

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 20 (2013)

S. 130–143

Im Spannungsfeld von Mystik und Augenheilkunde – Zur Figur des Ibn Yahya  
in Čajkovskijs Oper *Iolanta* (Detlev Quintern)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf).

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society,  
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus  
[info@tschaikowsky-gesellschaft.de](mailto:info@tschaikowsky-gesellschaft.de) / [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet  
ISSN 2191-8627

## Im Spannungsfeld von Mystik und Augenheilkunde – Zur Figur des Ibn Yahya in Čajkovskijs Oper *Iolanta*

Detlev Quintern

Die Oper *Iolanta* (*Jolanthe*) zählt zum Spätwerk von Petr Il'ič Čajkovskij. Das Libretto für den Einakter wurde von Modest Čajkovskij, dem jüngeren Bruder des Komponisten, als Auftragswerk der Direktion der Kaiserlichen Theater verfasst und zwischen Juli und Dezember 1891 vertont.<sup>1</sup> *Iolanta* war Čajkovskijs letzte Oper, die im darauf folgenden Jahr, am 6. Dezember 1892, am Marien-theater in St. Petersburg zusammen mit dem Ballett *Ščelkunčik* (*Der Nußknacker*) uraufgeführt wurde. Der Einakter hat das von dem dänischen Schriftsteller und Dichter Henrik Hertz (1797–1870) verfasste lyrische Drama *Kong Renés Datter* (*König René's Tochter*) zu seiner literarischen Vorlage. Nach der Uraufführung am 5. April 1845 im Königlichen Theater Kopenhagen wurde das Stück sehr rasch außerhalb Dänemarks heimisch. Bereits 1846 wurde der Einakter ins Deutsche übersetzt.<sup>2</sup> 1847 erschien das Theaterstück gleich in zwei neuen Übertragungen.<sup>3</sup> Zahlreiche Auflagen sowie weitere Übersetzungsversuche folgten.<sup>4</sup> Ähnlich populär wurde das Stück in England.<sup>5</sup> Nach einer ersten russischen Übersetzung von Fedor Miller veröffentlichte Vladimir Zotov das Stück 1864 in einer leicht modifizierten Version. Neben Čajkovskij schuf auch der so gut wie unbekannt deutsche Komponist Wilhelm Karl Mühldorfer 1890 eine lyrisch-romantische Oper in drei Aufzügen *Iolanthe, die Königstochter*, deren Text er selbst in starker Anlehnung an die Vorlage verfasst hatte.<sup>6</sup> Mit Maude Fealy and Harry Benham in den Hauptrollen gelangte *King René's Daughter* 1913 als von der Thanouser Company produzierter Stummfilm schließlich auf die Leinwand.

Dass das einst so weit verbreitete Drama heute noch bekannt ist, verdankt sich vor allem Čajkovskijs Oper. Sie gab den Anstoß dazu, einen bestimmten Aspekt der Stoffgeschichte ausführlicher zu analysieren. Im Zentrum wird die Rolle arabischer Quellen stehen, die über Hertz' Drama auch in die Oper Eingang gefunden haben. Nach einer Überlieferung Nikolaj Kaškins hat sich der Komponist für die Gestalt des „mauretanischen“ Arztes Ėbn-Chakia in besonderer Weise von den musikalischen Eindrücken leiten lassen, die er während seiner kurzen Aufenthalte in Konstantinopel empfangen hatte.<sup>7</sup> Die faszinierende musikalische Ausdeutung der Arzt-Figur durch den russischen Komponisten wäre nicht möglich gewesen ohne eine lange Erinnerungstradition, die im Folgenden darzustellen sein wird. Die Analyse wird sich dabei vornehmlich auf die seinerzeit so bekannte lite-

---

<sup>1</sup> Vgl. ČS, S. 193.

<sup>2</sup> Henrik Hertz, *König René's Tochter*. Im Versmaße des dänischen Originals übersetzt von F[riedrich] A[ugust] Leo, Leipzig: Carl B. Lorck, 1846.

<sup>3</sup> *König René's Tochter*. Lyrisches Drama in 1 Akt von Henrik Hertz. Frei nach dem Dänischen übertragen von Heinrich Smidt, Berlin: Hayn, 1847; *König Renés Tochter*. Lyrisches Drama von Henrik Hertz, aus dem Dänischen unter Mitwirkung des Verfassers von Friedrich Bresemann, Berlin: Duncker, 1847.

<sup>4</sup> Karl von Reinhardtstöttner (Berlin: Duncker, 1866; Leipzig: Reclam, 1869); Peter Johann Willatzen (Bremen: Kühtmann's Buchhandlung, 1871); J. D. Ziegeler-Glücksburg (Halle: Hendel, 1894).

<sup>5</sup> Vgl. die Informationen unter [https://wikipedia.org/wiki/King\\_René's\\_Daughter](https://wikipedia.org/wiki/King_René's_Daughter).

<sup>6</sup> Textbuch: Leipzig: Max Hesse's Verlag, [1889].

<sup>7</sup> Vgl. Boris Asaf'ev, *O čužich stranach i ljudjach*, in: *Izbrannye trudy* Bd. IV, Moskau 1955, S. 136. Für den Hinweis sei Luis Sundkvist herzlich gedankt.

rarische Vorlage der Oper konzentrieren, da hier verbalen Informationen sehr viel mehr Raum zugestanden werden konnte als in dem für den musikalischen Vortrag zugeschnittenen Libretto.

### Arabische Motive

Henrik Hertz skizzierte den historischen Kontext des im 15. Jahrhundert verorteten Dramas in einer kurzen Nachbemerkung:

Die historische Grundlage, auf welcher dieses Drama beruht, beschränkt sich darauf, daß König René, Graf der Provence, nach langwierigen Streitigkeiten mit Graf Anton von Vaudemont, das Herzogtum Lothringen betreffend, einen Vergleich durch Hilfe des Herzogs von Burgund zu Stande brachte, nach welchem seine Tochter Iolanthe einem Sohn des Grafen Anton von Vaudemont vermählt werden sollte. Diese Ehe wurde später vollzogen, und ein Sohn der Iolanthe wurde Stammvater der nachfolgenden Herzöge von Lothringen. Aber so viel die Geschichte über René's ältere Tochter, Margarethe von Anjou, Gemahlin des Königs von England, Heinrichs VI., berichtet hat, so sparsam sind die Nachrichten über Iolanthe. Wenn daher ein Autor bei Benutzung derselben in einem Drama sich seiner freien Phantasie überließ, so geschah dadurch der Geschichte durchaus keine Gewalt.<sup>8</sup>

René d'Anjou, König von Neapel, Herzog von Anjou, Bar und Lorraine, Graf der Provence (1409–1480) war eine bekannte Persönlichkeit mit ausgeprägten künstlerischen Interessen: er dilettierte als Maler, dichtete und verfasste mehrere Bücher. Seine Tochter Yolande de Bar (1428–1483) heiratete 1445 den Grafen Frédéric de Vaudemont – aus den von Hertz geschilderten politischen Gründen. Auch wenn es sich in dem Stück weitgehend um historisch belegte Figuren des europäischen Adels des fünfzehnten Jahrhunderts handelt, ist eine aus dieser Zeit stammende literarische Vorlage für das Drama von Hertz als Adaptionenquelle bislang noch nicht nachgewiesen. Hierzu wären ausführlichere Recherchen im Archiv von Hertz<sup>9</sup>, seinem Briefwechsel, seiner Bibliothek und anderen primären Quellen notwendig.

