

*„War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?
Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der
ersehnten unbekanntem Nahrung. (...)“*
aus: Franz Kafka, Die Verwandlung (1915)

„Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“: Psychologische ‚Detektion‘ und die Rolle der Musik in E.T.A. Hoffmanns künstlerischer Suche nach dem verlorenen Paradies.

(Einführungsvortrag des Stifters am 29.10.08)

Sehr verehrte Herr und Frau Heinz,
sehr geehrter Rektor, Herr Dr. Nolte,
sehr geehrter Herr Professor Wertheimer,
sehr geehrte Damen und Herren Lehrende
und Lernende der Musikhochschule Freiburg,
liebe Gäste!

Ich danke Ihnen allen sehr für Ihr Kommen und Ihre Bereitschaft, hier heute Abend
Herrn Gerd Heinz mit einer Preisverleihung zu feiern, um ihm für frühere Abende mit
inspirierenden Inszenierungen zu danken, an die wir uns wohl alle gern erinnern.

Ich freue mich besonders, dass wir für die kompetente Würdigung der Leistungen
und Verdienste von Herrn Heinz Herrn Professor Wertheimer aus Tübingen
gewinnen konnten.

Mir obliegt zuvor der Versuch, Ihnen zu erklären, warum die Ehrung unter Berufung
auf E.T.A. Hoffmann geschehen soll.

Dabei werde ich den Anteil, den das konkrete Muskschaffen im Gesamtkunstwerk
des Juristen Hoffmann spielt, nur kurz streifen (und die bildnerische wie politische
Tätigkeit übergehen), um mich anschließend dem genannten Kernthema
zuzuwenden.

1.) Die Rolle der Musik in Hoffmanns Leben und künstlerischem Schaffen

- 1790 erhält Hoffmann Musikunterricht beim renommierten **Königsberger**
Domorganisten Podbielski
- Bereits ab 1793 erteilt er selbst Klavier- und Gesangsunterricht und hat dabei
seine erste leidenschaftliche Liebesaffäre mit der 9 Jahre älteren Dora Hatt,
Mutter von 5 Kindern.
- 1801 erfolgt in **Posen** die erste Aufführung einer Komposition mit dem Titel
„Scherz, List und Rache“, die Jean Paul Goethe empfiehlt. In Posen nimmt
Hoffmann auch die Polin Mischa zu seiner Frau, der Peter Härtling ein
Denkmal gesetzt hat.
- Von 1804-1806 wird Hoffmann in **Warschau** wichtiger Initiator und
Organisator des dortigen Musiklebens.
- Seine 1805 geborene Tochter nennt er nach der Musik-Heiligen Cäcilia
- Von 1808-1812 arbeitet er dann in **Bamberg** als Musikdirektor, Regisseur,
Dramaturg, Bühnenbildner und Komponist und verliebt sich hoffnungslos bis
zum Wahnsinn in seine junge Gesangsschülerin Julia Marc.

- 1813 ist er Musikdirektor bei der Operntruppe Secondas in **Leipzig** und **Dresden** und 1816 wird seine Oper „Undine“ am Geburtstag des preußischen Königs in **Berlin** mit großem Erfolg uraufgeführt. - Es folgen bis zum Theaterbrand (1817) 14 Aufführungen

Spricht man heutige Musikschafter oder Musikkritiker auf den **Komponisten** E.T.A. Hoffmann an, so ist die Reaktion in der Regel eher nachsichtig. Zwar gab es in diesem Jahr eine posthume Uraufführung seines Singspiels „*Liebe und Eifersucht*“ zum Abschluss der Ludwigsburger Schlossfestspiele mit anschließender Premiere in München.

Doch Würdigungen wie die des FAZ-Musikkritikers Werner M. Grimm im Feuilleton vom 5. März 1999 sind wohl eher die Ausnahme.

