

Zeitschrift: Ferrum : Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG
Herausgeber: Eisenbibliothek
Band: 66 (1994)

Artikel: Die erste Londoner Weltausstellung als Wahrnehmungsproblem
Autor: Wagner, Monika
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-378294>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die erste Londoner Weltausstellung als Wahrnehmungsproblem

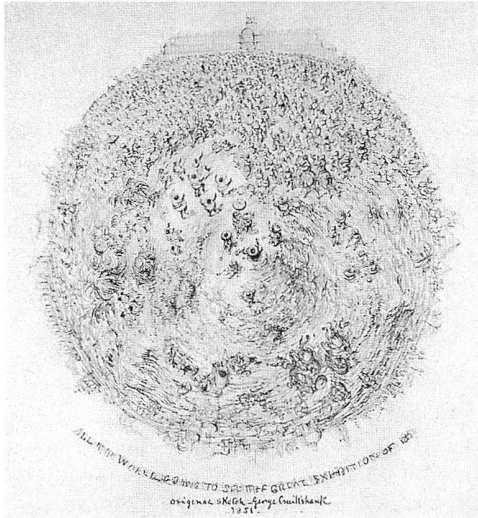


Fig. 1: Cruikshank, George: Alle Welt bricht zur Weltausstellung auf, London, Victoria Albert Mus., 1851

Nicht allein Joseph Paxtons legendärer Kristallpalast, der für die Dauer von nur fünfenehalb Monaten im Londoner Hyde Park errichtet worden war, um 1851 die erste Weltausstellung zu beherbergen, lässt sich gegenüber tradierten Bauweisen als Wahrnehmungsschock beschreiben, der seinerseits neue Wahrnehmungsmuster modellierte¹. Auch das Ausstellungserlebnis selbst erwies sich als Herausforderung des bis dato entwickelten Wahrnehmungsvermögens.

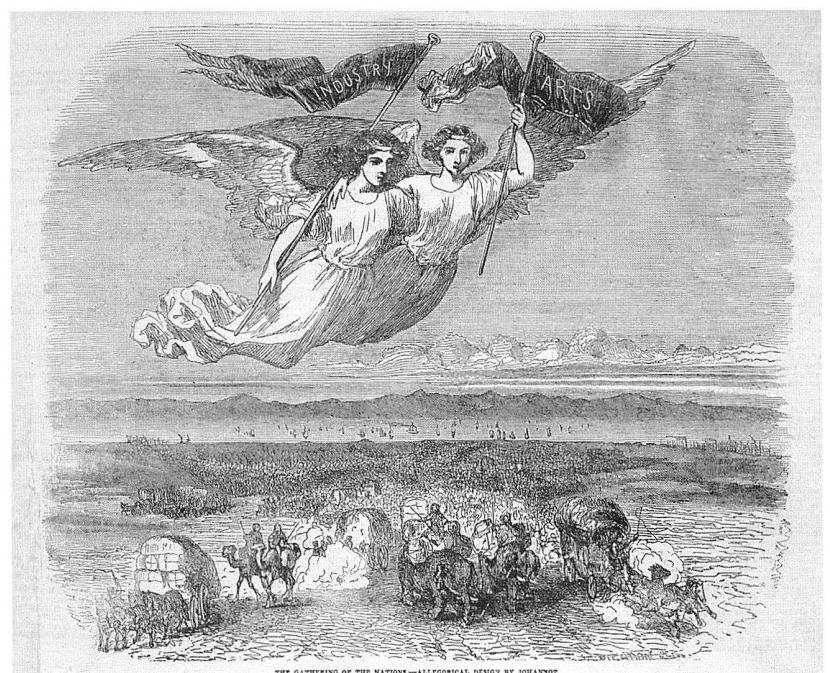
Etablierte bildliche Darstellungsschemata zeigten sich schon im Vorfeld als untauglich, um der ungeheuren Mobilität von Menschen und Waren zu begegnen. Daher finden sich häufig karikierende Darstellungen, wie die George Cruikshanks (Fig. 1), die aus extraterrestrischer Sicht den globalen Aufbruch zur Wallfahrtsstätte der Waren, dem Crystal Palace, vorführt. Demgegenüber griffen die Illustratoren des Titelblattes für das erste Ausstellungssupplement der populären «Illustrated London News» zu einer anachronistischen doppelten Bildstruktur (Fig. 2): Das Blatt kombiniert allegorische Versatzstücke in eine zeitgenössische Landschaft. Dem Wettrennen schwer beladener Pferdewerke, indischer Elefanten und arabischer Kamele vom Kanal in

