

# Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 1, 2017

„... wieder einmal eine ‚biblische‘ Oper“.  
Goldmark / Mosenthals „Die Königin von  
Saba“ im Orientdiskurs zur Zeit der Wiener  
Premiere

Anita Mayer-Hirzberger

# „...wieder einmal eine ‚biblische‘ Oper“ Goldmark / Mosenthals „Die Königin von Saba“ im Orientdiskurs zur Zeit der Wiener Premiere

Anita Mayer-Hirzberger

A.o. Professorin für Historische Musikwissenschaft  
Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien

## Abstract

„Die Königin von Saba“ by Carl Goldmark and Salomon Hermann Mosenthal was written at a time when a self-confident and liberal bourgeois society had been established in Vienna. Representing culture in an affirmative way was of great importance for that class, who were striving for dominance and expressively wanted to show their superiority, also via the arts. Opulent productions of oriental subjects were especially apt for showing off and for bourgeois self-representation. The achievements of ancient societies from the Maghreb to the Middle East were positively portrayed with the underlying aim of interpreting them as the roots of Western civilisation, which was thought to be reaching even higher cultural standards at that time. The Orient was regarded as a justification for European hegemony. At the same time orientalism served as a means to fantasize about Eastern eroticism, which stood in stark contrast to the strict moral rules and norms of the bourgeois society. It was a time when sensational finds of early archaeology in the orient fascinated the Western mind. Painters and poets, as well as composers, took up the subject. This overall interest in an exotic world also reached the opera, where it found a sensual expression on stage and sparked an intellectual discourse in newspaper reviews and musical history.

## 1 Einführung

Nach der Premiere der „Königin von Saba“ von Carl Goldmark (auf das Libretto von Salomon Hermann Mosenthal) am 10. März 1875 mokierte sich der Wiener Musikhistoriker August Wilhelm Ambros über die damalige Vorliebe für Geschichten aus dem Alten Testament, „versetzt mit einer modern gedachten Liebesgeschichte“:<sup>1</sup> „Da hätten wir denn also wieder einmal eine ‚biblische‘ Oper. [...] Ist es nicht, als schwebten zu gewissen Zeiten gewisse Stoffe in der Luft und als hätten sich die Künstler wechselseitig das Wort gegeben, sie in gleichartiger Weise aufzufassen und zu behandeln?“<sup>2</sup> Sein erstes Beispiel, „Mosè in Egitto“ von Gioachino Rossini, war allerdings schon fast sechzig Jahre zuvor das erste Mal aufgeführt worden, sein zweites, „La Reine de Saba“ von Charles Gounod, hatte

---

<sup>1</sup> Ambros, Goldmark, 4.

<sup>2</sup> Ambros, Goldmark, 4.

1862 in Paris die Uraufführung. Mit den Stoffen, die in der Luft schwebten, meinte Ambros vermutlich historische Geschichten mit orientalischem Flair, denn er kommt sehr bald auf Giuseppe Verdis „Aida“ zu sprechen, die ein Jahr zuvor ihre aufwändig inszenierte deutschsprachige Erstaufführung an der Wiener Hofoper hatte. Carl Goldmark erlebte diese Aufführung als eine große Enttäuschung, zumindest schildert er es so in seinen „Erinnerungen“.<sup>3</sup> Die „Aida“ sei seiner „Königin von Saba“ vorgezogen worden, deren Partitur bereits seit 1872 der Wiener Operndirektion vorlag. Intrigante Machenschaften damaliger Wiener Kulturgrößen, des Operndirektors Johann von Herbeck sowie der Musikkritiker Eduard Hanslick und Ludwig Speidel, hätten deren Produktion verhindert.<sup>4</sup> Dabei wäre der Zeitpunkt für ihre Aufführung perfekt gewesen. Das betuchte Bürgertum der Ringstraßenzeit liebte opulente Inszenierungen historischer Stoffe.<sup>5</sup> Die Wiener Weltausstellung von 1873 versprach vermehrtes Interesse an Orientalischem. Eine „Königin von Saba“, geschaffen von einem Österreicher, müsste ideal sein, meinte zumindest Goldmark.<sup>6</sup> Die Direktion der Wiener Hofoper sah das allerdings anders und entschied sich für Verdi. Die damalige Entscheidung gegen die Aufnahme der „Königin von Saba“ in den Spielplan der von finanziellen Nöten geplagten Hofoper ist nachvollziehbar. Goldmark war mit über 40 Jahren zwar nicht mehr jung, allerdings gelang ihm erst 1865 mit der Ouvertüre „Sakuntala“ ein größerer Erfolg. Im musikdramatischen Genre war er ein völliger Neuling, was seine eingereichte Partitur auch deutlich zeigte.<sup>7</sup> Eine bereits erfolgreich aufgeführte exotische Oper von einem international bekannten Komponisten passte hingegen perfekt in den Rahmen der erstmals in Wien abgehaltenen Weltausstellung<sup>8</sup>, die mit der Präsentation eines orientalischen Viertels schon im Vorfeld großes Aufsehen erregte. Die

<sup>3</sup> Vgl. Goldmark, *Erinnerungen*, 121–125.

<sup>4</sup> Vgl. Goldmark, *Erinnerungen*, 121–122. Wie Forschungen zur Entstehungsgeschichte der „Königin von Saba“ zeigen, war Goldmark allerdings selbst wesentlich an der Verzögerung der Aufführung beteiligt. Vgl. Aigner, *Bestimmung*, 14.

<sup>5</sup> Ein Blick in den Spielplan von 1872/73 zeigt, dass die französische Oper mit historischen Stoffen beim Publikum nach wie vor gefragt war: Giacomo Meyerbeers „Prophet“, „Die Hugenotten“, „Die Afrikanerin“, „Robert der Teufel“, Charles Gounods „Margarethe“, „Romeo und Julia“, Daniel-François-Esprit Aubers „Stumme von Portici“, Jacques Fromental Halévy's „Die Jüdin“ wurden gegeben, dazu kamen Richard Wagners „Rienzi“, „Lohengrin“, „Die Meistersinger“, „Tannhäuser“, Carl Maria von Webers „Der Freischütz“ und „Euryanthe“, sowie Giuseppe Verdis „Maskenball“, „Troubadour“ und „Rigoletto“ etc. Einen umfassenden Überblick über die Spielpläne der Wiener Hof-/Staatsoper bringt die online-Datenbank: *Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*.

<sup>6</sup> Vgl. Goldmark, *Erinnerungen*, 123–124.

<sup>7</sup> Thomas Aigner, der sich intensiv mit den Änderungen der Oper vor der Uraufführung auseinandergesetzt hat, geht von einer achtstündigen Dauer der ursprünglichen Fassung aus. Ohne massive Eingriffe wäre das Werk unaufführbar gewesen. Vgl. Aigner, *Bestimmung*, 18ff.

<sup>8</sup> Der Direktor der Wiener Oper Herbeck hatte 1872 die Erstaufführung an der Mailänder Scala besucht und den Vertrag mit Verdi eingefädelt, der den Komponisten zur Leitung der Wiener Aufführung verpflichtete. Vgl. Lederer, *Verdi*, 86.

persischen und ägyptischen Bauten waren die Lieblingsobjekte der Wiener Presse. Der Khedive der osmanischen Provinz Ägypten, Ismail Pascha, hatte nicht nur Verdis „Aida“ zwei Jahre vor diesem Wiener Großereignis mit einer damals unübertroffenen Gage in sein neu errichtetes Opernhaus gelockt, er finanzierte auch in Wien die allgemein bewunderte ägyptische Baugruppe, die von dem Österreicher Franz Schmoranz<sup>9</sup> geplant wurde.

Dass Goldmark in seinen Erinnerungen die Bevorzugung von Verdis „Aida“ als schmerzlich und ungerecht empfand, ist verständlich. Nicht nur der Traum einer baldigen Aufführung war geplatzt, sondern mit der Bevorzugung der „Aida“ sei ihm auch die Neuartigkeit des „fremde(n) Lokalkolorit(s) im vorhinein weg(genommen)“ worden. Dass es „bisnun (sic!) keine Oper von solcher Färbung“<sup>10</sup> gegeben hätte, wie dies Goldmark im Rückblick beklagte, widerlegen allerdings die Spielpläne sowohl der Hofoper als auch der Vorstadttheater.<sup>11</sup> Der öffentliche Diskurs in den Medien rund um die Uraufführung der „Königin von Saba“ betonte die Rivalität der beiden Opern, und nicht nur August Wilhelm Ambros vermittelte den Eindruck eines Wettlaufs um die erste orientalische Oper in Wien: „Goldmarks Oper ist seit Jahren vollendet, wer aber (als) der Erste auf das Theater kommt, zieht den Löwenanteil.“<sup>12</sup>

Goldmark musste nicht nur hinnehmen, deshalb permanent mit Verdi verglichen zu werden, die Aufführung seiner Oper litt auch unter den Sparmaßnahmen, die insbesondere nach dem Börsenkrach und dem finanziellen Debakel der Weltausstellung notwendig wurden. Während Verdis „Aida“ 1874 noch aufwändig inszeniert werden konnte, wurde bei der „Königin von Saba“ gespart und auf die abgelegten Kleider und Requisiten der „Aida“ und anderer exotischer Musiktheaterproduktionen zurückgegriffen.<sup>13</sup> Die Auswahl war allerdings groß: In der Saison ihrer Premiere standen neben der „Aida“ Meyerbeers „Afrikanerin“ und Webers „Oberon“ auf dem Programm, aber auch „Die Entführung aus dem Serail“ und die „Zauberflöte“ von Mozart, die für diese Zwecke durchaus geeignet schienen. Außerdem gab es noch die aus Berlin übernommenen Ballettinszenierungen des Choreographen Paul Taglioni nach der Musik von Peter Ludwig Hertel: das Zauberballett „Fantasca“ und das große exotisch-sinnliche Ballett „Sardanapal“.<sup>14</sup>

Die lange Wartezeit auf die Uraufführung wusste Goldmark aber offensichtlich zu nutzen, indem er sein Werk im öffentlichen Gespräch hielt. Seit 1872 wurde

---

<sup>9</sup> Er arbeitete zunächst bei dem Hamburger Architekten Karl von Diebisch, dessen Firma in Ägypten tätig war und am Bau des Palastes in Ismailia mitarbeitete. Vgl. Art. „Schmoranz“.

