

Als Naser ad-Din Schah von Persien anlässlich der Wiener Weltausstellung am 29. Juli 1873 auf seiner ersten Europareise über Astrachan am kaspischen Meer und weiter über Moskau, St. Petersburg, Deutschland, Belgien, England, Frankreich, die Schweiz und Italien schließlich am Penzinger Bahnhof in Wien eintrifft, intoniert eine Militärkapelle am Bahnsteig die persische Nationalhymne, um den Ehrengast in Österreich gebührend willkommen zu heißen. Ein Reporter, der während des feierlichen Empfangs des Schahs durch Kaiser Franz Joseph und seinen Hofstaat anwesend ist, empfindet das Musikstück als ein «grausam, unmelodisches Ding, schnurrend und scharrend, ohne Anfang und ohne Ende, ein wahres Scheusal für jedes normal konstruierte Ohr».¹ Für den Schah und sein Gefolge dürfte der musikalische Willkommensgruß ebenfalls befremdlich gewesen sein, hat man doch in Persien weder von dieser Komposition noch von einer eigenen Volks- oder gar Nationalhymne je etwas gehört. Tatsächlich entspringt die in Wien uraufgeführte «grausam unmelodische» persische Hymne der Feder des Militärkapellmeisters Alexander Leitermayer, nachdem er vom österreichischen Kaiser beauftragt wurde, einen Marsch aus ihm vorgelegten persischen Liedern zu komponieren und diesen am Bahnsteig des Penzinger Bahnhof und noch einmal bei seiner Ankunft auf dem Weltausstellungsgelände als «Nationalhymne Persiens» vorzuführen. Wie der österreichische Diplomat Helmut Slaby berichtet, hat Leitermayer «seine Aufgabe so glücklich gelöst, dass kein Mensch in den ohrenzerreißenden Klängen das Meisterwerk eines Österreicherers vermuten konnte. Aber er hatte [...] zu persisch komponiert, denn Franz Joseph, der bei wiederholtem Abspielen dieses musikalischen Monstrums um sein Trommelfell fürchten mochte, verfügte, dass Johann Strauss eine neue «persische Hymne» vorzulegen habe».² Die Strauss'sche Komposition, die schließlich vom Kaiser als für Persien charakteristisch akzeptiert wird, veranlasste Leitermayer wiederum dazu, seine frühere persische Hymne kompositorisch anzupassen. Leitermeyers neuer *Persischer Marsch nach Originalmotiven* wird schließlich bei der Verabschiedung des Schahs in Schönbrunn uraufgeführt, so dass Persien nach dessen Besuch in Wien gleich über drei in Österreich komponierte Volkshymnen verfügt, die im Land selbst niemand kennt.³

Der Anlass für den Besuch des Schahs von Persien wie auch für die Komposition mehrerer persischer Nationalhymnen ist die Wiener Weltausstellung 1873, an der Persien sowohl handelspolitisch wie architektonisch beteiligt ist. Ähnlich der Hymne Leitermeyers vereint auch der von Naser ad-Din Schah (teil-)finanzierte und von dem Konstantinopler Architekten Pietro Montani am Ausstellungsgelände des orientalischen Viertels errichtete persische Pavillon (Abb. 1) unterschiedliche stilistische

**1 Persischer Pavillon,
Wiener Weltausstellung
1873, Josef Löwy**



Motive in einem «sonderbare[n] Bau [reiner] Phantasie, gerade phantastisch und bunt genug, um eben für orientalisch gelten zu können, aber weder von Persern gebaut noch nach persischem Muster».⁴ Diese zeitgenössische Einschätzung von Carl von Lützow, Professor für Kunstgeschichte an der TH Wien, artikuliert einen Anspruch auf Deutungshoheit über das, was als «orientalisch» gelten darf, der so weit geht, auch der orientalisierenden Bauausführung des «herrlich, kristallisch glitzernden»⁵ Gebäudes jede Authentizität abzusprechen, obwohl die Darstellung persischer Formensprache auf dem vortretenden Mitteltrakt der Außenfassade auf einer von Naser ad-Din Schahs höchstpersönlich entwickelten, effektvollen Spiegelfront basiert:

