

Caroline Herfert

# **Orient im Rampenlicht**

Die Inszenierung des Anderen in Wien um 1900

Neofelis Verlag

# Inhalt

Vorwort // 7

***Porta Orientis* Wien: Eine Einleitung // 15**

Österreich und ‚der Orient‘ um 1900 // 20

Die Ordnungskategorie ‚Orient‘: Eine historiographische Herausforderung // 25

Österreichischer Orientalismus im Fokus // 34

## **TEIL I: ANNÄHERUNGEN AN DIE ORIENTMODE UM 1900**

### **1 Österreichische Orientbilder // 43**

Die Erschließung des Orients in Literatur, Tourismus und Wissenschaft // 43

Kaiser Franz Joseph I. Orientreise (1869): Ein vielbeachteter ‚Triumphzug‘ // 44

Ausblick I: Internationale Großanlässe und die Konsolidierung der Orientmode // 53

Kronprinz Rudolfs Reise nach Ägypten und Palästina (1881):

Breitrezipierte ethnographische Schilderungen // 58

Ausblick II: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Orient // 67

Franz Schallers Orientreise (1908): Auf den Spuren eines Wiener Pauschaltouristen // 74

Ausblick III: Reiseboom und Tourismusentwicklung im 19. Jahrhundert // 81

Fazit: Die österreichische Orientbegeisterung im Spiegel der Reiseliteratur // 88

### **2 ‚Orte des Wissens‘ und der Wissensvermittlung in Wien // 93**

Exkurs: Österreichische Orientalmalerei // 98

Das Orientalische Museum // 106

Von ‚Aschantis‘ bis Zirkus: Inszenierungen des Fremden im Prater // 114

Orientmode und Theatralität // 122

## TEIL II: DIE WIENER THEATERLANDSCHAFT IM KONTEXT DER ORIENTMODE

### 3 Orient im Rampenlicht // 131

Inszenierte Orientbilder in der lokalen Aufführungspraxis 1869–1918 // 131

Die Varietät performativer Orientbilder // 148

Fazit: Vielfältige Vorstellungen von Orient über Genregrenzen hinweg // 209

### 4 Die Einverleibung des Orients:

**Die Okkupation Bosniens (1878) als Bühnenspektakel // 213**

Balkan, Südosteuropa oder: Der europäische Orient // 213

Der Okkupationsfeldzug im Spiegel ‚dramatisierter Zeitungsberichte‘ // 219

Bosnien und Herzegowina unter k. u. k. Verwaltung:

Darstellungen des europäischen Orients nach 1878 // 265

Fazit: Die Repräsentation Bosniens als österreichischer Kolonialbesitz // 280

### 5 Die Abwehr des Orients:

**In Szene gesetztes Gedenken der Türkenbelagerungen Wiens // 285**

Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, oder: Aktualisiertes Erinnern an 1683 // 293

Narrative der Grenzziehung und das Genre der ‚Türkenstücke‘ // 306

Fazit: Spott, Verachtung, Faszination – die produktive Ambivalenz von ‚Türkenstücken‘ // 343

### *Porta Orientis* revisited: Ein Rück- und Ausblick // 349

Theatralität und Orientalismus um 1900:

Ein Kapitel Wiener Theater- und Kulturgeschichte // 350

Der Blick über den Tellerrand:

Theaterhistoriographische Perspektiven auf die Orientmode // 354

Wien: *Porta Orientis* für Europa? // 357

Anhang // 365

Abbildungsverzeichnis // 379

Bibliographie // 381

## Vorwort

Hugo von Hofmannsthals Überzeugung, Wien sei die *porta Orientis*, dürfte dank Mathias Enards *Kompass* mittlerweile auch in nichtwissenschaftlichen Kreisen Bekanntheit erlangt haben. Der preisgekrönte Roman, der 2016 in deutscher Übersetzung erschien und von einem Wiener Musikwissenschaftler und Orientalisten erzählt, greift das Sinnbild vom ‚Tor des Orients‘ auf und kommt immer wieder auf den Literaten zurück. Der Verklärer der Habsburgermonarchie setzte mit dieser Tormetapher Wien als Bollwerk des ‚christlichen Abendlands‘ und gleichermaßen als weltoffene Pforte zum Orient hin in Szene:

