

Exotismus in der Wiener Moderne

Peter Stachel (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien)

Gustav Mahler im Dialog: *Das Lied von der Erde*
Dialoghi Mahleriani: Il Canto della Terra
Toblach / Dobbiaco, 18. 7. 2017

Was meinen wir eigentlich genau, wenn wir Begriffe wie „exotisch“ oder „Exotismus“ verwenden? Was schwingt alles in diesem Begriff mit? Und – was wurde um 1900 als exotisch wahrgenommen?

Der *Duden* definiert den Begriff „exotisch“ folgendermaßen: „1. Fernen (besonders überseeischen, tropischen Ländern und Völkern eigentümlich, ihnen zugehörend, entstammend (der Art, dem Aussehen, Eindruck nach) fremdländisch, fremdartig *und dabei einen gewissen Zauber ausstrahlend*“ [Duden, S. 563]; diese letztere Ergänzung ist wichtig. Wenn etwas als „exotisch“ bezeichnet wird, so ist es nicht einfach fremd, sondern zugleich auch anziehend und Begehren erweckend. Als zweite, allgemeinere Bedeutung gibt der *Duden* dann noch an: „ausgefallen, ungewöhnlich“ [Duden, S. 563]. Was in dieser Begriffsbestimmung fehlt ist soziale Exotik, also ein aus ähnlichen Motiven gespeistes Interesse an anderen Gesellschaftsschichten.

Den Begriff *Exotismus* beschränkt der *Duden* in weiterer Folge auf die sprachliche Ebene und bezeichnet damit Worte aus einer fremden Sprache, die auf einen Begriff der fremdsprachigen Umwelt beschränkt bleiben (Beispiel: *Schah* – von Persien, ein Begriff der nicht oder nur ironisch auf andere Herrscher bezogen werden kann) genannt. Deutlich hilfreicher ist hier die Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, sie bestimmt Exotismus als „eine Vielzahl verschiedenartiger Phänomene und Strömungen [...] deren Hauptmerkmal in einer Beeinflussung der europäischen Kunst durch fremdländische, insbesondere außereuropäischen Elemente besteht“ [MGG, Sp. 226]. Interessanterweise wurde diese Begriffsbestimmung wörtlich auch von der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* übernommen, obwohl der Begriff in der MGG eben wesentlich auf den Bereich der Kunst und vor allem der Musik bezogen ist, aber wohl eine breitere Bedeutung haben kann.

Etwas als „exotisch“ zu bezeichnen ist jedenfalls keine *Beschreibung* (Deskription), sondern eine *Zuschreibung* (Askription) und damit entscheidend vom Standort dessen abhängig, der diese Zuschreibung vornimmt. Wenn etwas als „exotisch“ angesehen wird, ist es einerseits fremdartig, eventuell sogar mit einem gewissen Gefahrenpotenzial verbunden (man denke an exotische Tiere oder Reisen in „exotische Länder“), aber auch in gewissem Sinn interessant und begehrenswert. Was hier stattfindet, ist auch ein Prozess des *Othering*, wie dies die zeitgenössischen Kulturwissenschaften nennen: Das Fremde wird mit bestimmten Vorstellungen verbunden und gewissermaßen „auf den Punkt“ gebracht. Damit wird zugleich eine Erwartungshaltung hergestellt: Man stelle sich die Enttäuschung von Touristen vor, die in ein exotisches Land reisen und feststellen müssen, dass es gar nicht so ist, wie man es sich vorgestellt hat, ja im Grunde dem eigenen Herkunftsland gleicht. Man kann wohl sagen, dass die Tourismusindustrie weltweit unter anderem daran arbeitet, genau diese kontrollierte Form von Exotik herzustellen um damit eine Erwartungshaltung zu bedienen.

Die Zuschreibung als „exotisch“ ist aber nicht nur vom geographischen, sondern auch vom historischen Standort abhängig. In unserer Gegenwart, einer Zeit von Fernreisetourismus, Fernsehen, Internet und Skype gelten Dinge, die vor 100 Jahren als Ausbund an Exotik gelten konnten, vielfach als durchaus vertraut. Um ein banales Beispiel zu nennen: Ich bin alt genug, mich daran zu erinnern, als bei uns die ersten „Chinesischen Restaurants“ aufgemacht haben, die anfangs als Inbegriff von kulinarischer Exotik galten. Heute geht man ganz selbstverständlich „zum Chinesen“ und verbindet damit wohl kein Gefühl von Exotik mehr, auch wenn sich die meisten dieser Lokalitäten redlich darum bemüht, einen irgendwie exotischen Flair herzustellen: Und zwar mit einer Ausstattung, die skurrilerweise überall sehr ähnlich und damit uns Konsumenten längst vertraut ist.