Verschiedene Indizien sprechen jedoch dafür, dass sich der dänische Schriftsteller, als er sich „seiner freien Phantasie überließ“, auf zentrale Motive der altfranzösischen, provenzalischen oder Troubadour-Dichtung gestützt hat. Diese Annahme lässt sich gegenwärtig nur mittels komparativer literaturwissenschaftlicher Methoden wahrscheinlich machen. Parallelen bestehen so in Hinblick auf Motive eindeutig provenzalischer Provenienz, darunter jenes der schönen Geliebten, die, gleich Jolanthe, als Gärtnerin in Erscheinung tritt.<sup>10</sup> Ein allegorisches Gedicht über die Liebe aus dem 13. Jahrhundert trägt beispielsweise den Titel *castel d'amors*, Minneburg, ein Name, mit dem auch ein altdeutsches Gedicht verwandten Inhalts betitelt ist. Hier, wie in der Figur des Geliebten, der seinen ihm noch unbekanntes Liebesweg zu Jolanthe geht, vergleicht der Dichter den Weg zur Liebe mit einem durch mannigfaltige Hindernisse erschwerten Eingang in eine Burg.<sup>11</sup>

Bereits diese Grundelemente des Dramensujets lassen sich über die altfranzösisch-provenzalische Dichtung hinaus in die arabische Literatur zurückverfolgen, wo sie eine lange Tradition besitzen.

---

<sup>8</sup> Henrik Hertz, *König René's Tochter. Im Versmaße des dänischen Originals übersetzt von F. A. Leo*, Leipzig: Carl B. Lorck, 1846, S. 101 [im Folgenden zitiert als: Henrik Hertz 1846].

<sup>9</sup> Große Teile von Hertz' Nachlass befinden sich in Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen.

<sup>10</sup> Vgl. Karl Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur*, Heidelberg 1871, Reprint Genf 1972, S. 37.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 50.

Ein entscheidendes Indiz für die Möglichkeit einer ursprünglich arabischen Provenienz des von Hertz verwendeten Stoffes bildet die Erwähnung von Dattelpalmen in Jolanthes Garten, die von Anfang an Teil der Szenerie sind.<sup>12</sup> Im Moment von Jolanthes Heilung wird später gerade dieser fremden, auffälligen Pflanze eine besondere Bedeutung zuteil werden. Die Bühnenbeschreibung zu Beginn lautet:

Zur Linken (des Schauspielers) ist ein einstöckiges Haus mit Epheu und Rosen an der Mauer und niederhängenden Gardinen an den Fenstern. Am Hause erstreckt sich nach hinten ein Garten mit üppig südlicher Vegetation; vorn stehen einzelne Dattelpalmen. Hinter dem Garten ist eine ziemlich hohe, mit wildem Gebüsch besetzte Bergwand, und in dieser eine, so durch Moos und Steine verdeckte Thür, daß sie nur bemerkt wird, wenn man sie öffnet. Hinter der Bergwand sieht man fernere und höhere Berge.<sup>13</sup>

Jenseits der Pyrenäen sind Dattelpalmen im 15. Jahrhundert nicht kultiviert worden. Das Vorkommen dieses Baumes ist in erster Linie für den arabischen Osten, vor allem in der Gegend um das südirakische Basra und später dann für den Maghreb, bezeugt – heute findet man sie vor allem in Libyen und Tunesien. Da der Kulturkontakt zwischen beiden Küsten des Mittelmeeres ein fließender war, gelangte auch die Dattelpalme nach al-Andalus. Vor diesem Hintergrund ist eine auch literarische Motivwanderung auf die iberische Halbinsel durchaus denkbar.

Beim *Iolanta*-Stoff könnte es sich so um eine literarisch selten belegte provenzalisch-arabische Narrative handeln, die für Kulturen übergreifende Lesarten geradezu prädestiniert ist. Denkbar wäre allerdings auch, dass der dänische Dramatiker seinen romanischen Stoff gezielt mit arabischen Motiven anreicherte, um der Liebeshandlung eine stärkere Tiefendimension verleihen zu können. Nach dem Bekunden des Schriftstellers diente die historische Verankerung der Protagonisten in der französischen Geschichte lediglich als Hintergrund für den eigentlich zu vermittelnden Inhalt des Dramas:

Man wird übrigens leicht sehen, daß die Handlung in diesem Drama dem König René und seiner Umgebung aus rein poetischem Grunde untergeschoben ist. Einzelne Züge, wie z.B. des Königs bekannte Liebhaberei für die Gartenkunst, wird der kundige Leser bald als nöthig für die scenische Ausschmückung erkennen.<sup>14</sup>

Das zentrale Interesse liegt demnach im Sujet der blinden Königstochter, dessen Mystik, wie noch zu zeigen sein wird, aus einer arabischen Perspektive heraus interpretierbar ist. Daneben verweist die Heilungsgeschichte auch auf wissenschaftshistorische Zusammenhänge, vornehmlich aus dem Bereich der Ophthalmologie, welche in der Blütezeit der arabisch-islamischen Wissenschaften zu großen Fortschritten gelangt war. Das trifft insbesondere auf das dem südlichen Frankreich benachbarte Al-Andalus (711–1492) zu, das über weite Strecken für ein friedliches Zusammenleben der Kulturen und Glaubenswelten stand und nicht zuletzt deshalb so bedeutende Aufschwünge in den Wissenschaften, der Medizin und der Philosophie verzeichnen konnte. Neben den Dimensionen der Interkulturalität und Wissenschaftsgeschichte ist *Iolanta / König René's Tochter* aber auch in philosophisch-epistemologische Fragen eingebettet, die zu einer Untersuchung der motivierenden Liebe im Zusammenhang von Gottes-, All- und Wirklichkeitserkenntnis Anlass

---

<sup>12</sup> Modest Čajkovskij hat den arabischen Baum in seinem Text nicht übernommen. Ob dies bereits an seiner direkten Vorlage, der russischen Übertragung von Hertz' Drama, lag oder auf eigener Entscheidung beruhte, konnte hier nicht ermittelt werden. Denkbar ist, dass man in Russland diesen bemerkenswerten ‚Fehler‘ in der Gestaltung eines provenzalischen Lokalkolorits korrigieren wollte.

<sup>13</sup> Henrik Hertz 1846, S. 6.

<sup>14</sup> Henrik Hertz 1846, S. 101.

geben. Die Integration dieser verschiedenen Aspekte, ebenso wie die Synthese orientalischen und europäischen Kulturgutes dürfte für Henrik Hertz, der einer jüdischen Familie entstammte, ein wesentliches Anliegen gebildet haben.

### Ibn Yahya aus Cordoba – auf Spurensuche nach einem historisch-kulturellen Milieu

Der arabische Traditionszusammenhang findet seinen deutlichsten Niederschlag in der Figur eines Hauptprotagonisten des Stücks, des arabischen Arztes *Ibn Yahya* (Ibn Jahia, Ibn Hakia, Ebn Jahia und weitere Varianten nicht korrekter Umschriften des Arabischen). Historisch lässt sich diese Gestalt zwar nicht nachweisen. Dennoch bringt Hertz über seine Figur in ein romantisch gefärbtes Sujet ein authentisch wirkendes historisches Moment ein, das unsere Aufmerksamkeit verdient.

