings – und auch das ist typisch – wird dies nicht unbedingt als Verzicht gesehen. Der Depressive erlebt es anders: Das äußere Leben langweilt ihn, während sein – narzißtisches – Interesse auf die eigene Privatheit gerichtet ist. So auch in Grillparzers Dramen: Durch Privatisierung lösen sich die Handlungsimperative zur Durchsetzung äußerer Freiheiten in Reflexionsgestalten auf. Wirkliche Freiheit wird im inneren Erleben gesucht.

In Grillparzers Skizzen zu einer Fortsetzung von Goethes *Faust I* geht der Held nicht, wie der Goethesche, hinaus in die „große Welt“, sondern er findet seinen Seelenfrieden in der kleinen Welt des privaten Glücks: „Ich erinnere mich von meinem damaligen Ideengange nur so viel, daß ich nach Gretchens entsetzlicher Katastrophe Fausten in sich zurückkehren und nun finden lassen wollte . . ., worin eigentlich Glück besteht: in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden. Wie er nun den Teufel aller Verbindlichkeiten entläßt, ihn verabschiedet und nur Ruhe will für die noch übrigen Tage seines Lebens. Er senkt sich nun mit Liebe ein in all die kleinen Verhältnisse des menschlichen Lebens, fängt an zu schmecken, was sie Süßes enthalten für den, der sich ihnen ganz hinzugeben vermag.“

Auch im wirklichen Leben reagiert Grillparzer nicht anders als seine (Anti-) Helden. Auf seinen Besuchen in Dresden und Preußen fühlt er sich unwohl: „Wenn ich meiner innersten Neigung folgte, so würde ich auf der Stelle umkehren und wieder nach Hause reisen . . . Diese Leute haben eine Rührigkeit des Geistes, die meine wienerische Trägheit zuschanden macht und einschüchtert. Ich rede, wenn ich etwas zu sagen habe, und schweige still, wenn ich nichts weiß, diese Leute aber wissen immer etwas.“

Als er in Weimar seinem Vor- bzw. Gegenbild Goethe tatsächlich begegnet, überfällt ihn „solche Rührung, daß ich beinahe meiner nicht Herr war, und alle Mühe hatte, nicht in Tränen auszubrechen.“ Doch bezeichnenderweise beschreibt er seine Empfindungen nicht in Kategorien der Nähe zum anderen, sondern der furchtsamen Distanz: „Die Wirkung, die er auf mich hervorbrachte, war halb wie ein Vater“ – was bei Grillparzer eigentlich nichts Gutes heißen kann – „und halb wie ein König.“ Und wiederum erdrückt ihn das Spiegelerlebnis. Als Goethe den Dichterkollegen zu einem Gespräch unter vier Augen einlädt, sagt er ab: „Ich fürchtete mich, mit Goethe einen ganzen Abend allein zu sein . . . Einmal schien mir in dem ganzen Bereich meines Wissens nichts, was würdig gewesen wäre, Goethen gegenüber vorgebracht zu werden. Dann habe ich meine eigenen Arbeiten erst später im Vergleich mit den Zeitgenossen schätzen gelernt, im Abstände von dem Frühergewesenen, namentlich hier in der Vaterstadt der deutschen Poesie, kamen sie mir höchst roh und unbedeutend vor. Endlich habe ich schon gesagt, daß ich Wien mit dem Gefühle eines gänzlichen Versiegens meines poeti-

schen Talentes verlassen hatte, welches Gefühl sich in Weimar bis zur eigentlichen Niedergedrücktheit vermehrte.“ Die Anforderungen der äußeren Welt, repräsentiert durch bedrohliche Vaterfiguren, werfen ihn auf das private Selbst zurück, in dem er freilich keine Ruhe finden kann bzw. nur die tote Ruhe versiegter Quellen.

Selbst das Einlassen auf einen Partner erscheint Grillparzer als ein unerträgliches Herausgerissenwerden aus dieser Friedhofsruhe. Er selbst begründet seine Abwehr der Eheschließung mit seiner Unfähigkeit zum Außenbezug: „Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich selbst in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so daß mir das wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Übereinstimmung mit meinen Gedanken entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber nur um so heftiger zurückstößt.“ Erstaunlich klar erkennt Grillparzer hier seine narzißtische Fixierung auf die Wunschgestalten des privaten Selbst. Auch die Konsequenz der Gleichgültigkeit gegenüber dem Partner ist ihm bewußt: Über sein Verhältnis zur Lebensgefährtin Katharina Fröhlich, die er niemals heiraten wird, schreibt er in einem fiktiven (!) Brief an einen Freund, „daß nach einem Heute der glühendsten Zärtlichkeit leicht – ohne Zwischenraum, ohne besondere Ursache – ein Morgen denkbar ist, der fremdesten Kälte, des Vergessens, der Feindseligkeit möchte ich sagen . . . Kann man das Liebe nennen? Bedauere mich und sie, die es wahrscheinlich verdiente, wahrhaft und um ihrer selbst willen geliebt zu werden.“ Seiner Selbstbeobachtung zufolge fühlt er sich „zu solchen am meisten, oder vielmehr ausschließlich hingezogen . . . die eigentlich am wenigsten für mich passen: zu denen nämlich von entschiedenen Charakterzügen, die meinem Hang zu psychologischer Forschung . . . die meiste Nahrung geben; auf der anderen Seite aber durch ihr Sprödes und Abgeschlossenes im Wirklichen jedes Zusammenschmelzen nur noch unmöglicher machen.“

Grillparzer fügt sich interesse- und willenlos in die Rollen, die man ihm mit zunehmender öffentlicher Anerkennung oktroyiert. Um seine Privatheit vor dem Zugriff der anderen zu schützen, paßt er sich an. Das damit einhergehende Schuldgefühl kommt deutlich in einer Tagebuchnotiz zum Vorschein, in der er seine Ernennung zum Direktor des Hofkammerarchivs kommentiert: „Habe die Archivdirektorstelle erhalten und so des Menschen Sohn um dreißig Silberlinge verkauft . . . Ich werde ein volles Jahr verwenden müssen, das Geschäft kennenzulernen; ein volles Jahr, ohne auf Poesie anders als in verlorenen Augenblicken denken zu können . . . Ein bestimmtes Gefühl, daß es mit mir aus ist, hat mich diesen Platz suchen und annehmen lassen.“ – „Ist es nicht zum Lachen“, wundert sich Rosa Luxemburg über den von ihr geliebten Dichter, „daß Grillparzer ein lederner Staatsbeamter und langweiliger Patron war?“ Daß dieser Eindruck entstehen konnte, beruht auf der für Depressive typischen Preisgabe ihres Inneren zugunsten einer freudlos, aber – aus Gründen der Konfliktvermeidung – penibel ausgefüllten Rollenidentität. „Es war mir durchaus unmöglich“, schreibt er, „die seit zehn Jahren zum ersten mal wieder ernstlich betriebenen Amtsgeschäfte mit meinen sonstigen inneren Beschäftigungen einigermaßen auszugleichen, und die letzteren zogen sich darüber so ganz zurück, daß ich mir selbst zum Grauen ward und der Gedanke eines gewaltsamen Abschlusses einigemale ganz nahe trat. – Ich bin zweiundvierzig Jahre alt und fühle mich als Greis.“