Man erzählt uns, dass der jetzige Schah von Persien große Vorliebe für Spiegeldekoration gefasst und sie als Wandverkleidung eingeführt habe. Dieser Vorliebe zu Gefallen ist der erhöhte und vortretende Mitteltract des Hauses ganz in bunten Mustern mit Spiegelglasstücken bedeckt [...]. Sonst ist die Außenwand, namentlich der Seitentheile, mit bunten Arabesken bemalt, die verzweifelt wenig orientalischen und noch weniger spezifisch persischen Charakter tragen. [D]ie Ausstattung der Gemächer aber ist nicht einmal orientalisierend, sondern vom ersten besten Wiener Tapezierer mit blumigem Titz in völlig moderner Art hergerichtet. Hier hört der Orient ganz auf.⁶

Diese Infragestellung einer Zugehörigkeit des persischen Pavillons zur Kultur des Orients begründet sich wie die österreichischen Kompositionen von vermeintlich persischen Hymnen durch einen westlichen «Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient»,⁷ den Edward W. Said als «Orientalismus» bezeichnet hat. Nach Saids einschlägiger These bringt der Orientalismus den «Orient» als Wissens- und Erkenntnisort überhaupt erst hervor, indem er ihn in zahlreichen Werken der Kunst, Literatur, Musik und Orientalistik repräsentiert, darstellt und der Anschauung öffnet. Dabei geht es zunächst darum, eine Beobachter:innenposition zum Orient einnehmen zu können, um ihn in einem westlichen Sinne überhaupt «lesbar» zu machen. Im Rahmen dieser europäischen Konstruktion des «Orients» spielen – wie der vorliegende Text zeigt – insbesondere die orientalisierenden Bauten des 19. Jahrhunderts und die in ihnen vorgenommene Zurschaustellung von vermeintlich orientalischen Lebens- und Wohnformen eine wesentliche und eigenständige Rolle, durch die der «Orient» direkt und unmittelbar erfahrbar wird – auch ohne lange Reisen unternehmen zu müssen.

Der Raumtypus des konstruierten Orients auf der Wiener Weltausstellung

Der persische Pavillon ist nicht das einzige Bauwerk auf dem Gelände der Wiener Weltausstellung 1873, das durch eine öffentlichkeitswirksame Orientalisierung hervortritt; das 2,330.631 m² große Ausstellungsgelände versammelt in einem ganzen orientalischen Viertel – programmatisch an die orientalischen Viertel auf der Pariser Weltausstellung 1867 anschließend⁸ – orientalisierende Architekturen und Ausstellungen von orientalischen Kunst- und Kulturgütern und markiert damit den Höhepunkt einer Zeitströmung, in der im späten 19. Jahrhundert zahlreiche Ausstellungen orientalischer Kunst gezeigt werden.

Im Zuge der Vorbereitungen zur Wiener Weltausstellung wird der österreichische Konsul in Konstantinopel, Josef Freiherr von Schwegel, bereits im Jahre 1871 – zwei Jahre vor der Ausstellungseröffnung – eingeladen, die Leitung einer orientalischen Abteilung zu übernehmen. Schwegel reiste daraufhin im Winter 1871 nach Kairo, wo er «den Vizekönig Ismail Pascha für die Beteiligung im großen Stil gewann; er beehrte [den Ägyptologen Heinrich] Brugsch mit seiner Vertretung in Wien».⁹ Zugleich bemühte sich Schwegel um weitere Partner in anderen Ländern: Für die Ausstellung in Wien gründete er eine große Behörde mit Niederlassungen in Istanbul, Smyrna und Beirut und arbeitete ein Programm aus, «durch welches der Orient mit seinen reichen Schätzen dem künstlerischen Verständniss des Westens näher gerückt und in wirtschaftlicher Beziehung ein inniger Contact zwischen Morgen- und Abendland angebahnt werden sollte».¹⁰

Die konzeptionelle Programmatik der Wiener Weltausstellung vereint demnach explizit kulturelle mit volkswirtschaftlichen Kriterien und besitzt – den Zeitströmungen um das Jahr 1873 entsprechend – in der Kolonialexpansion der europäischen Mächte und speziell des britischen Empire ihren zentralen Orientierungspunkt, wie ein Vierteljahrhundert später eine österreichische Analyse schonungslos offenlegt: «Die ganze Anlage der Weltausstellung war darauf gerichtet, einem Binnenvolke für die Vorgänge auf dem Weltmarkte geradezu die Augen zu öffnen und dem Österreicher, für einen flüchtigen Augenblick wenigstens, den freien und weiten Welthorizont des Engländers vorzuzaubern.»¹¹