Richtung London wird seine Bedeutung durch die beiden Überzeitlichkeit beanspruchenden Genien verliehen. Wie einst dem Herrscher spenden sie nun dem Wettlauf der Waren ewigen Ruhm. Solche Beispiele, die zeigen, welche Anstrengungen unternommen wurden, Neues in den alten Repräsentationsapparat zu integrieren, liessen sich nahezu beliebig erweitern.

Doch beschränkten sich die Schwierigkeiten im Umgang mit dem neuen Phänomen Weltausstellung nicht allein auf Darstellungsmodi bei der Vermittlung von Bildern, sondern sie zeigten sich auch innerhalb der Ausstellung selbst und zwar nicht nur in dem schon oft untersuchten Verhältnis von funktionaler Architektur und historistischer Dekoration.² Sie schlugen sich vor allem in unterschiedlichen Modellen für die Strukturierung von Wahrnehmung nieder, deren Publikation ihrerseits Sehanleitungen gab und die sinnliche Erfahrung des Ausstellungserlebnisses mitformte. (Im folgenden kann es nicht darum gehen, wie einzelne Besucher «wirklich» die Weltausstellung gesehen haben mögen, sondern um Strukturen für die Bewältigung der Fälle von Neuem.)

Prof. Dr. Monika Wagner
Universität Hamburg
Kunstgeschichtliches Seminar
Moorweidenstr. 18
D-20148 Hamburg

Fig. 2: Kunst und Industrie, Holzstich, «Illustrated London News», 1851



Anmerkungen

«Der Text basiert auf einem Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachmärz. Zum ästhetischen Ursprung der Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation» zum 60. Geburtstag von Klaus Briegleb im Januar 1992 in Trier.»

- 1 Es geht vor allem um die Auflösung der Raumgrenzen durch die Transparenz des Baustoffes Glas, und die «Entmaterialisierung» der Architektur: Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankf./M., Berlin, Wien 1979, S. 45–50. Vgl. auch Georg Maag: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle, München 1986, Kap. III.
- 2 Vgl. Utz Haltern: Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, Münster 1971. Chup Friemert: Die gläserne Arche. Kristallpalast London 1851 und 1854, München 1984.
- 3 The Times, 2. 5. 1851, S. 5 (Übersetzung auch der folgenden Passagen von M.W.)
- 4 The Times, 23. 5. 1851, S. 5.
- 5 Auf der Grundlage von Prinz Alberts Eröffnungsrede, in: The Illustrated London News, 3. 5. 1851, S. 390f.
- 6 The Illustrated London News, 3. 5. 1851, S. 349.
- 7 The Illustrated London News 17. 5. 1851, S. 425.

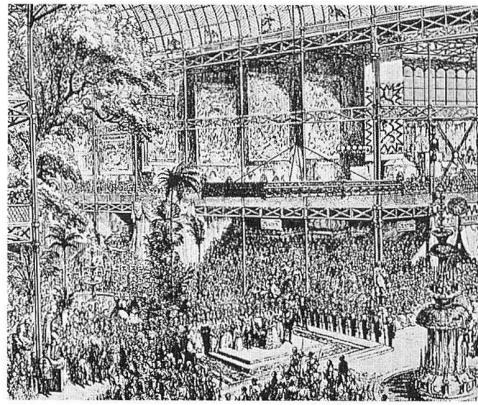


Fig. 3: Cruikshank, George: Queen Viktoria eröffnet die Weltausstellung im Kristallpalast, 1851

