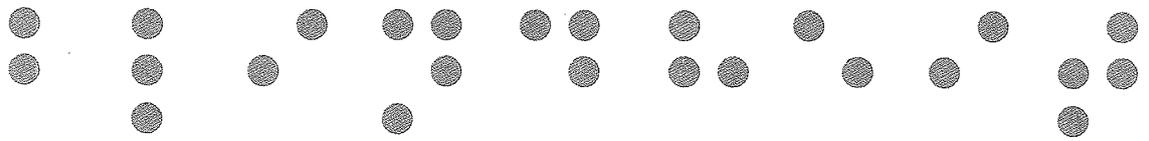
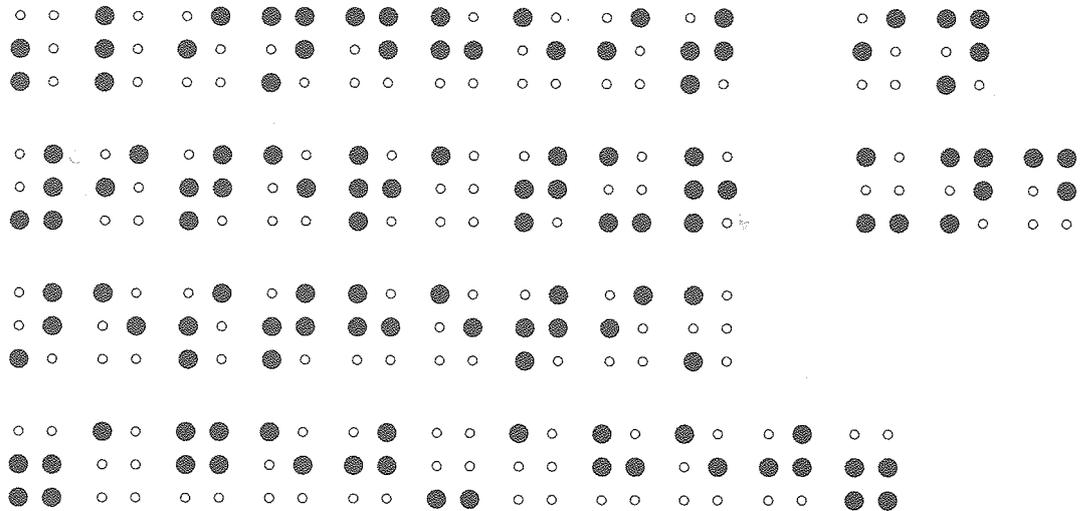


**SABINE EICKENRODT (Hrsg.)**



# **BLINDHEIT**



**in LITERATUR UND ÄSTHETIK  
(1750-1850)**

**KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN**

# Reisende Augenärzte in der Popularkultur. E.T.A. Hoffmanns Kritik an der zeitgenössischen Produktion

Claudia Albert (Berlin)

## 1. Hoffmanns Grundsatzkritik

„Das Äußere des Werkes ist sauber und nett, der Druck überaus scharf und deutlich in das Auge gehend, und der Preis billig.“<sup>1</sup> Dies war das einzige Kompliment, das sich E. T. A. Hoffmann am 30. Dezember 1812 in der *Allgemeinen Musikzeitschrift* bei seiner Rezension zu dem zweiaktigen Singspiel *Der Augenarzt* von Adalbert Gyrowetz (1763-1850) abringen wollte.<sup>2</sup> Vorangegangen waren die Uraufführung in Wien am 1. Oktober 1811, die Anzeige des Klavierauszugs in der *AMZ* im April 1812, Hoffmanns Rezension am Ende des gleichen Jahres<sup>3</sup> – und sein eigenes Dirigat des Werkes in Dresden, wahrscheinlich im September 1813. Der Tagebucheintrag vom 10. September verzeichnet schlicht „Probe vom *Augenarzt* – Mißratene Darst. desselben – Ärger mit Secunda triste Stimmung! – *dies ordin.* Windstille.“<sup>4</sup>

Im Kontext – und mehr noch: im Kontrast – zu den großen Beethoven-Rezensionen von 1809/10 und den wenig später begonnenen eigenen Opernprojekten (so ab 1813 *Undine*) musste Hoffmann das Werk in der Tat den „rührenden Familiengemälde[n]“ à la Kotzebue an die Seite stellen, nie jedoch aber habe er erwartet, „daß man uns ein Gleiches in einer Oper zumuten würde; und doch ist dem jetzt so.“<sup>5</sup> Er selbst hätte das einschlägige *Epigramm* schon im November 1798 in Berlin, dann im März 1809 wie im Januar 1813 in Bamberg sehen können, doch verzeichnet das Tagebuch zu den entsprechenden Daten keinen

<sup>1</sup> Zitiert wird durchgehend nach der sechsbändigen DKV-Ausgabe der *Sämtlichen Werke*. Hrsg. von Hartmut Steinecke et al. Frankfurt a. M. 1985-2004; hier: nach Bd. 1: *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriftwerke 1794-1813*. Hrsg. von Gerhard Allroggen et al. Frankfurt a. M. 2003, S. 643-655; hier: S. 655. Im Folgenden: SW/Band, Seite [= SW/1, 655].

<sup>2</sup> Ebd., mit Bezug auf *Arien und Gesänge aus dem Singspiel Der Augenarzt in 2 Aufzügen. Aus dem Französischen von Emanuel Veith. Die Musik ist von A. Gyrowetz, Kapellmeister des K. Hoftheaters zu Wien*. Berlin [um 1815], 46 S. (Stabi Mus Tg 1181).