Während in den bisherigen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts eher die Darstellungen der produktiven Tätigkeit einzelner Länder in den Mittelpunkt gerückt

werden, liegt der Fokus in Wien auf dem Handel. Neben der Ausstellung des (Welt-) Handels als einer Schau von Produkten und Erzeugnissen der einzelnen Länder gibt es noch eine zweite ökonomische Interessenlage, die weniger den Inhalten der Wiener Weltausstellung 1873 als vielmehr dem Motiv ihrer Organisation zuzurechnen ist und die darin besteht, dass «die Ergebnisse der Ausstellung in erster Linie für die volkswirtschaftlichen Zwecke Oesterreichs verwerthet werden könnten.»¹² Der Wiener Weltausstellung 1873 kommt im Spannungsfeld von kolonialen und ökonomischen Interessen ein besonderer Stellenwert zu, der sich insbesondere in der spezifischen Darstellungsweise des Orients in der Ausstellungsorganisation zeigt. Die dort geplante Bautätigkeit, um den «Orient» zu konstruieren, erfährt im Lichte der «volkswirtschaftlichen Zwecke Österreichs» ihre wirkliche Bedeutung, bei der architektonischer Entwurf und ökonomische Kolonialexpansion konzeptionell enggeführt werden, wie die folgende Analyse zeigen soll. Die tatsächlich errichteten Gebäude erhalten ihre Relevanz dabei weniger durch ihre eklektischen Repräsentationen orientalisierender Architekturstile,¹³ sondern lassen sich vielmehr als ein neuartiger architektonischer Raumtypus fassen, der es überhaupt erst möglich und im gleichen Schritt bereits anschaulich macht, dass sich die «orientalische» Kultur in westlich-kolonialen Kategorien zu denken und zu sehen gibt. Für eine kulturelle Aneignung bildet dieser Raumtypus des konstruierten Orients eine wesentliche Vorbedingung, die sich grundlegend von anderen zeitgenössischen Ausstellungsformen orientalisierender Kunst oder orientalischen Handwerksarbeiten unterscheidet, da er den konstruierten Orient nicht nur in Ansichten und Perspektiven darstellt sondern als einen realen dreidimensionalen Raumtypus der Betrachtung und räumlichen Erfahrung öffnet.

Die damit angesprochene Differenz zwischen bloßer Anschauung und tatsächlicher Raumerfahrung ist nach Walter Benjamin zentral für jede Architekturbetrachtung. Benjamin kritisiert bereits in den 1930er-Jahren deren überwiegend visuelle Ausrichtung, mit der sich das Architekturdenken selbst fesselt, als unzureichend. Denn seiner Auffassung nach «kommt es bei der Architekturbetrachtung nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen an».¹⁴ Bezogen auf die grundlegende Differenz zwischen der Anschauung und der Begehung von Architektur ermöglicht erst die körperliche Erfahrung eines realen dreidimensionalen Raumtypus, auf jeden «Bildumweg»¹⁵ verzichten zu können.¹⁶ Nach Benjamin basiert eine genuin architektonische Raumerfahrung während des Begehens dieser Räume auf dem Effekt, «dass die Architektur gar nicht in erster Linie «gesehen» wurde, sondern als objektiver Bestand vorgestellt und von dem der Architektur sich Nähernden oder gar in sie Eintretenden als ein Umraum sui generis ohne den distanzierenden Rand des Bildraums gespürt wurde».¹⁷ Gegenüber dem «distanzierenden Rand des Bildraums» in einer Ausstellung oder einer Publikation erzeugt die Intensität der Raumerfahrung eines «Umraums sui generis» somit einen radikal unterschiedlichen und immersiven Wahrnehmungsmodus, dessen Stellenwert für jede Form von Architekturbetrachtung Benjamin so bewertet: «Die objektive Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters ist wichtiger als ihr «gesehen werden.»¹⁸

Aus Sicht der kulturwissenschaftlichen Architekturforschung bildet die bislang von der historischen Forschung noch zu wenig berücksichtigte Relevanz der «objektiven Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters» in der Analyse den entscheidenden Faktor, um die zentrale Bedeutung des konstruierten Orients für seine kulturelle und koloniale Aneignung durch den Westen erkennen zu können: Der «Orient» als westlicher Sehnsuchtsort, politischer Expansionsraum



2 Ägyptische Baugruppe: Moschee und Wohnhaus, Wiener Weltausstellung 1873, Oscar Kramer

des Kolonialismus und ökonomischer Handelspartner wird durch ein Netz von Repräsentationen erzeugt, in dem der architektonische Raumtypus des konstruierten Orients eine zentrale Rolle für die Authentifizierung der westlichen Herrschaftskonzepte und des Autoritätsbesitzes über den Orient spielt.