Die Schwierigkeiten lassen sich, ebenso wie die Versuche, Sehhilfen zu geben, in der Presseberichterstattung nachvollziehen. Fast glaubt man einen Vertreter des radikalen Konstruktivismus vor sich zu haben, wenn man die Times vom 2. Mai 1851, dem Tag nach Eröffnung der Weltausstellung liest:

«Dieselben Gegenstände sehen – von verschiedenen Blickpunkten aus betrachtet – unterschiedlich aus, und die Berichte von dem, was geschah, müssen beachtlich variieren, je nach dem Standort, an dem sich der jeweilige Chronist des Ereignisses befand»³ (Fig. 3,4). Die unterschiedliche Wahrnehmung der Eröffnungszeremonie, auf die sich der Berichterstatter bezog, wurde mit den verschiedenen Standorten in dem gigantischen Raum des Kristallpalastes begründet. Jedem Besucher bot sich wegen der enormen Grösse der Räume und den entsprechend unterschiedlichen Standorten ein differentes Erlebnis. Die räumliche Expansion brachte für einen Teil der Besucher das Ereignis, dessentwegen sie gekommen waren, sogar zum Verschwinden. Die Grenze der authentischen Wahrnehmung, der Augenzeugenschaft, war erreicht. In der weiteren Entwicklung haben technische Abbildungsmedien, zunächst die Fotografie, später der Film, diese Zeugenschaft übernommen. Trotz der perspektivisch begründeten Wahrnehmungsdifferenz wussten die 25.000 zur Eröffnungsfeier zugelassenen Besucher – die alle im Besitz einer Dauerkarte sein mussten – immerhin, was sie sehen wollten: nämlich die königliche Familie und die Rednertribüne, die neben dem gerühmten Kristallbrunnen im Schnittpunkt der beiden grossen, sich kreuzenden Achsen des Ausstellungsgebäudes

aufgebaut war (Fig. 4). Doch allein ein kleiner Augenschwenk genügte, um anderes, etwa den Kristallbrunnen, in den Focus zu rücken.

Der schweifende Blick auf die Inszenierung

Die Wahrnehmungsprobleme setzten sich nach der Eröffnung fort. Am 23. Mai schrieb die Times, die hier stellvertretend zitiert sei: «Beim ersten Besuch der Ausstellung sieht man wenig oder gar nichts Genaueres von den wunderbaren Inhalten, denn Verstand und Auge haben beide genug zu tun, den Bau insgesamt zu begreifen und sich mit dem Blick ins Innere vertraut zu machen».⁴ In englischen, französischen wie deutschen Berichten wurde zunächst der als grossartig bis erhaben klassifizierte Gesamteindruck als ästhetisches Erlebnis gefeiert. Ein solcher Gesamteindruck musste allerdings, sollte er nicht zum Chaos geraten, zunächst einmal wie der nicht fixierende Blick des Flaneurs – trainiert werden.

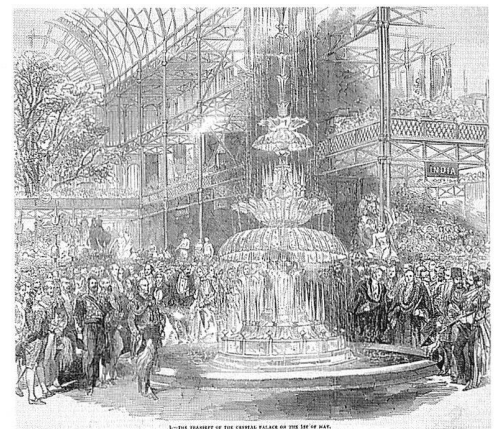


Fig. 4: Blick in den Transept bei der Eröffnung der Weltausstellung, «Illustrated London News», 1851