<sup>3</sup> So der Kommentar der Handlung zu Band 1 (SW/1, 1294-1296; hier: 1294).

<sup>4</sup> SW/1, 473. Eine Dresdner Aufführung selbst scheint nicht nachweisbar. Die Herausgeber lassen dies im Unklaren, wenn sie schreiben: „Hoffmann [sollte] das Stück in Dresden dirigieren“ (SW/1, 1294) und so den Probeneindruck aus dem Tagebuch nicht von einer möglichen Erstaufführung unterscheiden. Tatsächlich verzeichnet ihre eigene Zeittafel (SW/1, 982-1012) im Umfeld dieses Datums keine Aufführung des Singspiels!

<sup>5</sup> SW/1, 643. Hoffmanns Sarkasmus gegenüber Kotzebue mag auch dadurch begründet sein, dass dieser ihm 1803 bei einem Lustspiel-Wettbewerb keinen Preis zusprach!

Theaterbesuch!<sup>6</sup> Seine missmutige und zugleich selbstgewisse Rezension gibt der Hoffnung Ausdruck, „daß nicht allein der zuletzt immer siegende gute Geschmack, sondern auch der edlere Geist wahrhafter Musik [...] die weinerliche Erscheinung bald verjagen werde.“ Die Vertonung solcher Sujets erscheint ihm als ziemlich überflüssige Rettungsaktion für ein Genre, das bereits lange in seinem „eigenen Tränenwasser“ untergegangen sei.<sup>7</sup>

Hoffmann unterschätzt und disqualifiziert hier – natürlich auch im Interesse der Aufwertung eigener künstlerisch-kritischer Produktion – die Beliebtheit des spät- und popularaufklärerischen Genres der Blindenheilung, das die handfest-praktische Gegenseite des hochambitionierten und spätestens seit Diderot auch philosophisch prominenten Phänomens darstellt. Als „hochbesetzte Technik des 17./18. Jahrhunderts“<sup>8</sup> oder gar als „Urszene der Aufklärung“<sup>9</sup> verbindet das Starstechen den Gewinn des Augenlichts mit dem potentiellen Verlust anderer, ersatzweise erworbener, oft aber auch stärker als normal ausdifferenzierter Fähigkeiten. So folgt zumindest auf die literarisierte Blindenheilung regelmäßig der Wunsch nach erneuter Blindheit – oder der Abbruch der Narration, „als bedeute das Tageslicht das Ende der Fiktion“. Peter Utz belegte diesen Konnex bereits 1990 mit Beispielen von Jean Paul über Goethe bis zu Bonaventuras *Nachtwachen*, machte aber auch auf den Rat von dessen Erzählerinstanz aufmerksam, die mögliche Fortsetzung der Geschichte „als Material für trivialromantische Verwertung“ zu nutzen.<sup>10</sup> Hoffmann hingegen entwertet – wahrscheinlich wider besseres Wissen – das philosophische wie narratologische Problempotential der Blindenheilung, indem er probenhalber eine Reihe anderer Varianten durchspielt, vom Arterienverschluss („Aneurisma“) über den Wundbrand bis hin zur geglückten Amputation. Es folgt der scheinnaive Vorschlag, der „Chor der assistierenden Chirurgen [ergäbe] ein fruchtbares ‚pezzo concertante‘“, „[i]rgend ein Fürst oder Graf [könne auch] noch leicht in die Sache verwickelt werden und die Familie sehr beschenken.“<sup>11</sup> In der Verschiebung des Blindensujets auf beliebige andere Krankheiten und Heilungen und deren globaler Verurteilung als „Geschmacklosigkeit“ und „bürgerliches Küchenstück“ schafft sich Hoffmann ein Feindbild, vor dem er „das romantische Reich, wo Gesang die Sprache“ und „die wahrhafte Tendenz der Oper, dieser höchsten

<sup>6</sup> So die Herausgeber (SW/1, 1294f.). Hoffmanns Tagebücher beginnen erst 1803, so dass keine frühere Rezeption von Kotzebue nachweisbar ist. Entsprechend verzeichnet die Zeittafel (SW/1, 985) nichts.

<sup>7</sup> SW/1, 643.

<sup>8</sup> Peter Bexte: *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des Blinden Flecks im Jahre 1668.* Amsterdam, Dresden 1999, S. 105.

<sup>9</sup> Kai Nonnenmacher: *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit.* Tübingen 2006, S. 333.

<sup>10</sup> Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit.* München 1990, S. 177-180; hier: S. 180.

<sup>11</sup> Hoffmann: SW/1, 644.