Neben dem Industriepalast, der in seinem Raumprogramm Österreich 1873 ins Zentrum der (Weltausstellungs-)Welt rückt, ist es das in realer Bauweise errichtete orientalische Viertel – mit persischem Wohnhaus, einer maurischen Villa, den arabischen Repräsentationsbauten der Türkei, sowie der ägyptischen Baugruppe –, das in der Tat die größte Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Baugruppe in Massivbauweise, die durch «die äußerst großzügige finanzielle Unterstützung [des Khediven von Ägypten] Ismael Paschas»¹⁹ ermöglicht wurde, ist der monumentalste Bau aller Länderpavillons (Abb. 2).

Der von den Prager Architekten Franz Schmoranz und Johann Machytko entworfene zweigeschossige Baukomplex an der Elisabeth Avenue versammelt vier durch Innenhöfe und eine zentrale Gartenanlage voneinander getrennte Gebäude: Das Wohnhaus des ägyptischen Vizekönigs, eine Moscheeanlage mit prachtvollem Kuppeldach und Minarett, das Haus eines Ortsvorstehers, sowie ein altägyptisches Felsengrab von Beni Hassan. 1873 berichtet die *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung* über die besonders eindrückliche «orientalische» Wirkung dieses Palastes:

Wahrlich, die innere Ansicht des Palastes, der plätschernde Brunnen vor uns, an den Wänden die orientalischen Divans, das gebrochene Licht, die saubere Ausführung der ganzen Einrichtung, dazu als obere Staffage von der Gallerie ein gähnender Araber hinunterschauend. Alles trägt dazu bei, in uns das Gefühl zu befördern, dass wir in einem anderen Welttheil uns befänden.²⁰

Das orientalische Viertel und die ägyptische Baugruppe im Besonderen entfalten ihre Wirkung insofern durch die Ausstellung des Fremden in einer für die österreichischen Besucher:innen zugänglichen Art: bei dieser Inszenierung «orientalischen» Lebens wirken Komparsen mit, die engagiert werden, um die Gebäude zu beleben. So berichtet auch die *Deutsche Illustrierte Zeitung* über eine Gruppe von Ägyptern, die sich in den Höfen und um den Palast bewegen: «Da breiten sie ihre Teppiche, da lagern sie im Gespräche, rauchen und theilen sich ihre Erlebnisse aus dem Abendlande, ihre Erinnerungen an die Heimat mit.»²¹ Die begehbbare Struktur des Palasts ermöglicht die unmittelbare körperliche Raumerfahrung des «Orients» und eine direkte Begegnung mit dem «Orientalischen» in einem sorgsam inszenierten und eigens konstruierten Bereich. Zu diesem Zweck sind an den östlichen und westlichen Seitenpforten des ägyptischen Palasts auch kleine Kunsthandwerksstätten zugänglich, in denen direkt vor den Augen der Ausstellungsbesucher:innen ägyptische Handwerker ihre Arbeiten verrichten.