Der geographische Standort, von dem im Weiteren die Rede sein soll, ist Wien und sind im weiteren Sinn andere urbane Zentren der Habsburgermonarchie, der zeitliche Standort ist die Zeit des *Fin de Siècle*, also das, was sich mittlerweile zum *Topos Wien um 1900* verfestigt hat und z.B. in Wien auch unter diesem Markenbegriff vermarktet wird. Ein erster Versuch einer Gesamtschau auf die politischen und künstlerisch-wissenschaftlichen Entwicklungen in Wien zur Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde bereits kurz nach dem 2. Weltkrieg von dem österreichischen Amateurhistoriker Albert Fuchs (1905–1946) in seiner postum

veröffentlichten Studie *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918* unternommen, blieb aber ohne Resonanz, wozu wohl auch der eher summarisch-aufzählende als problemorientierte Zugang des Verfassers beigetragen haben dürfte. Auch eine erste Ausstellung *Wien um 1900* im Gebäude der Secession 1964 blieb ohne tiefergehende Wirkung. Die heute in Wien eben auch touristisch vermarktete Trademark *Wien um 1900* – mit der sich, so die österreichische Tageszeitung *Der Standard* im Jahr 2012, ein „besitzerstolzer Blick auf Wien als beispielloses Laboratorium der Moderne“ [Pohl] verbinde – wurde freilich von externen Beobachtern erst in den 1970er Jahren geprägt, insbesondere von Autoren aus dem angelsächsischen Raum wie William McGrath, William M. Johnston, Alan Janik und Stephen Toulmin und vor allem vom amerikanischen Historiker Carl Emil Schorske (1915–2015) mit seiner bahnbrechenden Studie *Fin-de-siècle Vienna* von 1980. Für ein breiteres, nicht wissenschaftliches Publikum verfestigte sich der Topos insbesondere durch eine Reihe spektakulärer Großausstellungen, unter anderem 1984 in Venedig, unter dem Titel *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930* im Jahr 1985 in Wien, in weiterer Folge 1986 im Centre Pompidou in Paris, 1987 im Museum of Modern Art in New York, danach in Tokio und 1993 in Madrid. Die Fülle an Literatur zur Thematik *Wien um 1900* ist heute nur mehr von Spezialisten zu überblicken.

Als erklärender Rahmen diene und dient bis heute, ungeachtet mancher späterer Ergänzungen und Korrekturen, die Hypothese des 2015 im Alter von einhundert Jahren verstorbenen Carl Schorske, wonach sich die kulturelle Blüte des Wien um 1900 vor allem aus der bewussten Ablehnung des robusten optimistischen Fortschrittsglaubens der liberalen Gründerzeit-Generation durch deren Söhne (und in einigen Fällen auch Töchter) interpretieren lässt. Während der Liberalismus als vorherrschende politische Strömung zunehmend durch die verschiedenen, teilweise aggressiven Nationalismen einerseits, sowie durch die aufkommende Sozialdemokratie andererseits abgelöst wurde, begannen die Exponenten der Jahrhundertwende-Generation die Grundlagen von Gesellschaft und Kultur mit wissenschaftlichen und künstlerischen Mitteln kritisch zu analysieren und kamen dabei zu teilweise recht pessimistischen Befunden, deren Bedeutung aber weit über den Ort und die Zeit ihres Entstehens hinausreichen. Die Frage, die sich daraus ergibt, lautet: Warum gerade hier? Warum gerade in Wien und Mitteleuropa, also in einem ökonomisch wenn schon nicht gänzlich rückständigen, so doch zumindest nicht führenden Großraum Europas? Warum gerade in einem krisengebeutelten Großreich, das in Folge der Niederlage im 1. Weltkrieg zerfallen ist?