Gleich nach der Eröffnung meinte die «London Illustrated News», die Heterogenität und Unvergleichbarkeit der mehr als 20.000 Exponate von über 15.000 Herstellern aus gut 40 Ländern⁵ werde erst durch die «Begleitumstände von Raum und Licht zu einem grossartigen, harmonischen Bild verschmolzen».⁶ Kurz darauf propagierte sie kennerschaftlich den Blick in die endlosen Reihen gusseiserner Säulen, die «sich durch die extreme Helligkeit auflösen und in eine dunkle Unbestimmtheit übergehen, die nur Turner malen kann.»⁷ William Turners

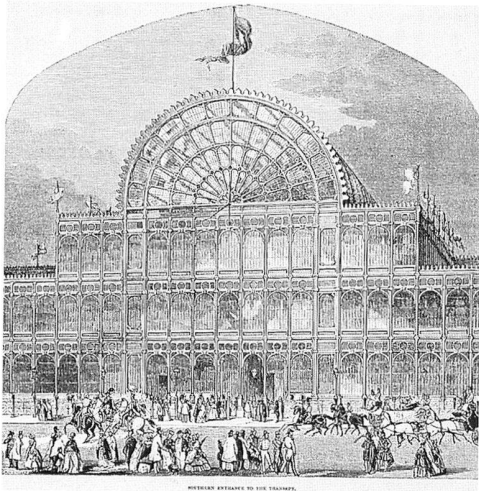


Fig. 5: Kristallpalast, südlicher Eingang zum Transsept, 1851

Malerei, die dafür berühmt und berüchtigt war, in ihrer Entgrenzung der Formen strukturelle Elemente der Industrialisierung, nämlich Dynamik und Kraft auszudrücken⁸, diente hier als Modell für die Beschreibung des Gesamteindrucks. Auch die französische Zeitung «L'illustration» verglich den Blick in die Ausstellungshalle mit dem neuartigen Geschwindigkeitserlebnis der Eisenbahn und sprach vom «Spas eines Schnellzuges».⁹ Die National-Zeitung rettete sich demgegenüber in eine Naturmetapher und empfahl, in den Kristallpalast zu blicken «wie in den Wellendrang des Meeres».¹⁰ Trotz der völlig verschiedenen Bereiche, aus denen die Metaphern stammen, wird durch sie immer ein Ganzes beschworen. Dieser ästhetische Gesamteindruck war nur um den Preis des Absehens von den ausgestellten Waren zu haben. Gelänge die Zusammenschau nicht, so das Morgenblatt für gebildete Leser, verlören wir «inmitten der Schätze der Welt... fast die Fähigkeit, sie zu genießen».¹¹

Die Anleitungen zum adäquaten Sehen konnten sich in den ersten vier Wochen, aus denen die bisher zitierten Reportagen stammen, nur auf gehobene Schichten beziehen. Denn bis Ende Mai wurden nur solche Besucher in die Ausstellung eingelassen, die ein Saisonticket besaßen oder den stattlichen Eintrittspreis von einem Pfund Sterling bezahlen konnten, Besucher also, die ihren Blick an Turners berühmter «Unbestimmtheit» geschult haben mochten. Mit einer differenzierten Preispolitik suchte das Ausstellungskomitee gegen den Wunsch des Architekten Joseph Paxton, der auf

freien Eintritt plädiert hatte,¹² den Besucherandrang zu regulieren. Vier Wochen nach Eröffnung der Ausstellung wurde der Preis flexibel und die Times berichtete täglich über die Preisentwicklungen (so wurde z.B. an Tagen mit königlichem Besuch der Eintrittspreis auf ein Pfund heraufgesetzt oder man liess sogar nur Inhaber von Dauerkarten zu).