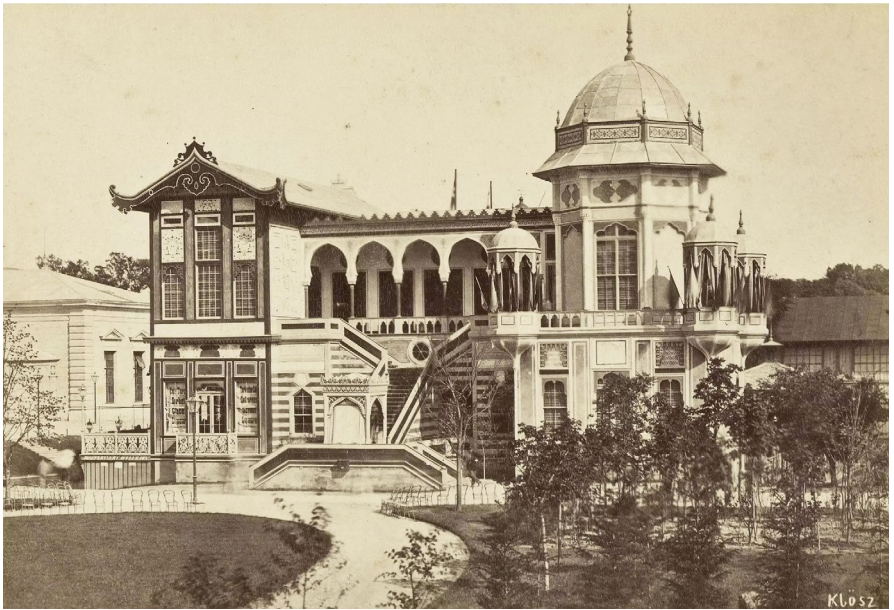
Ein solches Zusammenspiel des konstruierten Orients mit einer inszenierten Atmosphäre seiner «Entdeckung» durch die Besucher:innen der Weltausstellung geht über die reine Anschaulichkeit ausgestellter Objekte oder visueller Darstellungen des Orients in zeitgenössischen Kunst- und Gewerbe-Ausstellungen weit hinaus und wirkt als konkrete, atmosphärisch erlebbare Materialisierung des «Orients» wiederum auf die damit bezeichnete Erdregion zurück, in der von westlichen Besucher:innen zukünftig erwartet wird, Szenen dieses «Orients» vor Ort miterleben zu können. Für sich genommen, bildet Schmoranz' architektonische Konstruktion des «Orients» bloß eine Ansammlung typologischer Widersprüche, die stilistische Zitate unterschiedlicher Epochen und geographischer Regionen scheinbar willkürlich und phantasievoll miteinander kombiniert und bestenfalls ausschnittsweise an die alte arabische Baukunst angelehnt ist. Es geht der ägyptischen Baugruppe jedoch nicht um die Reproduktion einer bestimmten Typologie, sondern um eine mittels Zitat, Collage, und einem Spiel der Ähnlichkeiten vorgehende Vertrautmachung mit dem «Orient». Dass hier offensichtlich gerade kein bestimmter Stil einer Epoche oder eines orientalischen Landes architektonisch vorgestellt werden soll, sorgt für intensive Debatten: Der Architekt und Herausgeber der einflussreichen *Wiener Blätter für das Kunstgewerbe*, Valentin Teirich, sieht in den Bauten des orientalischen Viertels nichts weiter als «Caricatur[en]», die «ihren Zweck [verfehlen], uns mit orientalischer Kunst und dem Kunstgewerbe vertraut zu machen».²² Teirich geht es dabei weniger um eine Reinheit ihrer architektonischen Formensprache sondern um den eigentlichen «Schwerpunkt der orientalischen Kunst». Dieser «liegt in der musterhaften Behandlung der Fläche. Für die Architektur fehlt ihr das [sic!] richtige tektonische Erkenntniss der Funktionen der einzelnen Bauglieder, sie löst Alles auf in kleinliche, ewig wiederholte Details, die nicht selten dann bizarre Formen annehmen».²³ Die sich hier artikulierende Geringschätzung der Errungenschaften orientalischer Architektur teilen zahlreiche Darstellungen zu dieser Zeit, indem sie die orientalische Baukunst auf zweidimensionale Verzierungen und Ornamentik – also auf «die musterhafte Behandlung der Fläche» (Teirich) – reduzieren. Eine solche in orientalistischen Studien häufig anklingende Auffassung bildet nun eine wichtige legitimatorische Voraussetzung für die europäische Praxis dieser Zeit, den Orient weniger durch die Zeugnisse seiner Jahrtausende alten Baukunst architektonisch wahrzunehmen, als ihn vielmehr zum Gegenstand eines eigenen Entwurfs zu erklären. In diesem können sich orientalische Formensprachen aus einem Repertoire bestehender Typologien

und Stilikonen scheinbar frei zusammensetzen; sie können auch verändert oder sogar neu konstruiert werden. Dieser konstruierte Orient bezieht seine architektonische Relevanz also aus seiner offensichtlichen Reduktion orientalischer Formensprachen und ihrer parallelen Aneignung und Neuzusammensetzung, sowie schließlich seiner Zurschaustellung in Europa. Seine begehbbare Innenstruktur ermöglicht den Besucher:innen eine unmittelbare körperliche Raumerfahrung des «Orients» und eine direkte Begegnung mit dem «Orientalischen» in einem sorgsam inszenierten und eigens konstruierten Bereich der Wiener Weltausstellung.

Den Besucher:innen der Weltausstellung den Eindruck eines «üppigen, blühenden orientalischen Lebens in seiner ganzen charakteristischen Eigenthümlichkeit [...]»²⁴ zu vermitteln und ihre dreidimensionale Raumerfahrung des «Orients» gleichzeitig für die heimische Industrie nutzbar zu machen, um ihre Leistungsfähigkeit in der Produktion orientalischer Artikel zu demonstrieren,²⁵ ist auf der Wiener Weltausstellung 1873 nicht voneinander zu trennen. Dabei gehen die architektonischen Inszenierungen des Orients über eine Darstellung des Fremden als Spektakel weit hinaus, wie der Pavillon des Cercle Oriental auf dem Ausstellungsgelände belegt, indem er den Zusammenhang von handelspolitischer Strategie, Wissensproduktion und tatsächlicher (konstruierter) Orient-Raumerfahrung intensiv vor Augen führt.