Sein Lebensstil bleibt von der äußeren Anerkennung völlig unberührt. Die Wohnung des schließlich zum Hofrat Avancierten besteht aus zwei kleinen, düsteren und unkomfortalen Zimmern. Diese erinnern zwar, schreibt Scheit (1989), „in ihrer Kargheit etwas an Goethes Arbeitszimmer im Weimarer Haus am Frauenplan. Allerdings – und dies mag für Grillparzers gesellschaftliche Situation typisch sein – fehlte ihm gänzlich jene ‚öffentliche‘, ästhetisch gestaltete und mit reichen Kunstschatzen ausgefüllte Wohnsphäre von Goethes Haus, in dem das gesellschaftliche und kulturelle Leben Weimars sich abspielen konnte.“

Nach seiner Pensionierung schließt Grillparzer sich vollends von der Welt ab. Ein Zeitgenosse berichtet: „Als das Alter unseren Dichter noch schonender beugte, da konnte man ihn täglich in den Mittagsstunden gegen den Prater oder die Glacien entlang wandeln sehen, beständig in sich hineinmurmelnd, als ob er sich zu einer Sache beschwatzen wollte, die ihm nicht unbedenklich scheine. Jetzt aber wagt er sich kaum mehr über den nächsten Umkreis seines Hauses in der Spiegelgasse hinaus . . .“

Ein bemerkenswerter Zug an der Schaffensart von Grillparzer kann als prägnanztypisch für Depressive gelten, insbesondere wenn man ihn auf dem Hintergrund schizophrener Werkbewältigung betrachtet. Diese sucht – wie wir es noch am Beispiel Glenn Goulds zeigen werden – durch Konstellation der jeweils brilliantesten Facetten eigenen oder fremden Könnens öffentliches Aufsehen zu erregen und scheut nicht den Vorwurf der Exzentrizität oder der Bruchstückhaftigkeit, wenn sie die Welt nur beeindrucken kann. Der Depressive hingegen arbeitet sich oft unter großen Mühen und mit viel Pedanterie an sein Werk heran, um sich gegen Kritiker zu schützen. Er will sich nicht den Vorwurf der Saloppheit, der Willkür oder der Ungenauigkeit machen lassen, wenn er sich in seinem Werk der Welt zeigt. Er selbst ist dabei sein größter Kritiker: „Ich lese oft so unaufmerksam und vergesse leicht das Gelesene.“ Das Fertigwerden, die Trennung vom Gegenstand der Arbeit, fällt ihm schwer: „Mir ist es ein Bedürfnis, mich immer mit einem Lerngegenstand zu beschäftigen. Durch diesen Kunstgriff genieß' ich, im Mannesalter, fortwährend den Nachgeschmack der Kinderzeit, und es soll mich, hoff' ich, jung erhalten zwei Stunden vor meinem Tod.“ Dieses Aneignen von Welt konserviert ein Lernbedürfnis, wie es für Kinder eigentümlich ist: Das Kind will lernen, um die Welt um sich herum immer besser zu verstehen, Tag für Tag, immer einen Schritt weiter. Dieselbe Haltung nimmt Grillparzer ein, und er gibt sie als Kunstgriff aus, sich jung zu halten. Doch allein die von Lebensmüdigkeit geprägte Formulierung „zwei Stunden vor meinem Tode“ deutet darauf hin, daß es sich hier eher um die Rationalisierung einer Unfähigkeit handelt: die Unfähigkeit, im Alter zufrieden bilanzierend zurückzublicken. Grillparzer will ausruhen, ja er sucht wie jeder Depressive den ewigen Frieden. Eben diese Tendenz aber, sich von der Welt zurückzuziehen, ist mit Schuldgefühlen behaftet. Deshalb muß er im Stillen nach einer Betätigung suchen, die ihn vergessen läßt, daß er den Ansprüchen der Öffentlichkeit nicht gerecht wurde. Das durch den Vater und durch Goethe geprägte Ideal ist so erdrückend, daß er bis zum Ende den Blick in diesen Spiegel vermeidet. So dürften die Worte, die Kürnberger (1872) unter dem Titel „Grillparzers Lebensmaske“ dem melancholischen Dichter in den Mund legt, dessen innerer Realität durchaus nahe kommen: „Herr, schicke einen andern! Ich fürchte mich. Ich liebe den Frieden. Ich will meine Ruhe. Was können wir, ein

Volk von Hirten, wider Albrechts Heere? . . . Wer bin ich, daß ich mit den Großen der Erde anbinden dürfte? Ein kleines, niedriges Bürgerkind, abhängig von Freunden und Gönnern, in grauenvollen Familienverhältnissen, welche die Nachsicht des Staates, vielleicht sogar der Gerichte bedürfen; wie sollte ich mich unterstehen, zu rebellieren? Eh' ich dem Pharao nur einen Mops töte, hat es mir schon und meinen Nächsten das ganze Glück des Lebens gekostet. Laß mich lieber Pharaos Hofrat werden!“

Camille Claudel

Die Biographie der Bildhauerin Camille Claudel – wir stützen uns insbesondere auf Paris (1989), partiell auf Delbée (1985) und Guillemin (1968) – ist von einer Grundkonstellation geprägt, die fast zwangsläufig in die Schizophrenie führte. Durch ihre familiäre und soziale Situation wurde die Sonderbegabte in eine Überakzentuierung des öffentlichen Selbst hineingetrieben, an der sie letztlich zerbrach – ja zerbrechen mußte, denn um die für den Ausgleich eines defizitären privaten Selbst notwendige öffentliche Anerkennung zu finden, fehlten die lebensgeschichtlichen Voraussetzungen. Camilles Karriereambitionen kollidierten mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau um die Jahrhundertwende, und sie kollidierten insbesondere mit der Liebe Auguste Rodins, der sie förderte, damit aber ungewollt den Konflikt heraufbeschwor, den wir oben als charakteristisch für den Umweltbezug Schizophrener beschrieben haben: Die defensive Selbstüberhöhung, also die ständige Außenorientierung bei gleichzeitiger Abgrenzung zu den anderen. Die ehrgeizige Schülerin brauchte den berühmten Meister um seiner, d. h. ihrer Berühmtheit willen; daß sie ihm nahe kam, war Bedingung hierfür und bedeutete doch zugleich eine unerträgliche Bedrohung ihrer Selbstkonstruktion, die alles Private ausklammerte. Die Entstehungsgeschichte dieses Grundkonflikts soll im folgenden skizziert werden.