Als ein wesentliches Element des Modernisierungsprozesses und generell als ein Kennzeichen moderner Gesellschaften gilt die zunehmende Ausdifferenzierung der Gesellschaft, die zunehmende Spezialisierung und Arbeitsteilung einerseits und, damit verbunden, die Entstehung neuer sozialer Schichten. Auf diesen Umstand haben übrigens bereits einige der Zeitgenossen hingewiesen, etwa der deutsche Soziologe Georg Simmel (1858–1918). Die horizontal verlaufenden Differenzierungsprozesse führten auch zu veränderten Formen sozialer Wahrnehmung, die nicht zuletzt auch in der Kunst der Moderne vielfältig vermittelten Ausdruck fanden – ohne dass sich diese freilich auf eine solche Art von „Ausdrucksfunktion“ reduzieren ließe. Was nun die spezifische Situation in Zentraleuropa besonders interessant macht, ist der Umstand, dass die für den gesellschaftlichen Modernisierungsprozess generell kennzeichnende Form horizontaler sozialer Differenzierungen durch eine auf regional gegebenen Bedingungen beruhende vertikale ethnisch-nationale Differenzierung – das Zusammenleben unterschiedlicher Ethnien und kultureller Gruppen in einem Staat und in besonderer Verdichtung in den Städten dieses Staates – in ihrer Wirkung potenziert wurde. Deshalb wurden gerade in dieser europäischen Großregion auch die Krisen und Defizite dieser Entwicklung früher wahrgenommen und analysiert als andersorts: Zentraleuropa wurde so gewissermaßen zu einem Laboratorium für die strukturellen, sozialen und kulturellen Probleme moderner und in gewissem Sinne auch schon postmoderner Gesellschaften, in seinen Städten als Zentren dieser Entwicklungen wurden diese Versuchsanordnungen durchexerziert. Wenn diese Hypothese zutrifft, und ich meine, sie trifft zu, dann gehört in gewissem Sinn die Auseinandersetzung mit Exotik, konkret „Binnenexotik“, konstitutiv zur Wiener Moderne.

Vom Zentrum bzw. den urbanen Zentren der Monarchie aus betrachtet, erschien so manches Kronland durchaus exotisch. Als Beispiel möchte ich hier Dalmatien nennen, und zwar deshalb, weil es sich dabei heute um eine der beliebtesten Urlaubsregionen Europas handelt. Dalmatien war seit dem Wiener Kongress ein Kronland der Monarchie – genauer der österreichischen Reichshälfte – und die Anfänge des modernen Tourismus gehen auf die Zeit der Habsburgermonarchie zurück. Dabei wird das damals noch schwierig, nämlich nur per Schiff erreichbare Land in den Reiseberichten und Reiseführern der Zeit als „orientalisch“, „halborientalisch“ oder zumindest als „Übergang zum Orient“ geschildert. Breiter Raum wird exotischen kulturellen Praktiken, etwa der Schilderung des Glaubens an Amulette (so genannte *Zapis*) und der Blutrache gewidmet: Letztere kommt praktisch in jedem der

einschlägigen Texte vor, stets verbunden mit dem Hinweis, dass der touristische Besucher damit aber niemals in Kontakt komme. Auch seien alle Wegstrecken mittlerweile ganz und gar sicher zu bereisen – das „mittlerweile“ bezieht sich natürlich auf die verbreitete Vorstellung von balkanischer Wegelagerei und Räuberbanden. Anders gesagt, es handelt sich dabei um eine vom „Kulturland“ Österreich kontrollierte und damit ungefährlich gemachte Form von Exotik.