Der Cercle Oriental als handelspolitisches Zentrum

Um den Fortschritt, den der Orient in der wirtschaftlichen Zukunft Österreich-Ungarns begründen soll, auch handelspolitisch einzuleiten, wird vom Comité für den Orient und Ost-Asien, einer Vereinigung österreichischer Orientalisten, Geschäftsleute und Diplomaten, ein spezielles Gebäude errichtet, das als Ort der Begegnung das Zusammentreffen von Vertretern der österreichischen Industrie und des Handels mit den Gästen aus dem Orient sowie mit Orientforschern fördern soll. Der Kurator des k. und k. Handelsmuseum und Stifter des Gebäudes, Emil Hardt, sorgt für Dolmetscherbüro und Versammlungsräume, denn der Pavillon des Cercle Oriental dient auch zur Anbahnung von Handelsgeschäften. Genauso abwechslungsreich wie die Namen im Gästebuch des Pavillons – darunter auch die Unterschrift von Naser ad-Din Schah – formiert sich der architektonische Ausdruck des Gebäudes (Abb. 3). Das vom türkischen Architekten Pietro Montani gestaltete Bauwerk vereint chinesisches-japanische, persische-türkische und arabische Bauformen in einer Struktur und wird damit zum Symbol für Österreichs synkretistische Aneignungsform des Orients: «Ein Hauptmotiv der Decoration der Facade bildet der in den Hauptsprachen des Orients kalligraphisch ausgeführte kaiserliche Wahlspruch «Viribus unitis.»²⁶ So werden die der politischen Rhetorik Kaiser Franz Josephs entlehnten «vereinten Kräfte» zur Programmatik des Pavillons, die sich in unterschiedlichen orientalischen Sprachen in das Gebäude formal einschreiben und damit die interaktive und kollaborative Alternativ-Option zu kolonialer Territorialpolitik als Offerte ökonomischer Handelsbeziehungen von Österreich-Ungarn mit dem Orient als Motto des Cercle Oriental auch deutlich nach außen kommunizieren:²⁷ «In diesem Gebäude, das in den verschiedenen Stylgattungen orientalischer Länder ausgeführt ist, sollte behufs Erhaltung und Förderung der Handels-Beziehungen zwischen Österreich und dem Oriente, der wirkliche Sammel-Punkt aller in Wien anwesenden Orientalen liegen.»²⁸ Die Versammlungs- und Sitzungsräume sowie die Büros im Erdgeschoss werden vom Comité für den Orient und Ost-Asien genutzt, um «die orientalische Abteilung der Wiener Weltausstellung vom Standpunkt ihrer industriellen und kommerziellen



3 Cercle Oriental, Wiener Weltausstellung 1873, György Kl052

Bedeutung gründlich zu prüfen, für die Verbreitung der darauf bezüglichen Erkenntnisse und Erfahrungen in entsprechender Weise zu sorgen, auf den Besuch der Ausstellung in dieser Richtung zweckmäßig einzuwirken und überhaupt alle Maßregeln vorzubereiten und durchzuführen, wodurch die Ergebnisse der Ausstellung in erster Linie für die volkswirtschaftlichen Interessen Österreichs verwertet werden könnten.»²⁹ Im Obergeschoss ist ein Lesezimmer mit Bibliothek untergebracht, das als *Operations Room* des 19. Jahrhunderts die wesentlichen Entscheidungsinformationen bereithält: volkswirtschaftliche Karten- und Tabellen-skizzen, Übersichts-darstellungen von Provinzen- und Verkehrs-Tableaus, Berichte zum Welthandel, sowie diverse Journale des Ostens. Daneben befinden sich zwei Ausstellungsräume, in welchen die Musterkollektionen und Exponate von Schwegels orientalischer Welthandels-Ausstellung zu sehen sind.