*Ibn Yahya* stammt dem Drama zufolge aus Qurutba (Cordoba), einer Stadt, die bereits während der Regierungszeit von Abd ar-Rahman III. (889/91–961) zu weit über die iberische Insel und die islamische Welt hinaus ausstrahlender Bekanntheit gelangt war. Berühmt war Cordoba für seine intensiv gepflegte Gelehrsamkeit und Kultur nicht nur am Hofe. Dutzende von öffentlichen Bibliotheken, die mit unzähligen Bänden kostbarer Handschriften ausgestattet waren, sowie zahlreiche öffentliche Schulen, Badeanlagen und Hospitäler fanden sich in der Stadt. Das Umland von Cordoba wie das gesamte Terrain von Al-Andalus glich einem blühenden Garten, in welchem eine oftmals mit künstlicher Bewässerung betriebene Landwirtschaft die Versorgung des Landes in vielfältigster Weise garantierte. Die Architektur der Haupt-Moschee von Cordoba, heute in die große Kathedrale inkorporiert, oder der wenige Kilometer außerhalb der Stadt gelegene Palast *Madina az-Zahra*, im Jahre 2012 zum europäischen Museum des Jahres erkoren, legen zudem beispielhaft Zeugnis von der arabisch-islamischen Baukunst ab.

Im 10. Jahrhundert beschrieb die gelehrte Nonne und Dichterin Hroswitha (Roswitha) von Gandersheim (um 935–nach 975) die Stadt Cordoba als „helle Zierde der Welt, die junge herrliche Stadt, stolz auf ihre Wehrkraft, berühmt durch ihre Wonnen, die sie umschließt, strahlend im Vollbesitz aller Dinge.“<sup>15</sup> Nach Cordoba zog es die schreibkundige Gelehrsamkeit aus ganz Europa, seien es Juden oder Christen. Hier wie in Toledo nahmen die Übersetzungsbestrebungen ihren Aufschwung, die den neuesten Stand der Wissenschaften in den folgenden Jahrhunderten nach Europa übermitteln sollten. Dies betrifft nicht zuletzt das Gebiet der Medizin, worauf wir weiter unten zurückkommen werden.

Vor diesem Hintergrund ist es zunächst nicht von entscheidender Bedeutung, eine mögliche Historizität des weisen Arztes und gelehrten *Ibn Yahya* zu ergründen, dessen Gestalt in umfassenderem Sinn metaphorisch für die medizingeschichtliche Blüte des arabisch-islamischen Al-Andalus steht. Das *Iolanta*-Libretto lässt sich vielmehr über die Figur des Ibn Yahya und die mit diesem zusammenhängende Thematik in einem weiten kulturologischen Sinn als Memoria-Text verstehen, der die Erinnerung an eine verschollene Lebenswelt tradiert. Denn die von Hertz evozierte Heilkunst, Therapeutik und Mystik von Al-Andalus, das sich zwischen 711–1497 über nahezu die ganze iberische Halbinsel erstreckt hatte, fiel in jener Zeit, die für das *Jolanthe*-Drama gewählt wurde, den fortschreitenden Eroberungen durch die christlichen Königreiche Spaniens zum Opfer. Im Zuge der sogenannten Reconquista verblieb schließlich im Jahre 1492 lediglich noch das Emirat von Granada auf europäischem Boden. Die dann einsetzende Vertreibung eines

---

<sup>15</sup> Sigrid Hunke, *Allahs Sonne über dem Abendland. Unser Arabisches Erbe*, Stuttgart 1960, S. 303.

Großteils der Bewohner von Al-Andalus, unabhängig von ihrer Glaubenszugehörigkeit, seien es Muslime, Juden oder später auch der Mudéjares<sup>16</sup> (Moriscos), welche nicht selten zuvor zum Christentum gedrängt worden waren, beendete ein weitgehend friedliches Zusammenleben der Kulturen und Glaubenswelten auf der Iberischen Halbinsel. An dessen Stelle trat die Auffassung von ‚limpieza de sangre‘, der ‚Reinheit des Blutes‘, einer Ideologie der Verdächtigung, der schließlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch die letzten noch verbliebenen Morisken zum Opfer fielen:

Die Moriscos waren sogar noch so sehr arabisch, dass der fromme König Philip III. im Jahre 1609 beschloss, sie aus seinem Land zu vertreiben. Verschwanden damit die Mauren vollständig? Wahrscheinlich nicht, denn es wird behauptet, dass ihre Spuren noch immer in der gartenähnlichen Umgebung von Murcia und Valencia und auch in Aragonien zu finden seien. So lebten die Mauren und Moriscos tatsächlich während mehr als 900 Jahren in Spanien.<sup>17</sup>

Auch anderswo haben sich versprengte Spuren der einstigen Morisken-Kultur erhalten. Die Münchner Moriskentänzer, von Erasmus Grasser im Jahre 1480 geschnitzte Holzfiguren, die heute Teil der Sammlung des städtischen Museums München sind, deuten auf kulturgeschichtliche Artefakte einer wandernden Tanzkultur hin, welche sich auf Traditionen des arabisch-islamischen Al-Andalus zurückführt. Auch wenn wir Francisco de Goyas Graphiken näher betrachten, begegnen uns Morisken. Neben einer fortlebenden Alltags- oder Musikkultur, materiellen Artefakten und Baudenkmalern ist es aber auch die Literatur und – in unserem Fall – die Oper, welche Spuren der Blütezeit von Al-Andalus vergegenwärtigt.

Čajkovskijs *Iolanta* überliefert so neben wissenschaftshistorischen, literaturgeschichtlichen und anderen Aspekten die spezifisch andalusischen Überlagerungen einer Toleranzkultur, die für lange Zeit auf der arabisch-islamisch geprägten Iberischen Halbinsel lebendig gewesen ist. Das Toledo unter Alfonso X. de Castilla, el Sabio (Alfons dem Weisen, 1221-1284) war noch tief von der Ausstrahlungskraft dieser an Vernunft und Toleranz orientierten höfischen Kultur durchdrungen, was beispielsweise in der Zuneigung zu den Wissenschaften sowie in der Förderung von Übersetzungen, vorwiegend aus dem Arabischen, zum Ausdruck kam. Zumindest ist es Alfons dem Weisen zu Gute zu halten, dass er sich der Potentiale, welche die arabisch-islamischen Wissenschaften und Kultur bargen, bewusst war. Ähnlich den Normannen in Sizilien fügten sich die Eroberer von Al-Andalus der Kultur der Gelehrsamkeit, die sie vorgefunden hatten und sich zum Vorbild nahmen. Das gute Einvernehmen zwischen dem christlichen König René und dem arabischen Arzt, dem alles nur erdenkliche Vertrauen entgegengebracht wird, deutet auf Adoptionen des Toleranzmodells hin – einer Toleranz in dem Sinne, dass hier auf dem Boden einer ethischen Haltung divergierender Glaubens- und Lebensformen ein größtmöglicher Raum zur spezifischen Entfaltung zugestanden wird.