Spitze der Kammermusik“, sei,<sup>12</sup> um so heller erstrahlen lassen kann. Doch so sehr er selbst die ihrerseits bereits abgenutzten Topoi von der einzig wahren ‚Sprache der Musik‘ in seiner Erzählprosa und insbesondere im Kontext der Kreislerfigur parodiert, so wenig will er diese Kritik offenbar für die Musik und insbesondere für die Oper gelten lassen.<sup>13</sup> Das ‚serapiontische Prinzip‘ verpflichtet zwar die verschiedenen Erzählerfiguren auf die feste Verankerung des Phantastischen im Alltagsleben; es mangelt ihnen nicht an Tee, Wein, Punsch, gemusterten Schlafröcken oder verstimmten Instrumenten.<sup>14</sup> Hingegen soll die Oper sich vom „gemeinen Tun und Treiben des beengten bürgerlichen Lebens“ wie dem „Winseln und Jammern der Misere“ fernhalten.<sup>15</sup> Bekanntermaßen hat Hoffmann seine eigenen Kompositionen höher geschätzt als seine literarische Produktion; die Musikrezensionen vermitteln ein schwärmerisches Pathos, das im literarischen Medium sofort gebrochen würde; es scheint also eine genrespezifische Aufgabenteilung vorzuliegen, die der Musik nicht zugesteht, was sie von der Literatur geradezu fordert!<sup>16</sup>

Hoffmanns Distanz zum Sujet der Blindenheilung steigert sich noch durch die Unsicherheit über die Person des Librettisten. Beanspruchen doch sowohl Franz von Holbein (1779-1855) als auch Emanuel Reith (recte Veith, 1787-1876) die Autorschaft des Textes. Ersterer, seit 1798/99 mit Hoffmann befreundet und von 1810 bis 1812 Leiter des Bamberger Theaters, verwahrte sich im 2. Band seiner Text-Sammlung *Theater* auf 5 Seiten gegen die „Merkwürdige Industrie eines Opern-Fabrikanten in Wien“,<sup>17</sup> nämlich seines Konkurrenten und Plagiators, des Tiermediziners, späteren Canonicus und Predigers am Stephansdom, Dr. Emanuel Veith.<sup>18</sup> Hoffmann zeigt sich am Plagiatsvorwurf konsequent

<sup>12</sup> Ebd., S. 643, 645, 644, 645.

<sup>13</sup> Vgl. Claudia Albert: *Tönende Bilderschrift. ‚Musik‘ in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts.* Heidelberg 2002.

<sup>14</sup> So etwa in „Kreislers musikalisch-poetische[m] Clubb“ innerhalb der *Kreisleriana* (vgl. SW 2/1 der zitierten Ausgabe, S. 370-375) oder in den *Serapionsbrüder[n]* (SW/4), vgl. ebd. den Kommentar zum serapiontischen Prinzip S. 1244-1250. Vgl. auch Thomas Althaus: *Romantischer Philistrismus. Die Notwendigkeit des Gewöhnlichen in Hoffmanns Texten.* In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 16 (2008), S. 53-69.

<sup>15</sup> Hoffmann: SW/1, 644, 645.

<sup>16</sup> Zu Hoffmann als Komponist und Musikkritiker vgl. Bd. 2/2 der Werkausgabe sowie zahlreiche Beiträge von deren Mitherausgeber Gerhard Allroggen.

<sup>17</sup> Franz von Holbein: *Die beiden Blinden. Oper in 3 Aufzügen.* In: *F. v. H.s Theater.* Bd. 2. Rudolstadt 1812, Separatdruck Berlin: Bloch o. J., S. 215-220, Text S. 221-290. (Stabi 20 ZZ 7739).

<sup>18</sup> Diese Oper wurde laut Kommentar der Herausgeber (SW/1, 1295), von Peter (von) Winter vertont, wofür sich allerdings im Personenteil des MGG, Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 1020-1027 kein Hinweis finden ließ. Der als Beleg herangezogene Brief Hoffmanns an den Verleger Härtel vom 28. März 1810 sagt nur, dass „Kapellmeister Winter“ die Oper „in Musik setzt, und nach Ostern vollendet haben wird“ (SW/1, 232-233; hier: 233). Grove dagegen weist im entsprechenden Personalartikel eine, aber auch fragliche Aufführung schon im Frühjahr 1810 in München nach, die sich aber nur auf ein Sekundärzitat aus U. Manferrari: *Dizionario universale delle opere melodrammatiche.* Florenz 1954/5 bezieht! (Art. Peter (von) Winter. In:

uninteressiert, da „bei einer einmal verfehlten Idee es nicht sonderlich auf die weitere Ausarbeitung ankommt“ und man Holbein allenfalls bedauern könne. Immerhin räumt er dessen Version den Vorzug ein, „mehr ein rührendes Drama“ als eine Oper zu sein und daher nicht an deren strengen Kriterien gemessen werden zu müssen.<sup>19</sup>

## 2. Das Starstechen als (musik-)dramatisches Sujet

Holbeins eigene Vorrede hingegen stellt, wenn auch in Form der Polemik gegen den Konkurrenten, das Sujet der Blindenheilung in den Vordergrund: „Wenig ließ ich über diesen Gegenstand ungelesen, jeder Blinde war mir interessant, keine Gelegenheit versäumte ich, jeder Gattung von Augenoperationen beizuwohnen.“<sup>20</sup> Im Einklang mit der (popular)philosophischen Tradition sieht er im „Moment nach der Operation“ die wichtigste Szene, die jede „erbauliche“ Behandlung verdiene.<sup>21</sup> Es erstaunt nicht, dass seine Kritik an Veith in dessen Verfehlung dieser zentralen Szene gipfelt; in dem neu eingeführten „spaßhaft-seynsollende[n] Schloßverwalter“ Ruprecht Igel sieht Holbein den Verfasser selbst repräsentiert.<sup>22</sup> Igels lustspieltypische Rolle als Nebenbuhler, betrogener Betrüger und, nach der Hochzeit des vorbestimmten Paares, allein bleibender Hagestolz erscheint ihm als Versündigung an der Dignität des rührenden Sujets.