Der erinnerte daran, dass Hoffmanns „*Werkverzeichnis immerhin acht Opern und Singspiele, dreiundzwanzig Bühnen- und Ballettmusiken, mehrere oratorische Werke, eine Sinfonie, dreißig Vokalkompositionen sowie Kammermusik und Klaviermusik*“ aufweist und er wendete sich kritisch gegen das „*Klischee (...), dass der romantische Dichter Hoffmann als Komponist eher ein Epigone der Klassiker, vor allem Mozarts, gewesen sei.*“ Ignoriert werde dabei die Ungleichzeitigkeit von literarischer und musikalischer Romantik im heutigen Sinne, Grimmel hält fest: „*Hoffmann ist fünf Jahre vor Beethoven gestorben und hat einen großen Teil seiner Werke komponiert, als Haydn noch lebte. Für ihn waren die Werke Mozarts und Beethovens „romantisch“. Doch bei aller Verehrung für diese beiden und andere Kollegen ging er in seiner Musik früh eigenständige, in mancher Hinsicht sogar zukunftsweisende Wege.*“ (Grimmel nennt das Beispiel des 1809 komponierten „Miserere“ b-Moll für Soli, Chor und Orchester.)

Bekannt ist Hoffmann bis heute aber eher als origineller **Dichter** der Romantik mit einer europaweiten Wirkungsgeschichte. Dabei besteht die Tendenz, die **musikalische Seite** seiner Künstlerexistenz als **dilettierendes Vorgeplänkel** bis zum Auffinden seiner eigentlichen dichterischen Berufung zu betrachten.

Noch Rüdiger Safranski in seiner E.T.A. Hoffmann - Monographie aus dem Jahr 2000 hält Hoffmanns musikalische Ambitionen letztlich für einen Irrweg.

Dieser Sicht hat Peter von Matt bereits 1971 in seiner Untersuchung zu E.T.A. Hoffmanns Imaginationstheorie „Die Augen der Automaten“ mit guten Gründen widersprochen. Er schreibt:

„Die angebliche Resignation des Komponisten zugunsten des Schriftstellers wird allein schon dadurch widerlegt, daß Hoffmanns musikalisches Hauptwerk, die Oper ‚Undine‘, gleichzeitig mit den ‚Fantasiestücken‘ und den ‚Elixieren des Teufels‘ entstanden ist und daß er nach dem bedeutenden Erfolg des Werkes eine neue Oper plante(...)

Von der tatsächlichen Einstellung des jungen Hoffmann zu den verschiedensten Künsten geben die Briefe und Tagebücher recht klare Nachricht. Gesamthaft geht aus ihnen hervor, daß Hoffmanns Drang zur Kunst und zu eigener künstlerischer Betätigung von Anfang an leidenschaftlichste Züge trug, daß aber weder Musik noch Schriftstellerei noch Malerei dauernd den Vorrang hatte. (...) (Zitat-Ende)

Peter von Matt hält fest, dass **Hoffmann sich von Anfang an also ebenso sehr als Schriftsteller wie als Musiker oder Maler sah.**

Die Bedeutung der Musik beschränkte sich für Hoffmanns künstlerische Existenz aber nicht auf seine Aktivitäten als reproduzierender und produzierender Musikschaffender.

Sie zeigte sich auch in ernst zu nehmenden Musikrezensionen und vor allem als ein **Leitmotiv und -thema seiner Dichtung**, die sich auf die Suche macht nach dem Urgrund und dem Horizont aller Kreativität. (Wohl zu Recht überschrieb Gerhard Neumann einen Aufsatz zu Hoffmann mit dem Titel „Die Geburt der Literatur aus dem Geist der Musik“)

Dem Kapellmeister **Johannes Kreisler** kommt dabei als „alter Ego“ Hoffmanns und als Vermittlungsfigur zwischen Musik und Dichtung, Autor und Publikum eine besondere Rolle zu, deren erhoffte Wirkung sich in Identifizierungen und musikalischer Auseinandersetzung, wie denen von Robert Schumann und Johannes Brahms, dokumentiert und bestätigt hat.

Die von J. J. Rousseau bereits epochemachend thematisierte **Entfremdung des Menschen von der Natur** spitzt sich in den autobiographischen und musiktheoretischen Schriften der „Kreisleriana“ dann zur Frage nach dem grundsätzlichen Verhältnis von Innen und Außen zu.

2.) „Erinnern , Wiederholen und Durcharbeiten“ als ästhetisierendes und psychologisierendes Verfahren im Umgang mit der Entfremdung

Goethes Maxime, sich in der Welt, und die Welt in sich zu finden und zu bilden, ist für Kreisler und seinen im Schillerschen Sinne sentimentalischen Autor so nicht mehr nachvollziehbar und wiederholbar.