In Hertz' Drama – anders als im Libretto – wird die Signifikanz dieser Haltung noch dadurch unterstrichen, dass der Arzt durchaus als Fremder und unheimlicher Kräfte mächtige Gestalt gesehen wird. Diese Berührungsangst und Skepsis bringen vor allem die sozial niedriger stehenden Betreuer der Königstochter zum Ausdruck. Nachdem Martha Almerik geschildert hat, wie Ebn Jahia das Mädchen mit „heimlichen Gesprächen und fremden

---

<sup>16</sup> Mudéjares war die Bezeichnung für Muslime, welche unter der Herrschaft der Reconquista lebten. Nach den Gesetzen der ‚limpieza de sangre‘ (Reinheit des Blutes), welche im Zuge der Eroberung („conquista“) eingeführt wurden, waren die Mudéjares zunehmender Verfolgung ausgesetzt, welche dann zu Beginn des 17. Jahrhunderts in einer erneuten Verfolgungswelle verstärkt auch die sog. ‚conversos‘, vormals zum Christentum übergetretene Muslime, zunehmender Verfolgung ausgesetzte.

<sup>17</sup> Americo Castro, *Spanien. Vision und Wirklichkeit*, Köln / Berlin 1957, S. 93.

Zeichen“ in den Schlaf sinken lässt und einen „Talisman“ und „Amulet“ für die Heilung einsetzt, äußert sie: „Ja, ich will's gestehen, / Mich ängstigt das.“ Almeriks Einwurf: „Doch kann man wohl vertrauen / Auf Ebn Jahia's Kunst“ beantwortet sie mit einem skeptischen „Das will ich hoffen.“<sup>18</sup>

Auch Marthas Ehemann Bertrand formuliert seine Sorgen bezüglich des fremden Arztes:

Ich fürchte sehr, es läßt uns Ebn Jahia  
Zuletzt wohl noch im Stiche. [...]  
Gott geb' es, daß ich irre, doch mich ängstigt  
Der Menschen finstres, tiefverschloss'nes Wesen,  
Die so mit Worten geizen wie der Maure.  
Und, laß mich offen sein, ich fühle Beben  
Vor Dem, der mit so grauer Macht begabt.  
D'rin liegt das Kind auf seinem Ruhebede,  
Als ob es todt sei; nur ein Wink von ihm, –  
In tiefen Schlummer sinkt sie wie durch Zauber.  
Das tauget nimmer, Martha!<sup>19</sup>

Der bedrohlichen Alterität, wie sie in diesen Worten zum Ausdruck kommt, setzt König René eine andere Assoziation entgegen. In seiner Begrüßung des Arztes vergleicht er den Mauren mit Kaspar, dem schwarzhäutigen der drei Weisen aus dem Morgenland. Die Stelle lässt erahnen, wie wichtig Hertz die Funktion des arabischen Arztes gewesen ist:

O, Du bist mein Himmelsbote!  
Dein dunkles Antlitz, gleich wie jenes Mohren,  
Der vor der Krippe des Erlösers kniete,  
Verkündet mir den Stern in trüber Nacht.<sup>20</sup>

### Iolantas Kosmos

In Hertz' Drama und Čajkovskijs Oper steht die Figur der blinden Königstochter im Mittelpunkt. Letztlich ist es die wissenden Liebe, die sie das Augenlicht wiedergewinnen lässt. Wie aber gelangt Jolanthe zu dieser erkennenden Liebe und in welchem Verhältnis stehen die Liebe – durch den jungen Tristan / Vaudemont wachgerufen – und die Augenheilkunde (Ophthalmologie) – vertreten durch die Figur des *Ibn Yahya*, des seit frühester Kindheit vertrauten Freundes und Lehrers der Blinden – zueinander? Bevor wir uns dieser Frage zuwenden, sei der Handlungsverlauf des Dramas kurz wiedergegeben. Die Dramenfassung ist in diesem Punkt wesentlich ausführlicher als das Libretto und kann daher besser als Informationsquelle für die persönliche Geschichte der Heldin ausgewertet werden.

Jolanthe, König René's Tochter, ist seit einem Brand in ihrem elterlichen Schloss blind. Zwar konnte das Leben des einjährigen Kindes durch einen Fensterwurf in ein Kissen gerettet werden, es verlor jedoch bei dem Unfall sein Augenlicht.<sup>21</sup> Woran Jolanthe im Konkreten erblindete, bleibt offen. Im Stück findet die Mutter, die bei dem Brand ums

---

<sup>18</sup> Sämtliche Zitate aus: Henrik Hertz 1846, S. 22.

<sup>19</sup> Henrik Hertz 1846, S. 34 f.

<sup>20</sup> Henrik Hertz 1846, S. 28.

<sup>21</sup> Vgl. Henrik Hertz 1846, S. 13 f.

Leben kam,<sup>22</sup> keine weitere Erwähnung. Aufgrund dieser Umstände ist zu erwägen, ob Jolanthes Erblindung nicht möglicherweise auf ein Trauma zurück zu führen ist, welches nicht mit augenmedizinischen oder gar chirurgischen, sondern ausschließlich unter Zuhilfenahme therapeutischer Methoden anzugehen wäre. Die Aussage von *Ibn Yahya*, dass in Jolanthes Fall die Augenchirurgie nicht helfe,<sup>23</sup> mag dafür ein Indiz sein.

Weil sie seit dem Zeitpunkt ihrer Erblindung konsequent von allem abgeschirmt war, was auch nur ein kleinstes Nachdenken über das Phänomen des Sehens hervorgerufen hätte, weiß Jolanthe nicht von ihrer Erblindung. Sie lebt seit dem traumatischen Erlebnis in der Abgeschlossenheit eines Tales, fernab jeglicher menschlicher Kontaktzonen, lediglich von dem sie betreuenden und umsorgenden Paar Martha und Bertrand umgeben. König René, ihr Vater, besucht sie des Öfteren, wenn er sich in der Nähe aufhält.

*Ibn Yahya*, der berühmte arabische Gelehrte, den ihr Vater aus Cordoba hatte rufen lassen und der zu ihrem Freund und Lehrer wurde, behandelt Jolanthe nicht nur medizinisch und therapeutisch. Während sie im Instrumentalspiel, Gesang und in Poesie, der zeitgenössischen Troubadour-Dichtung, von ihrem Vater unterrichtet wurde<sup>24</sup> – dessen historisches Vorbild war ein berühmter Minnesänger – , so lässt sich aus Jolanthes ange deuteten Kenntnissen in Zoologie, Botanik und Mineralogie vermuten, dass der arabische Arzt sie in die ihm vertrauten Bereiche der Naturwissenschaften eingeführt hat. *Ibn Yahya* unterstreicht an einer Stelle die Überlegenheit der Naturgesetze und indirekt auch das Prinzip der empirischen Beobachtung gegenüber astrologischer Spekulation.

Doch – *astra*  
*inclinant, non necessitant*. Sie wirken  
Auf das Geschick der Menschen ein, doch zwingen  
Nicht mit Gewalt sie der Natur Gesetze.<sup>25</sup>

Auch diese Aussage verweist auf das vorherrschende Wissenschaftsverständnis in Al-Andalus, das von einer Verantwortlichkeit des Menschen für seine Taten und von dem Bestreben nach Erkenntniszugängen durch die Beobachtung der Natur ausging.