<sup>10</sup> Goldmark, Erinnerungen, 124.

<sup>11</sup> Vgl. Linhardt, Elements, 69–86.

<sup>12</sup> Ambros, Goldmark, 4.

<sup>13</sup> Aigner, Bestimmung, 16, Silberbauer, Werkstudie, 74, Goldmark, Erinnerungen, 127.

<sup>14</sup> Zur Aufführung des Balletts „Sardanapal“ 1869 in Wien vgl. Troger, Der Aufbau.

das Für und Wider einer Aufführung in den Zeitungen diskutiert,<sup>15</sup> bis es endlich zur ersehnten Premiere im neuen Opernhaus am Ring kam.<sup>16</sup>

Wie Christian Glanz einleitend in seinem Projektbericht zur Wiener Oper betonte, galt dieses 1869 eröffnete Haus als wichtiger Repräsentationsbau des liberalen Bürgertums, als „Teil einer architektonisch repräsentativ historischen Elitkultur“ sowie als „Schauplatz und Diskussionsort von künstlerischer Emanation eben dieser Kultur“.<sup>17</sup> Goldmark wusste, dass er sich mit seiner Oper diesem Diskurs stellen musste. Die Wahl eines orientalischen Sujets entsprach nicht nur einer Mode jener Zeit, sondern bot auch reichlich Möglichkeiten zur diskursiven Auseinandersetzung. „Die Königin von Saba“ kann durchaus als ein Paradebeispiel des durch Edward W. Said<sup>18</sup> definierten Orientalismus gelten, der den Orient als eine in der westlichen Kultur erfundene imaginäre Gegen-Welt darstellt, die in erster Line als Bestätigung der eigenen, westlichen Überlegenheit dient. Zum einen wird das Fremde zur Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte stilisiert, zum anderen wird der Orient als kulturell rückständig und auf einer ursprünglichen Stufe stehend betrachtet, was ihn allerdings auch interessant für historische Studien macht.

Der elitäre Bildungsbürger jener Zeit erwartete eine entsprechende Diskussion der kulturellen Veranstaltungen in den Medien. Kulturkritiker und Feuilletonisten gaben sich Mühe, diesen Anforderungen zu entsprechen. Gefragt waren nicht nur stilistische Brillanz und gehobener Unterhaltungswert, sondern auch das Brillieren mit umfangreichem Wissen. Als 1869 Paul Taglonis Ballett „Sardanapal“ gegeben wurde, stand einen Tag nach der Aufführung in einem kurzen ersten Bericht im „Fremdenblatt“: „Die Kostüme sind [...] reich und glänzend, wenn auch nicht immer geschmackvoll und historisch richtig.“<sup>19</sup> Am nächsten Tag<sup>20</sup> folgte neben der Auseinandersetzung mit der Aufführung eine Schilderung des damaligen historischen Diskurses über diese legendäre Figur mit dem Verweis auf die erst kürzlich erschienene „Geschichte des Alterthums“ von Max Duncker.

## 2 Auseinandersetzungen mit dem Orient

Der Orientfeldzug Napoleons wird in der Literatur als wesentlicher Impuls für die Orientfaszination im 19. Jahrhundert genannt, zumindest sich der Fokus des Exotischen von türkischen – wie noch im 18. Jahrhundert – zu nordafrikanischen Su-

---

<sup>15</sup> Ein erster Bericht erschien in Illustriertes Wiener Extrablatt, 3. 6. 1872, 5.

<sup>16</sup> Zur Entstehungsgeschichte der Oper vgl. Hofer, Goldmark, v. a. 113–160.

<sup>17</sup> Glanz, Vorbemerkungen, 12.

<sup>18</sup> Für weiterführende Literatur zur Orientalismusdebatte bezugnehmend auf Edward W. Said's „Orientalism“ von 1978 vgl. Wiedemann, Orientalismus und Adam, Said's Orientalismus.

<sup>19</sup> Art. „Theater und Kunst“, Fremdenblatt, 17. 6. 1869, 4.

<sup>20</sup> Speidel, „Sardanapal“, 4.

jets verschiebt.<sup>21</sup> Als Teil einer gut durchdachten Propagandamaschinerie nahmen daran damals nicht nur Soldaten, sondern auch Wissenschaftler und Künstler teil, deren literarische Berichte und Gemälde in Frankreich und darüber hinaus eine Begeisterung für die Kultur des Nahen Ostens auslösten. Zumindest ist ein deutliches Ansteigen von künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit diesem Thema bemerkbar. Allein über Palästina publizierten zwischen 1800 und 1878 nach Andreas Otto etwa 2000 Autoren.<sup>22</sup> Wichtige Vermittler von Wissen über den Orient waren Diplomaten, die sich während ihrer Mission auch mit orientalischen Studien beschäftigten. Österreich hat diesbezüglich eine lange Tradition. Mit der k.k. Akademie für „Morgenländische Sprachen“ (Orientalische Akademie) wurde in Wien schließlich 1754 eine eigene Ausbildungsstätte eingerichtet, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die interessierte Allgemeinheit öffnete: ab 1867 mit „Externen Cursen“ und ab 1885 mit Abendkursen, zu denen auch „Damen ausnahmsweise zugelassen wurden.“<sup>23</sup>

Aus der Orientalischen Akademie gingen mit Joseph von Hammer-Purgstall und Anton Prokesch von Osten zwei Diplomaten hervor, die auf Grund ihrer publizistischen Tätigkeit als Pioniere in der Etablierung der Orientalistik als wissenschaftlicher Disziplin betrachtet werden. Die Hafez-Übersetzungen von Hammer-Purgstall und die von ihm gegründete erste orientalistische Zeitschrift in Europa „Fundgrube des Orients“ (1809–1818) fanden allgemeine Beachtung und wurden nicht nur von einem Fachpublikum gelesen.<sup>24</sup> Die Reiseberichte<sup>25</sup> von Anton Prokesch von Osten fanden ebenfalls große Aufmerksamkeit. Seine „Reise ins Heilige Land“ (1931) wurde in mehreren Sprachen publiziert.<sup>26</sup>

Prokesch von Osten ist ein Beispiel für jene Autoren, die nach wie vor antike Schriften und die Bibel als Leitfaden für den Nahen Osten und Nordafrika verwenden. Diese Literatur bestimmte die Reiseroute und galt als Hilfe bei der Interpretation von Menschen, Landschaften und Ausgrabungsstätten. Umgekehrt wirkten

---

<sup>21</sup> Die meisten Ausstellungskataloge und Lexikonartikel zum Thema Orientalismus setzten dieses Ereignis an den Anfang der Orientfaszination. Vgl. Mayr-Oehring, Einleitung, 11.

<sup>22</sup> Otto, Ansichten, 80.

<sup>23</sup> Vgl. Hellmuth, Tradition, 108–116.

<sup>24</sup> Internationales Ansehen erlangte er schließlich mit der zehnbändigen „Geschichte des Osmanischen Reiches“ (1827–1835), vgl. Hellmuth, Tradition, 113. Hammer-Purgstall unterstützte auch den Musikhistoriker Georg Raphael Kiesewetter bei seiner Arbeit zu „Die Musik der Araber“, 1842. Hier findet man nicht nur die Beschreibung der „arabischen“ Musik aus alten Quellen, sondern auch die Veröffentlichung neu gesammelter „orientalischer“ Melodien. Zudem war Kiesewetters Schwiegervater Anton Prokesch von Osten.

<sup>25</sup> Z. B. Erinnerungen aus Ägypten und Kleinasien, 3 Bde., Wien 1829–1831, Das Land zwischen den Katarakten des Nils, Wien 1831, Reise ins Heilige Land, Wien 1931, Denkwürdige Erinnerungen aus dem Orient, 3 Bde., Stuttgart 1836–37. Zu Prokesch von Osten siehe Bertsch (2005), Anton Prokesch; Umar, Orientbild.