- Nur weil die Osmanen zweimal vor den Stadttoren lagen, wird man doch nicht gleich zum Tor des Orients.
- Darum geht es nicht; inwieweit diese Vorstellung der Realität entspricht, ist nicht die Frage, mich interessiert, warum so viele Reisende Wien und Budapest als die ersten „orientalischen“ Städte betrachtet haben, und was uns das über die Bedeutung sagen kann, die sie diesem Wort gaben. Und wenn Wien das Tor zum Orient ist, zu welchem Orient hin öffnet es sich dann?<sup>1</sup>

Diese Passage wirft die spannende Frage auf, wo ‚der Orient‘ überhaupt liege und was mit dem Begriff gemeint ist. Zudem thematisiert der Roman schelmisch die Positionierung Wiens im Zuge der diskursiven Grenzziehung zwischen Ost und West. Vor allem die Verortung der Stadt als Bollwerk Europas wird bis heute

1 Mathias Enard: *Kompass*, aus d. Franz. v. Holger Fock / Sabine Müller. Berlin: Hanser 2016, S. 18.

von rechtspopulistischen politischen Kräften zur aggressiven Abschottung gegen Migrant\*innen instrumentalisiert.

Enard, studierter Orientalist, legt mit *Kompass* eine kluge literarische Reflexion über das Verhältnis von ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ und die traditionsreiche Faszination vor, die das sogenannte Morgenland auf den globalen Norden ausübte. Zugleich liest sich der Roman, der nach einem wundersamen Kompass betitelt ist, der statt nach Norden nach Osten zeigt, als Liebeserklärung an einige der Länder, die heute mit dem Orient assoziiert werden. Vor allem aber erscheint der Roman auch als Hommage an den nicht ideologisch angetriebenen Wissensdurst, dem bereits Robert Irwin mit *For Lust of Knowing* polemisch eine Lanze brach.<sup>2</sup> Gemeinsam mit Enards Roman ist diesem Buch der Schauplatz Wien. Und der Ausgangspunkt: Hofmannsthals Sinnbild der *porta Orientis*. Um 1900 offenbart sich Wien als ein reges Zentrum der Orientmode – Mode im Sinne einer Konjunktur alles ‚Orientalischen‘, die sich in einer Reihe von Diskursfeldern bemerkbar machte. Dem Sinnbild des Tors an der Grenze ist die virulente Frage nach dem Verhältnis zwischen Orient und Okzident eingeschrieben: Die Wahrnehmung und Repräsentation des Anderen in der Donaumetropole ist von den Türkenkriegen des späten 17. und 18. Jahrhunderts, dem jahrhundertelangen diplomatischen Austausch mit dem Osmanischen Reich, Handelsbeziehungen nach Osten und habsburgischer Orientpolitik ebenso geprägt wie von der allgemeinen Begeisterung in Europa für alles Exotische im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

Die Eröffnung des Suezkanals (1869) im Beisein Kaiser Franz Josephs I. und die Wiener Weltausstellung (1873) mit ihrem begehbaren *cercle oriental* befördern die Orientbegeisterung in der Habsburgermonarchie entscheidend, sie konsolidieren die Orientmode in breiten Bevölkerungsschichten: Islamische Bauformen und Ornamente inspirieren die (Innen-)Architektur der Gründerzeit; sozial privilegierte Schichten frönen dem boomenden Orienttourismus, der mit der steigenden Nachfrage und dem zunehmenden Angebot von Orientmalerei und Reiseliteratur einhergeht; die Orientalistik etabliert sich als Disziplin an der Universität und schürt tiefgehendes Interesse an Philologie, Archäologie und Islam weit über Fachkreise hinaus; Privatpersonen und Museen bauen umfassende Sammlungen von arabischen Papyri oder Kunsthandwerk aus Südostasien auf. Und nicht zuletzt erfreuen sich Menschenschauen, Panoramen von Kairo oder Konstantinopel-*themed environments* im Prater ebenso großer

2 Robert Irwin: *For Lust of Knowing. The Orientalists and Their Enemies*. London: Penguin 2007.

Beliebtheit wie exotistische Opern, Kreuzfahrerballette oder historische Dramen über osmanische Sultane in den Hoftheatern. Bemerkenswert ist, dass die mannigfachen Manifestationen dieser Modeerscheinung bzw. die zeitgenössische Repräsentation von Orient in mehrfacher Hinsicht mit Theatralität zusammenhängen: Reiseberichte charakterisieren das Gesehene auffallend häufig als ‚theatral‘. Orienttourist\*innen beschreiben Alltag und Menschen, Sehenswürdigkeiten, Landschaften in Ägypten und Palästina oder Städte wie Kairo und Konstantinopel immer wieder als ‚Inszenierung‘, ‚Spektakel‘, ‚Kulisse‘ oder ‚Wandelpanorama‘.