Hoffmann seinerseits gelangt nach umfangreichen kompositionstechnischen Detailbeobachtungen ebenfalls zu dem Urteil, „[d]aß der Hauptmoment des Stücks, wie die Operation, nun glücklich gelungen ist [!] und den Blinden die Binde von den Augen genommen“, allzu schwach „von [Gyrowetz] gegeben

---

*The New Grove* 27 (2001), Sp. 439-441; hier: Sp. 440). Aufgrund der unterschiedlichen, zum Teil unsicheren Datierungen der jeweiligen Libretti, Kompositionen und Aufführungsdaten kann die Berechtigung des Plagiatsvorwurfs hier nicht weiter verfolgt werden. Als Prätext muss auf jeden Fall die Oper von Louis-Sébastien Lebrun: *Les Petits Aveugles de Franconville* von 1802 gelten. (Vgl. Anm. 49).

<sup>19</sup> Hoffmann: SW/1, 644. Zu Hoffmanns Distanz gegenüber Holbein mag beigetragen haben, dass dieser sich 1812 dem finanziellen Bankrott des Bamberger Theaters entzogen und ein Engagement in Würzburg angenommen hatte. Damit endete die produktive Zusammenarbeit beider.

<sup>20</sup> Holbein: *Die beiden Blinden*, S. 216f.

<sup>21</sup> Ebd., S. 218.

<sup>22</sup> Ebd., S. 217f. Insgesamt vergrößert und simplifiziert die Version Veiths das Sujet, so dass sich, insbesondere unter dem Aspekt der Blindenheilung, ihre vertiefende Diskussion erübrigt. Abgesehen von den Namen Marie und Berg wurden die des Elternpaares in Reinfeld und Leonore, die der blinden Liebenden in Philipp und Wilhelmine verändert und der Schlossverwalter Ruprecht Igel als komische Person eingeführt. Bei Holbein ohne Namen, heißt der Graf bei Veith Steinau, Marie und Wilhelmine erweisen sich als Schwestern, schließlich fällt auch der Schlusschor deutlich schlichter und herrschaftsfremder aus:

„Laßt freud'gen Gesang uns erheben

Und stimmt im frohen Verein,

Lang soll der Gebieter uns leben,

Lang unsrer Liebe sich freun!“ (Veith: *Arien und Gesänge*, S. 46).

würde“.<sup>23</sup> Nur will er dieses Manko – im Gegensatz zu Holbein – „gar nicht rügen, da er das Drückende dieser Situation, die in der Tat die Phantasie nur lähmen kann, recht sehr fühlt.“ Offenbar ist ihm die Dramatik der Blindenheilung so wenig zugänglich, dass er „die wahrhaft rührenden Äußerungen der glücklich Operierten in irgendeiner Familie oder in einem Spital [nur] in nichtssagende Empfindungen ausarten“ sieht und dekretiert: „[S]olche Szenen [lassen] irgend eine poetische Erhebung nicht zu [...]“.<sup>24</sup> Es bleibt unklar, ob dies eine notwendige Folge des Motivs der Blindenheilung selbst oder ein Ergebnis von deren Kopplung mit sentimentalischen Familien-Szenen ist. So sehr sich also Hoffmann gegenüber dem dramaturgischen Potenzial des Starstechens resistent zeigt, so sehr nutzen (oder walzen) die beiden in Frage stehenden Werke des Musiktheaters eben dieses aus. Die knappe, offenbar für sich selbst sprechen sollende Synopse lautet wie folgt:

„Zwei blinde, verlorne Kinder, ein Männlein und ein Fräulein, die von einem gutmütigen Pastor aufgenommen und erzogen, nun mit seiner Tochter herumziehend ihr Brot erbetteln müssen, sich in einander verliebt haben, und so ein beängstetes, qualvolles Leben führen, sind es, welche ein geschickter Chirurg glücklich operiert, und zum Lohn die Pastorstochter zur Frau bekommt.“<sup>25</sup>

Tatsächlich verwendet Holbein, ebenso wie Kotzebue und vielleicht von diesem angeregt,<sup>26</sup> noch weitere Motive aus dem Repertoire des empfindsamen Familiendramas: das arme Pfarrersehepaar Günther und Marthe lebt, nachdem sein eigenes Haus in einem Krieg zerstört wurde, ‚an der Grenze‘ auf dem Gut eines preußischen Grafen; seine Tochter Marie, die Begleiterin der beiden Blinden, bleibt vorerst verschollen. Im Schloss findet sich auch der süddeutsche Augenarzt Berg ein, der dem Grafen zuvor an der Front das Leben gerettet hatte, dafür von ihm beherbergt wird und eine Pension auf Lebenszeit erhält. Dem Lob der Freundestreue folgt sogleich die gemeinsame Rührung angesichts der beiden herumwandernden 18-jährigen Blinden:

Andacht ist es,  
Was bei ihrem  
Anblick und Gesang  
Mir in die Seele drang  
Vertrauen auf ein höhres Wesen  
Läßt sich in ihren Mienen lesen.<sup>27</sup>

Ja, die beiden Blinden erscheinen geradezu als Garanten für Wahrheit und Güte in einer Zeit nach den politischen Katastrophen. So mündet das glückliche Wie-

---

<sup>23</sup> Hoffmann: SW/1, 654.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd., S. 643.

<sup>26</sup> Vgl. Harry Merkle: *Die künstlichen Blinden. Blinde Figuren in Texten sehender Autoren*. Würzburg 2000, S. 45-47 und S. 222-227.