<sup>26</sup> Bertsch (2008), Prokesch, 56.

sich neueste Erkenntnisse aus der Archäologie auf die Vorstellung biblischer Orte und Begebenheiten aus. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts betrachtete man Nordafrika, insbesondere Ägypten, mehr und mehr als Ort der Begegnung mit einer längst vergangenen Welt. Der Orient wurde darin zunehmend als ein Fenster in die Vergangenheit der eigenen Kultur beschrieben, als Wiege der Entwicklung zur menschlichen Zivilisation, deren vorläufige Krönung die industrialisierten Staaten Westeuropas bildeten.<sup>27</sup> Als Eugène Delacroix durch Marokko reiste, schrieb er begeistert: „Die Antike hat nichts schöneres ...“<sup>28</sup> Wie er fühlten sich viele Künstler, Theologen und Historiker mit einer lebendigen Geschichte konfrontiert, da sie ihrer Ansicht nach die ursprüngliche Stufe ihrer eigenen Kultur real erleben konnten.

Für so manche schien hier die Bibel lebendig zu sein, und seit der Jahrhundertmitte wurde die Darstellungsweise biblischer Gestalten in klassischen Kleidern und zeitlosem idyllischen Ambiente als historische Ungenauigkeit, als altmodisch akademisch kritisiert.<sup>29</sup> Nicht Rom, sondern der Orient wurde als geeignetes Reiseziel zur Erforschung biblischer Sujets propagiert. Dieser Zugang löste eine intensive Diskussion, mitunter heftige Kritik aus. So lehnte der Maler Eugène Fromentin eine Kostümierung der Bibel ab: „indem man sie an einem wiedererkennbaren Ort geschehen lässt, leugnet man ihren Geist.“<sup>30</sup>

Bilder mit orientalischem Sujet galten wiederum – wie auch Reiseberichte, historische Abhandlungen oder soziale Studien – als Studienobjekte der westlichen Welt. Dass der Orient allerdings durchaus unterschiedlich erlebt werden konnte,<sup>31</sup> zeigt die von dem österreichischen Orientalmaler Leopold Carl Müller 1875 organisierte Künstlerreise nach Ägypten.<sup>32</sup> Während Müller, begeistert vom Leben auf der Straße und vor allem vom Licht, seine Motive im Freien suchte,<sup>33</sup> richtete sich Hans Makart in Kairo eine kleinere Version seines üppig ausgestatteten Wiener Ateliers ein, in dem er als Orientalinnen kostümierte europäische Frauen – mit-

---

<sup>27</sup> Fuhrmann, Den Orient Deutsch machen.

<sup>28</sup> Diederer, „Rom ist nicht mehr in Rom“, 80.

<sup>29</sup> Hond, Osten, 135.

<sup>30</sup> Fromentin, Oeuvres, 47, zit. nach Hond, Der religiöse Osten, 136. Vgl. auch Wright, Fromentin; Cooke, Moreau.

<sup>31</sup> Vgl. Deaville, Liszts Orientalismus, 166–167.

<sup>32</sup> Leopold Carl Müller organisierte 1875 eine Ägyptenreise mit den Österreichern Hans Makart, Rudolf Carl Huber und Karl Gangolf (Architekt), dem Münchner Maler und Studienkollegen Makarts Franz von Lenbach und dem deutschen Architekten Adolf Gnauth. In Kairo kam noch Karl Graf Lanchoronski dazu, ein reicher Mäzen und Förderer Makarts und Müllers. Vgl. Blaschek, Der Makart-Kreis.

<sup>33</sup> Müller an seine Schwester Amalie, Cairo, 18. 12. 1875: „Makarts Atelier ist beinahe so groß wie jenes, das er in Wien hat. Er richtet es prachtvoll her.“, vgl. Zemen, Leopold Carl Müller, 245.



unter nach Fotos – malte. Seine sinnlichen Fantasien ließ er sich nicht durch die Realität zerstören.<sup>34</sup>

Ähnliches gilt für die zahlreichen Reiseberichte. Die Grenze zwischen Fantasie und realen Schilderungen war fließend. Belletristische Reisebeschreibungen in Anlehnung an „Itinéraire de Paris à Jérusalem“ (1811) von François Chateaubriand, die eher fantastisch als exakt waren, kamen in Mode und fanden rege Nachfrage.<sup>35</sup>

Vermutlich war eines der prägendsten Bücher zum Thema Orient die „Märchen aus 1001 Nacht“. Diese Geschichtensammlung war seit ihrem ersten Erscheinen in Europa zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Version des französischen Orientalisten Antoine Galland ein Bestseller. Im 19. Jahrhundert war es angeblich eines der meist gelesenen Bücher und gehörte zum Kanon eines Bildungsbürgers.<sup>36</sup> Diese Schilderungen eines märchenhaften, mythischen Ortes beeinflussten wesentlich die Vorstellung von Orient als einer traumhaften Alternative zur eigenen Realität,<sup>37</sup> als Sehnsuchtsort oder auch als Vehikel für Gesellschaftskritik.<sup>38</sup> Carl Goldmark nannte es ein herrliches Buch, das „mich und meine Phantasie lange im Banne“ hielt, „ein Eindruck, der mich später wohl auch zur ‚Königin von Saba‘ führte“.<sup>39</sup> Die Wiener Aufführung zeigt allerdings wesentlich mehr Einflüsse auf. Sie reichen von der Auseinandersetzung mit neuesten Erkenntnissen der Archäologie bis zu fantastischen Orientbildern, die durch Literatur, Malerei aber auch Musik übermittelt werden.

### 3 Der Thronsaal des Sardanapal

Bewusster Umgang mit historischen und orientalischen Motiven nach neuesten Erkenntnissen ist vor allem im Bereich des Bühnenbilds und der Kostüme feststellbar. Ein Indiz dafür ist der 1907 veröffentlichte Versteigerungskatalog<sup>40</sup> aus dem Nachlass des Historienmalers Franz Gaul, der für den Großteil der Kostüme während der Uraufführungssaison der „Königin von Saba“ zuständig war. In dieser bemerkenswerten Sammlung befinden sich Abhandlungen und Beschreibungen von historischen Ereignissen, Uniformen, Trachten verschiedener europäischer und außereuropäischer Regionen aus unterschiedlichen Zeiten und zahlreiche Kostümentwürfe. Gaul konnte sich an bildlichen Darstellungen und Beschreibungen aus mehreren Jahrhunderten orientieren. Daneben waren auch viele Vorlagen

<sup>34</sup> Vgl. Blaschek, Der Makart-Kreis, 27.

<sup>35</sup> Vgl. Wegleitner, Nerval, 30; Berchet (Hg.), Le voyage en Orient.

<sup>36</sup> Ernst, Edgar Ellen Poe, 67–71.

<sup>37</sup> Wie Montesquieu, Voltaire, Denis Diderot, Gerard Nerval; siehe Scholz, Sehnsucht, 8.

<sup>38</sup> Montesquieu, „Lettres persanes“ (1721); Voltaire, „Zadig ou la Destinée“ (1747); vgl. Wegleitner, Nerval, 9ff.

<sup>39</sup> Goldmark, Erinnerungen, 96.

<sup>40</sup> Vgl. Katalog Franz Gaul.



für die Illustration orientalischer Genres vorhanden: Gemälde, Drucke, aber auch reich illustrierte Reisebeschreibungen, wie die in London erschienenen „Views on the Nile from Cairo to the Second Cataract“ von George Moore, der sich bei seinen Zeichnungen auf Skizzen des englischen Architekten Owen Jones und dessen französischen Kollegen Jules Goury stützte.<sup>41</sup> Deren detaillierte Studienberichte waren beliebte Muster für die Ausstattung der europäischen Theaterbühnen. Die Nachfrage nach derartiger Literatur war groß. Es ist anzunehmen, dass die zur Zeit der Aufführung der „Königin von Saba“ zuständigen Bühnenbildner aus einem ähnlich großen Fundus schöpften, denn das Wiener Atelier von Carlo Brioschi, Hermann Burghart und Johann Kautsky war bekannt für seine bis ins Detail gehende historische Treue. Ihr jüngerer Mitarbeiter Franz Rottonara meinte, dass es dieser Werkstatt ein Anliegen war, dem Bildungsanspruch der Theaterbesucher zu entsprechen.<sup>42</sup> Johann Kautsky hatte für „Die Königin von Saba“ den Thron und Bankettsaal im Pallaste des Königs gezeichnet, besser gesagt, er hat die Handzeichnung des Bankettsaals aus der Produktion des Balletts „Sardanapal“, das auf eine erstaunliche Kenntnis der assyrischen Ausgrabungen hinweist, übernommen (siehe Abb. 1 und 2).

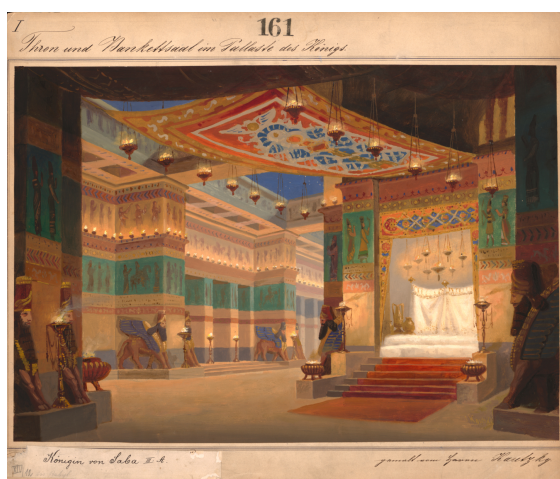


Abb. 1: Thron und Bankettsaal des Königs für „Die Königin von Saba“, Handzeichnung, Johann Kautsky, 1875.