Dazu Peter von Matt:

„Wenn man die Verse Goethes: „Nichts ist drinnen, nichts ist draußen; Denn was innen, das ist außen“ aus dem rein naturwissenschaftlichen Zusammenhang löst und, was zweifellos erlaubt ist, anthropologisch nimmt, kann man in ihnen unter anderem eine sehr genaue Formel für das Glück, den Zustand des Glücklichen-Seins, sehen. Nur dort, wo die Diskrepanz zwischen Innen und Außen, zwischen Phantasma und Objekt, Idee und Sache, Sehnsucht und Besitz sich aufhebt in einer freien Koinzidenz (oder eben: Gegenwart) ist Glück möglich; besser noch: dort ist immer und überall Glück.“

Der Verlust dieses Einklangs des Menschen mit sich selbst, mit der Natur, dem Ganzen, mythologisch gesprochen: seine Vertreibung aus dem Paradies beginnt allerdings schon recht früh - mit dem **Verlust von Erinnerung**.

In Platons „Phaidros“ referiert Sokrates den Mythos von Theuth, der als Gott den Ägyptern die Buchstaben - mit der Verheißung gebracht habe: „Diese Kunst, o König, wird die Ägypter weiser machen und gedächtnisreicher, denn als ein Mittel für Erinnerung und Weisheit ist sie erfunden.“

König Thamus aber kritisiert:

Teuth habe damit das Gegenteil bewirkt. „Denn diese Erfindung wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittelt fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für die Erinnerung, sondern nur für das Erinnern hast du ein Mittel erfunden, und von der

Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst.“ Sie würden sich also „ vielwissend zu sein dünken, obwohl sie größtenteils unwissend sind,(...) dünkelseitig statt weise.“

Nachdem die Neuzeit diesen Prozess der Entfremdung zwischen Innen- und Außenwelt durch verdinglichendes Wissen in Technik und Wissenschaft (man denke nur an Gutenberg, an Bacon oder Newton) zunächst weiter vorantrieb, erhielt das **Erinnern*** in der deutschen Romantik und bei E.T.A. Hoffmann eine besondere Bedeutung. Es unternahm nämlich - in Anlehnung an Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ - den Versuch, mittels einer ‚Reise nach innen‘ ein weiteres Mal vom Baum der Erkenntnis zu essen, um zu sehen, ob das Paradies „vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“**

Allerdings hatte schon Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux 1336 mit einer subjektiven Vergegenwärtigung der ganzheitlichen **Natur** durch ihre **Ästhetisierung als Landschaft** den Weg dazu bereitet. Hoffmann ging nun mit seiner **Psychologisierung der Ästhetik**, mit seinen Seelen- und Kunstlandschaften, noch einen Schritt weiter und sorgte hier, wie Kant im Bereich der Erkenntnistheorie, für eine kopernikanische Wende im Hinblick auf die Rolle des Subjekts und eine an ihre Grenzen geratene mimetische Wiederholung der Natur.

So wird sein „serapiontisches (Imaginations -) Prinzip“ zum Leitstern Hoffmannscher Kunstanschauung und zum Zugang zu jener „heftig gefühlten Wahrheit“, deren „bedrängenden Grunderfahrungen“(P.v.Matt) die verschiedenen Figuren unterworfen werden: „*Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen.*“ (Hoffmann-Werke,II,55)

Kreisler etwa zweifelt – so Peter von Matt - **am Kunstobjekt schlechthin**. Deshalb schreibt er die meisten Kompositionen, allem Drängen seiner Freunde zum Trotz, nicht einmal auf. („Fluxus“ nennt man das in der Bildenden Kunst.) Der Ritter Gluck spielt „Armida“ von „rastrierten Blättern, aber mit keiner Note beschrieben“ und der Held einer anderen Erzählung Hoffmanns, der Baron von B., gilt als großer Musikkenner, besitzt eine der kostbarsten Sammlungen von Instrumenten und Kompositionen und belehrt führende Violinvirtuosen. Im Gespräch beeindruckt er durch außerordentliche Einsichten; selbst im rein Technischen des Geigenspiels gibt er Hinweise zur höchsten Verfeinerung. Als er aber dann selbst den Bogen nimmt, um dem „Söhnchen“ zu zeigen, wie ein einzelner Ton voll und rein auszuhalten sei, erlebt der Meisterschüler entsetzt:

Dicht am Stege rutschte er mit dem zitternden Bogen hinauf, schnarrend, pfeifend quäkend, miauend – der Ton war dem zu vergleichen, wenn ein altes Weib, die Brille auf der Nase, sich abquält, den Ton irgendeines Liedes zu fassen. Und dabei schaute er himmelwärts, wie in seliger Verzückung, und als er endlich aufhörte, mit dem Bogen auf den Saiten hin und her zu fahren und das Instrument aus der Hand legte, glänzten ihm die Augen und er sprach tief bewegt: ‚Das ist Ton – das ist Ton!‘

Der Maler Berthold in „Die Jesuiterkirche in G.“ wiederum soll „zwar die Natur auch im Mechanischen fleissig studieren“, aber „die Praktik nicht für die Kunst selbst“ halten.

** Kleists „Dornauszieher“ aber strebt nach äußerer „Exzellenz“ statt nach innerer Wahrheit u. endet desaströs.

Ist der Künstler Hoffmann also womöglich nur ein weltfremder Schwärmer gewesen?
Oder wie verhalten sich in der Kunst Actus und Opus zueinander?

Immerhin könnte Hoffmann sich auf Lessings Maler Conti berufen, der im 3. Auftritt des 1. Aufzugs der „*Emilia Galotti*“ (aus dem Jahre 1772) mit folgenden Überlegungen zu Wort kommt:

„Ha! Daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! – Aber, wie sage ich, daß ich es weiß, was hier verlorengegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenne ich mehr als aus diesem, daß ich wirklich ein großer Maler bin, daß es aber meine Hand nur nicht immer ist. – Oder meinen Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“

Nur, dass für Hoffmann'sche Künstler „das **Sehen** ein **Hören von innen**“ und das „Hören ein **Sehen** von innen“ ist, und dass sie nolens volens zu Grenzgängern werden.

Vor allem Instrumentalmusikern muss das Fehlen der Hände ein befremdlicher und erschreckender Gedanke sein. Ganz anders verhält es sich für sie vermutlich mit der Frage: **„Wiederholung - eine Künstlerproblematik?“**

An einer Institution, die – im Ringen um „*Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*“ (Nietzsche) – neben produzierender vor allem auch reproduzierende Kunst lehrt und praktiziert, wie die Freiburger Musikhochschule, mag es nahe liegen, diese Frage noch ein wenig zu beleuchten und in ihrem Zusammenhang Freuds „*Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*“ als Künstlerproblem, aber auch als Problem von Kunst und Leben zu thematisieren.

Freud geht es dabei, kurz gesagt, darum, Wiederholungen durch eine therapeutische bzw. künstlerische Arbeits- und Übertragungsbeziehung aus dem unfruchtbaren Teufelskreis eines bloßen, unbewussten Ausagierens verdrängter Trieb-Konflikte bzw. aus Zwanghaftigkeit zu befreien.

Wiederholung prägt unser Dasein in vielfacher Form:

Sie begegnet uns im Ablauf der Jahreszeiten, in der biologischen Reproduktion, in der kindlichen Nachahmung von Vorbildern, in der technischen Naturnachahmung, im seriellen Verfahren wissenschaftlicher Experimente zur Verifizierung von Gesetzmäßigkeiten, in Nietzsches ewiger Wiederkehr eines Gattungsverhaltens bzw. historischer Abläufe wie auch in der spiralförmigen Geschichtsteleologie eines A.J. Toynbee.

Spiegelbilder, Doppel- und Wiedergänger konfrontieren uns mit dem Phänomen ebenso wie Rekonstruktion und Imitate.

In der Kunst kennen wir Wiederholung in Form von Übersetzung, als Basis von Variationen, von Abstraktion und Verfremdung, als Stilmittel, z.B. im Refrain, im Zitat bzw. in der Collage, als Parodie oder Travestie.

Hoffmanns Werk ist voller Wiederholung im Sinne eines serapiontischen Erinnerns von Gewesenem.