<sup>27</sup> Holbein: *Die beiden Blinden*, S. 230. (Duett von Graf und Berg)

derfinden der alten Freunde, des Pfarrersehepaars und seiner Tochter Marie, in das erste lebende Bild aller Beteiligten. Sie „gruppieren sich dankend um den Grafen und sind zur Freude hingerissen.“<sup>28</sup> Will doch der Graf den Pfarrer als Bibliothekar aufnehmen und für die beiden Blinden sorgen; Berg schlägt spontan vor, sie zu operieren.

### 3. Ursprungsphantasien und Verlustängste

Hier aber setzt ein Zweifel ein, der Holbeins Libretto trotz aller Klischeehaftigkeit mit den als hochliterarisch anerkannten Texten von Jean Paul und Klingemann, aber auch mit Kotzebues *Epigramm* verbindet, die Angst der Blinden vor dem Verlust ihrer Empfindsamkeit: „Wie oft sangen wir nicht frohe Lieder in blühenden Gärten und waren vom Säuseln der Blätter [...] entzückt, während die Sehenden nichts dabei fühlten.“<sup>29</sup> Die brave Pfarrersfrau Marthe hingegen fürchtet ganz pragmatisch: „Ach! Was werden die armen Kinder [beim Starstechen] leiden müssen!“<sup>30</sup> Holbein gibt solchen grundsätzlichen Zweifeln am Sehen weniger Raum als Kotzebue: dieser vertraut zum einen in herrschafts- und sozialkritischer Perspektive das Lob der Blindheit der komischen Figur des Hauptmanns Klinker an: „Und denken Sie nur, wenn die ganze Welt blind wäre, wie manches Uebel weniger, wie manches Gute mehr.“ Dazu zählt insbesondere die Abkehr von Äußerlichkeiten – „Kein Ehemann wäre untreu, denn er hätte keine Augen für fremde Schönheiten“ und die Damen würden auch nicht mehr so viel um ihrer „schönen Zähne willen“ lachen.<sup>31</sup> Davon unberührt bleibt zum anderen die Liebe zwischen dem blinden Eduard und seiner Ziehschwester Friderike, die auf zärtlichen Berührungen – und dem Wiedererkennen von Stimmen – basiert. Der Hauptmann spricht Eduard daher spöttisch ein sanftes, weibliches Wesen zu – ein zwiespältiges Kompliment, das diesem jedoch im Umfeld von Intriganten, Betrügnern und Geschäftemachern und aus der Sicht der armen, aber tugendhaften Protagonisten einen besonderen „Seelenadel“ verleiht.<sup>32</sup> Wenig erstaunlich, verbindet die obligatorische Doppelhochzeit, bei der Eduard noch die Augenbinde tragen muss, nach zahlreichen Verwicklungen genau die ‚richtigen‘ Paare; Rücksichtnahme, Intuition und Sanftmut siegen über hierarchische wie geschlechtsspezifische Normen: „Sie hat mich geführt, als ich blind war; an meiner Hand will ich sie durch das Leben führen“, so Eduard zu Friderike.<sup>33</sup>

Derart alltagstaugliche Überlegungen bleiben Holbeins Libretto fremd: die Heilung der beiden Blinden Therese und Gustav – natürlich verspürten sie das Aufkeimen ihrer Liebe schon lange zuvor – wird begleitet von einer „Idee

aus Haydn's ‚Schöpfung‘, und es ward Licht“,<sup>34</sup> und der Anrufung von Schiller, Goethe und Mozart.<sup>35</sup> Aller Anfechtungen bar, sind sie die Idealobjekte des Augenarztes Berg, dem sie ohne weitere Komplikationen „die schnellste und vorteilhafteste Wirkung“ seiner Kunst bereiten.<sup>36</sup> Aufgrund der großzügigen Stiftung des Grafen, der „auf das Glück des Hausvaters“ nicht mehr hoffen kann,<sup>37</sup> erscheint nun immerhin das Glück von Berg und Marie perfekt. Doch ist die Erfolgsgeschichte des Heilers nicht unbedingt die des geheilten Paares: Die Klassikerreminiszenzen formulierte es noch mit Binden vor den Augen, doch der reale Akt des Sehens erweist sich als Enttäuschung; beide erkennen einander nicht, greifen wiederholt nach den eigenen Augen und gelangen zu der enttäuschenden Bilanz:

Gustav: „Ich suche, und suche und kann dich nicht finden.“

Therese: „Geschieht es nicht bald, will ich wieder erblinden.“<sup>38</sup>

Diese Irritation aber bleibt nur kurzfristig und wird nicht zum Anlass für jenen grundsätzlichen Zweifel, den Kotzebue, viel mehr aber Hoffmann, Jean Paul und Klingemann nahelegen; vielmehr endet der Schlusschor mit den Worten:

Unermeßliches Entzücken  
Wohnt in den bethrängten Blicken!

[...]