Abb. 2: Bankettsaal für „Sardanapal“, Handzeichnung, vermutlich Johann Kautsky (unterschrieben Carlo Brioschi), 1869.

Dass Skizzen für Bühnenbilder mehrmals verwendet wurden, war damals üblich.<sup>43</sup> Interessant ist jedoch, dass Kautsky auf den Thronsaal des legendären Assyrerkönigs Sardanapal zurückgriff. Es zeigt, dass er mit neuesten Abhandlungen vertraut sein musste, die sich mit dem Aussehen der Prachtbauten des Königs Salomo auseinandersetzten.

<sup>41</sup> Owen, Views on the Nile.

<sup>42</sup> Vgl. Lindner, Bühnenmaler, 101–126.

<sup>43</sup> Zum Atelierwesen in der Werkstatt Carlo Brioschi vgl. Lindner, Bühnenmaler, 105–106.

Die überlieferten Zeichnungen von Charles Gounods „La Reine de Saba“ von 1862 zeigen noch eindeutig ägyptische bzw. ägyptisierende Elemente, die offensichtlich einer Interpretationsweise der Gebäude folgten, wie sie noch Anton Prokesch von Osten in seiner „Reise ins Heilige Land“ vertrat. Bei der Beschreibung der angeblich auf den Fundamenten des Salomonischen Tempels erbauten al-Aqsa-Moschee spekuliert er über das Aussehen des ursprünglichen Gebäudes: „Ich kann hier nicht umhin zu bemerken, daß die Schilderung, welche die Bücher der Könige und der Chroniken von dem Salomonischen Tempel machen, auf eine den ägyptischen Tempeln sehr ähnliche Bauart weisen. Ägypten war auch zu Salomons Zeit das Musterland der Kunst für den ihm verbündeten Nachbarstaat.“ Für den von Ägypten begeisterten Diplomaten war es daher schlüssig, dass Salomo sich nicht nur tyrischer und sidonischer Werkleute (1Kön 5–6) bediente, sondern auch „ägyptische Meister zu Rathe gezogen habe [...] Die Pracht und der Reichthum dieses Tempels können nur demjenigen unglaublich scheinen, der die ägyptischen Tempel nicht sah.“<sup>44</sup>

Die Vorstellungen des Salomonischen Palastes änderten sich um die Jahrhundertmitte auf Grund weiterer Ausgrabungen, die mit Interesse von der Öffentlichkeit verfolgt wurden. Die Präsentation von Funden des Engländers Austen Henry Laynards, der die Stätten des ehemaligen Assyrischen Reiches bereist hatte, stellte bei der ersten Weltausstellung in London 1851 eine Attraktion dar. Dieser self-made Archäologe hatte eine andere Antwort auf die Frage nach dem Aussehen der Salomonischen Paläste: nicht die ägyptischen, sondern die assyrischen Bauten wären vorbildlich.<sup>45</sup> Diese Interpretation fand schnell Aufnahme in historische Beschreibungen. August Wilhelm Ambros verweist in seiner „Geschichte der Musik“ von 1860 auf die jüngsten Erkenntnisse der Archäologie. „So erscheint der Tempel Salomo’s auf dessen biblische Beschreibungen die Ausgrabungen in Ninive, die Ruinen von Persepolis u.s.w. in neuester Zeit viel Licht geworfen haben, als echt orientalischer, mehr prächtiger und luxuriöser als eigentlich schöner Bau, wie es z. B. der dorische Tempel war.“<sup>46</sup>

## 4 Bibel, Märchen und Sagen

Ambros konnte sich zwar optisch den Palast und Tempel Salomos vorstellen, aber nicht die dort praktizierte Musik, weil sie unwiderruflich verloren sei. Die Bibel, die damals als historische Quelle aufgefasst wurde, gebe höchstens Auskunft über die Art der Instrumente, die verwendet worden seien.<sup>47</sup> Auch ein Studium der gegenwärtigen Praxis wäre seiner Meinung nach nicht hilfreich, „weil die deutschen,

<sup>44</sup> Prokesch, Reise ins Heilige Land, 78–79.

<sup>45</sup> Jones, The Queen, 23.

<sup>46</sup> Ambros, Geschichte, 196.

<sup>47</sup> Vgl. z. B. Ambros, Geschichte, 194.

italienischen, spanischen u.s.w. Juden denselben Psalm nach untereinander völlig verschiedenen Weise vortragen. Die Juden, so fest sie an dem Wesentlichen ihrer Nationalität und ihres Glaubens von jeher hielten, schliessen sich in allem Uebrigen mit wunderbarer Elasticität den Völkern an, unter denen sie seit ihrer Zerstreuung leben ...<sup>48</sup>

Anders sah Ambros offensichtlich bei der Schilderung von Handlungen und der Verwendung von Kultgegenständen. Diesbezüglich präsentiert er sich in seiner Kritik zur „Königin von Saba“ als Kenner der hebräischen Kultur und bezweifelt, ob alles „so ganz archäologisch richtig ist, ob statt des einen berühmten siebenarmigen Leuchters im Tempel Salomo's eine ganze Garnitur, wie wir zu sehen bekamen, ihre Flammen leuchten ließ, dagegen der Tisch mit den Schaubroten fehlte, ob sich der Hohepriester so ohne weiters und alle Augenblicke in's Allerheiligste wie in ein Boudoir zurückziehen durfte, ob der Altar, an dessen Hörnern sich niemand halten könnte, weil er keine hat, zu tadeln sei, dies alles zu beurtheilen überlassen wir gelehrten Kennern der hebräischen Alterthümer. Nur als vollends der Vorhang des Allerheiligsten plötzlich in die Höhe ging und wir die Bundeslade erblickten, erschracken (sic!) wir selber, denn wir dachten an das Buch Samuels II, Capitel 6, Vers 7, und an den unglücklichen Uza.“<sup>49</sup>

Die Kritik der Wiener Sonn- und Montagszeitung bezieht sich auch auf das Alte Testament und beklagt dabei nachdrücklich, dass dieses Stück nichts damit gemein hätte, bis auf „den Namen Salomon's, die Namenlosigkeit der arabischen Königin, den Ort der Begebenheit und den Glanz der salomonischen Hoffestlichkeiten“. Zum Beweis dieses angeblichen Fehlers wird das 10. Kapitel aus dem zweiten Königsbuch ausführlich referiert.<sup>50</sup> Die Umwandlung der biblischen Gestalt der Königin in einen „im höchsten Grade unsympathischen Charakter“ wurde als absolute Zumutung aufgefasst: Der Textdichter Mosenthal wäre weder vom historischen noch vom poetischen Standpunkte aus dazu berechtigt. Schließlich werden die antisemitischen Beweggründe für diesen Ärger deutlich ausgesprochen: „daß dem Componisten wesentlich daran gelegen sein mochte, für seine Erstlingsoper ein national-jüdisches Sujet zu erlangen, und daß Mosenthal sich keine Skrupel machte, bei dieser Gelegenheit die Bibel an einer schwachen Seite zu packen, aus dem was sie nicht sagt, eine Oper zu dichten ...“<sup>51</sup>

Dass die Bibel für das Libretto ohne Bedeutung gewesen wäre, kann allerdings nicht behauptet werden, wobei es weniger um die genaue Übernahme der

---

<sup>48</sup> Ambros, Geschichte, 203.

<sup>49</sup> Ambros verweist auf die Stelle 2Sam 6,6–7: „Als sie zur Tenne Nachons kamen, brachen die Rinder aus und Usa streckte seine Hand nach der Lade Gottes aus und fasste sie an. Da entbrannte der Zorn des Herrn gegen Usa und Gott erschlug ihn auf der Stelle wegen dieser Vermessenheit, sodass er neben der Lade Gottes starb.“ Ambros, Goldmark, 3–5.

<sup>50</sup> Florestan, Königin, 2.

<sup>51</sup> Florestan, Königin, 3.

Personen oder die Handlung geht. Außer den Namen und dem geschilderten Besuch der Königin mit ihrem Gefolge bei Salomo und dem dabei betriebenen Aufwand gibt es diesbezüglich tatsächlich wenige Gemeinsamkeiten, wohl aber im sprachlichen Stil und in den Metaphern. Mosenthal nimmt an mehreren Stellen direkte textliche Anleihen am Hohelied und an den Psalmen, die für eine Charakterisierung der Situation sorgen: Wenn Sulamith im Palast des Salomon auf ihren Geliebten Assad wartet, bezieht sich der Wechselgesang mit dem Frauenchor auf das Hohelied, was die Sinnlichkeit der Szene verstärkt. Wenn der Hohepriester im Wechselgesang mit Priestern und Volk zum Allerheiligsten gewendet singt, bezieht sich der Text auf Topoi der Psalmen, was die würdige und feierliche Stimmung betont.

