



Klaus Kreimeier

Traum und Exzess

Die Kulturgeschichte des frühen Kinos

ISBN: 978-3-552-05552-0

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-552-05552-0>

sowie im Buchhandel.

## PROLOG

# ***Ein Fließen und Strömen, rauschende Pracht***

Ein Geistesblitz muss es gewesen sein, der den Autor G. de Wailly inspiriert hat, die Pariser Weltausstellung von 1900 einen »coup de Kodak«<sup>1</sup> zu nennen, einen gelungenen Streich der amerikanischen Eastman Kodak Company, die seit 1888 mit ihrer berühmten Kodak-Box – »You press the button, we do the rest« – die Kunst der Fotografie als Massenvergnügen vermarktet. Die Ausstellung sei ein überwältigender »Schnappschuss der Menschheit«, der »alle ihre Gesichter, physisch und moralisch, materiell und intellektuell«, in einer Momentaufnahme präsentiere. In einem gedanklichen Salto übersetzt de Wailly das Weltereignis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die virtuellen Dimensionen der Medienrealität.

Knapp fünfzig Jahre zuvor, 1851, hatte die erste Weltausstellung im Londoner Hyde Park eine frühe Phase der Globalisierung eingeleitet. In Joseph Paxtons legendärem Kristallpalast stellte Großbritannien als führende Industriemacht seine Maschinen und die gesamte Produktpalette seines kolonialen Empires zur Schau. Die folgenden Ausstellungen verstärken den Trend zum ökonomischen Superlativ und zur technischen Innovation; gleichzeitig versuchen sie, dem Massenpublikum eine Welt im Umbruch zu erklären. 1867 bahnt Paris mit vielen technischen Erläuterungen und Klassifizierungen Erkenntnispfade durch den Warenschubengel und offeriert seinen Besuchern mit Wasserspielen und Jahrmarktsbuden erstmals ein opulentes Unterhaltungsangebot. 1873 locken in der gewaltigen Eisenrotunde auf dem Wiener

Prater neben den Industriepavillons der teilnehmenden Nationen die Programme populärer Varietés das Publikum an. Auf der Weltausstellung 1889 in Paris ragen mit dem Eiffelturm und der Galerie des Machines epochale Ingenieurbauten in den Himmel; unter ihnen breiten sich nun auch die tropischen Kulturen der Kolonien aus, afrikanische und indische Tanzdarbietungen erfreuen die Besucher. Die ›Midway Plaisance‹ in Chicago, 1893, bietet mit ihrem Zirkus und ihren exotischen Live-Shows, ihren ›Eingeborenendörfern‹ und einer elektrisch glühenden Alpenszenerie schon einen Vorgeschmack auf die Vergnügungsparks von Coney Island und ›Disneyland‹. Doch erst die ›Exposition Universelle‹ von 1900 gewöhnt die Sinne der Besucher an eine komplett virtualisierte Welt.

Auch die wilhelminischen Ministerialsekretäre, Geheimräte und Universitätsprofessoren, die noch im selben Jahr für das deutsche Publikum den Prachtband »Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild«<sup>2</sup> zusammenstellen, kommen nicht umhin, das Ereignis – eine »Fata morgana« der Weltkultur, so der Herausgeber Georg Malkowsky<sup>3</sup> – als eine gigantische Medieninstallation zu würdigen. In blumigen Beschreibungen feiern ihre Texte die Kulissenwelt des Ausstellungsgeländes zwischen Place de la Concorde und Trocadéro mit ihren bombastischen (Schein-)Architekturen, Palästen, Wasserkünsten, gotischen Fabrikhallen, antikisierenden Portalen und exotischen Traumlandschaften – ein impressionistisch vibrierendes Panorama von barocker Pracht.

Ephemere Energien – Wasser und elektrisches Licht – durchsprühen diese Kunstwelt und halten sie in unablässiger Bewegung. Aus einem ›Château d'Eau‹ in der mittleren Fassade des Palastes für Maschinenindustrie und Elektrizität stürzen aus elf Meter Höhe »elektrisch durchglühte Wasserbäche kaskadenförmig in die Ebene«<sup>4</sup>, ja das ganze Gelände wird »von einer bisher unerhörten Lichtmenge bestrahlt«.<sup>5</sup> »Wahre Zauberschlösser nehmen Aug und Geist gefangen, und die funkensprühende Fee Elektra ergießt blendende Lichtfluten« auf eine Märchenlandschaft. »Überall braust und sprudelt es, und das Ganze wird mit einbrechender Dunkelheit zu Leuchtfontänen gestaltet, deren buntflammende, rauschende Pracht, vereint mit dem Glanz unzähliger elektrischer Lichter die Sinne umfängt.«<sup>6</sup>