Stets wird auch betont, dass die „ungemein kleidsamen bunten Volkstrachten Dalmatiens“ [Bürger, S. 14] auch im Alltag getragen werden. In einem Reisebericht des Grazer Lehrers und Reiseschriftstellers Franz Swida (1852–1939) aus dem Jahr 1882 heißt es: „Beiläufig sei hier bemerkt, daß das Nationalcostüm in Dalmatien nicht so wie in den meisten Alpenländern nur ab und zu und von einem Theile der Bevölkerung getragen wird, sondern allgemeine und gewöhnliche Volkstracht ist. Ich sah selbst auf den Feldern Mädchen, mit ihrem Schmucke behangen, so wie sie auf den Bildern dargestellt sind, nur etwas weniger reinlich“ [Swida, S. 22]. Wie bestimmend dieses Bild war und wie sehr der touristische Blick dadurch vorgeprägt wurde, belegt eine Bemerkung von Adolf Schmal-Filius (1872–1919), einem Pionier der Autoreisen in der Habsburgermonarchie aus seinem Reisebericht von 1908: „Die Tracht der Bewohner blieb nach wie vor malerisch, und wenn wir einmal einen städtisch Gekleideten zu Gesicht bekamen, so empfanden wir das förmlich wie eine Beleidigung des Auges“ [Filius, S. 153f.]. Für Alexander von Warsberg (1836–1889), einen bekannten Reiseschriftsteller der Monarchie, bekannt auch als langjähriger Reisebegleiter von Kaiserin Elisabeth (1837–1898), waren die antiken Altertümer und die Renaissancebauten das wirklich Interessante an Dalmatien, er schildert das Land als eine Art landschaftlich reizvolles architektonisches Freilichtmuseum. Die zeitgenössische Bevölkerung erscheint aus seiner historistischen Perspektive als ornamentales Beiwerk und „recht wie zur Staffage auf Ruinen geschaffen“ [Warsberg, S. 100].

In diesen wenigen Zitaten finden wir die Vorstellungen eines auch noch heute geltenden touristischen Exotismus in der Nussschale: Die pittoresk gekleideten Einheimischen als Ornament, als „Staffage“, wenn sie sich dem entziehen und die Erwartungshaltung des Besuchers nicht erfüllen, als „Beleidigung des Auges“ und insgesamt könnten sie natürlich ein bisschen reinlicher sein. Und noch ein Element des Exotismus ist an diesem Beispiel aufweisbar, nämlich die Aneignung des Exotischen als Aufputz: Als Folge des erwachenden

Interesses am Reiseland Dalmatien entstanden in Wien binnen kurzer Zeit zahlreiche so genannte „Dalmatinische Weinstuben“.

In einer Zeit, als Fernreisen für die Allermeisten ein unvorstellbarer Luxus waren, erwies es sich als ein gangbares Geschäftsmodell, die Exotik eben umgekehrt hierher zu bringen. Im Rahmen der Wiener Weltausstellung 1873 wurden zahlreiche Bauten in exotischem Stil errichtet – und auch im Sinn der Veranstalter genutzt. Dabei wurde auf Genauigkeit der Zuordnung wenig Wert gelegt: Im nordamerikanischen Wigwam, das übergroß angelegt war, gab es einen Restaurantbetrieb, in dem in Ermangelung von verfügbaren Indianern so genannte „Wigwam-Neger“ als Servierkräfte arbeiteten. Bereits im Jahr davor, 1872, hatte die erste so genannte „Völkerschau“ in Wien stattgefunden: Dabei wurden Angehörige exotischer Völker in ihrer quasi-naturgegebenen Umgebung präsentiert, so ähnlich wie in einem Tiergarten; tatsächlich fanden die ersten dieser Völkerschauen in Tiergärten statt, später dann meist auf dem ehemaligen Weltausstellungsgelände im Prater. Es handelte sich dabei um regelrechte Tourneeprogramme, die von internationalen Firmen, häufig von Hagenbeck, veranstaltet wurden. Aus heutiger Sicht erscheint diese Form der Menschenzurschaustellung befremdlich, dazumal war sie aber durch alle sozialen Schichten hindurch höchst populär: Wobei freilich ergänzt werden muss, dass viele der Besucher wohl zum ersten Mal in ihrem Leben Menschen anderer Hautfarbe Auge in Auge gegenüber standen. Selbst Kaiser Franz Joseph (1830–1916) besuchte mehrere dieser Ausstellungen. Zwischen 1872 und 1906 fanden in Wien nicht weniger als 47 solcher „Völkerschauen“ statt, die erfolgreichsten darunter, etwa die Singhalesen-Ausstellung von 1884, kamen auf einen Besucherschnitt von 10.000 – pro Tag, wohlgemerkt. Diese Ausstellung führte übrigens zu einer regelrechten Ceylon-Mode in Wien.