Er rekurriert auf Palestrina, Bach, Gluck, Mozart, Beethoven; auf Dürer, Raffael, Jacques Callot und Salvatore Rosa; auf Calderon, Novalis, Tieck, und Chamisso, um nur einige zu nennen.

Das Wiederkehrende in jeder Form bis in eine gewisse Formelhaftigkeit seiner Sprache ist für ihn charakteristisch.

Dazu noch einmal Peter von Matt: „*Das Wesen dieser Sprache besteht in ihrer Funktionalität. Sie ist nicht eine zweite Welt, sondern ein Komplex von Impulsen, Reizen und Irritationen, die eine zweite Welt bewirken, im Lesenden erwecken sollen.*“

Das Wort warte darauf, von der Imagination entzündet zu werden. ***

Doch die **Wiederholung** ist nicht nur **Verfahren**, sondern auch **Gegenstand** von Hoffmanns Kunst, nicht nur im Motiv des Doppelgängers und Spiegelbildes, sondern auch als pathologisches Phänomen im Grenzbereich von Kunst, Wahnsinn und Verbrechen.

Max Frischs „*Hölle der Wiederholung*“ als Leiden des Künstlers am Leben ist auch das Thema des Hoffmannschen **Don Juan**, für den im Grunde, wie für Grabbes Don Juan, die Devise gilt:

„*Gibt es einen Pfad zum Himmel/ So führt er durch die Hölle, mindestens/ Für mich -*“ (Anselm Kiefer berief sich am 19. Okt. 08 in der Frankfurter Paulskirchen - Rede auf **Hoffmanns Dialektik eines „Hinab- und Hinaufsteigens“!**)

Von der neurotischen Fixierung Don Juans ist es nicht weit bis zum

Wiederholungszwang eines *Rat Krespel*, der nach einem Schockerlebnis mit der geehelichten Sängerin *Angela* zum Geigensammler und –bauer wird, erworbene, kostbare alte Geigen auf der Suche nach dem wahren, vollkommenen Ton aufschneiden und zerlegen und neugebaute nach einmaligem Daraufspielen unberührt lassen muss.

Hier, wie bei dem Serienmörder Cardillac in „Das Fräulein von Scuderi“, der sich als Goldschmied gezwungen sieht, seine Kundschaft umzubringen, weil er sich von seinen Kunstobjekten nicht zu trennen vermag, - bei diesen ‚Psycho-Fällen‘ setzt nun das detektorische Verfahren**** ein, mit dem Hoffman hinter „Deckerinnerungen“ und Wiederholungszwängen zu dem **Geheimnis von Kunst und Leben** vordringt, das auch ihn selber trägt.

*** In diesem Sinne wirkt Sprache nach Ansicht des Verfassers grundsätzlich auch im **Verhältnis zur Musik**, z. B .beim Komponisten oder beim Gesang, nämlich als **“Hebel“** einer er-innernden serapiontischen **Musik-Imagination**. Denn am **Anfang** waren nicht das **Wort** und der Logos, sondern Klang und Chaos bzw. die pränatale Wahrnehmung einer „Sphärenmusik“ aus einem noch unbekanntem Kosmos.

Sprache, etwa in Goethe- oder Eichendorff – Gedichten, ja selbst in einem Prosatext wie Büchners „Lenz“ hat aber ihre ganz eigene Musikalität, die durch Vertonungen von Musikern nicht verbessert oder vervollkommnet, sondern allenfalls ergänzt, variiert bzw. verändert und interpretierend „zurück“ (hinab oder hinauf) -entwickelt werden kann.

Musikschaffende verkennen vermutlich zumeist auch den Stellenwert der Sprache für den Gesang beim Publikum, das ja den sprachlichen Text nur selten akustisch zu verstehen vermag und ihn also auswendig kennen oder mitlesen müsste, sollte er im Sinne von **G. Heinz** als gleichberechtigter **„Partner“** der Musik wirken.