Eines Tages nun kündigt Almerich, ein königlicher Gesandter, den Besuch des Königs selbst, Jolanthes Vater, sowie des Arztes Ebn Jahia (im Folgenden wieder: *Ibn Yahya*, D. Q.), des „weitberühmten Mauren“<sup>26</sup>, an. *Ibn Yahya* hatte eine Heilung bis zu Jolanthes sechszehntem Lebensjahr in Aussicht gestellt, war jedoch davon abgekommen, weil er die Aufklärung Jolanthes über den Verlust ihres Augenlichtes als eine für die Initiierung der Heilung unabdingbare Voraussetzung ansah. Jolanthe müsse „begreifen, was bis heute ihr gefehlt“.<sup>27</sup> Damit versucht er den Vater zu überzeugen, dass Unwissenheit in Hinblick auf Jolanthes Blindheit nicht das Glück seiner Tochter sein könne.

Just an dem Tag, an dem *Ibn Yahya* empfiehlt, die Wahrheit ans Licht treten zu lassen und Jolanthe von ihrer Blindheit in Kenntnis zu setzen, betritt Tristan [im Libretto: Vaudemont] die Bühne, der zusammen mit seinem Freund Tankred [im Libretto: Robert],

---

<sup>22</sup> Bei diesem Detail wich Hertz von der historischen Wahrheit ab, denn Jolanthes Mutter, Isabella, Herzogin von Lothringen, lebte von 1400 bis 1453.

<sup>23</sup> „Nur wenig hülft es, wollt’ ich Zuflucht nehmen Zu Instrumenten.“ Henrik Hertz, *König René’s Tochter*, deutsch von P. J. Willatzen, Bremen: Kühnmann’s Buchhandlung, 1871, S. 28 [im Folgenden zitiert als: Henrik Hertz 1871].

<sup>24</sup> So berichtet Bertrand: „Der König selbst hat sie gelehrt der Troubadoure Kunst.“ (Henrik Hertz 1846, S. 18).

<sup>25</sup> Henrik Hertz 1846, S. 30.

<sup>26</sup> Henrik Hertz 1871, S. 10.

<sup>27</sup> Ebd., S. 31.

einem weit bekannten Troubadour, auf eine mit Moos bedeckte Pforte an einer Felswand, den Eingang in das geheimnisvolle Tal, gestoßen ist. Nachdem sie in die abgeschlossene, paradiesisch wirkende Welt gelangt sind, findet Tristan in ihrem Zimmer die schlafende Jolanthe, deren Anmut ihn entzückt und seine Liebe entflammt. Es gelingt Tankred nicht, seinen Freund zu überzeugen, den ihm als verwunschen erscheinenden Ort schnellst möglich wieder zu verlassen. Mit einem sanften Kuss entnimmt Tristan den Stein, der auf der Brust des jungen Mädchens ruht. Dieser Stein, für gewöhnlich von *Ibn Yahya* Jolanthe auf die Brust gelegt, lässt sie in einen tiefen Schlaf versinken; der Arzt ist es auch, der diesen bis dahin stets wieder entfernte und damit Jolanthe aus dem Schlaf erweckte. Unvermutet tut dies nun Tristan. Die erwachte Jolanthe ist nicht wenig angetan von dem unerwarteten Besuch und bietet den beiden Gästen Wein und Früchte an. Es entspannt sich nun ein poetischer Dialog zwischen Tristan und Jolanthe, an dessen Ende Tristan, von Hingabe an die Geliebte überwältigt, entschlossen ist, die Ehe mit der ihm versprochenen Tochter des Königs René auszuschlagen, dabei jedoch nicht ahnend, dass genau diese es ist, deren Liebe zu gewinnen er sich gerade bemüht. Tristan entdeckt ihre Blindheit erst, als er sie zunächst um eine rote und dann um eine weiße Rose bittet, die er als Andenken an sie aufbewahren möchte. Denn das Mädchen reicht ihm stets die andersfarbige Rose, nichts ahnend von deren Farben. Als Tristan schließlich wieder aufbricht, ist er entschlossen zurückzukehren und Jolanthes Liebe zu gewinnen.

In der fünften Szene betritt Martha das gemeinsam bewohnte Haus. Martha stellt erstaunt fest, dass Jolanthe von selbst erwacht ist. Bald darauf kommen König René und *Ibn Yahya* hinzu. Auch sie erfahren nun vom Erscheinen des Fremden, der Jolanthe erweckt und ihr ihre Blindheit offenbart hat. Der nun beginnende Dialog zwischen Jolanthe und ihrem Vater über das Verhältnis von Sehen und Erkenntnis wird weiter unten näher zu behandeln sein. Anschließend kehrt Tristan zurück – er hatte aufgrund seiner gerade entflammten Liebe zu Jolanthe König René gebeten, ihn aus dem zuvor geschlossenen Heiratsvertrag mit dessen Tochter zu entlassen, um nun festzustellen, dass das Mädchen im Garten mit der versprochenen Tochter identisch ist.

Der von *Ibn Yahya* vorgesehene Moment für die Heilung ist gekommen. Jolanthe gewinnt das Augenlicht zurück, erkennt trunken vom Glanz der Helligkeit ihren Vater, den sie an seiner Stimme identifiziert. Der optische Schock, dem sie plötzlich ausgesetzt ist, lässt sie gerade vor den majestätischen Dattelpalmen erschrecken:

Die Pflanzen dort sind schrecklich! Sieh Dich vor,  
Sie stürzen auf uns!<sup>28</sup>

Doch *Ibn Yahya* beruhigt das junge Mädchen:

Sei nur ohne Furcht!  
Die Dattelpalmen sind es, deren Blätter  
Und Früchte Dir so wohl bekannt!<sup>29</sup>

König René vertraut daraufhin Jolanthe Tristan an, der sie in seine Arme schließt.

<sup>28</sup> *König René's Tochter*. Lyrisches Drama in 1 Akt von Henrik Hertz. Frei nach dem Dänischen übertragen von Heinrich Smidt, Berlin: Hayn, 1847 [im Folgenden zitiert als: Henrik Hertz 1847], S. 16.

<sup>29</sup> Ebd.

## Ophthalmologie

Bei dem im Personenverzeichnis von Drama und Oper als maurisch oder auch mauretisch ausgewiesenen Arzt – Geographie und Kultur des arabisch-islamischen Al-Andalus werden oftmals nicht ganz korrekt mit diesen Herkunftszuschreibungen wiedergegeben – handelt es sich um eine dramaturgisch alles entscheidende Figur, in deren Händen „die letzte bange Hoffnung“<sup>30</sup> ruht, die seit ihrem ersten Lebensjahr blinde Tochter des Königs zu heilen. In diesem Kontext erinnert die Oper *Iolanta* ganz konkret an die wissenschaftsgeschichtlich so bedeutende al-andalusische Blüte der Medizin, die nicht zuletzt in der Ophthalmologie zum Ausdruck kam.

Wenn König René auf eine bei ihm aufbewahrte Schrift verweist, „die sagt, dass dann und wann ein keck gewagter Schnitt mit scharfem Instrument das Auge heilt“<sup>31</sup>, dann deutet dies auf einen Traktat über die Kataraktoperation hin. *Ibn Yahya* lehnt eine solche Methode ab, „hier hülft es wenig, nähm ich meine Zuflucht zu Instrumenten.“<sup>32</sup> Diese Aussage unterstreicht zugleich, dass ihm die operativen Eingriffe an der Augenlinse durchaus vertraut waren. Deshalb sei hier kurz auf den Stand der Kataraktoperationen in den zeitgenössischen arabisch-islamischen Wissenschaften eingegangen.