Zu den erfolgreichsten dieser Veranstaltungen gehörte 1896 das „Aschanti-Dorf“ im Prater mit 70 bis 100 afrikanischen Bewohnern, angeblich von der „Goldküste“ – woher diese Personen wirklich kamen und ob sie dieser Tätigkeit professionell nachgingen, weiß man bis heute nicht. Wien lag, wie eine Tageszeitung formulierte, im „Aschanti-Fieber“. Was zweifellos daran nicht unbeteiligt war, war der Umstand, dass einige der jüngeren Frauen unter den Aschanti mit nacktem Oberkörper auftraten, was als authentisch gerechtfertigt und von den Organisatoren ausdrücklich verlangt wurde. Hier zeigt sich ein weiterer Aspekt des Begehrens nach dem Exotischen, nämlich die sexuelle Komponente. Übrigens wird dieser Umstand auch im Artikel „Exotismus“ in „Musik in Geschichte und Gegenwart“ eigens

thematisiert. Die Frauen eines in der Vorstellung der Zeit naturnäheren Volkes, galten als sexuell zumindest im Prinzip verfügbar. Auch der Dichter Peter Altenberg (1859–1919) fühlte sich vor allem von den Frauen der Aschanti-Ausstellung angezogen, deren Fotos er sammelte und gerahmt in seiner Wohnung hängen hatte (heute befinden sich diese im Besitz des *Wien Museums*). Altenberg war davon so angetan, dass er eine eigene Publikation dazu verfasste: *Aschantee* von 1897.

Das Begehren nach dem Exotischen konnte sich aber auch in der Übernahme von imaginierten Rollenmustern äußern. 1901 fand in der Rotunde im Prater ein Japanisches Kirschblütenfest statt, als „Japanerinnen“ traten kostümierte Damen der Wiener Gesellschaft auf. Und auch Künstlervereinigungen, wie das *Künstlerhaus*, bedienten sich exotischer Verkleidungen für ihre Feste: das Künstlerhaus-Gschnas von 1892 stand beispielsweise unter dem Motto „Groß-Peking“.

In der Kunst, sowohl in der Malerei als auch im Design, waren Anregungen durch ostasiatische Vorbilder um 1900 weit verbreitet – nicht nur in Wien. Durch öffentliche und private Sammlungen waren entsprechende Artefakte vergleichsweise leicht zugänglich: Seien es asiatische Gebrauchsgegenstände, seien es japanische Farbholzschnitte oder ähnliches. In der Musik lag die Sache freilich ganz anders.

Exotismen in musikalischen Kompositionen gab es natürlich schon lange vor der Zeit um 1900. Zur Berührung mit tatsächlich außereuropäischer Musik kam es aber nur in ganz wenigen Einzelfällen, zumeist war das, was als Exotisch innerhalb von Kompositionen präsentiert wurde, ein reines Phantasieprodukt. Ein realer „exotischer“ musikalischer Einfluss in der mitteleuropäischen Musikkultur war allerdings die so genannte Janitscharen-Musik, also die türkischen Militär-Bandas, mit den *timpani turchesti*, exotisch klingenden Percussionsinstrumenten, häufig in der Kombination Becken, Triangel, große Trommel und Schellenbaum, dazu Oboen. In der Türkei ist diese *Mehter* oder *Mehterhan* genannte Musik bis heute verbreitet, ob es sich dabei um genuin türkische Musik handelt oder ob diese bereits unter Einfluss europäischer Blasmusik entstanden ist, darüber streiten die Experten. Solchen „Bandas“ konnte man in Städten der Habsburgermonarchie begegnen, diese Musik konnte man also auch hierzulande hören: Beispielsweise im Wiener Hetztheater, einer Arena für Tierkämpfe, die im 18. Jahrhundert mehrere Jahrzehnte bestand – hier wurde die Show von einer Janitscharen-Kapelle musikalisch untermalt.

Von solchen seltenen realen Einflüssen abgesehen, blieb Exotismus in der Musik weitgehend ein Phantasieprodukt. Verständnis für Exotik in der Musik setzt gewissermaßen eine festgefügte Ideomatik voraus, was für die europäische Musiksprache zutrifft. Die Dur-Moll-Tonalität ist für tatsächliche „Fremdelemente“ nur sehr bedingt durchlässig, Regelbrüche werden aber sehr rasch als „irgendwie exotisch“ eingeordnet. Exotismen wurden als „Regelwidrigkeiten“ selbst kreiert, womit sich die Frage nach der Authentizität gar nicht mehr stellt. Die wesentliche Eigenschaft musikalischer Exotismen war, so die MGG, deren „Pseudocharakter“ [MGG, Sp. 228], Exotismus ist so betrachtet *immer* ein Phantasieexotismus.