Die Musikalität auch der Sprache wirkt also **v o r** allem Logos und lässt uns die **Musik** -- in einem **innigeren An-ge-hörigkeits -Erleben** – somit eher **als „Mutter“ oder „ältere Schwester“ der Sprache** erscheinen, als welche sie -im Gegensatz zur Sprache - auch international verbindet. Mit den Worten des SWF-„Jazz-Professors“ J. E. Berendt: **„Die Welt ist (allererst) Klang“.**

**** Eine 240 Seiten umfassende Examensarbeit zu diesem Thema in wenigen Wochen zu einer Art „schlanker Dissertation“ zu verdichten, ist – wie man sehen kann – dem Vortragenden leider nicht gelungen. So muss er sich auf Andeutungen über das Ausloten eines komplizierten Bedingungs-

verhältnisses zwischen „Regel“ und „Regellosem“, zwischen tieferen Gesetzmäßigkeiten und Normabweichungen beschränken (u. womöglich zwischen alle Stühle setzen...)

Dieser Prozess von Erkenntnis und Selbsterkenntnis stößt an seinem Grunde auf ein **erotisch-musikalisch aufgeladenes, energetisches Zentrum:**

„So konntest du mich dann wiedererkennen, lieber, lieber Ferdinand! aber ich wußte ja wohl, daß ich nur singen durfte, um wieder ganz in dir zu leben; denn jeder Ton ruhte ja in deiner Brust, und mußte in meinem Blick erklingen` - Welches unnennbare Entzücken durchströmte mich, als ich nun sah, dass es die Geliebte meiner Seele war,(...) lesen wir z.B. in „Die Automate“.

Hätte Hoffmann S. Freuds „Ferndiagnose“ anhand des „Sandmanns“ ansatzweise akzeptiert und sich wie Gustav Mahler auf die psychoanalytische Couch begeben, so hätte seine erste Klage vermutlich dem „*Missverhältnis des inneren Gemüts mit dem äußeren Leben*“ gegolten.

Und Freud hätte vermutlich -wie wir- mit Erstaunen notiert, dass sein Patient ein Nachfahre jenes „Ännchen von Tharau“ war, das Simon Dach 1636 besang (wie R. Safranski herausfand).

Dass Hoffmanns Eltern sich bereits zwei Jahre nach seiner Geburt trennten, der Vater wegzog, die Mutter mit ihm – in den Schoß ihrer Familie zurückkehrend – Kind blieb und bis zu Hoffmanns 20. Lebensjahr von Tanten ersetzt werden musste, hätte ihn vermutlich weniger verwundert. Doch Freud und die Psychoanalyse gab es damals noch nicht.

Dafür Liebesleid, Broterwerb, Versetzungen, Krieg, Arbeitslosigkeit, Geldnot und Hunger und immer wieder Sehnsucht nach der Glückseligkeit einer besseren Welt, die für Hoffmann durch die Kunst repräsentiert wurde.

Welche Kraft ihm aus dieser Sphäre erwuchs, musste er sich selbst immer wieder bewusst machen. Dazu eignete sich die Literatur besser als die Musik oder Malerei, was **eine** Erklärung dafür liefern dürfte, warum Hoffmann uns bis heute vor allem als Schriftsteller präsent ist.

Doch am Grund eines detektorischen Bewusstmachungsprozesses von literarischem „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“ findet er den „nucleus divinus“(P.v. Matt), jenes Kraftfeld, das er als „serapiontisches Prinzip“ herausstellt und das mit jenem erotisch gefärbten Musik-Erleben eng verbunden ist, wie es sein alter Ego, der Kapellmeister Johannes Kreisler und viele andere Figuren, vorführen.

„Es gibt“ heißt es in den „Serapionsbrüdern“ *„eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.“*

Hoffmann vermag diese „Duplizität“ unserer Existenz mit Distanz und Humor wahrzunehmen und sich am Ende selbst als ein Produkt jener **einander wechselseitig vorantreibenden Triebströmungen von Thanatos und Eros**, von Todes- und Lebenstrieb zu begreifen, jenes „Zauderrhythmus“, der nach Freuds „Jenseits des Lustprinzips“ in der **Sehnsucht nach der finalen Wiedervereinigung**

von Weiblichem und Männlichem die menschliche Kultur immer wieder von neuem vorantreibt. *****

3.) Die Botschaft der Hoffmann'schen Künstler-Existenz und ihr Bezug zu Gerd Heinz Gut, er war keiner der ganz großen Komponisten. Doch er hat Musik gelebt als Rezipierender, als Reproduzierender und als Produzierender und er hat in der Musikgeschichte Spuren hinterlassen. Was aber vielleicht noch mehr zählt, er hat seine eigene Melodie gefunden als Voraussetzung für eine gesamt-künstlerisch-schöpferische Existenz.