Das Familienklima war geprägt von Streit und Spannungen. Einen gewissen Zusammenhalt verlieh allerdings das gemeinsame Gefühl des Auserwähltseins gegenüber anderen. Abgrenzung und eine vornehme Herablassung bestimmten den Umgang mit den Bewohnern des Ortes, in dem die Claudels wie Landadlige residierten, obwohl weder Herkunft noch Vermögen dazu Anlaß gaben. „Man war“, schreibt Guillemin (1968), „nun einmal die Familie Claudel, im ganz selbstverständlichen und unbestreitbaren Bewußtsein einer Art mystischer, unnahbarer Überlegenheit, zusammengeschweißt in der Gewißheit der Andersartigkeit.“ Camille, älteste von drei Geschwistern, lebt dieses Bewußtsein in einer Konsequenz, die selbst den Eltern nicht geheuer ist. Die Mutter, die keinerlei Verständnis für sie hat, bevorzugt eindeutig ihre jüngere Tochter. Diese Bevorzugung hat durchaus auch demonstrativen Charakter, so daß hier von einer negativen Hervorhebung Camilles gesprochen werden muß, einer Verurteilung zur Sonderrolle. Auch Paul, der einzige, der sie wirklich liebt und als „herrliches junges Mädchen im sieghaften Glanz der Schönheit und des Genies“ verehrt, ist von ihrem heftigen Temperament und ihrem hochmütigen Stolz bisweilen irritiert. Er attestiert ihr eine „oft grausame Überlegenheit“.

Bereits früh, ohne erkennbaren äußeren Einfluß, bricht Camilles Sonderbegabung durch. Sie modelliert mit einem unablässigen, unbeirraren Schaffensdrang. Die Eltern und Geschwister müssen ihr Modell sitzen, ob sie wollen oder nicht. Mit jeder Dokumentation ihres Genies aber manövriert sie sich tiefer in ihren Grundkonflikt hinein, die Anerkennung zu verfehlen, die sie so eifrig sucht. Denn es ist gerade ihre frappierende Begabung, die die Mutter auf Distanz zu ihr gehen läßt. Durch die Bevorzugung der jüngeren Schwester ist ihr ein Maßstab der Akzeptanz vorgegeben, den sie um so mehr verfehlen muß, je mehr sie sich bemüht, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Es sei dahingestellt, ob ihre Eigensinnigkeit bereits eine Gegenreaktion auf die fehlende Akzeptanz war oder von dieser erst hervorgerufen wurde. Jedenfalls vertieft jeder Beweis ihres einzigartigen Talents, das sie einsetzt, um von den anderen beachtet zu werden, ihre Isolation, die zu überwinden sie wiederum neue Anstrengungen unternimmt, die sie noch weiter von ihren Gefühlen und vom emotionalen Kontakt mit den anderen entfernen. Es ist der Teufelskreis jeder Fixierung auf das öffentliche Selbst. Die Rimbaudsche Formel „Ich ist ein anderer“ durchzieht von Anfang an Camilles Leben wie in roter Faden und verstrickt sie zunehmend in jene „Quadratur der Ich-Bestätigungen“, die Lacan in seinem Spiegelaufsatz beschrieb. Eine ausweglose Situation, denn auch, als sie dann tatsächlich Anerkennung findet, kann sie diese nicht mehr auf sich, d. h. auf ihr *privates* Selbst beziehen. Sie muß ihre Bewunderer verdächtigen, sie nach eben dem Wirkungskalkül einzuschätzen, das sie selbst zu ihrer Lebensmaxime gemacht hat.

Diese Ambivalenz gilt es mit zu bedenken, wenn man die ansonsten durchaus richtige Feststellung trifft, daß Camille stets Förderung erfahren hat. So verdankt sie zwar dem Vater eine großzügige finanzielle Unterstützung ihrer Ausbildung, was aber nichts an der Tatsache ändert, daß er ein autoritärer Choleriker war, der sie am liebsten als Hausfrau unter die Haube gebracht hätte. Daß sie zum Modell und dann zur Geliebten Rodins wurde, war nicht im Sinne des Elternhauses, vor dem Camille ihr Privatleben denn auch strikt geheim hielt. Der Meister beteiligte sich an dieser Geheimhaltungsstrategie; auch seine damalige Geliebte und spätere Frau erfuhr von der Affäre mit seiner Schülerin zunächst kein Wort. Ohnehin verbot der sozialhistorische Kontext die öffentliche Thematisierung der Sexualität, erst recht der außerehelichen.

Hinzu kommt die Tatsache, daß sie als Frau in eine Männerdomäne eindringt, was zu jener Zeit eben die „falsche“ Identität war. Daß sie „wie ein Mann“ modelliere, registrierte das Publikum mit unverhohlenem Befremden. Dieser gesellschaftliche Zwang zur Ich-Verleugnung hat Camilles Tendenz, sich abzukapseln und ihre Gefühle abzuspalten, zweifellos weiter verstärkt. Um zu überleben, mußte sie sich auf eine Mimikry einlassen, die zunächst darin bestand, sich mit dem Vorbild vollkommen zu identifizieren. „Aber das ist ja Rodin!“ rief ein Atelierbesucher beim Anblick einer ihrer ersten Skulpturen. Die Mimikry blieb indessen nicht auf ihre Kunst beschränkt, sondern umfaßte ihre sämtlichen Lebensäußerungen. Wenn sie Rodin in die Salons begleitete, war sie, die 24 Jahre Jüngere, ständig von dem Stigma bedroht, als Mätresse eines arrivierten Künstlers angesehen zu werden. Daher entfaltete ihr ansonsten starrsinniges Wesen,

wenn es um öffentliche Auftritte ging, geradezu „chamäleonhafte“ Fähigkeiten (Paris 1989).

Die Liaison mit Rodin war ihrerseits denn auch weniger von privaten Empfindungen geprägt als von einem zähen, schließlich verzehrenden Kampf um öffentliche Anerkennung. Konträr zum biographischen Klischee, daß sie die aufopferungsvoll Liebende und er der Ausbeutende gewesen sei, deuten die Fakten eher auf das Gegenteil hin. Schon die Ansprache in den Briefen ist hier aufschlußreich: Während sie ihn als „Monsieur Rodin“ adressiert, mit jener distanzierten Formel, die in Frankreich gegenüber Dienstboten üblich ist, nennt er sie ehrfurchtsvoll „Mademoiselle Camille“ oder – intimer und mit einer bemerkenswerten ironischen Wendung – „unser lieber Dickkopf, der uns regiert“. Auch der Inhalt ihrer Briefe zeugt weniger von inniger Hingabe als von der Koketterie junger Mädchen, die sich darin gefallen, ihren Anbeter zu reizen. Hier ein Auszug aus dem einzigen Schreiben, das überhaupt das Etikett „Liebesbrief“ verdient hätte: „Da ich nichts zu tun habe, schreibe ich Ihnen schon wieder . . . Würden Sie wohl die Freundlichkeit haben, mir . . . im Bon Marché (Kammgarn!) oder in Tours ein niedliches dunkelblaues, weiß eingefäßtes, zweiteiliges, aus Mieder und Beinkleid (mittlerer Größe) bestehendes Badekostüm zu kaufen? Ich schlafe splitternackt; dann träume ich, Sie seien hier; doch wenn ich aufwache ist alles ganz anders.“ Es gibt nicht ein Dokument, das belegen würde, daß sie Rodin wirklich geliebt hat. Auch die Zeichnungen, die sie von ihm anfertigt – und zwar vor der Trennung! – sind alles andere als schmeichelhaft, ja „gnadenlos“ (Paris 1989).