In antiken Auffassungen zum Sehvorgang, etwa bei Platon und Euklid, ging man davon aus, dass das Auge Strahlen zum Objekt sendet, während arabisch-islamische Wissenschaftler nachwiesen, dass es der Gegenstand ist, der das Licht reflektiert. Ibn al-Haitham (965–1040/41) (lat. Alhazen) revolutionierte das Verständnis vom Zusammenspiel von Licht und Sehen grundlegend und nachhaltig. Nichts trete aus dem Auge aus, vielmehr würde die Außenwelt durch gerade Linien wahrgenommen, deren Enden sich im Zentrum des Auges bündelten, wie es alle Mathematiker bewiesen hätten. Punktweise würden Formen von den Oberflächen der Dinge „durch Linien übertragen, welche die Mathematiker Sehstrahlen nennen“<sup>33</sup>. Für das bahnbrechende Neuverständnis waren nicht nur genaueste und experimentell verifizierte Kenntnisse der Mathematik, die u. a. durch Experimente mit unterschiedlichsten, darunter konkaven und konvexen Spiegelformen gewonnen wurden, sondern auch solche von der Anatomie des Auges und des damit verbundenen Sehnervs zum Gehirn notwendig. Es ist zudem die physiologische Kenntnis von der sphärischen Form der Hornhaut, die das ungebrochene Eindringen der von allen Seiten zum Augen- und Sehzentrum vordringenden Strahlen erklärbar machte. Ibn al-Haitham gewinnt so „die erste mit geometrischen Mitteln exakt umrissene Hypothese vom Bau des Auges.“<sup>34</sup> Das integrierte Verständnis der Dimensionen des Auges (Bau und Neurologie des Auges im Wechselspiel mit Natur und Geometrie des Lichts) ermöglichte den Aufschwung in der Ophthalmologie im Allgemeinen und der Augenchirurgie im Besonderen. Bereits gegen Ende des 10. Jahrhunderts beschrieb al-Mausili (lat. Canamusali) die Operation des weichen Stars durch Aussaugen mit einer von ihm erfundenen Hohnadel. Der Medizinhistoriker Hirschberg hob in diesem Zusammenhang die Abtragung des Iris-Vorfalles unter Erhaltung der Sehkraft hervor, „während vor ihm (al-Mausili, D.Q.) Griechen wie

---

<sup>30</sup> *Jolanthe. Lyrische Oper in einem Aufzuge*, deutsche Umdichtung von Hans Schmidt, Musik von P. Tschaikowsky, Op. 69, Hamburg, Leipzig: D. Rather, S. 11.

<sup>31</sup> Ebd., S. 21.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Abdelhamid I. Sabra, *The Optics of Ibn al-Haytham. Book I-III. On direct Vision*, London 1989, S. 82, zit. nach: Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 113.

<sup>34</sup> Mathias Schramm, *Zur Entwicklung der physikalischen Optik in der arabischen Literatur*, in: *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin*, 1959, Heft 43, S. 289-328, zit. nach: Fuat Sezgin, Fuat (2003), *Wissenschaft und Technik im Islam*, Bd. IV: *Medizin, Chemie, Mineralien*, Frankfurt a. M. 2003, S. 19.

Araber diese Operation nur zur Verbesserung des Aussehens, nicht des Sehens vorgenommen haben.<sup>35</sup> König Renés Erwähnung eines gewagten, aber Erfolg verheißenden Schnitts am Auge bezeugt die Kenntnis der hoch stehenden arabisch-islamischen Augenheilkunde. Die hier vorgestellten medizinischen Werke, darunter das von al-Mausili, wurden vorwiegend ins Lateinische, mitunter auch ins Hebräische übersetzt<sup>36</sup> und bereiteten den Boden für die theoretisch abgeleitete, praktisch angewandte Medizin in Europa.

Warum jedoch *Ibn Yahya* nicht zu seinen ophthalmologischen Instrumenten greift, ist in seiner Diagnose begründet, welche die Erblindung von Jolanthe auf fehlende Unwissenheit und den Mangel an Selbstkenntnis zurückführt. An dieser Stelle drängt sich die Frage nach der Metaphorik des Stückes auf, in dem der physiologische Mangel an Augenlicht mit dem Sehnen nach Gottesliebe assoziiert wird. Blindheit ist hier die Metapher für Jolanthes fehlende Selbst- und Gotteskenntnis. Erneut ist es *Ibn Yahya*, der ihr schließlich diesen Zugang ermöglicht. Auch das Verständnis von zwei sich nicht gegenseitig ausschließenden Wegen, dem wissenschaftlichen und dem spirituellen, welche beide zur Erkenntnis ein- und derselben Wahrheit führen, ist charakteristisch für das Konfessionen übergreifende Seins- und Weltverständnis in Al-Andalus – ein Spannungsfeld, das sich zwischen den exakten Wissenschaften und mystischer Gotteserkenntnis bewegt.

### Erkennen ohne zu sehen? Wahrnehmung und Kognition

Im Dialog zwischen Tristan und Jolanthe, in dem sich die Blinde bemüht, dem neu gewonnenen Freund die verlangte Rose zu überreichen, taucht ein Moment der Unsicherheit bei Jolanthe auf: als sie überlegt, was er mit einer roten Rose meinen könne, entgegnet sie schließlich „dann nimm sie selbst“<sup>37</sup>. Nun vollzieht sie ihre Erkenntniswege nach, welche jenseits des Farbsehens, über das Ertasten der Beschaffenheit, der Form und die Wahrnehmung des Dufts gegangen werden und ihr auf diese Weise die Unterscheidung von Rose und Nelke möglich machen.<sup>38</sup> Jolanthe identifiziert mittels eines ausdifferenzierten Hörvermögens auch die Vögel eindeutig an ihrem Gezwitscher. Die farbliche Wahrnehmung erscheint als eine demgegenüber zu vernachlässigende Kognitionsebene. Denn Jolanthes Beschreibung der Pflanzen wirkt sehr viel präziser, vielgestaltiger und multidimensionaler, als wäre sie zwar befähigt zu sehen, würde jedoch dann lediglich auf die Farben der Dinge verweisen, ohne Aspekte wie den inneren Bau, die mikrokosmologische Struktur zum Beispiel der Pflanze zu berücksichtigen. Jolanthe fragt Tristan:

Keiner aber  
Hat vom Gesicht mit mir gesprochen. Was ist das?  
Ist es ein Instrument von selt'ner Bildung?  
Ist es ein einfach Werkzeug? Unterrichte  
Mich vom Gebrauch und Nutzen des Gesichts.<sup>39</sup>

Auf einer lerntheoretischen Ebene verschränken sich emotionales Lernen, Intuition, Kognition und angewandte Wissenschaften zu einem komplexen Gewebe. An dieser Stelle

<sup>35</sup> Julius Hirschberg, *Geschichte der Augenheilkunde im Mittelalter*, Leipzig 1908, zit. nach: Fuat Sezgin, S. 23.

<sup>36</sup> Rudolf Fischer, *Ägyptens Dichter und Schriftsteller. Eine Auswahl von Texten aus der christlichen und islamischen Zeit*, Oberndorf 1987, S. 41.

<sup>37</sup> Henrik Hertz 1871, S. 53.

<sup>38</sup> Ebd., S. 56.