Wer seine literarischen Werke liest, erkennt den hohen Wert der Musik in ihnen. Er kann miterleben, wie – ausgelöst durch Liebensbegegnungen oder Begegnungen mit der Kunst - in einer oft bedrückenden Außenwelt, Hoffmann seine Stellvertreterfiguren in einen analytisch-detektorischen Prozess schickt. Im Fall des Gelingens wird am Ende jener subjektive Kern, jenes erotisch-musikalische Kraffteld erinnernd freigelegt, das die Grundlage bildet für eine Künstlerexistenz im Sinne eines serapiontischen Beseelens und Transzendierens.

Wie über eine unsichtbare Nabelschnur scheint dieses schöpferische Zentrum, das Hoffmann einem „höheren Geisterreich“ zuordnet, eine Verbindung mit dem längst verlorenen Paradies aufrecht zu erhalten.

Hoffmann war allerdings kein weltfremder Träumer. Seine Bedeutung erfasst man erst ganz, wenn man zur Kenntnis nimmt, dass er seine Leidenschaft mit dem Realitätsprinzip konfrontierte und beide in einem Humor versöhnte, der ihn menschlich und liebenswert erscheinen lässt.

Und hier komme ich nun vom Namensgeber der Stiftung zu unserem Preisträger, den ich im Grunde nur über sein Werk kenne.

Hat er nicht immer wieder - zuletzt in seiner Zauberflöten-Inszenierung - jene serapiontische Fähigkeit unter Beweis gestellt, die Imaginiertes lebendig werden und z. T. Altbekanntes ganz frisch, neu und originell erscheinen lässt? Hat er nicht immer wieder - mit der Leidenschaft eines Kreisler - seine Schauspieler und Studierenden inspiriert? Und mit dem Humor eines E.T.A. Hoffmann das Publikum bezaubert? Es gibt gewisse Fähigkeiten, deren Künstler und Psychoanalytiker gleichermaßen bedürfen, gerade weil sie mit dem Wertvollsten der Menschen umgehen. Benannt bzw. angemahnt werden sie in einem Gedicht jenes Dichters der „Kindertotenlieder“, die Gustav Mahler vertont hat, einem Gedicht, das mir - ein auf das Hören angewiesener - Bekannter beim Schwimmen im Titisee schenkte, während sich im Spätsommerlicht Wolken von Schwalbenschwärmen über der Wasseroberfläche wiegten.

***** Die Frage nach dem Ursprung der Schöpfung, der Schöpfungskraft, haben Mythen und Wissenschaften immer wieder zu beantworten gesucht. Jüngste Versuche, eine naturwissenschaftliche Antwort zu finden, beobachten wir jetzt in CERN oder bei Untersuchungen eines ‚biologischen Gedächtnisses‘ im Wostok-Süßwassersee - tief unter dem Eis des Südpols. Freuds naturwissenschaftliche Spekulationen kehrten seinerzeit zu einem von Platon überlieferten einleuchtenden Mythos zurück. Er referiert aus dem „Symposion“:

„Da ließ sich Zeus bewegen, jeden Menschen in zwei Teile zu teilen, ‚wie man Quitten zum Einmachen durchschneidet ...‘ weil nun das ganze Wesen entzwei geschnitten war, trieb die Sehnsucht die beiden Hälften zusammen: sie umschlangen sich mit den Händen, verflochten sich ineinander im Verlangen, zusammenzuwachsen ...“.

Dieses Gedicht, das Erkenntnisse des Beethoven - Aufsatzes von Hoffmann zusammenfasst, könnte auch die Arbeit von Gerd Heinz beschreiben und lautet:

*„Es ist ein Ewiges, das wandelt und das bleibt,
Das in sich selber ruht und ruhlos alles treibt.*

*Du musst Erregungen und Leidenschaften lassen,
Wenn du das Ewige, das ruhet, willst erfassen.*

*Du musst Erregungen und Leidenschaften hegen,
Wenn dich das Ewige, das wandelt, soll bewegen.*

*Erfassend und erfasst, erregend und erregt,
Sei gleich dem Ewigen selbst, bewegt und unbewegt.“*

Nein, das kann – wollen wir Hoffmann treu bleiben – nur das **vor**letzte Wort gewesen sein!