Auch Edward Said rekurriert in *Orientalism* (1978) auf Theatermetaphern, um die Funktionsweise europäischer Repräsentationen von Orient zu erklären. Damit ähnelt seine Argumentation ganz den inszenierten Reiseerfahrungen des 19. Jahrhunderts, die den Orient als prächtige Inszenierung festschreiben: Die Stereotype, Topoi und Klischees des orientalistischen Diskurses verhielten sich, so Said, „to the actual Orient [...] as stylized costumes are to characters in a play“.<sup>3</sup> Im Zuge der Rezeption von *Orientalism* haben postkoloniale Fragestellungen zwar längst breite Anwendung in den Geistes- und Sozialwissenschaften gefunden, doch ausgerechnet die Rolle von Theater und Unterhaltung im orientalistischen Diskurs hat bis dato vergleichsweise spät und wenig Aufmerksamkeit erfahren.<sup>4</sup>

Saids Rekurs auf die – in diesem Kontext pejorativ konnotierte – ‚Inszenierung‘ des Orients zielt darauf ab, diese als verzerrte Darstellung und trügerische Theaterei zu brandmarken, „because it is not even trying to be accurate“<sup>5</sup>. Saids rein metaphorische Bezugnahme auf Theater verstellt den Blick auf das komplexe Verhältnis von Orientrepräsentation und Theatralität.<sup>6</sup> Seine Reduktion von Theater auf eine Metapher lässt die Historizität und Dynamik der Verhandlung von

3 Edward Said: *Orientalism*. Reprint mit erw. Vorwort. London: Penguin 2003, S. 71.

4 Vgl. Edward Ziter: *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge: Cambridge UP 2003; Angela Pao: *The Orient of the Boulevards. Exoticism, Empire and Nineteenth-Century French Theater*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1998.

5 Said: *Orientalism*, S. 71.

6 Vgl. ebd., S. 21–22. Saids Bemerkungen zu Theater erscheinen widersprüchlich: Er führt Aischylos’ *Perser* und Shakespeares *Othello* als Beispiele für einen uralten Modus der Repräsentation an, der keine ‚authentische‘ Abbildung anstrebe; gleichzeitig betont er, dass sein Augenmerk der Analyse nicht auf die Akkuratess der Darstellung abziele, sondern auf den Modus, d. h. Stile, Narrative oder gesellschaftliche Umstände der Repräsentation. Zu den untersuchten Formen der Repräsentation zählen u. a. dezidiert Belletristik und Lyrik, während Said Theater keine Aufmerksamkeit als Faktor im orientalistischen Diskurs schenkt.

Orient in europäischen Theatertraditionen ebenso außer Acht wie die eminente Funktion von Theater im orientalistischen Diskurs:

As Said's analogies suggest, the relationship between the Orient and European theater has indeed been a long and dynamic one. By no means, however, has it been a purely metaphorical one. From the entrance of the Magi in the medieval Passion cycles to the introduction of Turkish characters into the commedia dell'arte, from the inclusion of Moorish figures in Renaissance and Baroque tragedy to the Asiatic casts of characters in nineteenth-century melodrama, the Orient has had a significant presence in European drama. In each period, this presence takes a different shape, sometimes subtly and sometimes radically altered from previous representations. But whatever the changes, they are always framed by the triple context of the historical and material relations between the two regions; the prevailing social, political, and intellectual concerns [...]; and, last but not least, the dominant theatrical practices and conventions of the time.<sup>7</sup>