Musealisierung

Der wissenschaftliche Orientalismus, der sich im Cercle Oriental durch die Verfügbarmachung des erweiterten handelspolitischen Wissens Österreich-Ungarns mit dem Orient artikuliert, wird im Anschluss an die Weltausstellung durch die Gründung und Eröffnung des Orientalischen Museums 1875, die Neu-Organisation der Orientalischen Akademie in Wien sowie die Herausgabe der *Österreichischen Monatsschrift für den Orient* gefördert. Die intensiviertere direkte Auseinandersetzung mit dem Orient äußert sich in zahlreichen weiterführenden Ausstellungen, in welchen die Exponate der Wiener Weltausstellung zur Schau gestellt werden. So sind beispielsweise 1883 bei der Installation des Arabischen Zimmers im Wiener Museum für Kunst und Industrie durch Franz Schmoranz Türen und Wandschränke der unterdessen abgerissenen Ägyptischen Baugruppe wiederverwendet und die Wandmalereien aus dem Felsengrab Beni Hassans zur Ausstattung des Kunsthistorischen Hofmuseums

hinzugefügt worden.³⁰ Ein solcher Trend zur Musealisierung des Orients gründet bereits zur Zeit der Wiener Weltausstellung auf einem vermeintlich absehbaren Niedergang der orientalischen Kunst, die nach Auffassung des Sammlungsleiters des Berliner Kunstgewerbemuseums, des Kunsthistorikers Julius Lessing, der Hegemonie europäischer Kultur und ihren Konstruktionsformen des Orients nichts entgegenzusetzen habe:

Der Orient, diese feste Burg des gesunden, unverfälschten Geschmacks, der Jahrtausende unverrückt seine Muster und Farben gewahrt hat, der uns immer wieder mit seinen frischen Kräften ausgeholfen hat, er geht sichtlich seinem künstlerischen Untergange entgegen. [...] Vielleicht genügen wenige Jahrzehnte, um eine Kultur zu vernichten, die Jahrtausende unverändert bestanden. Es ist jetzt vielleicht zum letzten Male, dass die europäischen Kunstgewerbe einen Trunk aus dieser reinen Quelle thun dürfen, die dann für immer versiegt.³¹

Julius Lessings kulturpessimistische Theorie des Untergangs der ursprünglichen orientalischen Formen durch die kulturelle Hegemonie ihrer europäischen Aneignungsprozesse korrespondiert mit der «Belebung des Erfindungsgeistes und Gewerbefleißes»³² der österreichischen Produktion von Kunstgewerbe, die durch orientalische Formensprachen zu erreichen ist. So schreibt sich das Konzept der Ausstellung, durch sie einen Ort zu schaffen, an dem sich der Orient zu manifestieren hätte, auch in die nachfolgenden Museumsgründungen ein. Die weiterführende Museums- und Sammlungsgeschichte der Exponate und Warensammlungen der Weltausstellung, die Wien am Ende des 19. Jahrhunderts zum Zentrum der Orientstudien macht, setzt in diesem Sinne eine Asymmetrie der Wahrnehmung fort. Denn es ist der europäische Blick, der den Orient sieht und dabei «einen Trunk aus dieser reinen Quelle tun darf», ohne dass eine Umkehrung dieser Perspektive möglich wäre. Ein solcher Blick erzeugt Hierarchisierungen, die auch durch ihre Ablehnung nicht einfach abzustreifen sind. Vielmehr verliert die Wahrnehmung des Orients auf diesem Feld jede Alternative zu seiner Konstruktion; orientalisierende Architektur als raumgestaltende Verkörperung einer konstruierten kulturellen Differenz stellt den zentralen Entwurfs- und Vorstellungsraum für die aneignende Umgestaltung des Orients zur Verfügung, die machtpolitischen Interessen dient.

Kurz nach Schließung der Wiener Weltausstellung werden die Bauten des orientalischen Viertels übrigens aus finanziellen Gründen abgetragen. Nur die massiv gebauten Pavillons des amateurs bleiben als Künstlerateliers bis in die Gegenwart erhalten.³³ Schah Naser ad-Dins Fazit über die Wiener Weltausstellung, die er in seinen Tagebuchaufzeichnungen ein «ungewöhnlich kolossales Bazarungeheuer»³⁴ nennt, beschränkt sich auf eine gewisse Wertschätzung seines im persischen Pavillon angebrachten Portrait-Gemäldes, das er sich in seine Wiener Residenz, das Schloss Laxenburg, bringen lässt, um es zu betrachten. Die Gebäude des konstruierten Orients auf der Wiener Weltausstellung legen aus Sicht des Schahs jedoch ihre österreichische Prägung und Herkunft so überdeutlich offen, dass er nach seinem ersten Besuch bereits genug von ihnen gesehen hat und eine geplante zweite Visite des Ausstellungsgeländes absagt: «Noch einmal, wie es auf dem Programm steht, gehe ich nicht da hinunter [...], so werde ich wohl meinen persischen Pavillon und er mich nicht mehr zu Gesicht bekommen, was auch immer die guten Leute, die mir ihn errichtet haben, dazu sagen sollten.»³⁵