Licht und Farben zelebrieren die alle Erfindungen überstrahlende Technologie des späten 19. Jahrhunderts: Die Wasserkaskaden treiben die Stromerzeugung an, versorgen die Paläste ringsum mit Elektrizität und bewerkstelligen, »dass auch die Vorführung aller ausgestellten Maschinen und sonstigen mechanischen Betriebe ausnahmslos elektromotorisch zu betreiben« sind.<sup>7</sup> »Das Fließen und Strömen, das schon von Georg Simmel um 1900 als Konsequenz des Kapitalstromes theoretisiert wurde, das für die ›Wunder der Elektrizität‹ ausschlaggebend war, entsprach offensichtlich einer Empfindungsqualität der Jahrhundertwende«, schreibt die Kulturhistorikerin Monika Wagner.<sup>8</sup> Auf der Pariser Weltausstellung wird das Wahrnehmungsverhalten der Menschen elektrisch organisiert.

Acht Scheinwerfer, zwölf Bogenlampen und 3116 Glühlampen lassen allein das Hauptportal erstrahlen. Auf elektrisch betriebenen Rolltreppen der New Yorker Firma Otis gleiten die Besucher durch die Etagen der nationalen Pavillons; elektrische Züge durchschneiden das Ausstellungsterrain und gewähren dem Auge kaum einen Ruhepunkt. Neu ist das *trottoir roulant* zwischen Invaliden-Esplanade und Marsfeld, ein rollendes Transportband für den Personenverkehr mit zwei unterschiedlich (vier beziehungsweise acht km/h) schnellen Teilbändern, die es dem Besucher erlauben, an jedem Punkt zu-, aus- oder umzusteigen. Ein technischer Vorläufer auf der Pariser Ausstellung von 1889 waren die *ponts roulants*, »rollende Brücken«, die sowohl den vertikalen Blick, die ›Aufsicht‹ auf einzelne Exponate, als auch den horizontalen ›Schwenk‹ über das Gelände ermöglichten. Die Umlaufbahn des neuen *trottoir roulant* auf sieben Meter hohen Stelzen gewährt dem Neugierigen nicht nur einen Überblick über das Ausstellungsgelände, sondern auch, wie ein Beobachter amüsiert feststellt, auf die anliegenden Straßen, »wo das rollende Trottoir in der Höhe der ersten Etage an den Fronten der Wohnhäuser [...] vorbeigleitet« und womöglich eine »besonders interessante Familienszene«<sup>9</sup> erahnen lässt. Das Wahrnehmungsdispositiv gleicht dem Blick aus dem Eisenbahnfenster oder (umgekehrt) dem auf ein vorüberziehendes Panorama – mit dem Unterschied, dass der ›Fahrgast‹ die Geschwindigkeiten wechseln oder auf dem unteren, feststehenden Perron stehen bleiben und seinem Voyeurismus frönen kann. Nicht nur das Wahrgenommene – die Wahrnehmung selbst wird zur Attraktion.

Wer mit der Kodak-Box die Ausstellung besucht und aus der Hand fotografiert, kann ungehindert und kostenlos seine Bilder schießen. Wer, wie die meisten professionellen Fotografen, ein Stativ benötigt, zahlt pro Aufnahme 25, für die gesamte Dauer der Ausstellung tausend Francs. Die »neuen Medien« sind in diesem durchmedialisierten Paradies willkommen und werden alsbald abkassiert. Die Kinematografie, als kommerziell genutzte Erfindung gerade fünf Jahre alt, wird auf der Weltausstellung von den Brüdern Lumière präsentiert. Auf einer 21 mal 16 Meter großen Leinwand auf dem Champ de Mars zeigen sie mit einem besonders lichtstarken Projektor ihre Filme vor Tausenden von Zuschauern. Gleich drei Erfinderteams stellen ihre Tonfilmexperimente vor, darunter Clément Maurice und Henri Lioret, die in ihrem Phonocinéma-Théâtre Sarah Bernhardt in ihrer Rolle als Hamlet und andere Pariser Theaterstars präsentieren. Georges Méliès filmt von einem Schiff auf der Seine aus die »Rue des Nations«, die Pavillons der teilnehmenden Länder mit ihren phantasievollen Fassaden. Als technisches Experiment hatte Thomas Alva Edison schon 1893, auf der Ausstellung in Chicago, sein guckkastenähnliches Gerät Kinetoscope vorgeführt.