<sup>39</sup> Henrik Hertz 1847, S. 11.

fließen in das Drama erkenntnistheoretische Ebenen ein, welche, angenommen, dass Jolante sie von ihrem Lehrer *Ibn Yahya* erlernt hat, ebenfalls auf arabisch-islamische Quellen verweisen. Zumindest finden sich hier erstaunliche Parallelen, die das Phänomen der Blindheit thematisieren.

Der in Al-Andalus lebende und wirkende arabisch-islamische Philosoph, Astronom, Arzt und Mathematiker Ibn Tufail (1110–1184), Autor des Traktats *Hay Ibn Yaqzan (Philosophus autodidactus)*, zieht so folgendes Gleichnis heran: „[...] stell Dir einen blind geborenen Menschen vor, der über eine vorzügliche natürliche Veranlagung, eine starke Intuition, ein gutes Gedächtnis und treffliche Gedanken verfügt.“<sup>40</sup> Dieser blinde Mensch könne sich durch die Entfaltung seiner verbliebenen Sinne bestens in der Stadt orientieren, lediglich die Farben kenne er nur als Namen und durch die auf sie verweisenden Definitionen. Ibn Tufail überträgt das von ihm entworfene Bild vom Blinden in einem zweiten Schritt auf jene Denker, die nicht die metaphysische Stufe der Vertrautheit mit Gott erlangt haben.

Wenn ihm nun, nachdem er diese Stufe erreicht hat, die Augen geöffnet werden und er die Sehkraft erlangt, dann wird er, wenn er in der Stadt umhergeht und sich umschaute, alles so vorfinden, wie er es sich vorgestellt hatte, und nichts wird ihm unbekannt sein, [...] neu für ihn [sind]: Erstens die gesteigerte Deutlichkeit und Helligkeit und zweitens der überwältigende Genuss. Der Zustand der Theoretiker, die nicht zur Vertrautheit gelangt sind, ist wie der erste Zustand dieses Blinden; und die Farben, die ihm in jenem Zustand bekannt sind, sind wie die Zustände, von denen Ibn Bagga gesagt hat: Sie sind zu erhaben, als dass sie mit der alltäglichen physischen Welt in Beziehung gesetzt werden können – Gott verleiht sie, wem er will von seinen Knechten.<sup>41</sup>

Der von Ibn Tufail verwendete Begriff der ‚Vertrautheit‘ (engl. ‚closeness‘, arab. ‚mugawara‘) repräsentiert die höchste metaphysische Stufe der Gotteserkenntnis – auf einer Wissensleiter, die sich bereits im Curriculum des gelehrten Kollegiums Ihwan as-Safa aus dem 10. Jahrhundert findet:

If sense perception is the starting point of the cognitive process, abstraction is then a higher stage of knowledge which is a common feature to all the sciences of the curriculum. Within abstraction there are further degrees of knowledge, which are organized in a hierarchical pattern: the more the seeker advances on the path of knowledge, the higher the knowledge he acquires. The highest of all sciences is metaphysics which, in a hierarchical manner, comprises of 1) the knowledge of God and His attributes, 2) the knowledge of the soul, 3) the knowledge of resurrection and of closeness (mugawara) to the Merciful.<sup>42</sup>

Der vom Ihwan as-Safa begründeten arabisch-islamischen Lerntheorie zufolge ist die Ausbildung des Sehvermögens die höchste Stufe der sinnlichen Wahrnehmung. Die visuellen Eindrücke werden dem System des Verstehens, der Vernunft zugeordnet. In der 22. Szene führt Jolantes Vater Aspekte einer Sehtheorie aus, die vage an die bereits zu jener Zeit vorliegenden Studien von Ibn al-Haitahm erinnern:

---

<sup>40</sup> Ibn Tufail, *Abu Bakr, Der Philosoph als Autodidakt. Ein philosophischer Insel-Roman*, hrsg. von Patric O. Schaerer, Hamburg 2004, S. 6.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Carmela Bafioni, *From Sense Perception to the Vision of God: A Path towards Knowledge according to the Ihwan as-Safa*, in: *Arabic Sciences and Philosophy*, Bd. 8 (1998), Cambridge 1998, S. 216.

Ein Höchstes giebts in der Natur: das Licht!  
Gleich Wind und Sturm kommt es von oben her,  
Und mit derselben Schnelligkeit, wie diese.  
Der Gegenstand, den es berührt, gewinnt  
Erneuerte Bedeutung, eignes Merkmal,  
Auch ist es eng vereinigt mit der Wärme.  
Durchs Auge dringt das Licht in unser Inneres,  
Und durch des Auges Sehkraft erst erlangen  
Die rechte Kenntniss wir vom Weltgebäude,  
Wie es des Schöpfers Hand gestaltet hat;  
Nur durch dies Wissen erst erkennen wir  
Die wahre Herrlichkeit des ewgen Gottes.<sup>43</sup>

Es ist eben diese Erkenntnis der Weisheit Gottes und seiner Güte, die *Ibn Yahya* meint und die er seine Schülerin durch das innere Auge zu erkennen lehrt:

Ihr glaubt, es liege der Gesichtssinn uns  
Im Auge; – doch das Aug' ist Mittel nur;  
Des Lichtes Kraft strömt aus der Seele Grund,  
Und von des Hirns geheimer Werkstatt aus  
Verbreiten sich die Nerven unsres Auges.  
Klar muss Jolanthe ihren Zustand kennen,  
Und früher muss ihr innres Aug' sich öffnen,  
Eh' sie das Licht von Aussen darf berühren.  
Im Drang nach Licht muss ihre Seele beben,  
Ein Ahnen muss sie sehnsuchtsvoll durchzittern!<sup>44</sup>

Die Gottesliebe erstrahlt aus dem Inneren Jolanthes, was wiederum die Liebessehnsucht in Tristan entbrennen lässt. Damit nimmt die Begegnung der beiden Liebenden den Moment der Heilung der Blinden vorweg. Denn auch deren aufkeimende Liebe zu Tristan spiegelt die All-Liebe als ein kommunikatives Zusammenspiel wider. Tristan offenbart ihr nach einigen einleitenden Zitherklängen seine Zuneigung in folgenden Worten, welche hier entlang von drei, sehr divergierenden Übertragungen aus dem Dänischen wiedergeben werden:

Friedrich August Leo 1846                      Auf Deiner Wange Zephyr träumt,  
Selbst auf dem Heerd die Flamme säumt,  
Der Palmen Krone beugt sich nieder;  
Denn Alles lebt durch Dich allein,  
Denn Alles will für Dich nur sein,  
Und schließt zugleich mit Dir die Augenlider.<sup>45</sup>

Friedrich Bresemann 1847                      Der West kein Flügelein bewegt,  
Des Heerdes Flamme sich nicht regt,  
Die Palme beugt sich träumend nieder,  
Denn Alles lebt durch Dich allein,  
Trinkt Leben aus dem Leben Dein,  
Und schliesst mit Dir die Augenlider.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Henrik Hertz 1847, S. 13.

<sup>44</sup> Henrik Hertz 1847, S. 5.

<sup>45</sup> Henrik Hertz 1846, S. 52.

<sup>46</sup> Henrik Hertz 1847, S. 9.