Auch die Affäre mit Debussy berührte sie nicht innerlich, verlief ohne Beteiligung des privaten Selbst. „Ach!“, schreibt der Komponist rückblickend, „Ich hatte sie wirklich gern und liebte sie mit um so traurigerer Glut, als ich durch eindeutige Anzeichen verspürte, daß sie gewisse Schritte, für die man seine ganze Seele einsetzen muß, niemals tun würde, und daß sie für Nachforschungen über die Standhaftigkeit ihres Herzens unzugänglich war!“ Im Zusammenhang dieser Affäre trat übrigens ein bemerkenswertes Detail zutage, das als Symbol für Camilles Überakzentuierung des öffentlichen auf Kosten des privaten Selbst gewertet werden kann: Nach dem Bericht eines Zeitzeugen besaß sie zwar einen übermäßig ausgeprägten optischen, aber keinen musikalischen Sinn. Die äußere Wahrnehmung dominierte also die innere – und darüber soll sie glücklich gewesen sein!

Entsprechend suchte sie in ihren Affären nicht ein Bedürfnis nach Intimität, sondern ihren Ehrgeiz zu befriedigen. Ihre Gekränktheit darüber, daß Rodin sie nicht zur Ehefrau und Mutter machte, ist unter diesem Aspekt zu sehen. Wie wir im praktischen Teil bereits anmerkten, geht es dem Schizophrenen bei der Ehe nicht um personale Nähe, sondern um die Erfüllung einer öffentlichen Norm. Daß es sich auch bei Camille Claudel so verhielt, ist um so naheliegender, als ihr zur damaligen Zeit gar keine andere Wahl blieb, wenn sie als Frau öffentlich akzeptiert werden wollte. Und das wollte sie mit allen Mitteln, zumal sie im Hinblick auf Geheiratetwerden und Mutterschaft in einer für sie beschämenden Konkurrenz zu Mutter und Schwester stand. „Daß aus der Ehe nichts wurde“, so befindet Paris (1989) über den eigentlichen Enttäuschungsgrund, „mußte dieses überaus empfindliche Wesen schwer treffen. Sie war in ihrem Gefühlsleben gescheitert, doch das bedeutete für Camille zugleich ein Scheitern in ihrer künstlerischen

schen Entwicklung. . . . Mit Rodin verlor Camille ihren Schutzwall, diese unsichtbare chinesische Mauer, die sich wie ein Ring um die geheimen Seelenlandschaften schließt. Alles brach zusammen, und durch die Breschen strömte das Unbewußte herein.“

Vor diesem Hintergrund des entstellten öffentlichen Selbst sind auch die Vorwürfe zu sehen, als Künstlerin ausgenutzt und ausgebeutet worden zu sein, die sie Rodin gegenüber nun erhebt. Sie fühlt sich um ihr Ingenium von demjenigen betrogen, der es überhaupt erst an die Öffentlichkeit getragen hatte. Das ist nicht vollkommen abwegig. Denn unter der Voraussetzung ihrer besonderen Struktur, die es ihr unmöglich macht, sich mit der Position der Gleichrangigen oder gar der Zweitbesten zufrieden zu geben, muß sie ihren Protégé, so sehr er ihr half, gerade seiner Protektion wegen als behindernd, ja als demütigend erleben. Rodins gleichsam schattenspendende Präsenz in den Salons verhinderte, daß sie aus diesem Schatten heraustreten und sich vor anderen Künstlerkollegen in ihrer Einzigartigkeit hätte präsentieren können.

Die ersten psychotischen Symptome treten unmittelbar nach dem Bruch mit Rodin auf. Beschrieben werden zunächst eine auffällige Neigung zur Einsamkeit und zum Mißtrauen Fremden gegenüber. Sie verbarrikadiert sich in ihrer Wohnung, die zunehmend verwahrlost. Besucher berichten, daß sie mit zerzausten Haaren inmitten von Spinnenweben zwischen zahllosen Katzen haust und unablässig über „diese Kanaille von Rodin“ herzieht. Schließlich wird sie gegen ihren energischen Widerstand in eine geschlossene Anstalt verbracht. Die ärztlichen Gutachten attestieren übereinstimmend und konstant: „systematisierter Verfolgungswahn“, „Fabuliertätigkeit“ und „Vergiftungsfurcht.“ Um einen Eindruck von ihren Wahninhalten zu geben, zitieren wir Auszüge aus einem Brief an ihren Bruder:

„Nimm meine Skulpturen nicht mit nach Prag, ich will in diesem Land keinesfalls ausstellen. Bewunderer von derartigem Kaliber interessieren mich überhaupt nicht. . . . Du hast recht, gegen Individuen wie Hébrard und Gauner seines Schlags ist die Justiz machtlos, für solche Leute gibt's nur den Revolver als alleiniges und einziges Argument. Das wäre nötig, denn Du mußt bedenken, wenn dieser Kerl ungestraft davon kommt, ist das eine Ermutigung für all die anderen, die unverfroren, unter Anführung eines gewissen Rodin, meine Werke ausstellen und für sich Geld herauschlagen. Das tollste Stück hat er sich voriges Jahr geleistet, wo er doch glatt eine ‚Aurora‘ ausgestellt hat, die nicht von mir war, aber meinen Namenszug trug, und der er, um die Ironie auf die Spitze zu treiben, eine Goldmedaille verleihen ließ. . . . Der Spitzbube bemächtigt sich auf den verschiedensten Wegen all meiner Skulpturen, schenkt sie seinen Kumpanen, dieser Künsterschikleria, die ihn im Austausch dann mit Orden und Ovationen etc. bedenken. . . . Meine angebliche Berufung war lukrativ für ihn!“

Trotz dieser scharfen Töne ist in ihrem Verhalten keinerlei Gewalttätigkeit oder Aggressivität. Ganz im Gegenteil heißt es in den Berichten, sie sei im Laufe der Krankheit immer sanfter und stiller geworden.

Der zunehmend sich verstärkende Verfolgungswahn erfüllt die Funktion der Erhaltung des Selbstwertgefühls. Daß sie betrogen worden sei, nicht nur von Rodin, der ihr in Wirklichkeit Geld zukommen ließ (anonym, um nicht zurückgewiesen zu werden), sondern insbesondere auch von der Mutter, der sie entgegen

tatsächlicher Unterstützungsleistungen unterstellt, sie um ihr Erbe bringen zu wollen, – diese Konstruktion ist erforderlich, um das nunmehr vollends entstellte öffentliche Selbst zu stützen. Denn wer betrogen wird, ist der mühsamen Verpflichtung enthoben, die eigenen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen: Es gibt eine objektive Erklärung für den Mißerfolg. In der Klinik hört denn auch schlagartig ihre künstlerische Produktion auf. Es gibt niemanden, dem sie etwas beweisen könnte. Für sich selbst zu schaffen, verspürt sie keinerlei Antrieb – kann sie keinen Antrieb verspüren, da der Außenbezug ihrer kreativen Energien unheilvoll mit der Abspaltung von Gefühlen verquickt war. In diesem Prozeß hat sie sich in der vollen Bedeutung des Wortes erschöpft.