Im Übrigen ist das Kino nur eine der zahllosen neuen und allerneuesten technischen Errungenschaften, die Paris zu bieten hat. Die ganze Ausstellung – farbenglühend, von Wasserspielen belebt, von physischer Bewegung und Elektrizität durchströmt – ist ein kinetisches Großereignis. Dem Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe – auch er hat ein repräsentatives Werk über die Ausstellung vorgelegt – fällt »eine unbeschreibliche, sich nie wiederholende Buntheit« auf, »ein viel größerer Reichtum an belebten Bildern, als ihn je eine Ausstellung aufgewiesen hat«. <sup>10</sup> Stillstand ist nicht gefragt; die Augen sollen permanent auf Reisen sein. Und sie sollen sich, mit Hilfe aller verfügbaren präkinematografischen Illusionskünste, auf eine Weltreise begeben, für die man in einem bizarren Bauwerk, dem *Tour du Monde*, eine historisch bereits überholte Installation, das Panorama, wiederbelebt und mit bewegten Tableaus im Vordergrund ausgestattet hat. Schon das Eingangsportal prunkt mit einem verwirrenden kosmopolitischen Eklektizismus:

»Eine indische Galerie krönt die Mauern des Gebäudes, während sich an seinen Ecken der Turm einer Pagode, ein chinesischer und

altportugiesischer Turm erheben. Die Eingänge sind in Form orientalischer Moscheenthüren von außerordentlicher Pracht. Das Panorama lässt innerhalb weniger Minuten Spanien, Athen, Konstantinopel, Suez, Indien, China und Japan auf einem zwei Kilometer langen Gemälde am Auge vorüberziehen.«<sup>11</sup>

1851, zur ersten Weltausstellung im Londoner Crystal Palace, hat die Zeitschrift »Punch« den satirisch gemeinten Vorschlag gemacht, den Effekt des Panoramas für die Kraftersparnis der Besucher zu nutzen: Die Leute könnten aus bequemen Sesseln auf einem vorbeiziehenden *moving panorama* die wichtigsten Exponate der Ausstellung betrachten. Zwanzig Meilen Segeltuch, vielleicht auch nur zehn, sollten ausreichen, um die Abbilder aller ausgestellten Objekte in Originalgröße vor den Augen des Publikums vorbeirollen zu lassen.<sup>12</sup> In die Tat umgesetzt, wäre das *moving panorama* ein Vorläufer des Pariser Panoramas im *Tour du Monde*, aber auch eine überdimensionale Antizipation des von einer Spule abrollenden Filmstreifens gewesen. Ebenso des Kino-Dispositivs: In seinen Sessel gebannt und auf die ›Leinwand‹ fixiert, lässt der Betrachter nicht (wie in der Eisenbahn) die Welt, sondern ihre Bilder an sich vorüberziehen. Erwägt man, dass die Ausstellung im Crystal Palace weniger eine Ansammlung technischer Innovationen als hochwertiger Waren gewesen ist, zeigt sich schlagartig die Bedeutung der Idee für die entstehende Konsumindustrie, die den potentiellen Kunden den ersten Liebesblick mit der Ware im abgebildeten Objekt tauschen lässt. Dem Habenwollen ist, wie in den heutigen Versandhauskatalogen oder in der Kino- und Fernsehklame, der schöne Schein vorgelagert, der sich meist einer komplexen und trickreichen Manipulation verdankt. Sie soll, ironischerweise, das Vertrauen herstellen, ohne das dem Habenwollen nicht der Tauschakt, also der Erwerb der Ware, folgen würde. Lenken die Medien des 19. Jahrhunderts den Blick zunehmend auf das technisch produzierte Bild, so nimmt die Bilderflut der frühen Weltausstellungen eine weitere Umsteuerung des Wahrnehmungsverhaltens vor: im Dienst der warenproduzierenden Industrie.

Dass wenige Jahre vor der Jahrhundertwende die ersten Kaufhäuser ihre Tore öffnen – wie etwa das Magasin Dufayel 1895 am Mont-

martre –, ist kein Zufall, sondern nur ein weiterer Beweis dafür, dass der Kapitalismus in seiner imperialistischen Phase im Begriff ist, sich als ein allumfassendes Spiegelkabinett der Wünsche, als eine den Sinnen schmeichelnde Erlebniskultur zu präsentieren. Bei Dufayel fragt sich der Kunde beinahe ehrfürchtig, ob der Tempel, den er betritt, frommer Andacht, einer feierlichen Zeremonie der Renaissance oder dem barocken Theater geweiht sein mag – oder gar den schönen Künsten, die ihn im Vestibül und auf den ausladenden Treppen mit Hunderten von Gemälden, Statuen, Bronzefiguren und reichverzierten Säulen erwarten. Ein Theatersaal für spektakuläre Darbietungen aller Art krönt das festliche Programm, das doch nur Rahmung sein will für das eigentliche, das heilige Fest im Zentrum der kapitalistischen Ökonomie: die Begegnung des Kunden mit dem Objekt seiner Wünsche in der Gestalt als Ware. Drei Millionen Kunden zählt Dufayel um 1900, dreitausend Angestellte verwalten das Haus; an der Fassade begrüßt eine Allegorie: die Statue des Kredits.<sup>13</sup>