„Grundsätzlich konnte jeder ungewöhnliche [...] Klangeffekt dazu herhalten, einer Partitur exotisches Kolorit zu verleihen“ [MGG, Sp. 234]. Welche Art von Exotik aber gemeint ist, also welche Kultur hier angesprochen wird, das lässt sich nicht anhand des Materials, in den Noten, finden, sondern ist ein Phänomen der erklärten und erklärenden Intention des Künstlers und der davon beeinflussten Rezeptionshaltung. Salopp gesagt: Wenn es Musik zu einer Oper war, die das Sujet „Türkenoper“ bedient, so war die Musik eben türkisch, war die Handlung in Indien angesiedelt, ging derselbe Klangeffekt ohne Problem als „indisch“ durch. Türkenopern als Sujet waren verbreitet und populär, allein die Legende um *Tamerlan und Bajazit* wurde dutzende Male als Grundlage für Libretti benützt.

Ein Beleg für die in gewissem Sinn Beliebigkeit von Exotismen in der Musik noch des 19. Jahrhunderts ist ein älterer Zeitgenosse Gustav Mahlers (1860–1911), der mit diesem auch persönlich in Kontakt stand: Der Komponist Carl Goldmark (1830–1915), geboren 1830 und damit eine Generation älter als Mahler (allerdings hat er diesen um einige Jahre überlebt). Goldmark wird nicht der musikalischen Moderne zugerechnet, sondern der Spätromantik und dem Klassizismus. Überdies galt er, und das macht ihn in unserem Zusammenhang so interessant, als ausgesprochener Spezialist für musikalische Exotismen. Sein erster großer Publikumserfolg war im Jahr 1865 die Ouvertüre – besser wäre „Symphonische Dichtung für großes Orchester“ *Sakuntala*, op. 13, die sich auf das gleichnamige Versopus des indischen Dichters Kalidasa (4./5. Jahrhundert) bezog. Zehn Jahre später hatte Goldmark mit seiner ersten Oper *Die Königin von Saba*, Uraufführung an der Wiener Hofoper 1875, seinen größte Erfolg. Wieder ging es um ein exotisches Sujet und um den fiktionalen Orient, was Goldmark

etwa in Bezug auf die zentrale Szene der Oper, die im Tempel Salomos in Jerusalem spielt, vor gewisse kompositorische Probleme stellte.

„Für den musikalisch gebildeten Europäer besteht die orientalische Musik ohne Unterschied einheitlich in den bekannten Skalendifferenzen und Moll-Melismen. Mir wurde es jedoch klar, dass der Stil des indischen Büsserhaines in der ‚Sakkuntala‘ nicht der des prachtliebenden Hofes König Salomos und dieser nicht der der arabischen Königin [...] sein konnte. Und doch sollen alle orientalisches, das heißt verschiedenes orientalisches Gepräge haben“ [Goldmark, S. 116f.].

Hier ist also diese Festlegung der Art des exotischen Charakters durch den Kontext der Komposition von einem Komponisten selbst angesprochen. Wie problematisch das sein konnte, belegt ein Detail aus der Biographie Goldmarks. Als Jude aus einer religiösen Familie war Goldmark in seinen letzten Lebensjahrzehnten zunehmend antisemitischen Anwürfen ausgesetzt. Als er als eine seiner späteren Kompositionen die symphonische Dichtung *Sappho* vorlegte, wurde die von ihm als griechisch-antikisierend gemeinte musikalische Exotik von einigen Gegnern umstandslos als spezifisch jüdisch festgemacht. Wie dies ein Kritiker formulierte: Die griechische Dichterin habe wohl zu viel Zeit in Palästina verbracht.