Selbstverständlich sollen mit dieser psychiatrischen Aussage weder der hohe künstlerische Rang noch die enormen Probleme der Publikumsakzeptanz relativiert werden, denen Camille Claudels Leben ausgesetzt war. Vielmehr ist gerade die Kombination beider Faktoren – ein exorbitantes öffentliches Selbst, das ohne korrespondierende Validierung blieb – der Grund für ihren Zusammenbruch.

Nur einmal, als sie von dem Tod ihres Vaters erfährt, kommt ihr die Abspaltung ihres privaten Selbst ephemeral zu Bewußtsein. Sie schreibt: „Der arme Papa hat mich nie gesehen, wie ich wirklich bin; man hat ihn immer glauben gemacht, ich sei eine gemeine, undankbare und böartige Kreatur; das war notwendig, damit die andere alles grapschen konnte.“ – Die „andere“: damit ist hier die von der Mutter bevorzugte Schwester gemeint. Unbewußt hat Camille damit aber auch ihre eigene Spaltung beschrieben.

Glenn Gould

Das Beispiel Camille Claudel zeigte eine schizophrene Entwicklung, die in einem Verfolgungswahn endete. Die entscheidende Ursache war eine übermäßige Fixierung auf das öffentliche Selbst, das in der Konfrontation mit der realen Öffentlichkeit zerbrach. Freilich muß eine narzißtische Bezogenheit auf das öffentliche Selbst nicht zwangsläufig zur klinisch manifesten Psychose führen. Alles hängt hier von der individuellen Lebensgeschichte ab. Während Camille Claudel in die ausweglose Situation geriet, daß sie just mit ihrer Art des Bemühens um Anerkennung diese verfehlte, kann die schizophrene Mimikry in anderen Fällen durchaus gelingen. Ein Beispiel hierfür ist der Pianist Glenn Gould. Die Biographien – wir stützen uns insbesondere auf Friedrich (1991) sowie auf Kazdin (1991) – geben zwar deutliche Hinweise auf eine paranoide Psychose. So werden z. B. immer wieder Zustände von extremer Angst und Panik, das plötzliche Fallenlassen von angeblichen Freunden aufgrund eingebildeter Kränkungen und allerlei „merkwürdige“ und „seltsame“ Verhaltensweisen beschrieben. Doch ein regelrechter Zusammenbruch ist nicht zu konstatieren. Einzig der frühe Tod des exzentrischen Künstlers, der ein Erschöpfungstod war, gibt einen Hinweis darauf, welche enormen Anstrengungen es kostete, die zweifellos psychotische Dynamik unter Kontrolle zu halten.

Was sich also am Beispiel Goulds gut demonstrieren läßt, ist das „Gelingen“ eines Lebensganges im Vorfeld der Schizophrenie. Daß die narzißtische Fixierung auf das öffentliche Selbst hier nicht in die akute Psychose führte, hängt mit einem

Phänomen zusammen, das der Schriftsteller Thomas Bernhard in seinem Roman *Der Untergeher* psychologisch treffend beschrieb. Darin wird Glenn Gould mit einem weniger begabten Kollegen namens Wertheimer verglichen. Dieser ist es, der untergeht, weil er am überragenden Genie des anderen verzweifelt: „Nicht Glenn war der Schwierigste von uns“, schreibt der Ich-Erzähler im Roman, „Wertheimer war es. Glenn war stark, Wertheimer war unser Schwächster. Glenn war nicht wahnsinnig, wie immer wieder behauptet worden ist und behauptet wird, sondern Wertheimer war es, wie ich behaupte.“ Zwar attestiert Bernhard gleichwohl einen „Größenwahn“ bei Gould, doch er hat richtig beobachtet, daß sich in dem besonderen Fall eines Ausnahmetalents, das einer öffentlichen Validierung standhält, die Wahnsymptomatik stabilisieren kann. Verloren ist erst, wer die Fallhöhe zwischen dem präsentierten Selbst und der tatsächlichen Wahrnehmung der anderen, des Auditoriums, wie wir es oben genannt haben, nicht mehr überbrücken kann. Wie Glenn Gould diesen Spagat gemeistert hat, soll nun anhand seiner Lebensgeschichte gezeigt werden.

Die Bestimmung zu einer besonderen öffentlichen Rolle wird Gould buchstäblich in die Wiege gelegt. Seine Mutter, eine professionelle Musiklehrerin mit ausgeprägtem Ehrgeiz, macht sich schon lange vor der Geburt dezidierte Vorstellungen über die Laufbahn ihres Kindes. Berichten zufolge ist es das erklärte Ziel ihrer Ehe, einen Sohn zu bekommen. Als ihr eine Freundin im Gespräch über künftige Mutterfreuden das Kompliment macht, daß dieser Sohn wahrscheinlich musikalisch sein würde, antwortet sie mit einem Blitzen in den Augen: „Dafür werde ich schon sorgen.“ Tatsächlich hört die Mutter während der Schwangerschaft ständig klassische Musik, in der festen Überzeugung, daß aus ihrem Kind ein Konzertpianist werden würde. Diese Einstellung scheint zunächst derjenigen entgegengesetzt zu sein, wie wir sie bei der Mutter Camille Claudels beobachtet haben. Doch beiden gemeinsam ist die Tendenz, das Kind aufs Podest zu heben – bei Camilles Mutter im Gestus der Anprangerung, bei Glenns Mutter dem der Verehrung.

Als ihr Kronprinz endlich auf die Welt kommt, ist er einer zwar nicht strengen, aber doch indirekt gängelnden Protektion ausgesetzt. Aufmerksam überwacht sie jeden seiner Schritte, ist nie mit etwas zufrieden, sondern verlangt immer nur das Beste von ihm. Kaum ist er in der Lage, einen Klavierhocker zu erklimmen, beginnt sie mit dem Unterricht. Sie ist stets in der Nähe, wenn er spielt, und bei Mißklängen ruft sie ihm sofort die Korrekturanweisungen zu.

Unter dieser Atmosphäre eines allgegenwärtigen mütterlichen Leistungsdrucks wächst Glenn auf. Sein Vater bildet dazu kaum ein Gegengewicht. Der freundliche und hilfsbereite Mann liest seinem Sohn jeden Wunsch von den Lippen ab. Er läßt ihn im Auto auf seinen Knien sitzen, damit er es lenken kann, zimmert ihm ein eigenes Boot und konstruiert schließlich auch den berühmten Klavierhocker, der für Glenns eigenwillige Handhaltung später unentbehrlich wird. So verstärkt er mit seiner Art Glenns Wahrnehmung, etwas Besonderes zu sein und dies auch unter Beweis stellen zu müssen.