**Sulamith**

Mein Freund,  
er ist ein Myrrhenstrauß,  
Der sich an meinen Busen schmiegt.  
Ich halte ihn, ich segne ihn,  
Mich labt sein Wonneduft!

**Hohelied 1,13**

Mein Geliebter  
ist mir ein Myrrhenbüschel,  
das zwischen meinen Brüsten ruht.

**Chor**

Der Freund ist dein,  
Der Freund ist dein  
Der unter Rosen weidet!

**Hohelied 2,16**

Mein Freund ist mein,  
und ich bin sein,  
der unter Rosen weidet.

**Hoherpriester**

Danket dem Herrn,  
denn er ist freundlich!

**Psalmen**

Danket dem HERRN;  
denn er ist freundlich,

**Chor der Sänger**

Ewig währt seine Güte!

und seine Güte währet ewiglich.<sup>52</sup>

Die biblischen Beschreibungen des verschwenderischen Hofes verschmelzen mit Vorstellungen orientalischer Paläste, die in literarischen Reiseberichten, Romanen und in den „Märchen aus 1001 Nacht“ vermittelt werden. Die Beschreibung der Königin von Saba als dämonische Verführerin entsprang nicht der Fantasie Mosenthals, sondern hat eine lange Erzähltradition. Seit der Spätantike wird dieses Bild in christlichen und jüdischen Geschichten und Legenden überliefert.<sup>53</sup> Das jüdische Narrativ beschreibt sie als einen – zumindest an den Beinen – behaarten Dämon.<sup>54</sup> Teilweise wird sie sogar mit der angsteinflößenden Lilith gleichgesetzt.<sup>55</sup> In christlichen Erzählungen provoziert sie durch Schönheit und Reich-

<sup>52</sup> Dieser Vers findet sich in den Ps 106,1; 107,1; 118,1.29; 136,1.

<sup>53</sup> Daneben gibt es auch eine islamische Tradition, die wichtig für „La Reine de Saba“ von Charles Gounod, aber kaum von Bedeutung für „Die Königin von Saba“ von Goldmark / Mosenthal ist.

<sup>54</sup> Dies geschieht zuerst im Targum zum Buch Ijob, einer aramäischen Übersetzung des Buchs, und setzt sich fort in den Geschichten der Kabbala, der jüdischen Mystik, vor allem in der Zeit der europäischen Hexenverfolgung. Vgl. Scholem, Lilith, 162.

<sup>55</sup> Vgl. Scholem, Lilith, 162–168.

tum den Heiligen Antonius.<sup>56</sup> Gustave Flaubert<sup>57</sup> übernahm dieses Bild in seine Erzählung von den Versuchungen des Heiligen Antonius und beeinflusste damit weitere Künstler des 19. Jahrhunderts. Ein bekanntes Beispiel dafür ist das Skandalbild „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ (1878) des Malers Félicien Rops, auf dem die nackte, lasziv lachende Königin von Saba vom Kreuz Christi herab den Heiligen provoziert.

Auch in Mosenthals Libretto wird „Die Königin von Saba“ mehrmals als Dämonin bezeichnet, deren Reizen der jugendliche Held Assad – Protegé Salomons und Verlobter der Sulamith – hilflos verfällt. Sie reist nicht nach Jerusalem, um den weisen König zu besuchen, wie dies die Bibel erzählt, sondern möchte sich mit ihrem Zauber König Salomon untertan machen, um an seine Reichtümer zu gelangen.<sup>58</sup> Dieses Vorhaben wird durch die Begegnung mit Assad gefährdet, der ihr vor ihrer Ankunft in Jerusalem entgegengeschickt wird. Das Schicksal nimmt seinen Lauf. Die Königin kann sich nicht zwischen Eros und Macht entscheiden. Ihre Gestalt schwankt zwischen sinnlich verführerisch, eifersüchtig tobend und hoheitsvoll kühl, Assad hingegen zwischen Eros und Treue. Er ist der Dämonin bis zuletzt hilflos ausgeliefert. Erst als Verstoßener in der Wüste, dem Tode nahe, erscheint ihm das rettende Traumbild seiner treu liebenden Verlobten Sulamith, der „femme fragile“ dieses Dramas.

Salomon wird allerdings auf Grund dieser verwickelten Liebesbeziehung, an der er keinen Anteil hat, zur Nebenrolle degradiert. Weder seine verführerischen Haremsdamen, noch die laszive Königin von Saba können seiner würdigen und moralisch einwandfreien Gestalt etwas anhaben. Die geplante Verführungskunst der Königin von Saba beschränkt sich auf das Lüften ihres Schleiers am Beginn des Dramas und auf einen kurzen Versuch beim Festbankett, um das Leben Assads zu retten. Beides hinterlässt bei Salomon wenig Eindruck. Zwischen den beiden Herrschern gibt es kein Knistern, und damit wird Salomon, der vor allem weise Ratschläge erteilt, Zeremonien vorsteht und königliche Einzüge hält, zu einer etwas steifen Randfigur, obwohl er in dieser Oper als orientalischer Fürst

---

<sup>56</sup> Erstmals beschrieben von Athanasius von Alexandrien in der um 360 entstandenen Lebensbeschreibung des Einsiedlers Antonius des Großen, Fetzer, Gustave Flaubert, 243–244.

<sup>57</sup> Flaubert wurde angeblich durch Breughels Darstellung und durch ein Bild von Jacques Callot angeregt. Die Erzählung von Flaubert hatte mindestens drei Fassungen: 1849, 1856, 1874, Fetzer, Gustave Flaubert, 244.

<sup>58</sup> Für das Publikum ist diese eigentlich wichtige Information allerdings nicht nachvollziehbar, da sie den umfangreichen Streichungen zum Opfer fiel. Königin von Saba: „Nein, ich kam den König zu grüßen / und den Gott den er rühmend preist / daß ich ihm [!] seh' zu meinen Füßen / beugend das Knie vor meinem Geist / Aus meines Aug's entschleiertem Strahl / web' ich dir magische Zauberbande / deine Seel' und deine Lande / führ' ich als Beut' nach Edoms Thal. [...] Zions König laß' dich erschauen, / tritt heraus aus dem goldenen Thor / es hebt die Königin aller Frauen / furchtlos zu dir das Auge empor.“ Uraufführungspartitur (Musiksammlung der ÖNB, Signatur OA.339), Bd. 1, 176–182.



dargestellt wird, dem zahlreiche Frauen zur Verfügung stünden. Die verführerischen Tänze gelten offensichtlich mehr dem Publikum als dem Herrscher. Eduard Hanslick bemerkte dazu süffisant: „Am stiefmütterlichsten ist König Salomon charakterisiert – ein Mittelding zwischen dem Weisheitspächter Sarastro und dem sentimentalen Onkel Biedermann im ‚Tannhäuser‘. Er trieft von Salbung und lässt sich fortwährend ob seiner Weisheit preisen, an die wir eben glauben müssen.“<sup>59</sup> In der Morgenpost wird er als „eine Art ‚Vorsitzender‘ beschrieben, der nichts zu thun hat, als die handelnden Personen zu beobachten, die Debatte zu leiten und hie und da etwas salbungsvoll mitzusingen.“<sup>60</sup>

Letztendlich entsprechen die meisten Charaktere bekannten Typen der Oper und des Theaters, wobei gerade in der Zeit der Goldmark'schen „Königin von Saba“ laszive Verführerinnen gefragt waren. Die Kritiker fanden genügend vergleichbare Modelle: In der Zeitschrift „Die Bombe“ wird die Königin von Saba als alttestamentarische Venus bezeichnet, die den jüdischen Tannhäuser verführt, während Sulamith der heilige Elisabeth und Salomon dem Landgraf(en) von Thüringen entsprechen.<sup>61</sup> Eduard Hanslick sieht in ihr eine Art ägyptische Messalina und verweist damit auf das Drama „Arria und Messalina“ von Adolf Wilbrandt,<sup>62</sup> das damals im Burgtheater höchst erfolgreich gegeben wurde – wobei Hanslick die Messalinen-Natur der arabischen Königin in der Oper als „Contrast zu den jüdischen Tugendmustern“<sup>63</sup> zu wenig betont schien.

## 5 Die emotionale Komponente: bildliche und musikalische Topoi

Ein wesentliches Moment für das Musikdrama ist das optische und akustische Schwelgen bei der Zurschaustellung der Pracht im Königspalast und dem orientalischen Prunk und Reichtum bei dem Einzug der „Königin von Saba“ mit ihrem Gefolge. Das Wiener Publikum bekam ein groß besetztes Orchester zu hören, dazu Trompeter, Harfenistinnen sowie Triangel und Tamburin spielende Tänzerinnen und Sängerinnen auf der Bühne zu sehen, wobei die sechs Harfen laut Pressekritik mehr für das Auge gedacht waren, als dass sie akustischen Eindruck

---

<sup>59</sup> Hanslick, Die Königin, 1–2.

<sup>60</sup> „Die Königin von Saba“, Morgenpost, 12. 3. 1875, 1.

<sup>61</sup> Die Bombe, 14. 3. 1875, 3.