Und wenn auch schwer und hart  
Die Prüfung war,  
Wer nur auf ihn vertraut!  
Er hilft immerdar.<sup>39</sup>

Als Gegenpol zum pathetischen Sujet der Blindenheilung hebt Hoffmann die Figur der Begleiterin Marie hervor, die ihm wesentlich wichtiger erscheint; sie sei „ein liebliches, kindliches Wesen [...], das den Zuhörer in jedem Moment seines Erscheinens auf das innigste angezogen und [...] um ein merkliches gehoben hätte“<sup>40</sup> – wenn denn Gyrowetz das Potenzial der Figur entwickelt hätte! In der Konkurrenz der Modellfiguren für Ursprungsphantasien haben zumindest bei Hoffmann die unschuldigen, womöglich gar singenden, jungen Mädchen den Blinden längst den Rang abgelaufen.<sup>41</sup> Des Geheimrats „Röderlein herrliche Nichte“, Kreislers Schülerin, singt eben nicht bei dessen berühmten Teegesell-

<sup>34</sup> Holbein: *Die beiden Blinden*, S. 270.

<sup>35</sup> Ebd., S. 280.

<sup>36</sup> Ebd., S. 273.

<sup>37</sup> Ebd., S. 275, ähnlich S. 289.

<sup>38</sup> Ebd., S. 285.

<sup>39</sup> Ebd., S. 289.

<sup>40</sup> Hoffmann: SW/1, 652. Zur Sehnsucht nach Blindheit vgl. Merkle: *Die künstlichen Blinden*, S. 155-164.

<sup>41</sup> Die Notenbeispiele und Kommentare der Rezension gelten denn auch vor allem den Marie betreffenden Partien.

<sup>28</sup> Ebd., S. 265.

<sup>29</sup> Ebd., S. 249f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 268.

<sup>31</sup> August von Kotzebue: *Das Epigramm. Ein Lustspiel in vier Aufzügen*. Erschien 1801.

In: Ders., *Theater*. Bd. 11. Leipzig, Wien 1840, S. 107-234; hier: S. 131.

<sup>32</sup> Ebd., IV/7, S. 222. (Äußerung der verarmten ‚Räthin‘ und Mutter Friderikes)

<sup>33</sup> Ebd., IV/14, S. 233.

schaften; statt dessen tragen „ihre langen, gehaltenen, schwellenden Harmonika-Töne“ Hoffmanns alter ego Johannes Kreisler „in den Himmel“. Zudem sind sie „offenbar der Nachtigall abgehört, die eine unvernünftige Kreatur ist, nur in Wäldern lebt, und von dem Menschen, dem vernünftigen Herrn der Schöpfung, nicht nachgeahmt werden darf“. <sup>42</sup> Doch wird dieser Befund erst dann erkennbar, wenn die ersehnte Unmittelbarkeit bereits bedroht oder gar schon ganz verloren ist. <sup>43</sup> So bleibt Röderleins Nichte in der guten Gesellschaft eine Randfigur; ebensowenig interessieren die endgültig geheilten Blinden die Dramatiker und Komponisten. „Der Gewinn des Auges, dramatisch dargestellt, lähmt die Phantasie“ – und kann allenfalls noch erzählerisch evoziert werden, so Utz. <sup>44</sup>

Die *musikalische* Evokation von Blindheit hat zumindest Gyrowetz den intimen Instrumenten Laute und Gitarre anvertraut: „Drei Wandrer, doch zwei Augen nur“, singen Marie, Therese und Gustav vor ihrer Begegnung mit dem Grafen, Berg und dem Pfarrersehepaar, und es ist diese Szene, die Hoffmann „zu den gelungensten Sätzen der Oper [zählt], wo es nicht der gelungenste ist.“ <sup>45</sup> Der musikdramatischen Praxis seiner Zeit traut er ansonsten kaum noch poetische Kraft für die Behandlung des Sujets zu. Nicht nur, dass Holbein seinen Figuren „eine ziemlich allgemeine Physiognomie gab, [...] der Komponist hätte da aus ganz eignen Mitteln schaffen müssen, wo das Gedicht nur eine reine Fläche darbot.“ <sup>46</sup> Doch „den Dichter ganz im Stiche zu lassen“ – das habe er wohl auch nicht geschafft. So eigne sich das Singspiel „zur gesellschaftlichen Unterhaltung am Pianoforte“ – mehr aber nicht. <sup>47</sup> In Geheimrat Röderleins „vierteljährigen Dinés“ hätte es wohl seinen angemessenen Platz gefunden. <sup>48</sup>

#### 4. *Farcen, Anekdoten und Vaudevilles*

Diesen Platz hatten die Blinden im französischen (Musik-)Theater bereits eingenommen, als Hoffmann erst zur Verteidigung der romantischen Oper ansetzte:

<sup>42</sup> Hoffmann: *Kreisleriana* I (SW 2/1, 34-41, hier: 40).

<sup>43</sup> Zum Komplex der Musik- und Sprachursprungstheorien vgl. Christine Zimmermann: *Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a. 1995, bes. S. 165.

<sup>44</sup> Utz: *Das Auge und das Ohr im Text*, S. 181.

<sup>45</sup> Hoffmann: SW/1, 648, Noten S. 648-651. Wiederum ist es Marie, die das Terzett beginnt! Vgl. Anm. 41/42.

<sup>46</sup> Ebd., S. 645. Utz (*Das Auge und das Ohr im Text*, S. 181) zitiert „Kuchenstück“! Zu differenzieren wäre seine These, Hoffmann plädiere „für die Musik und gegen das Drama“ (ebd.). Angesichts der diagnostizierten Misere des Singspiels plädiert er vielmehr für (Solo-)Gesang und Kammermusik! Die Kopplung von Blindheit und Musik ist seit dem Orpheus-Mythos topisch. Vgl. etwa Mathias Mayer: *Dialektik der Blindheit. Über literarische Strategien der Erkenntnis*. Freiburg i. B. 1997, S. 312; Merkle: *Die künstlichen Blinden*, S. 118-129.