Lassen wir auch die Trauer zu, über das, was **unwiederholbar** und **unwiederbringlich** ist (so wie für Hoffmann z.B. der Verlust seiner zweijährigen Tochter Cäcilia oder die Verheiratung Julia Marcs, oder für uns das Wirken von Herrn Heinz in diesem Haus) - und was der Einmaligkeit bestimmter Begegnungen und Augenblicke erst ihre Würde gibt.

Könnte man diese Einmaligkeit eindringlicher erfassen als Brecht mit der poetischen Illusionslosigkeit seiner „*Erinnerung an Marie A.*“:

*An jenem Tag im blauen Mond September
Still unter einem jungen Pflaumenbaum
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe
In meinem Arm wie einen holden Traum.
Und über uns im schönen Sommerhimmel
War eine Wolke, die ich lange sah
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben
Und als ich aufsah, war sie nimmer da.*

Ich danke Ihnen!

*

Seit den frühesten rituellen Festen, Gesängen und Höhlenmalereien leben unsere menschlichen Kulturen davon, Erinnerungen wach zu halten oder wieder zu erwecken, sie zu verarbeiten und weiterzugeben. Die Gründung einer **E.T.A. Hoffmann-Stiftung** zielt – so wenig wie die der **Kant-Stiftung** auf „Denkmalpflege“ oder detail-verliebte philologische „Nachlassverwaltung“, was der Stiftungsdachname

„Europas Erbe als Auftrag“ erkennen lässt. Ihnen gemeinsam ist vielmehr das Anliegen, erkannte Wahrheiten des deutschen Idealismus von der Aufklärung bis zur Romantik lebendig zu erhalten und weiter zu entwickeln und deren Ariadnefaden zwischen Ursprung und Utopie eines europäischen Humanismus vor dem Zerreißen durch trendorientiertes Vergessen und Verdrängen oder Missverstehen zu bewahren. (Wohl keinem, der die Wirklichkeit von Kriegsgefangenen - Lagern oder KZ' s dank solch geistiger Nahrung überlebte, muss man dies erklären!)

Auf sehr unterschiedliche Weise stehen nun beide Königsberger, I. Kant wie E.T.A. Hoffmann, am Ende der europäischen Aufklärung für eine „kopernikanische Wende“ im Hinblick auf die Befreiung des Subjekts als Erkenntnis- und Entscheidungsinstanz bzw. als autonomes „künstlerisches Kraftfeld“.

Und beide haben, der eine im Hinblick auf die Ethik, der andere im Bereich der Ästhetik, dem heute so gängigen Utilitarismus den Kampf angesagt.

Die Freiheit gegenüber der Verzweckung ist für Hoffmann nicht nur die Voraussetzung für künstlerische Glaubwürdigkeit und Genialität, sie ist auch die Freiheit zu innovativer Grenzgängerschaft, zur Normabweichung bis hin zum Offenbarungscharakter von Krankheit und „Wahnsinn“.

Dem Wahnsinn, von dem er sich gelegentlich bedroht fühlte, der Figuren wie Kreisler und Serapion aber auch seherische Kräfte verleiht, dem Wahnsinn verweigert Hoffmann, als Jurist ganz Kantianer, im durch den Woyzeck bekannten „Fall Schmolling“ zugleich die Lizenz der Unzurechnungsfähigkeit.

Im Zeitalter der Hirnforschung ist uns dieser Hinweis Rüdiger Safranskis bezüglich des Kant und Hoffmann gemeinsamen Insistierens auf der regulativen Idee einer moralischen bzw. Entscheidungsfreiheit gegenüber wohlmeinenden gesellschaftlichen bzw. positivistisch-naturwissenschaftlichen Entmündigungsversuchen sehr wertvoll.

Ein Sinn für die moralische Freiheit und Verantwortung und für die Freiheit und Wahrheit der Kunst warnen uns zu Recht vor der Neigung, alle Risiken unserer Existenz verstaatlichen zu wollen.