<sup>62</sup> Was Hans Makart für die Malerei, das ist – nur in unendlich verdienterem Sinne – Adolf Wilbrandt für die Poesie unserer Tage. Sie sind beide die echten Söhne dieser farbenrunkenen, in allen ihren Sinnen aufgewühlten Zeit, der Maler der „sieben Todsünden“, wie der Dichter der „Messalina“. Großbaum, Wilbrandt, 37.

<sup>63</sup> Hanslick, Die Königin, 1–2.

gemacht hätten.<sup>64</sup> Die Regieanweisungen lassen etwas vom Charakter dieser Szenen erahnen.<sup>65</sup>

1. Aufzug

*Palast des Salomon*

die Vorhänge im Hintergrund rauschen auf, aus den Seitenhallen ziehen die Frauen und Jungfrauen ein.

Durch den Mittelbogen sieht man die im selben Prachtstyle verlängerte Vorhalle den Platz von Zion mit dem Tempel und den beiden Säulen Jachin u. Boas; die Frauen streuen Rosen, die Slawinnen spielen auf den Instrumenten.

*Einzug der Königin von Saba*

Arabisches Thema des Einzugs marsches beginnt, nachdem die Leibwachen durch die Mitte eingezogen.

Endlich die Königin / : wo möglich: / auf einem mit Gold und Purpur gezäumten Kamel weilend, und Astaroth. Unter der Halle wird sie von den Slawen herabgehoben.

Der Aufwand an Personen – ChoristInnen, TänzerInnen, StatistInnen als Sklaven, Wüstenträger, Beduinen, Bogenschützen, Wachen, Mohrenkindern<sup>66</sup> etc. – ist enorm und verspricht ein opulentes buntes Bild. Die Musik betont dabei das exotische Gepränge mit den bekannten exotisierenden musikalischen Vokabeln: leeren Quinten, Ostinati, Betonung der unbetonten Taktteile, Arabesken unterschiedlicher Art, Vorschläge, Doppelschläge, Triller, Einsatz von Triangel, Becken, entsprechende Verwendung von Blasinstrumenten etc. Goldmark zog das volle Register und versuchte vor allem mit der aufwändigen Instrumentierung eine opulente sinnliche Farbigkeit zu erreichen, was in Kritiken meistens hervorgehoben wurde: „Die Musik ist [...] von berauscher Pracht [...] Das Orchester wird in seinem modernsten Reichthum in Anspruch genommen – Baßclarinette, englisch Horn, Harfen – für letztere sogar im ersten Acte eine Anzahl von Harfinistinnen sul paco, die [...] mit schöner Wirkung in die orchestralen Tonmassen eingreifen [...] welch ungeheurer Luxus die Orchestration, [...] oft geradezu berauscher Klangfarben.“<sup>67</sup>

Das Publikum erkannte die eingesetzten musikalischen Topoi als orientalischer. Schon längst hatte sich ein Repertoire an melodischen, rhythmischen Floskeln und harmonischen Wendungen etabliert, das als exotisch interpretiert wurde, oder wie Turuscin dies ausdrückte: „Already we have a warning that musical Orientalism is a matter not of authenticity but of conventions.“<sup>68</sup> Diese Orientalismen brauchten nicht nur nicht authentisch zu sein, sondern waren auch auf unterschiedliche geographische Gegenden austauschbar anzuwenden. Bei entsprechenden Hinweisen durch Inhalt, Kostüm oder Kulisse wurden gleiche Topoi als chinesischer, arabischer, indischer, türkischer oder einfach orientalischer gehört.

---

<sup>64</sup> Vgl. Schelle, *Oper*, 3.

<sup>65</sup> Vgl. Silberbauer, *Werkstudie*, 86.

<sup>66</sup> Silberbauer, *Werkstudie*, 86–87.

<sup>67</sup> Ambros, *Goldmark*, 3–5.

<sup>68</sup> Turuskin, *Falconet*, 198.



Einen wesentlichen Anteil am sinnlich-orientalischen Charakter der Oper haben die optisch und akustisch üppig ausgestalteten Haremsszenen am Salomonischen Hof und die Auftritte des weiblichen Gefolges der „Königin von Saba“. Der Harem als unerreichbarer Sehnsuchtsort von Ver- und Enthüllungen in den Vorstellungen europäischer Bürger hatte in Bühnenspielen mit exotischem Flair einen Fixplatz. Die Bilder von sinnlichen Haremsdamen und schrecklichen oder zumindest ehrfurchteinflößenden orientalischen Herrschern wurden nicht nur durch Erzählungen, sondern auch durch Gemälde vermittelt beziehungsweise verstärkt. Eines der prominentesten Beispiele dafür ist das alleine schon wegen seiner Größe von etwa 4x5 Metern und seiner exotisch-erotischen Opulenz aufsehenerregende Bild „La Mort de Sardanapale“ (1827/28) von Eugène Delacroix, das von der historischen Tragödie „Sardanapalus“ (1822) von Lord Byron inspiriert war. Beide Auseinandersetzungen mit diesem legendären assyrischen König lösten große Faszination und die Schaffung weiterer Kunstwerke aus: 1830 wurde der Text von Jean François Gail, „La Mort de Sardanapale“ als Grundlage für den „Prix de Rome“ für Musik vorgelegt, den damals Hector Berlioz mit seiner Kantate gewann,<sup>69</sup> und Franz Liszt versuchte sich an einer Oper, die er allerdings nicht vollendete.<sup>70</sup> In diesem Zusammenhang sind auch das oben erwähnte Ballett von Paul Taglioni und die 1869 in Graz aufgeführte Konzertouvertüre „Sardanapal“ von Wilhelm Mayer (Pseud. W.A. Rémy)<sup>71</sup> zu nennen.

Haremsdamen unterschiedlicher Herkunft sind auch am Hof des Königs Salomon in der Goldmark/Mosenthal Oper anzutreffen. Die ihnen zugeordnete Musik wird in vielen Kritiken<sup>72</sup> als orientalisches besonders gelungen hervorgehoben, insbesondere bei den Ballettszenen und dem sogenannten sogenannten Lockruf der Asteroth, der treu ergebenen Dienerin der Königin, mit dem sie Assad im Ambiente des exotischen Gartens zu ihrer Herrin führen soll. Goldmark greift hier ins Volle der als exotisch-erotisch verstandenen musikalischen Elemente: Harfenklänge, schmeichelnde Arabesken und als Höhepunkt eine unbegleitete, textlose, nur mehr ornamental bestimmte Melodie einer orientalischen Sirene (siehe Abb. 3).<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Zu Berlioz „Sardanapale“ vgl. Bloom, Berlioz, 279–304.

<sup>70</sup> Zur Thematik des Orientalismus in Frankreich und zu Liszts Opernversuch, vgl. Deaville, Liszts Orientalismus, 174ff.

<sup>71</sup> Erwähnt in: Südenhorst, Graz, 125.

<sup>72</sup> Ambros schreibt über die seltsam exotische Musik der „Sclavin Asteroth“. Vgl.: Ambros, Goldmark, 5. Eduard Hanslick - der einiges an der Oper zu kritisieren hatte - meint, dass dort, wo „orientalische Musikweise als Totalfarbe gefordert ist“, „Goldmark ebenso charakteristisch als effectvoll“ wirke und nennt die Ballettmusik im ersten und den Bientanz im dritten Akt als Glanzpunkt der Oper. Vgl. Hanslick, „Die Königin von Saba“, 2.

<sup>73</sup> Goldmark/ Hermann Mosenthal, „Die Königin von Saba“, 171.



Für Goldmark bedeutete dieser differenzierte Einsatz allerdings wesentlich mehr als nur die Charakterisierung der Personen oder ethnographischer Unterschiede. Er meinte, damit nichts weniger als eine Neugestaltung der Musik finden zu können. Schon 1860 hatte er sich diesbezüglich geäußert, da „auf diesem Gebiete der rein instrumentalen Composition nichts Bedeutendes, Neues mehr zu schaffen sei ...“.<sup>81</sup> Er schlägt als eine Lösungsmöglichkeit die verstärkte Verwendung von „orientalischen Tonleitern“ vor, die „dem Kunstobject auch eine neue originelle Gestalt geben müßte.“<sup>82</sup> Diese Melodien wären aber nicht als nationale „rassische“<sup>83</sup> Eigenart, sondern als Stilmittel zu betrachten. Sie wären seiner Meinung nach entgegen anderer damaliger Meinungen geeignet, ein „zu cosmopolitischer Höhe führende(s) Ausdrucksvermögen“ zu besitzen.<sup>84</sup>

Mit der Programmouvertüre „Sakuntala“, die Goldmarks erster großer Erfolg war, hatte der Komponist sich bereits in musikalischen Orientalismen erprobt.<sup>85</sup> Der Stoff der „Königin von Saba“ war diesbezüglich noch ergiebiger, weil er hier Personen und Räume unterschiedlicher orientalischer Regionen musikalisch beschreiben konnte. Noch im Nachhinein war es ihm wichtig, zu betonen, dass er dabei nicht in einen allgemeinen Orientalismus verfallen wollte, wie damals üblich, da für „den musikalisch gebildeten Europäer [...] die orientalische Musik ohne Unterschied einheitlich und in den bekannten Skalendifferenzen und Moll-Melismen“<sup>86</sup> bestehe. Wobei Goldmark natürlich nicht meinte, auf authentisches Material zurückgreifen zu müssen, sondern orientalische Topoi differenziert als Stilmittel einzusetzen und das nicht nur bei einigen Arien, Tänzen und Märschen, sondern durchgehend: „Das charakteristische dieser ‚Königin‘ ist neben ihrer Leidenschaft, dem dramatischen Feuer, vor allem die Verwendung exotisch-orientalischer Musik, nicht gelegentlich, wie etwa in der ‚Entführung‘ oder in den ‚Ruinen von Athen‘, sondern als Prinzip.“ Er meinte damit einen dritten Weg gefunden zu haben, der „ein für das Publikum sehr glückliches [sic!] Kompromiß zwischen der motivisch begleiteten Wagnerschen Rezitativ- und der alten festgefügtten Arienoper darstellt.“<sup>87</sup>

---

<sup>81</sup> Goldmark, Ansicht, 1.