<sup>47</sup> Hoffmann: SW/1, 652 und 655.

<sup>48</sup> Hoffmann: *Kreisleriana* 1 (Anm. 14), S. 35. Die Herausgeber benennen Hoffmanns Erfahrungen als Musiklehrer in Bamberg als Quellen für diese satirische Sicht auf die (groß)bürgerliche Musikpraxis. (SW 2/1, 653).

1802 wurden im Pariser Theater Montansier die einaktige Oper *Les aveugles de Franconville* von Croizette/Lebrun (1764-1829) und das Vaudeville *Les aveugles mendians ou Partie et Revanche* von F. P. A. Léger (1766-1823) aufgeführt. <sup>49</sup> Beide hätten Hoffmann noch mehr Ansatzpunkte für seine grundsätzliche Kritik am Sujet der Blindenheilung bieten können, gab dieses ihnen doch nicht nur Anlass für sentimentale Szenen, sondern mehr noch für grobe, teils improvisierte Scherze. Bei Croizette/Lebrun verschiebt sich das Interesse vom Starstechen selbst auf die Konkurrenz zwischen zwei Ärzten, dem edlen Reisenden Dupuis, der auf einem Schweizer Gletscher der Todesgefahr entging und schwor, durch einen „acte de bienfaisance“ seine „dette à la divinité“ zu bezahlen. <sup>50</sup> Sein Gegner ist der dörfliche Barbier, Bader, Zahnarzt, Apotheker Laurent, der das liebende Paar Cécile und Antonin zuvor als unheilbar bezeichnet hatte. Die Konkurrenz der ungleichen ‚Spezialisten‘ lässt Liebe und Empfindsamkeit der beiden, einander versprochenen Blinden ebenso in den Hintergrund treten wie die Güte ihrer Stiefmutter Marie, die zudem noch das Gasthaus betreibt, in dem der reisende Augenarzt zufällig abgestiegen ist. Wenn der Theaterzettel dann auch noch vermerkt, dass der selbstgefällige und auf allen Ebenen inkompetente Laurent bei der Premiere als Gascogner, also als Inbegriff des geschwätzigem Angebers, gespielt wurde, sind Vorurteilen gegenüber Heilungen aller Art Tür und Tor geöffnet. Den Blinden bleibt nur mehr die Rolle der empfindsame Romanzen singenden und auf ewig dankbaren Statisten.

Noch weiter geht das *Vaudeville anecdotique en un acte* von F. P. A. Léger. Seine, François Villon (1431-1463?) entlehnte, Devise lautet:

Souvent on est misérable

Pour avoir de trop bons yeux. <sup>51</sup>

Zwei blinde Bettler werden vom, vorerst unerkannt bleibenden, Dichter Villon als Lockvögel benutzt, um einen geizigen Gastwirt zu betrügen, der seinerseits Villon nicht hatte bei sich übernachten lassen wollen. Mehr Bezugsrahmen als fixierter Text, stehen die ‚lazzi‘ der Schauspieler im Vordergrund der Handlung, die dem Modell des betrogenen Betrügers folgt. Das Vaudeville endet mit dem vielfach wiederholten Couplet:

<sup>49</sup> *Les aveugles de Franconville*. Opéra en un acte. Paroles des citoyens Armand Croizette et Chateauxvieux. Musique du citoyen Lebrun, artiste du théâtre des Arts (Montansier 9 floréal, an X). Paris 1802 (28 p.). *Les aveugles mendians ou Partie et Revanche*. Vaudeville anecdotique en un acte. Par F. P. A. Léger, Paris 1802 (36 p.). Beide Libretti sind in der Bibliothèque historique de la ville de Paris unter der Signatur ‚cote 613165‘ verfügbar.

<sup>50</sup> Croizette/Lebrun: *Les aveugles de Franconville*, S. 7f.

<sup>51</sup> Léger: *Les aveugles mendians*, S. 19. Der Zweizeiler ist kein direktes Zitat von François Villon, folgt aber der Struktur von zahlreichen Couplets in seinen Gedichten. Vgl. Claudia Albert: *Glanz der Oberfläche. Siegfried Kracauer und Jacques Offenbach*. In: *Deutsche Frankreich-Bücher aus der Zwischenkriegszeit*. Hrsg. von Alfons Söllner. Baden-Baden 2011, S. 219-243.

So hat die Blindheit ihren privilegierten Status wiedergewonnen, nicht aber als Fähigkeit zu höherer Erkenntnis, sondern als Lizenz, die Schwächen der Sehenden zum eigenen Profit auszunutzen, sogar auf Kosten von Leidensgenossen. Kleist schließlich lässt 1810 in einer auf Hans Sachs zurückgehenden Anekdote zur Belustigung Kaiser Maximilians und des Publikums zwölf Blinde und ein Schwein aufeinander losgehen.<sup>53</sup> Am Ende aber findet zur allgemeinen Zufriedenheit ein „herrliche[s] Gastmahl [statt], das die Feierlichkeit beschließt.“<sup>54</sup> Am 5. Juli 1855 machte Jacques Offenbach (1819-1880) das Sujet zur Grundlage eines Genres, das seinen Erfolg prägen sollte, der Offenbachiade oder ‚opéra bouffe‘.<sup>55</sup> Die beiden Protagonisten Patachon und Giraffier waren früher angeblich taub, nun spielen sie auf einer Pariser Brücke zwei blinde Musikanten, Patachon den dicken Posaunisten, Giraffier den hageren Gitarrenspieler. Es überrascht nicht, dass sie genregemäß um Geldstücke streiten, die zufällig auf Pflaster rollen und sich auch den geringsten Gewinn wechselseitig abzujagen versuchen. Siegfried Kracauer weitet dies zur Gesellschaftsdiagnose des Zweiten Kaiserreichs aus: „Der Konkurrenzkampf schweigt nur, wenn die Schritte eines Passanten ertönen und Beute winkt. Musik und Text überbieten sich darin, diesem traurigen Duo die komischsten Wirkungen zu entlocken.“<sup>56</sup> Nicht zufällig gehört gerade diese Akzentuierung des Blindensujets im 19. Jahrhundert und bis in die Gegenwart hinein zu den erfolgreichsten ihres Genres.<sup>57</sup>