Für den Austausch privater Empfindungen bleibt da wenig Raum. Die Mutter zeigt deutlich ihr Mißfallen, wenn er vertrauliche Ansichten äußert. „In dieser Hinsicht“, berichtet eine Bekannte, „war sie eine richtig altmodische Kanadierin. Geh nicht zu weit aus der Deckung raus und äußere nie eine Meinung, die nicht

wohlgelitten ist, und äußere sie am besten überhaupt nicht.“ Diese Maxime führt bei Glenn nicht nur zu einer allgemeinen Verslossenheit im Gesprächskontakt mit anderen, sondern schlägt sich auch im Verlust der körperlichen Reaktionsfähigkeit nieder. Wenn man ihm einen Tennisball zuwirft, fängt er ihn nicht auf, sondern läßt ihn einfach gegen seinen Körper prallen. Was die Eltern vielleicht als eine Äußerung kindlichen Trotzes gedeutet haben mögen, ist ein Alarmsymptom, das ein bis ins Somatische hineinreichendes Unvermögen zur Kontaktaufnahme verrät. Das belegt auch die folgende Episode auf geradezu tragische Weise: Als Glenn einmal andere Kinder beim Murnelspiel sieht, tritt er hinzu und sagt: „Ich möchte mitspielen.“ Eine Tante erinnert sich: „Wir gaben ihm ein paar Murneln, und er streckte die Hand nur ein einziges Mal zur kalten Erde aus und zog sie ganz schnell zurück, steckte sie wieder in die Tasche und sagte: ‚Tut mir leid, ich kann’s nicht.‘ Und er wollte es doch so gern. Ich sehe ihn noch vor mir, wie er mit der Zehe gegen die Erde trat, so gern mitgespielt hätte und es doch nicht konnte.“

In der Schulzeit hat Glenn bereits dezidierte Strategien entwickelt, sein privates Selbst abzuschirmen. Ganz bewußt begibt er sich in die Isolation. „Ich war entschlossen“, schreibt er im Rückblick, „mich voll und ganz in die Musik zu stürzen, weil ich fand, das wäre eine verdammt gute Möglichkeit, meinen Schulkameraden aus dem Weg zu gehen, mit denen ich nicht zu Rande kam.“ Der tiefere Grund für die Unverträglichkeit mit den anderen ist eine massive Angst vor einem Gesichtsverlust, vor einer Bloßstellung des Privaten. Diese Angst wird ihm zum erstenmal in dem Moment bewußt, als einem Schulkameraden vor allen anderen übel wird. Daß ihm dasselbe passieren könnte, ist für ihn eine derart schreckliche Vorstellung, daß er beginnt, Beruhigungsmittel einzunehmen. Dieser Pillenkonsum wird im Laufe der Jahre immer exzessiver und mündet bald in eine manifeste Abhängigkeit.

Die Maxime der Mutter, niemals aus der Deckung zu treten, gekoppelt mit seinem Kronprinzenstatus, hemmt insbesondere den Kontakt zum anderen Geschlecht. Als er 19 Jahre alt ist und eine glänzende pianistische Karriere sich abzuzeichnen beginnt, antwortet sie auf die Frage einer Freundin, ob er an Mädchen interessiert sei: „Nein, dafür hat er noch keine Zeit.“ Und lächelnd setzt sie hinzu: „Ich bin froh, daß er gerade jetzt keine hat.“

Sie konnte beruhigt bleiben: Trotz hartnäckiger Journalistenneugier ist von einem Liebesleben Goulds absolut nichts bekannt. Es dürfte als sicher gelten, daß er tatsächlich keines besaß. Körperlichen Kontakt holt er sich ausschließlich in anonymen Situationen – etwa durch stundenlange Sitzungen beim Masseur. „Mein Orgasmus“, soll er einmal gesagt haben, „ist meine Musik.“ Und in einem Aufsatz mit dem Titel *Music and Technology* schreibt er über seinen ersten Besuch in einem Sender, daß er in dem Moment, in dem er die Möglichkeit entdeckt habe, sich ohne die unmittelbare Anwesenheit von Publikum mitzuteilen, eine „Liebesaffäre mit dem Mikrophon“ begann.

Davor liegen Goulds Auftritte in den Konzertsälen. Sie sind spektakuläre Selbstinszenierungen. Mit sturmzerzauster Mähne sitzt er auf einem viel zu niedrigen Hocker am Flügel, singt bisweilen mit kräftigem Bariton die Melodiestimme mit, macht merkwürdige Verrenkungen und scheint am Ende jedes Solos zusammenzubrechen. Die viel beachteten und kritisierten Exzentrizitäten einfach als „Show“ abzutun, verfehlt die Psychodynamik, die ihnen zugrundeliegt: Sie erfül-

len die Funktion der defensiven Selbstüberhöhung. Das betont auffällige Verhalten wehrt den Blick des Auditoriums von den privaten Selbstaspekten ab. Wie wichtig diese Distanzierungsmaßnahme für ihn ist, dokumentiert die Tatsache, daß seine Musikdarbietung völlig farblos ist, als er ausnahmsweise einmal die ungewöhnlichen Zuckungen und Verrenkungen wegläßt.

Man kann hier von einer Mauer zwischen dem Ich und den anderen sprechen, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß diese Mauer beim Schizophrenen eine durchaus andere Bedeutung hat als beim Depressiven. Wenn etwa Grillparzer der Begegnung mit anderen ausweicht, so tut er es aus einem Gefühl der Ohnmacht, des Unbedeutendseins, kurz: aufgrund eines Gefangenseins im privaten Selbst. Bei Gould verhält es sich umgekehrt. Sein Ausweichen vor einem unverstellten Kontakt mit dem Publikum beruht auf einer Überhöhung des eigenen Selbst, auf dem Impuls, den anderen eine undurchdringliche Fassade zu präsentieren. Die Mauer des Depressiven ist ein Kerker, die des Schizophrenen ist eine Barrikade.

Die Fähigkeit, sein öffentliches Selbst zu inszenieren, kultiviert Gould bis zur Perfektion. Sie erstreckt sich auf alle Lebensbereiche. Er kontrolliert jede seiner Gesten und Äußerungen, ja schreibt seinen Interviewern vor, was sie zu fragen haben, um drehbuchgemäß „ganz spontan“ darauf zu antworten. Diese Angewohnheit kulminiert in einem Werk mit dem selbstironischen Titel: „Glenn Gould interviewt Glenn Gould über Glenn Gould“.

Wie erwähnt hat die Kontakthemmung des Pianisten bereits in seiner Kindheit somatische Auswirkungen gezeitigt. Die Entfremdung vom eigenen Körper erfaßt inzwischen selbst fundamentale leibliche Empfindungen: Gould steht nach seiner eigenen Aussage „dem Vorgang des Essens fast völlig gleichgültig gegenüber“. Ein Geschmackssinn ist faktisch nicht vorhanden. Und die dicke Winterkleidung, die er beständig trägt, dürfte weniger auf ein sensibles Temperaturempfinden als auf das Gegenteil schließen lassen: Er trägt sie auch im Sommer, ja selbst in beheizten Räumen. Seine Lieblingsfarbe ist graublau. Aus Angst vor einem spontanen Aufbrechen des Privaten beobachtet Gould minuziös jedes Körpersymptom, nimmt abwechselnd Aufputsch- und Beruhigungsmittel, um seine Arbeits- und Schlaffunktionen zu steuern.