Bis zum 26. Mai, als man erstmals Eintrittskarten zu einem Shilling verkaufte und damit eine ganz andere Klientel anzog, wurden in den Zeitungen – neben statistischen Angaben – vor allem die grossen Passagen, insbesondere der Transept mit dem gewölbten Glasschiff, beschrieben. Dieser repräsentative, den Einkaufspassagen des vornehmen Londoner Westends vergleichbare Teil, der sich auch architektonisch nach aussen als Zentrum zu erkennen gab (Fig. 5), enthielt Attraktionen besonderer Art: so etwa den Kristallbrunnen, die monumentale Zinggusskulptur einer berittenen Amazone von Kiss und überlebensgrosse Reiterstandbilder der Queen und des Prinzgemahls. Sie ordneten sich beim Gang durch die Halle in eine Abfolge, deren Mischung in Verbindung mit den beiden stehengebliebenen alten Ulmen des Hyde Parkes nicht einem Warenarsenal, sondern eher der Ausstattung urbaner Plätze entsprach.

Der ideale Ein-Pfund-Besucher der Weltausstellung (selbstredend ein Mann, nur auf ihn bezogen sich die Eintrittspreise, Frauen und Kinder kosteten weniger, weil sie nur in Begleitung auftraten) «sah zerstreut umher, ohne etwas Bestimmtes zu sehen»¹³ wie das Morgen-

8 Monika Wagner: Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung, William Turner, in: Dies.: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, 2 Bd. Hamburg 1991, Bd. 1, S. 115–134.

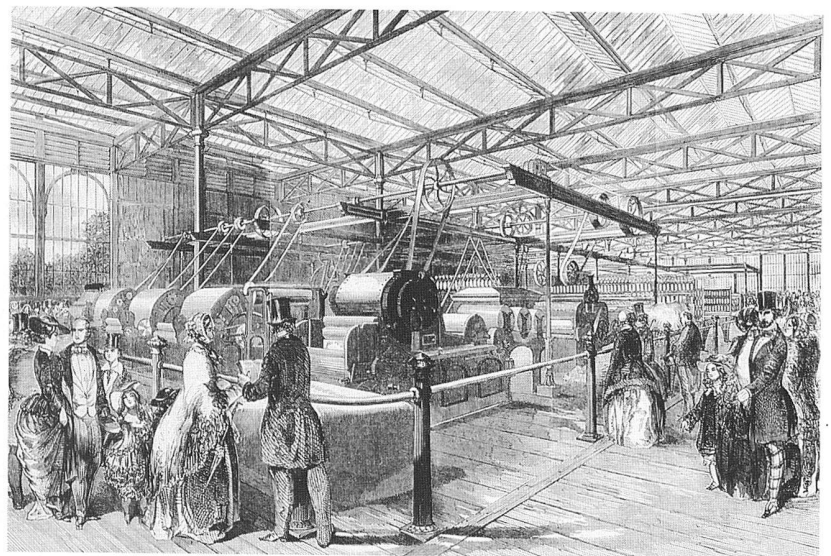
9 L'illustration, Journal Universel Bd. XVII, 1.–8.5. 1851, S.274