Auch auf der Pariser ›Exposition Universelle‹ entgeht kritischen Beobachtern nicht, dass sich in dieser aufregenden und ziemlich geschmacklosen Kulissenwelt ein aggressiver Konsumismus Bahn bricht, ja dass ihr Pomp nur »Leere, Narrentum, krasse Verfremdung oder absolute Falschheit« verdeckt.<sup>14</sup> Der Großinszenierung der Weltkultur wohnt auch eine große Illusion, ein Fluidum des Transitorischen und Vergänglichen inne. Julius Meier-Graefe mokiert sich schon in der Einleitung zu seinem Werk darüber, »dass nach einer kurzen Spanne Zeit, die gerade ein Zehntel von dem Aufwand, den die Schöpfung dieser Welt gekostet hat, dauern wird, alles zu Ende sein wird. Was bleibt von alledem?«<sup>15</sup> Im Anblick der Scheinarchitekturen auf dem Marsfeld sieht er ein »in Gips tobendes Epigonentum«, glitzernde Orgien der Vergeblichkeit:

»Vor allem in der Krone des Ganzen, dem Riesengebilde, das sich vor die Front des alten, ehrwürdigen Maschinenpalastes geschoben hat, dem berühmten Château d'Eau. Man sieht die munteren Wasser nur mit der tödlichen [sic!] Angst springen, dass dieser ganze Zauber demnächst weggewaschen wird. Abbrechen kann man hier von nicht mehr sagen, man glaubt es wegblasen zu können.«<sup>16</sup>

In der »tötlichen Angst«, die der Betrachter auf die munteren Kaskaden projiziert, schwingt auch die Ahnung mit, dass die Epoche mit den alten Bildern, Gewissheiten und Technologien aufräumen und von der Vorstellung, dass etwas auf dieser Welt bleiben könnte, Abschied nehmen wird. Die Feier der Elektrizität auf der Weltausstellung besiegelt den Triumph der unsichtbaren, immateriellen Energien über die schwere, mit Dampf betriebene Maschinerie – das Feste verflüssigt sich, und permante Bewegung (der Kapitalmassen, der Warenzirkulation, der Migrantenströme, aber auch der Kommunikationssysteme und der Bilder, die sich die Menschen machen) wird zum Signum des neuen Jahrhunderts. Meier-Graefe, ein Vorkämpfer des Impressionismus in der Malerei, notiert, dass alles Strömen und Verfließen dem Besucher Gegenwart und Zukunft offenbart, »wenn man die Ausstellung zur Nachtzeit durchwandelt«, der »Eklat« der Stilmischungen ausgeblendet ist und in »tausend blauviolett Lichtkörpern« die Konturen einer neuen Welt, einer neuen Ausstellung aufleuchten, »die man sprachlos vor Entzücken betrachtet«. <sup>17</sup> In der Begrifflichkeit seiner Zeit beschreibt der Kunsthistoriker nicht mehr und nicht weniger als ein virtuelles Gesamtkunstwerk, eine faszinierende Medieninstallation.

Auch die Kinematografie – um 1900 als Jahrmarkts- und Variété-Attraktion noch vielfach unterschätzt – nimmt auf der Weltausstellung die Entwicklung kommender Jahrzehnte vorweg. Während die Brüder Lumière in ihrem ›Maréorama‹ mit Filmaufnahmen von der Kommandobrücke eines Dampfers aus im Stil der amerikanischen und britischen *phantom rides* <sup>18</sup> eine Seereise durch das Mittelmeer simulieren, springt das ›Cinéorama‹ von Raoul Grimoin-Sanson in eine futuristische Dimension. Das Projekt verbindet bewährte Techniken wie das Rundpanorama und die von einem Ballon aufgenommenen Luftbilder des Fotografen Nadar mit der Vision eines 360-Grad-Kinos, das erst ein halbes Jahrhundert später im amerikanischen Themenpark Disneyland realisiert werden wird.

Grimoin-Sanson will seinem Publikum die Illusion vermitteln, es schwebe hoch über Europa und Nordafrika und blicke aus dem Korb eines Ballons auf Städte und Landschaften herab. Zehn Kameras, sternförmig auf einer runden Holzplatte von eineinhalb Meter Durchmesser postiert und mit Siebzig-Millimeter-Film ausgestattet, werden