Der kleinste Einbruch in diesen Gefühlspanzer führt zu heftigen Abwehrreaktionen. Als Gould einmal zu Besprechungen bei Steinway ist, begrüßt ihn der Cheftechniker der Firma, indem er ihm freundschaftlich auf die Schulter klopft. Die Folge ist eine Schadensersatzklage von 300 000 Dollar, weil Gould aufgrund rätselhafter Schulterbeschwerden, die nie medizinisch diagnostiziert werden konnten, für drei Monate Konzerte absagen zu müssen meint. Steinway bezahlt, obwohl jedermann klar ist, daß die von Gould reklamierte „Verletzung“ nicht physischer Natur gewesen sein konnte. Zweifellos *war* Gould verletzt – doch die Wunde lag tiefer: Es war die Vertraulichkeit der Geste, die er als gewaltsames Durchbrechen der selbstgewählten Distanz empfinden mußte. Als ihm hingegen während einer Probenpause tatsächlich einmal jemand versehentlich auf seine kostbaren Finger tritt (und natürlich den Schock seines Lebens erlebt), zieht Gould einfach die Hand weg und sagt, es sei „nichts passiert“. Im Unterschied zur ersten Situation handelt es sich hier um eine unabsichtliche, also nicht auf Intimität abzielende Berührung, die Gould nicht weiter zu schaffen macht, weil seine empfindliche Stelle, der sorgsam gehütete Verschluß des Privaten, nicht betroffen

wird. Wir hatten diesen Verschluß oben als den Ehrenkodex des Schizophrenen bezeichnet – mit einer Vokabel, die auf Gould besonders paßt. Er selbst bescheinigt sich eine „Sucht nach Vornehmheit“. So legt er sich etwa einmal das Pseudonym „Herbert von Hochmeister“ zu, eine Identität, die das Schulterklopfen eines einfachen Technikers freilich als unerträgliche Zumutung empfinden muß.

Ohne auf die Diskussion über Goulds künstlerische Bedeutung einzugehen, muß doch von psychiatrischer Seite festgestellt werden, daß eine so massive Abdichtung des Privaten, wie sie hier vorliegt, nicht ohne negative Auswirkungen auf die eigene Kreativität bleiben konnte. Goulds Genialität war die eines reproduzierenden Künstlers – was sich neben seinen pianistischen übrigens auch in außerordentlichen parodistischen Fähigkeiten dokumentierte. „Es machte Gould offensichtlich Spaß“, bemerkt Friedrich (1991) über eine Talkshow-Parodie des perfekten Selbstdarstellers, in der er alle Rollen selber spielte, „seine Ansichten vorwiegend in den teutonischen Akzent Karlheinz Klopweisers zu verpacken und die Angriffe auf seine Kritiker in den selbstgefälligen Ton von Sir Nigel Twitt-Thornwaite (das Plattenalbum enthält sogar Fotos von Gould, der in geradezu schizophrener Weise alle diese Rollen spielte: Klopweiser mit langen weißen Locken und Sir Nigel mit mächtigem Schnauzbart).“ Kreativität im eigentlichen Sinne aber, also das Schöpfen aus eigenen inneren Quellen, konnte sich bei seiner extremen Außenorientierung nicht entfalten. Das war ihm übrigens durchaus bewußt. Leonard Bernstein berichtet von einem Gespräch mit Gould, in dem ihm dieser sein Unvermögen als Komponist damit erklärte, daß er keine „persönliche Stimme“ habe, wie sie alle großen Komponisten gehabt hätten: „Er konnte es nicht ausstehen, daß alles, was er schuf, sich nach jemand anderem anhörte.“ Und als Bernstein ihm am Beispiel Strawinskys deutlich machen wollte, daß auch dieser trotz etlicher Anleihen bei Tschaikowsky, Beethoven, Bach, Rimsky-Korsakow, Ravel und so weiter doch wie jeder Komponist einen tiefen inneren Klang besäße, der durch alles hindurch seine individuelle Stimme vernehmbar mache, soll Gould trocken bemerkt haben: „Tja, ich nehme an, die genau habe ich nicht.“

Auch seine eigenwilligen Auftritte auf dem Konzertpodium sind nicht als persönlicher Selbstaussdruck zu sehen, sondern als Symptom für dessen Nichtvorhandensein. Um *sich* nicht zeigen zu müssen, präsentiert er dem Publikum einen möglichst individuellen, ja bis zur Anstößigkeit auffälligen Identitäts-Ersatz. Diese Mimikry ist beständig von Enttarnung bedroht. Sie erfordert ein Höchstmaß an Kontrolle, um nicht in der Kontingenz des Augenblicks zu verunglücken. Schließlich wird sie ihm zu anstrengend, und er zieht sich ganz vom Konzertleben zurück. Er selbst begründet diesen Schritt mit den Widrigkeiten des Reisens und dem Wunsch, sich zurückzuziehen. Dies ist aber nur die halbe Wahrheit. Wie seine intensive Publikationstätigkeit in den folgenden Jahren zeigt, bleibt Gould auch in der Einsamkeit ganz auf die Öffentlichkeit bezogen – ein Phänomen, das in der Autismusarbeit in diesem Band (S. 79–100) detailliert beschrieben wurde. Die Musik- und Filmstudios erst ermöglichen es ihm, eine Politur der Oberfläche zu bieten, wie sie in der Unberechenbarkeit von Live-Auftritten nicht möglich wäre. Wenn Gould also davon spricht, daß er sich in seine „Schale“, in seinen „Panzer“ zurückziehen wolle, so steht das nicht im Widerspruch, sondern in einem konsequenten Zusammenhang mit seiner Sucht nach öffentlicher Anerkennung. Er ist durchaus begierig danach, vor den Fernsehkameras zu spielen und sich dann auf

der Leinwand zu bewundern. Für seinen Film *Glenn Gould's Toronto* beantragt er, um sich nicht unter andere Menschen mischen zu müssen, eine Sondervorführung in der großen Stadthalle mit der Begründung: „Ich würde mich einfach gerne mal zehn Meter groß sehen.“ Fern vom Publikum sucht er dessen Aufmerksamkeit und antwortet stets ausführlich auf Fanpost. „Er war“, resümiert ein Kollege, „alles in allem ein sehr scheuer Mensch, und trotzdem so ein toller Showman“. Ein anderer bescheinigt ihm „die Persönlichkeit eines Superstars“.

Am Mischpult und Schneidetisch ist dieser Einsiedlerstar in seinem Element. Hier kann er alles situativ Zufällige nachbearbeiten, jede Entstellung seines öffentlichen Selbst eliminieren. In einer bemerkenswerten Streitschrift verteidigt er das Zusammenmischen von verschiedenen Aufnahmesessions, das die jeweils gelungensten Passagen vereinigt, gegenüber dem Vorwurf des Verrats am authentischen Kunstwerk. Aus ihr spricht die unverhohlene Freude an der geglückten Maskerade. Und geradezu entzückt ist er, als es ihm einmal gelingt, mitten in die Filmaufnahme einer Beethoven-Sonate wegen einer verwackelten Einstellung unmerklich einen Takt Mozart hineinzuschneiden. So konstruiert er seine Aufnahmen durch Addition und Zusammenfügen einzelner, bestens gelungener Elemente. Das Werk, mit dem er die Welt beeindrucken will, wird aus Bruchstücken zusammengesetzt. Nur sein außergewöhnliches Talent hebt diese Konstruktionen von Wahngedanken ab. Was ein Wahnkranker aus Stücken seiner Lebensgeschichte in einem bestimmten akuten Moment zusammenbastelt und als Botschaft an die Welt gibt, flickt der Sonderbegabte Glenn Gould aus eigenen Stücken zusammen, um das Beste vom Besten zu demonstrieren.