Für den deutschsprachigen Raum fehlt die postkoloniale Beschäftigung mit diesem Themenkomplex praktisch gänzlich. Hier setzt die vorliegende kulturhistorische Studie an und untersucht die Orientmode in Wien um 1900, die Inszenierung des Orients und die Selbstinszenierung der Donaumetropole als *porta Orientis* aus einer dezidiert theaterwissenschaftlichen Perspektive: Im Theatralitätsgefüge von Ausstellungen und Praterunterhaltungen, bürgerlicher Selbstinszenierung, Kunsttheater und ablehnenden Haltungen gegenüber orientalistischen Bühnenproduktionen offenbart sich die Orientmode als zutiefst ‚populäres‘ Phänomen.<sup>8</sup> Die Inszenierung von Orient im engeren und weiteren Sinn erfreut sich um 1900 nämlich großer Beliebtheit in breiten Gesellschafts- und Publikumsschichten und spielt eine wichtige Rolle für die Wahrnehmung und Verbreitung von Orientbildern: Theater und Unterhaltung greifen auf, tradieren, popularisieren, affirmieren, parodieren, variieren, was an Wissen, Motiven und Stereotypen sowie Meinungen und Tagesgeschehen in parallelen Diskursfeldern verhandelt wird. Im Fokus dieser Untersuchung steht daher die quantitativ gesehen enorm produktive, jedoch theaterhistoriographisch nach wie vor marginalisierte, routinemäßige Aufführungspraxis zwischen 1869–1918. Die orientalistischen Angebote der Wiener Theaterlandschaft und ihre Rezeption

7 Pao: *The Orient of the Boulevards*, S. 2.

8 Zum Konzept des Theatralitätsgefüges vgl. Rudolf Münz: *Theater und Theatralität. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, mit einem einführenden Beitrag v. Gerda Baumbach, hrsg. v. Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

spiegeln nicht nur die vorherrschenden Spiel- und Inszenierungspraktiken wider, sondern auch das historische Verhältnis zum Osmanischen Reich und zeitgenössische politische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Haltungen gegenüber dem Orient.

Um die lokale Aufführungspraxis Wiens als integralen Bestandteil der Orientmode herauszuarbeiten, geht die Untersuchung über die Disziplingrenzen der Theaterwissenschaft hinaus. Vielmehr eröffnet die Studie einen weiten Horizont, um Wechselwirkungen zwischen Theaterlandschaft und (Reise-)Literatur, Wissenschaft, Malerei und Ausstellungen nachzugehen, die charakteristisch für das Phänomen der Orientmode sind.

Diese breit angelegte Untersuchung des österreichischen Orientalismus im Kontext der europäischen Orientmode läuft nolens volens Gefahr, den zugegebenermaßen hoch gesteckten Zielen des Erkenntnisinteresses nicht gerecht zu werden. Hans Belting's brillante ‚westöstliche Geschichte des Blicks‘ hat mich dabei ermutigt und bestärkt, einen panoramatischen Blick auf die Wiener Theaterlandschaft um 1900 zu wagen. In *Florenz und Bagdad* argumentiert der Kunsthistoriker den weiten Horizont seiner Fragestellung über den Tellerrand der eigenen Disziplin hinaus mit dem besonders gelagerten Erkenntnisinteresse: „Ich muss es dem Leser überlassen zu entscheiden, ob dieser Versuch auch nur halbwegs gelungen ist. Doch konnte er nicht nur deswegen unterlassen werden, weil er notgedrungen schwierig ist und weil er Kompetenzfragen aufwirft, die im akademischen Bereich eine gewisse Rolle spielen.“<sup>9</sup> Es ist unerlässlich, die lokale Aufführungspraxis in größere Bedeutungszusammenhänge zu stellen, um nicht nur den Niederschlag der Orientmode in den Wiener Theatern zu eruieren, sondern die Orientmode als zutiefst populäres Phänomen begreifbar zu machen, das als Geflecht multipel verknüpfter Manifestationen in Erscheinung tritt. Die vorliegende Studie leistet damit in erster Linie Grundlagenforschung auf dem Gebiet der Theatergeschichte und ergänzt sie mit mehr oder weniger tiefgehenden Ausflügen in benachbarte Disziplinen. Die gezogenen Querverbindungen sind dabei immer dem Erkenntnisinteresse geschuldet und beleuchten unterschiedliche Aspekte der Orientmode aus dezidiert theaterwissenschaftlicher Perspektive.