<sup>52</sup> Ebd., S. 35f.

<sup>53</sup> Heinrich von Kleist: *Uralte Reichstagsfeierlichkeit oder Kampf der Blinden mit dem Schweine*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner. München 1965 [EA 1952], S. 283-284. Zuerst erschienen in *Berliner Abendblätter* vom 17. November 1810. Die Anekdote geht zurück auf den Schwank von Hans Sachs *Der blinden Kampf mit der säw*.

<sup>54</sup> Kleist: *Uralte Reichsfeierlichkeit*, S. 284.

<sup>55</sup> Vgl. die Angaben im Artikel *Offenbach, Jacques* im Personenteil des MGG, Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 1317-1334; hier: Sp. 1319. Die Textausgabe von Bote & Bock, Berlin 1940 findet sich in der Berliner Staatsbibliothek Unter den Linden unter der Signatur 1 A 303301-29 (Bibliothek einaktiger Operetten). Das Libretto stammt von Jules Moineaux. Die Protagonisten heißen in der deutschen Version Kümmelberger und Jerzabek.

<sup>56</sup> Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt a. M. 1994 [EA Amsterdam 1937], S. 149.

<sup>57</sup> Das Stück hatte schon in seinem Erscheinungsjahr 400 Vorstellungen erreicht. Eine Aufnahme liegt vor unter: Universität der Künste TD 2100.

## „Ich sah es wohl, – allein mit blinden Augen“. Dunkle Bilder in Eduard Mörikes *Maler Nolten*

Cettina Rapisarda (Neapel)

In seinem 1832 erschienenen Künstlerroman *Maler Nolten* hat Eduard Mörike die Figur eines jungen Blinden entworfen, der bereits bei seinem ersten Auftreten den Eindruck erweckt, von einer Aura des Poetischen und der Fremdheit umgeben zu sein. Seine Gangart verrät die Blindheit und fällt als zugleich anmutig und seltsam auf. Wir erfahren, dass der blinde Henni als Sohn eines Gärtners glücklich im geschützten Lebensbereich des umfriedeten, harmonischen Naturausschnitts aufgewachsen ist und dort erstaunliche Fähigkeiten zeigt:

Nichts kommt ihm falsch in die Hand, kein Blättchen knickt ihm unter den Fingern, eben als wenn die Gegenstände Augen hätten statt seiner und kämen ihm von selbst entgegen. Dieß gibt nun einen so rührenden Begriff von der Neigung, dem stillen Einverständnis zwischen der äußern Natur und der Natur dieses sonderbaren Menschen.<sup>1</sup>

Bereits in dieser Charakterisierung deutet sich an, dass die in der Romanhandlung marginale Figur in anderer Hinsicht bedeutungsvoll sein könnte. Die Blindheit stellt offenbar in seinem Fall keinen Mangel dar, sondern ist Voraussetzung für ein besonderes Verhältnis zur Umgebung. Mörike wählt dafür den Begriff *Einverständnis*, der nicht nur adäquaten Umgang meint, sondern in dem das weitreichende Bedeutungsfeld von *Verstehen* im Sinne von *Erkennen* anklängt. Es handelt sich um eine bemerkenswerte Darstellung, deren poetologische Relevanz nicht übersehen werden kann, denn Mörike beschreibt das Außerkräftsetzen der gängigen Subjekt-Objekt-Hierarchie und eine erstaunliche Autonomie der *Gegenstände*, die nicht Objekte des menschlichen Blicks sind, sondern ihrerseits zum Blicken befähigt zu sein scheinen. Das beunruhigende Potential einer solchen Vorstellung wird hier neutralisiert durch ein Modell der glücklichen Korrespondenz und Annäherung, wie sie für den Blinden möglich sind, der offensichtlich keine Beherrschung und Unterwerfung der Natur anstrebt.

In der zitierten Passage erinnert die Wortwahl *Gegenstände*, die eine allgemeinere, konzeptionelle Bedeutungsebene aufruft, nicht zu Unrecht an den Begriff des *Dinggedichts*, den Kurt Oppert zur Bezeichnung einer innovativen poetologischen Position prägte, die er ausgehend von Mörikes später Lyrik bis hin zu den modernen Wahrnehmungs- und Gestaltungsformen in Rilkes *Neuen*

<sup>1</sup> Eduard Mörike: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Hubert Arbogast, Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer, Bernhard Zeller u. a. Stuttgart 1967ff. (zitiert als HKA mit Band- und Seitenangabe), III, S. 349.