Ein Meisterstück der Schnittechnik ist Goulds Dokumentarhörspiel *The Idea of North*. Die ganze Ambivalenz seines Weltbezugs kommt darin zum Ausdruck: Er, der angeblich extrem kälteempfindlich ist, geht in die Eisregion Kanadas und sucht dort das Erlebnis der Einsamkeit – um es zu veröffentlichen. In diesem Hörspiel, bemerkt ein Kritiker, teilte Gould nicht etwa mit, was er über die Einsamkeit dachte, sondern versteckte sich wie ein Puppenspieler ganz hinter den von ihm brilliant zusammengeschnittenen Äußerungen anderer: „Er baute sich seine Einsamkeit passend für sich, wie eine Perlmutteruschale. Er machte ein Kunstwerk daraus. Er distanzierte sich von den Gefühlen anderer Menschen – und dann war er glänzend.“ Psychodynamisch kommt hier das Wesen der Verschobenheit zum Vorschein: die Bezogenheit auf die anderen, aber ohne Gefühl, nur auf Sichtbarmachung der Andersartigkeit des öffentlichen Selbst bedacht.

Diese Gefühlsdistanz ist für Goulds Mitmenschen, von denen er sagt, sie enttäuschten einen letztlich, nicht leicht zu ertragen. Er gebraucht sie und stellt sie wieder weg, wie es ihm gerade in den Sinn kommt. Vertraute – sofern man bei Gould von Vertrauen sprechen kann – bekommen nicht selten zu hören: „Sie haben Ihre Anweisungen, Sir.“ Oder sie werden in Spiele verwickelt, die nach dem Muster funktionieren: „Ich weiß etwas, was du nicht weißt“. Eines dieser Spiele nennt er „identifications“. „Ich sage Ihnen, daß ich an jemanden denke“, erläutert er einem Partner die Regeln, „und als Hinweis sage ich Ihnen nichts weiter, als daß es jemand ist, den Sie kennen, oder jemand, von dem Sie gehört haben. Es ist nicht ‚Zwanzig Fragen‘, weil Sie so viele Fragen stellen können, wie Sie wollen, aber es gibt einen Haken. Der Haken ist, daß Sie mir keine direkte Frage stellen dürfen. Ihre Frage muß indirekt sein.“ Im Verlauf dieser Spiele kommt

noch eine schizophrene Eigentümlichkeit Goulds zum Vorschein, die wir im vorigen Beitrag unter Verweis auf Payne et al. (1959) erwähnt hatten: Er gab niemals auf; aufzugeben wäre für ihn nach der Auskunft eines Freundes „die äußerste Demütigung gewesen“.

Der Tod der Mutter im Jahre 1975 ist ein traumatisches Ereignis für Gould. Hatte sie ihm doch durch ihre Verehrung, durch ihre Stärkung seines öffentlichen Selbst kompensieren geholfen, was sie ihm an Verzicht auf Privatheit ursprünglich abnötigte. So war sie unentbehrlich für ihn geworden. Er träumt in dieser Zeit viel von ihr, insbesondere davon, daß sie ihn vom Jenseits aus beobachte und wisse, was er tut. Seine pianistischen Fähigkeiten lassen in dieser Phase nach. Irritiert verfertigt er minuziöse Aufzeichnungen über seine Körperfunktionen (in denen er durchaus einräumt, daß sie „eine psychische Ursache haben“) und denkt sich Fingerübungen aus, deren zwanghafte Systematik an das Programmieren eines Computers erinnert. Gleichzeitig plant er nun eine Karriere als Dirigent.

Das Dirigieren faszinierte ihn schon von Kindheit an, und zwar im weitesten Sinn des Wortes: als Geste der Machtausübung und der Kontrolle über Menschen und Dinge. Als Jugendlicher dirigiert er, in seinem Boot sitzend, die Wellen, und wer mit ihm Auto fährt, muß mit ansehen, wie der rasante Chauffeur immer wieder die Hände vom Steuer nimmt, um den imaginären Taktstock zu schwingen. Besonders aufschlußreich ist ein Traum, den er dem Dirigenten Stokowski einmal erzählt: „In diesem Traum meine ich auf einem anderen Planeten zu sein, vielleicht sogar in irgendeinem anderen Sonnensystem, und zuerst hat es den Anschein, als wäre ich dort der einzige Erdbewohner. Und ich habe das Gefühl, wahnsinnig fröhlich zu sein, weil ich in dem Traum offensichtlich meine, ich hätte die Gelegenheit bekommen – und die Macht –, meine Wertsysteme allen Lebensformen zu vermitteln, die es auf diesem Planeten geben könnte; ich habe das Gefühl, daß ich ein ganzes planetarisches Wertsystem nach meiner eigenen Vorstellung schaffen darf.“ Selbst auf dem Sterbebett streckt Gould dirigierend den Arm in die Höhe.

Während der Depressive, wie wir am Beispiel Grillparzers gezeigt hatten, die ewige Ruhe sucht, sucht der Schizophrene den ewigen Ruhm. Im Gegensatz zu den gewöhnlichen Schizophrenen hat Gould dieses Ziel erreicht. Der Verlust an Gefühl, der sich bis in die körperliche Empfindungsfähigkeit erstreckte, ist der Preis, den er dafür zu bezahlen hatte. Der frühe Tod des Pianisten zeigt, welche Energien in diesem Prozeß der Abspaltung des Privaten verzehrt wurden. „Ich glaube“, schreibt John McGreevy, einer seiner intimsten Kenner, „ihn hat die Anstrengung, Glenn Gould zu sein, erschöpft“ (zit. nach Friedrich 1991).

Literatur

- Bernhard T (1983) *Der Untergeher*. Suhrkamp, Frankfurt am Main
 Delbée A (1985) *Der Kuß. Kunst und Leben der Camille Claudel*. Goldmann, München
 Frederiksen E (1977) *Grillparzers Tagebücher als Suche nach Selbstverständnis*. Lang, Frankfurt am Main
 Friedrich O (1991) *Glenn Gould*. Wunderlich, Reinbek
 Guillemin H (1968) *Le Converti Paul Claudel*. Gallimard, Paris

- Kazdin A (1991) Glenn Gould. Ein Porträt. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Lexa Katrin von Nostitz. Schweizer Verlagshaus, Zürich
- Kleinschmidt G (1967) Illusion und Untergang. Die Liebe im Drama Franz Grillparzers. Schauenburg, Lahr
- Kürnberger F (1872) Grillparzers Lebensmaske. In: Gesammelte Werke, Bd 2. Georg Müller, München Leipzig (1911), S 271–275
- Nadler J (1948) Franz Grillparzer. Liechtenstein-Verlag, Vaduz
- Paris R-M (1984) Camille Claudel. 1864–1943. Fischer, Frankfurt am Main
- Payne RW, Matussek P, George EI (1959) An experimental study of thought disorder. J Ment Sci 105/440:627–652
- Scheit G (1989) Grillparzer. Rowohlt, Reinbek