Peter Johann Willatzen 1871

Um Deine Stirn schließ selbst die Luft,  
Es schließ im Blumenkelch der Duft,  
Selbst auf dem Herd die Flamme schließ verdrossen.  
Dein Herz schlug ja in jedem Stein,  
alles beseeltest Du allein –  
Mit Deinem Aug' war Aller Aug' geschlossen.<sup>47</sup>

Ist die höchste metaphysische Stufe auf der Erkenntnisleiter die mit der Metapher des wiedergewonnenen Augenlichts umschriebene Erkenntnis des All-Schöpferischen, so wird entlang der im Drama anklingenden Erkenntnisstufen zugleich deutlich, dass Jolanthe alle anderen darunter gelegenen Stufen bereits beherrscht. Wenngleich in der arabisch-islamischen Entwicklungs- und Lerntheorie das Sehen als letzte Wahrnehmungsstufe nach dem Schmecken, Tasten, Riechen und Hören bereits in der frühkindlichen Entwicklung folgt, so wird aufgrund Jolanthes Wahrnehmung der ihr vertrauten Umgebung deutlich, dass alle Kognitionsebenen im Erkenntnisprozess zusammenspielen, sich unaufhörlich abtastend, erkennend und weiter fortschreitend, so wie alles kreativ im Kosmos wirkende Leben miteinander kommuniziert. Es ist diese kommunikative, sensible Kraft der alles Lebendige durchströmenden Universalvernunft (arabisch: Aql al-kulli)<sup>48</sup>, welche es Jolanthe ermöglicht, die Pflanze so präzise zu erkennen, ohne sie zu sehen. Nicht von ungefähr fragt Jolanthe:

Was ist dies Sehen? Ich begreif' es nicht.  
Kann ich den Ton der klaren Stimme sehen,  
Die mir das Herz so innig-tief bewegt?  
Kann ich ihn sehn den Nachtigallen-Sang,  
Der oft mit süßer Wehmut mich erfüllte?  
Ist dieses Lied den Blümchen zu vergleichen,  
An dessen Duft ich wonnig mich berausche,  
Doch seinen Wuchs nicht kenne, noch sein Blatt?<sup>49</sup>

Ohne die Erkenntnis der mikrokosmischen Struktur des Seins erschließt sich dem Bewusstsein die Beschaffenheit der Dinge nicht. Wie wäre das Erfassen der spezifischen Beschaffenheit einer Rose möglich ohne die kommunikative Begegnung in der Allvernunft, die sich hier in zwei unterschiedlichen Formen des Lebens individualisiert, der Blume und dem Menschen? Doch endet auf dieser Stufe nicht der Erkenntnisweg, wie er sich Jolanthe ankündigt, kurz bevor sie mit *Ibn Yahya* den Raum verlässt, um abschließend geheilt zu werden. Ihrem Vater entgegnet sie:

In Einem nur hast Du geirrt, mein Vater,  
Es ist das Auge nicht, wodurch man sieht;  
Dem Herzen nahe lieget das Gesicht,  
Da weilt der Lichtstrahl, der mich jäh durchdrang,  
Und dem ich hoffend jetzt entgegen eile.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Henrik Hertz 1871, S. 43f.

<sup>48</sup> In der von Anna-Teresa Tymieniecka begründeten ‚philosophy of life‘ kommt das dort zentrale Verständnis des „Logos of Life“ dem des „Aql al-Kulli“ in der arabisch-islamischen Philosophie sehr nahe, vgl. Anna-Teresa Tymieniecka, *The Fullness of the Logos in the Key of Life, Book 1: The Case of God in the New Enlightenment*, Dordrecht 2009. Zum Vergleich der beiden Konzeptionen siehe Detlev Quintern, *On the Harmony of Spirituality and Rational Wisdom in the Opus Rasa'il Ihwan as-Safa. A path to overcome the Crisis in Sciences*, in: *Reason, Spirit and the Sacral in the New Enlightenment. Islamic Metaphysics Revived and Recent Phenomenology of Life*, hrsg. von Anna-Teresa Tymieniecka, Dordrecht 2011, S. 51-67.

<sup>49</sup> Henrik Hertz 1847, S. 14.

Die kosmische Ontogenese des Sehvermögens begegnet in kommunikativer Weise dem Licht, das auf den Ursprung der kreativen Schöpfung verweist. Jolanthe spricht schließlich *Ibn Yahya* folgende Sätze nach, bevor sie das Augenlicht wiedergewinnt:

Unendlich Wesen, das zu mir gesprochen,  
Als dunkle Nacht das Auge mir verschloss;  
Lehr mich Dich suchen in der Welt des Lichts,  
Lehr in der Welt mich fest an Dich zu halten!<sup>51</sup>

Im Drama *König Renés Tochter* mündet die Heilung in die offizielle Sanktionierung der Verbindung Jolanthes mit Tristan: die beiden Liebenden sinken sich in die Arme und werden vom König gesegnet mit den Worten „Gott segne Euch! Er, dessen Wunder stündlich wir verehren!“<sup>52</sup> In der Opernfassung wird dagegen ein zusätzlicher Akzent gesetzt. Anders als in der literarischen Vorlage treten in Čajkovskijs *Iolanta* gegen Ende des letzten Aktes die Freundinnen der Prinzessin, Laura und Brigitte, als Mezzosopranistinnen hinzu. Das große Finale beginnt mit Iolantas Dankgesang:

Woll gnädig unser Danklied hören,  
So schwach zu dir empor es dringt,  
Vor dem in ew'gen Jubelchören  
Der Cherubime Jauchzen klingt!  
Doch auch im Schwachen bist du mächtig,  
Auch im Geringen bist du groß;  
Gleichwie dem Wassertropfen prächtig  
Die ganze Sonne strahlt im Schooß!<sup>53</sup>

In den Lobgesang stimmen mit leichten Textvarianten alle anderen Figuren auf der Bühne ein: der König, Ebn-Jahia, Bertram, Robert, Vaudemont, Almerik, Martha, Laura, Brigitte und der komplette Chor. Die Oper endet mit den gemeinsamen Rufen:

Gott, aller Gaben Quell! Ehre sei dir, allmächt'ger  
Schöpfer! Dir Preis und Ehre! Du bist das wahre Licht  
des Lebens! Ehre, Ehre sie dir, allmächt'ger Schöpfer,  
dir Lob und Preis!  
(Alle sinken auf die Knie nieder, der Vorhang fällt.)

Diese als sakrales Ritual stilisierte Szene rückt die im Librettotext stark reduzierten Hinweise auf eine philosophisch-mystische Deutungsebene mit Hilfe musikdramaturgischer Mittel akustisch und visuell wieder in den Vordergrund und macht sie zu einem Hauptanliegen des Werks. Dass die Lichtsymbolik, die als Spezifikum einiger russischer Opern der 1890er Jahre gelten kann,<sup>54</sup> im Falle von *Iolanta* auch in erheblichem Maße von Konzepten der arabischen Kultur gespeist ist, wie sie Henrik Hertz ein halbes Jahrhundert zuvor in sein Drama integriert hatte, sollte der vorliegende Beitrag gezeigt haben.

---

<sup>50</sup> Henrik Hertz 1847, S. 14.

<sup>51</sup> Henrik Hertz 1847, S. 16.

<sup>52</sup> Henrik Hertz 1847, S. 17.

<sup>53</sup> *Jolanthe. Lyrische Oper in einem Aufzuge*, S. 38.

<sup>54</sup> Vgl. Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999, S. 338–340 (ČSt 4).