Meiner Erzählung von Wiener Theatergeschichte/n sind lange Überlegungen vorausgegangen. Angesichts der überwältigenden Fülle an historischem Quellenmaterial, das ich im Zuge meiner Recherchen angehäuft habe, habe ich mich

9 Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Beck 2009, S. 13.

lange mit Fragen der Darstellbarkeit auseinandergesetzt. Im *trial-and-error*-Prinzip bin ich zu der Darstellungsform gelangt, die ein Stück Wiener Theater- und Kulturgeschichte neu oder anders schreibt: „The trouble with narrative – telling stories, making histories – is that it is so easy, but thinking about it is so hard.“<sup>10</sup> Nichts könnte besser auf den Punkt bringen, was mich die letzten Jahre umgetrieben hat, als diese Feststellung des australischen Historikers Greg Denning.

Im Zuge meiner ausufernden Recherchen und Lektüren hat mein Promotionsprojekt immer größere Kreise gezogen und mich herausgefordert, die Fäden der Erzählung mit Bedacht zu wählen, um dem Themenkomplex gerecht zu werden. Mein aufrichtiger Dank gebührt an dieser Stelle allen, die mich jahrelang unterstützt und dazu beigetragen haben, dass meine Dissertation nun in leicht gekürzter, überarbeiteter Form vorliegt. Ich danke meinem Betreuer Stefan Hulfeld und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, deren Förderung mir erlaubt hat, mich frei von finanziellen Sorgen intensiv dem Lesen, Denken und Schreiben zu widmen. Ferner gilt mein Dank Christopher Balme und Nic Leonhardt, die mich in das DFG-Projekt „Global Theatre Histories“ eingebunden haben; bei den Mitgliedern der Arabic Theatre Working Group der FIRT/IFTR, allen voran Marvin Carlson, bedanke ich mich ebenfalls für die herzliche Aufnahme und den bereichernden Austausch, der mir neue Horizonte eröffnet hat. Kaum in Worte fassen kann ich meine tiefe Verbundenheit gegenüber Klaus Illmayer, Sara Tiefenbacher und Eva Waibel, die wesentlichen Anteil daran hatten, dass ich mit und in diesem Team meine Stimme gefunden habe: Sie haben meinen Arbeitsprozess jahrelang mit intensiven Diskussionen durch Hochs und Tiefs begleitet, bereichert und mitgestaltet. Ihre kreativen Anstöße und durchdachten Reflexionen haben mich inspiriert, mich durch Berge von Quellenmaterial zu wühlen; ihr Enthusiasmus und ihr Zuspruch haben mich motiviert und bestärkt, immer noch tiefer zu schürfen, kreativ mit der Struktur der Darstellung zu experimentieren und kritisch weiterzudenken, allen Hürden und Durststrecken zum Trotz. Ihre ehrliche, konstruktive Kritik hat mich angespornt und gefordert, *meine* Erzählung zu finden und ein Kapitel Wiener Theater- und Kulturgeschichte zu schreiben. Den Gleichgesinnten Dorothea Volz und Matthias Mansky danke ich herzlich für viele, stundenlange Gespräche und den stets anregenden Austausch – es ist bisweilen erschreckend, und

10 Greg Denning: *Performances*. Melbourne: Melbourne UP 1996, S. 33.

doch zutiefst beglückend, unabhängig voneinander dieselben Bücher zu lesen und von ähnlichen Fragen umgetrieben zu werden. Ferner danke ich Birgit Peter, Eva-Maria Hanser und Barbara Denscher für ihre engagierten, wertvollen Denkanstöße, die Eingang in diese Arbeit gefunden haben. Mein Dank gebührt auch Gerald Tschank und seinem klaren Blick als erstem Leser dieses Manuskripts. Ich könnte noch lange fortfahren, doch mich und meinen Arbeitsprozess haben glücklicherweise so viele Menschen auf die eine oder andere Weise begleitet, dass ich sie gar nicht alle namentlich nennen kann. Doch zu guter Letzt möchte ich Sibylle Wicky und meinen Eltern für ihre Großzügigkeit in jeder Hinsicht danken. Meine Familie ringt mitunter mit meinem Eigensinn und hat doch stets voller Vertrauen meinen Impulsen freien Lauf gelassen. In Erinnerung an meine Großmutter widme ich ihr dieses Buch – sie hätte sich so gefreut, es in ihren Händen zu halten, und hätte dabei strahlend gelacht, jeden Tag aufs Neue.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 Neofelis Verlag GmbH, Berlin  
[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)  
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara  
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn / ae)  
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden  
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.  
ISBN (Print): 978-3-95808-160-4  
ISBN (PDF): 978-3-95808-208-3