Die Geburtsdaten von Goldmark und Mahler liegen zwar nur eine Generation auseinander, dennoch hatten sich gerade in dieser Zeit einige musikalische Voraussetzungen grundlegend verändert. Komponisten begannen verstärkt nach Alternativen zur Dur-Moll-Tonalität zu suchen, experimentierten mit Pentatonik (wie Mahler im *Lied von der Erde*) oder mit Ganztonleitern und mit Atonalität. Und erstmals konnte auch eine größere Zahl von Musikschaaffenden tatsächlich mehr oder weniger authentische fremde Musik hören. Einen Wendepunkt stellten hier, noch vor der kommerziellen Speicherung von Tönen, die beiden Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 dar, die jeweils mit einem großem musikalischen Rahmenprogramm von Musik aus aller Welt unterlegt waren. Zumindest die französischen Komponisten der Zeit haben diese Konzerte auch gehört und ließen sich wohl auch davon beeinflussen. Wie genau und in welcher Intensität, das ist aber eine Aufgabe für Musikanalytiker und nicht für einen Kulturhistoriker.

Literatur:

- Altenberg, Peter: Ashantee, Berlin 1897.
- Bellman, Jonathan (Hg.): The Exotic in Western Music, Boston 1998.
- Betzwieser, Thomas / Stegemann, Michael: Exotismus, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (= MGG), begründet von Friedrich Blume, 2. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 3: Eng–Hamb, Kassel u.a. 1995, Sp. 226–243.
- Bürger, Hugo (Chefredacteur): Der Oesterreichische Lloyd und sein Verkehrsgebiet. Officielles Reisehandbuch, hg. von der Dampfschiffahrtsgesellschaft des Oesterreichischen Lloyd. 1. Teil: Istrien, Dalmatien, Herzegowina und Bosnien, Wien u.a. o.O. [1901].
- Duden – Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, 8. Auflage, Stuttgart 2015.
- Exotism, in: The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, edited by Stanley Sadie, Volume 8, London 2001, S. 459–462.
- Filius [= Schmal, Adolf]: Eine Automobil-Reise durch Bosnien, die Hercegovina und Dalmatien, hrsg. und mit einer Einleitung versehen v. Elmar Samsinger, Wien 2012 [Original: Wien 1908, davor abgedruckt in der Allgemeinen Automobil Zeitschrift 1907]
- Fuchs, Albert: Geistige Strömungen in Österreich 1867–1938, Wien 1949.
- Goldmark, Karl: Erinnerungen aus meinem Leben, Wien u.a. 1922.
- Janik, Alan / Toulmin, Stephen: Wittgensteins Wien, München 1984.
- Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848–1938, Wien u.a. 1974.
- Kos, Wolfgang / Gleis, Ralph (Hgg.): Experiment Metropole – 1873: Wien und die Weltausstellung. Wien Museum, Wien 2014.
- Locke, Ralph P.: Musical Exoticism. Images and Reflections, Cambridge 2009.
- Locke, Ralph P.: Music and the Exotic. From the Renaissance to Mozart, Cambridge 2015.
- McGrath, William: Dionysian Art and Populist Politics in Austria, New Haven u.a. 1974.
- Pohl, Ronald: Wien um 1900 – Im Zweifel für die Klarheit, in: Der Standard 3. 2. 2012, <https://derstandard.at/1328162521851/Wien-um-1900-Im-Zweifel-fuer-die-Klarheit>
- Schorsch, Carle E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle, Frankfurt a.M. 1982.
- Schwarz, Werner Michael: Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870–1910, Wien 2001.
- Simmel, Georg: Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen, Leipzig 1890.
- Stachel, Peter: Halb-kolonial und halb-orientalisch? Dalmatien als Reiseziel im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Peter Stachel / Martina Thomsen (Hgg.), Zwischen Exotik und Vertrautem. Zum Tourismus in der Habsburgermonarchie und ihren Nachfolgestaaten, Bielefeld 2014, S. 165–199.
- Swida, Franz: Krain, Küstenland und Dalmatien, Wien 1882.
- Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, Wien 1984.
- Warsberg, Alexander von: Dalmatien. Tagebuchblätter aus dem Nachlasse, Wien 1904.
- Wolff, Larry: The Singing Turk. Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage from the Siege of Vienna to the Age of Napoleon, Stanford CA 2016.

Peter Stachel, Mag. Dr., Dozent für Neuere Geschichte. Historiker am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien.
E-Mail: peter.stachel@oeaw.ac.at