<sup>82</sup> Goldmark, Ansicht (Fortsetzung), 1.

<sup>83</sup> Mit rassistisch bezog sich Goldmark in einem 1900 nicht veröffentlichten Manuskript auf die Tempelszene und versuchte, den antisemitischen Vorwürfen einiger Zeitgenossen entgegenzuwirken. Vgl. Winkler, Joachim und Goldmark, 99.

<sup>84</sup> Goldmark, Ansicht (Fortsetzung), 1.

<sup>85</sup> Vgl. Hofer, Goldmark, 95–112.

<sup>86</sup> Goldmark, Erinnerungen, 116.

<sup>87</sup> Goldmark, Erinnerungen, 7.

## 6 Schluss

„Die Königin von Saba“ entstand in einer liberal geprägten Zeit, in der sich eine selbstbewusste Gesellschaftskultur etablierte, für die eine extrovertierte Zurschaustellung von Kunst hohen Wert besaß. Opulente Inszenierungen orientalischer Sujets entsprachen in mehrfacher Hinsicht dem bürgerlichen Repräsentationsbedürfnis: Die anerkennende Darstellung kultureller Leistungen früher Hochkulturen in Nordafrika und im Nahen Osten, ihre Interpretation als Wurzel der eigenen höherstehenden Kultur stärkte die Vorstellung eines europäischen Hegemonieanspruchs. Historischer Diskurs gehörte zur bürgerlichen Bildung und wurde auch bei theatralischen Inszenierungen erwartet. Die Betonung des Anderen, weit entfernten Fremden ermöglichte aber auch ein Ausleben von Fantasien, das in der eigenen, durch strenge Normen reglementierten Welt nicht möglich gewesen wären. Die Geschichte des Besuches der Königin von Saba bei König Salomo war für Goldmark als Geschichte aus dem Orient von Interesse. Sie versprach eine große Inszenierung, all die Parameter des bildungsbürgerlichen Diskurses und in seinem Fall ein musikalisches Experimentierfeld. Der Komponist Goldmark, der Librettist Mosenthal und die Bühnen- und Kostümbildner griffen auf Muster zurück, die sich in diversen schriftlichen, bildlichen oder musikalischen Auseinandersetzungen mit dem Orient etabliert hatten, und sie konnten damit rechnen, dass ein elitäres Opernpublikum diese orientalischen Topoi auch mehr oder weniger erkannte.

Auch wenn die Kritiken nach der Uraufführung noch ambivalent auf die „Königin von Saba“ reagierten, das Publikum war begeistert und blieb es noch Jahrzehnte in Europa und darüber hinaus. In der New Yorker Metropolitan Opera feierte das Stück zehn Jahre nach seiner Uraufführung eine glänzende Premiere.

## Literaturverzeichnis

- Adam, B., Saids Orientalismus und die Historiographie der Moderne. Der „ewige Orient“ als Konstrukt westlicher Geschichtsschreibung, 2013
- Aigner, T., Die Bestimmung der Skizzen, Entwürfe und Frühfassungen der Oper Die Königin von Saba von Carl Goldmark – Grundlage zur Geschichte der Entstehung des Werks. Manuskript, 2006
- Ambros, A.W., Geschichte der Musik, Bd. 1, 2. Aufl. 1880
- Ambros, A.W., Goldmarks Oper: „Königin von Saba“, in: Wiener Abendpost, 11. 3. 1875, 3–5
- Art. „Theater und Kunst“, in: Fremdenblatt, 17. 6. 1869, 4
- Art. Schmoranz, in: Wiener Weltausstellung 1873 Revisited, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013, <http://www.wiener-weltausstellung.at/whos-who.html#S> (12. 4. 2016)
- Art. Musik, in: Das Vaterland, 23. 12. 1869, 1–2
- Bahr, C., Ein langer Weg. Eine Spurensuche in der Uraufführungsgeschichte von Carl Goldmarks „Die Königin von Saba“, in: Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955. Texte und Materialien mit Ergebnissen des vom FWF – Der Wissenschaftsfonds geförderten Projekts P 25107–G21, 88–108
- Berchet, J.C., Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle, 1985

- Bernsen, M. / Neumann, M. (Hg.), Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus, 2006
- Bertsch, D., Anton Prokesch von Osten (1795–1876) und die Ägyptologie des 19. Jahrhunderts, in: Holaubek, J. (Hg.), Egypt and Austria IV. Crossroads. Ägypten und Österreich IV. Begegnungen, 2008, 101–119
- Bertsch, D., Anton Prokesch von Osten (1795–1876). Ein Diplomat Österreichs in Athen und an der Hohen Pforte. Beiträge zur Wahrnehmung des Orients in Europa des 19. Jahrhunderts, 2005
- Bertsch, D., Anton Prokesch von Osten und das Heilige Land, in: Rogge, S. (Hg.), Zypern und der Vordere Orient im 19. Jahrhundert. Die Levante im Fokus von Politik und Wissenschaft der europäischen Staaten (=Schriften des Instituts für interdisziplinäre Zypern-Studien 7), 2009 43–62
- Blaschek, A., Der Makart-Kreis in Kairo 1875/76, in: Holaubek, J. (Hg.), Egypt and Austria IV. Crossroads. Ägypten und Österreich IV. Begegnungen, 2008, 21–29
- Bloom, P., Berlioz and the ‚Prix of Rome‘ of 1830, in: Journal of the American Musicological Society 34/2 (1981), 279–304
- Budde, H. / Nachama, A. (Hg.), Die Reise nach Jerusalem. Eine kulturhistorische Exkursion in die Stadt der Städte. 3000 Jahre Davidstadt. Eine Ausstellung der 9. jüdischen Kulturtag in der Großen Orangerie Schloss Charlottenburg Berlin, 1995, 80–87
- Cooke, P., Gustave Moreau’s Orient, or „la civilisation Moréenne“, in: Topping, M. (Hg.), Eastern Voyages, Western Visions. French Writing and Painting of the Orient, 2004, 213–240
- Deaville, J., Liszts Orientalismus: Die Gestaltung des Andersseins in der Musik, in: Winkler, G.J. (Hg.), Liszt und die Nationalitäten, 1996, 163–195
- Die Königin von Saba, in: Die Bombe, 14. 3. 1875, 3
- Diederer, R., „Rom ist nicht mehr in Rom“. Auf der Suche nach der klassischen Kunst, in: Diederer, R. / Depelchin, D. (Hg.), Orientalismus in Europa – von Delacroix bis Kandinsky. Katalog der Ausstellung Orientalismus in Europa, 2010, 73–86
- Döring, S., Goldmark: Die Königin von Saba (1875), in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, 1987, 482–485
- Ernst, J., Edgar Ellen Poe und die Poetik des Arabesken, 1996
- Feichtinger J., Orientalismus und Nationalismus. Abgrenzungskonzepte in der späten Habsburgermonarchie und in der Republik Österreich, in: G. Lamprecht, Ursula Minden, Heidrun Zettelbauer (Hg.), Zonen der Begrenzung, Aspekte kultureller und räumlicher Grenzen in der Moderne, 2012, 187–202
- Fetzer D. / Wetzel, C. / Wiese, G, Gustave Flaubert, dargestellt von Dorothea Fetzer, Christoph Wetzel und Gerhard Wiese (= Die Großen Klassiker 35), 1980
- Florestan (Pseud.), Die Königin von Saba, in: Wiener Sonn- und Montagszeitung, 14. 3. 1875, 2–3
- Fuhrmann, M., Den Orient Deutsch machen. Imperiale Diskurse des Kaiserreichs über das Osmanische Reich. In: Kakanien Revisited, 28.7.2002, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MFuhrmann1.pdf> (17.7.2017)
- Glanz, C., Vorbemerkungen zu Phase 1, in: Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955. Texte und Materialien mit Ergebnissen des vom FWF – Der Wissenschaftsfonds geförderten Projekts P 25107–G21 , 12.
- Goldmark, C., Eine Ansicht über Neugestaltung (Fortsetzung), in: Blätter für Musik, Theater und Kunst, 14. 8. 1860, 1–2
- Goldmark, C., Eine Ansicht über Neugestaltung, in: Blätter für Musik, Theater und Kunst, 10. 8. 1860, 1–2
- Goldmark, C., Erinnerungen aus meinem Leben, 1922
- Großbaum, W., Adolf Wilbrandt, in: Die Gartenlaube, 1882 / 2, 33–38
- Hanslick, E., Die Königin von Saba, in: Neue Freie Presse, 13. 3. 1875, 1–3
- Harbert, B. J., Of Their Knowledge in Musick: Early European Musical Encounters in Egypt and the Levant as Read within the Emerging British Public Sphere, 1687–1811, in: Pacific Review of Ethnomusicology 13 (2008), <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/13/piece/497> (1.9. 2017)