Anmerkungen

- 1 Helmut Slaby: Binnenschild und Sonnenlöwe. Die Geschichte der österreichisch-iranischen Beziehungen bis zur Gegenwart, Graz 1982, S. 119.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Carl von Lützow: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1874, S. 99.
- 5 Anonym: Naser ad-Din's Haus in der Weltausstellung, in: Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung, 30.07.1873, Nr. 214, S. 2.
- 6 von Lützow 1874 (wie Anm. 4), S. 100.
- 7 Edward W. Said: Orientalismus, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981, S. 10.
- 8 Vgl. Zeynep Çelik: Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 63.
- 9 Franc Rozman: Baron Josef Schwegel. Spomini in pisma, Ljubljana 2007, S. 231.
- 10 Curatorium Wien (Hg.): Das k. k. österreichische Handels-Museum 1875–1900, Wien 1900, S. 2.
- 11 Ebd., S. 6.
- 12 Ebd., S. 9.
- 13 Vgl. Stefan Koppelkamm: Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa, Berlin 1987.
- 14 Walter Benjamin: Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der kunstwissenschaftlichen Forschungen, in: Rolf Tiedemann/Herman Schwepenhäuser (Hg.): Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S. 368.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Daniel Gethmann: «UnbildmäÙig.» Ein Vorschlag zur Architekturbetrachtung von Walter Benjamin, in: Harun Maye/Markus Krajewski (Hg.): Universalenzyklopädie der menschlichen Klugheit, Berlin 2020, S. 104–105.
- 17 Benjamin 1972 (wie Anm. 14).
- 18 Ebd.
- 19 Jutta Pemsel: Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln 1989, S. 48.
- 20 Anonym: Aus dem Palast des Vicekönigs von Egypten, in: Allgemeine Illustrierte Weltausstellungs-Zeitung, 09.11.1873, Nr. 9/10, S. 118.
- 21 Über Land und Meer. Deutsche Illustrierte Zeitung, 1874, Nr. 6, S. 117.
- 22 Valentin Teirich: Der Orient und die Wiener Weltausstellung, in: Blätter für Kunstgewerbe, Bd. 2, 1873, S. 53–54, hier S. 54.
- 23 Ebd.
- 24 Darstellung des Welthandels auf der Wiener Weltausstellung 1873. Bericht des Experten für die additionelle Ausstellung Darstellung des Welthandels, Wien 1873, S. 24.
- 25 Ebd.
- 26 Special-Katalog der Beiträge aus dem Oriente zu den additionellen Ausstellungen des Welthandels und der Geschichte der Preise, Cercle Oriental, Wien 1873, S. 33–34.
- 27 Vgl. Ahmet A. Ersoy: Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary. Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire, Aldershot 2015, S. 48.
- 28 Anonym: Die Welt-Ausstellung zu Wien, Siebenbürgisch-Deutsches Wochenblatt, 02.07.1873, Nr. 27, S. 731.
- 29 Griesmayr, Franz Seraph: *Das österreichische Handelsmuseum in Wien 1874–1918*, Diss. Univ. Wien, 1968, S. 15.
- 30 Aus dem Protokoll der 98. Sitzung des Hof-Bau-Comités am 24. Dezember 1877. Zitiert nach Ernst Czerny: Von Lepsius bis Klimt. Die Bildwerdung des Alten Ägypten im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, in: Ingelore Hafemann (Hg.): Preußen in Ägypten. Ägypten in Preußen, Berlin 2010, S. 61–95.
- 31 Julius Lessing: Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Berlin 1874, S. 23–24.
- 32 Aus Kaiser Franz Josephs Thronrede am 5. November 1873. Zitiert nach Pemsel 1989 (wie Anm. 19), S. 97.
- 33 Vgl. ebd. S. 87.
- 34 Nasreddin Schah: Reisetagebuch des Nasreddin Schah nach persischer Handschrift, Leipzig 1874, S. 243.
- 35 Ebd., S. 246.

Bildnachweise

- 1 Wiener Photographen-Association (Nr. 821), Wien Museum, Wien Museum Inv.-Nr. 42311/15, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/111030/>)
- 2 Wiener Photographen-Association, (Nr. 281), Wien Museum Inv.-Nr. 75608/12, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/553754/>)
- 3 Wiener Photographen-Association, Cercle Oriental, 1873 (Nr. 923), 1873, Wien Museum Inv.-Nr. 27953/34, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/117106/>)