- Heilmann, R., Paradigma Babylon: Rezeption und Visualisierung des Alten Orients im Spielfilm. Ein Beitrag der Vorderasiatischen Archäologie zur Orientalismus-Forschung, Diss. Mainz 2004, <https://publications.ub.uni-mainz.de/theses/volltexte/2009/1881/pdf/1881.pdf> (5.9.2017)
- Heiss, J., Orientalismus, in: Kreff, F. (Hg.), Lexikon der Globalisierung, 2011, 319–23
- Hellmuth, L., Tradition und Schwerpunkte der österreichischen Orientalistik im 19. Jahrhundert, in: Mayr-Oehring, E. (Hg.), Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914, 1997, 107–124
- Hofer, J., Carl Goldmark. Komponist der Ringstraßenzeit, 2015
- Hond, J., Der religiöse Osten, in: Diederer, R. / Depelchin, D. (Hg.), Orientalismus in Europa – von Delacroix bis Kandinsky. Katalog der Ausstellung Orientalismus in Europa, 2010, 133–153
- Jones, L.L., The Queen of Sheba in Western Popular Culture 1850–2000, In: Simpson, J., Queen of Sheba. Treasures from Ancient Yemen, 2002, 12–30
- Kirchschlager, N., Das Carltheater von 1860 bis 1872, Dipl.-Arb. Wien 2002
- Kreidt, D., Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater, 1987
- Lederer, H.J., Verdis „Aida“ auf dem Wege von der Scala di Milano zur Wiener Hofoper, in: Verdi und die deutsche Kultur. Die deutsche Kultur und Verdi, Atti del convegno internazionale Villa Vigoni, 11–13 ottobre 2001 (Parma 203) 81–102
- Lindner, C., Der Bühnenmaler Franz A. Rottonara (1848–1938), in: „Ladina“, IX, 1985, 101–126
- Linhardt, M., Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: The Theater in der Josefstadt from „Gründerzeit“ to „Jahrhundertwende“, in: Beniston, J. / Holmes, D. (Hg.), From „Ausgleich“ to „Jahrhundertwende“: Literature and Culture 1867–1890 (=Austrian Studies, 16), 2008, 69–86
- Locke, R., Constructing the Oriental „Other“: Saint-Saëns’s „Samson et Dalila“, in: Cambridge Opera Journal 3/3 (November 1991), 261–303
- Locke, R., Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theatre, in: Opera Quaterly 10/1 (Herbst 1993) 48–64
- Marakovits, B., Die Verbindung zwischen Ägypten und Österreich unter der „Ära Schreiner“, in: Holaubek, J. (Hg.) Egypt and Austria IV. Crossroads. Ägypten und Österreich IV. Begegnungen, 2008, 121–132
- Mayr-Oehring, E., Einleitung, in: Mayr-Oehring, E. (Hg.), Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914, Salzburg 1997, 11–12
- Nachlass Franz Gaul: Katalog einer hervorragenden Sammlung von Militär- und Civilkostümwerten und Kostümdarstellungen in Einzelblättern (XVI. – XIX. Jahrh.); Theatralia ... historische Blätter, Einblattdrucke ... Viennensia, Austriaca, Hungarica; topographische Kupferwerke und seltene Städteansichten; Original-Aquarelle von Franz Gaul ... ; Original-Lithographien von A. Pettenkofen u. Aug. Raffet; Versteigerung in Wien Montag, den 18. März 1907 und folgende Tage, 1907
- Otto, A., Ansichten zu Jerusalem. Forscher, Künstler und Reiseschriftsteller der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschreiben die Heilige Stadt, in: Budde, H. / Nachama, A. (Hg.), Die Reise nach Jerusalem. Eine kulturhistorische Exkursion in die Stadt der Städte. 3000 Jahre Davidstadt. Eine Ausstellung der 9. jüdischen Kulturtag in der Großen Orangerie Schloss Charlottenburg Berlin, 1995, 80–87
- Owen J., Views on the Nile: From Cairo to the Second Cataract: Drawn on stone by George Moore, from sketches taken in 1832 and 1833 by Owen Jones and the late Jules Goury. With historical notices of the monuments by Samuel Birch, 1843
- Piotrowska, A. G., Gypsy Music in European Culture. From the late Eighteenth to the Early Twentieth Century. Übersetzt von Guy R. Torr, 2013
- Praz, M., Liebe und Teufel. Die schwarze Romantik, 4. Aufl. 1994
- Prokesch von Osten, A., Reise ins Heilige Land: Im Jahr 1829, 1931
- Schelle, E., Oper (Zum erstenmal: „Die Königin von Saba“. Oper in vier Acten von Mosenthal. Musik von Goldmark), in: Die Presse, 12. 3. 1875, 1–3
- Scholem, G., Lilith und die Königin von Saba, in: Daum, W. (Hg.), Die Königin von Saba. Kunst, Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland, 1988, 162–168
- Scholz, P.O., Die Sehnsucht nach Tausendundeiner Nacht: Begegnung von Orient und Okzident, 2002

- Silberbauer, A., „Wir leben nicht im Orient, uns schatten keine Palmen!“ Zur Wiener Rezeption und Uraufführung von „Die Königin von Saba“, in: Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955. Texte und Materialien mit Ergebnissen des vom FWF – Der Wissenschaftsfonds geförderten Projekts P 25107–G21, 109–131
- Silberbauer, A., Werkstudie „Die Königin von Saba“, in: Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955. Texte und Materialien mit Ergebnissen des vom FWF – Der Wissenschaftsfonds geförderten Projekts P 25107–G21, 67–87
- Speidel, L., (Pseu.Sp.), „Sardanapal“, Ballet von Taglioni, in: Fremdenblatt, 18. 6. 1869, 3–5
- Speidel, L., Die Königin von Saba“, in: Neues Fremdenblatt, 12. 3. 1875, 1–4
- Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955. Datenbank 2015. <https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/>
- Südenhorst (Hans Zwiedineck Edler von Südenhorst), Graz, in: Neue Zeitschrift für Musik, 9. 4. 1869, 125f.
- Troger, D., Der Aufbau des Repertoires im neuen Haus. 30. 5. 1869 bis Saisonende Mitte Juli. IV. „Sardanapal“ am 16. 6. 1869 <http://www.operinwien.at/chronik/wso1869/wso69a4.htm> (20. 9. 2017)
- Turuskin, R., „Entoiling the Falconet“: Russian Musical Orientalism in Context, in: Bellman, J. (Hg.), The Exotic in Western Music, 1998, 193–217
- Umar, M., Orientbild und Orientthematik in den Reisebeschreibungen Anton Prokesch-Ostens, Diss. Wien 1998
- Wegleitner, J.M., Das Orientbild in Gérard de Nervals Werk „Voyage en Orient“, Diss. Wien 2004
- Wiedemann, F., Orientalismus, in: Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, 19.04.2012, <http://docupedia.de/zg/Orientalismus> DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.275.v1> (18. 9. 2017)
- Illustriertes Wiener Extrablatt, 3. 6. 1872, 5
- Winkler, G.J., Joseph Joachim und Carl Goldmark – Zwei parallele jüdische Musikerbiographien aus dem historischen Westungarn, in: Winkler, G.J. (Hg.), Musik der Juden im Burgenland (Wissenschaftlichen Arbeiten aus dem Burgenland 115), 2006, 79–100
- Wolff, H.C., Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts, in: Becker, H. (Hg.), Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts, 1976, 371–386
- Wright, B., Eugène Fromentin and Orientalism, in: Topping, M. (Hg.), Eastern Voyages, Western Visions. French Writing and Painting of the Orient, 2004, 187–212
- Zemen, H. (Hg.), Leopold Carl Müller: 1833–1892. Briefe und Dokumente, 1996

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: „Thron und Bankettsaal des Königs“ für „Die Königin von Saba“, Handzeichnung, Johann Kautsky, 1875 (Theatermuseum, Wien). Abgedruckt mit der Genehmigung des KHM-Museumsverbands.
- Abb. 2: „Bankettsaal“ für „Sardanapal“, Handzeichnung, vermutlich Johann Kautsky (unterschrieben Carlo Brioschi), 1869 (Theatermuseum, Wien). Abgedruckt mit der Genehmigung des KHM-Museumsverbands.
- Abb. 3: Goldmark, C./Mosenthal S.H., Die Königin von Saba, 1879



## Impressum

Herausgeber:

Prof. Dr. Régis Burnet, [regis.burnet@uclouvain.be](mailto:regis.burnet@uclouvain.be)

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, [s.gillmayr-bucher@ku-linz.at](mailto:s.gillmayr-bucher@ku-linz.at)

Prof. Dr. Klaus Koenen, [koenen@arcor.de](mailto:koenen@arcor.de)

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

[www.bibelwissenschaft.de](http://www.bibelwissenschaft.de)