10 National-Zeitung, 4. Jg. 20. 5. 1851, S. 2; vgl. auch Morgenblatt für gebildete Leser, 45. Jg. 1851, S. 440.

11 Morgenblatt (wie Anm. 10), 1851, S. 467.

12 The Illustrated London News, 25. 1. 1851.

Fig. 6: Baumwollverarbeitende Maschinen auf der Weltausstellung, Holzstich, 1851



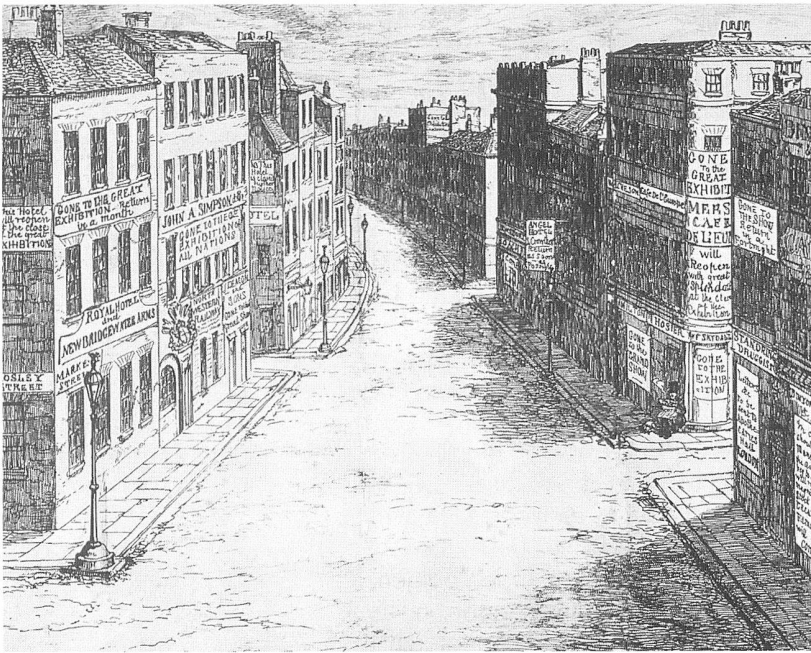


Fig. 7: Cruikshank, George: Manchester in 1851; Illustration aus: *The World's Show*, 1851

blatt berichtet. Allenfalls liess er sich auf einer der Sitzgelegenheiten nieder, die auf der ganzen Länge des Transeptes aufgebaut waren, und genoss den abwechslungsreichen Blick auf die Passanten in dieser höchst abwechslungsreichen Halle. Der ideale Besucher, so die sich ironisch von jedem Upper-Class-Verhalten abgrenzende «London Illustrated News», zeige «keine Neugier, keine Unruhe und will höchstens wissen, ob man bei der künftigen Nutzung des Crystal Palace Ross und Reiter zulasse». ¹⁴ Damit spielte die Zeitung auf die Diskussion um eine mögliche Nutzung des Kristallpalastes im Hyde Park als Freizeitzentrum für die noblen Anlieger des West Ends an, zu der sie mit einer fiktiven graphischen Darstellung beitrug.

Der Ein-Pfund-Besucher ist Flaneur, der sich nicht um die Aufnahme von Einzelheiten und damit auch nicht um die einzelnen Waren schert. Im Sinne der Aussteller, also der Unternehmer, verpasste er allerdings den Kern der Ausstellung. Auch die auf Paxtons Vorschlag erhältlichen Ferngläser waren nicht für den Blick aufs Detail, sondern zur «Steigerung des Gesamteindrucks» gedacht. ¹⁵ Noch am 24. Mai fühlte sich der Berichterstatter der während der Ausstellung in drei Sprachen erscheinenden «London Illustrated News» bemüsstigt, die Besucher von dem Gewühl in den «Avenues» abzulenken und auf die völlig leeren Galerien zu locken, «welche

diese seltsame Menge noch nicht entdeckt hat», was wohl daran liege, dass sich dort weder Sitzgelegenheiten noch Blumenbeete oder ästhetische Sensationen fanden, die geeignet seien, «die Flaneurs einzuladen». ¹⁶

Der fixierte Blick auf die Ware

Eine Woche später hatte sich die Situation drastisch verändert. Die Times wie die übrigen konservativen Gazetten empfahlen ihren Lesern kurz vor dem 26. Mai, dem Stichtag für den billigen Eintritt, die noch verbleibende Zeit, unter ihresgleichen die Ausstellung zu geniessen, gut zu nutzen, «before King Mob enters». ¹⁷ Doch das befürchtete und von manchen wohl auch erhoffte Chaos blieb aus. Der Crystal Palace wurde nicht gestürmt, sondern endlich als Warentempel gewürdigt. Schlagartig füllten sich die Galerien und die Kojen auch der abgelegeneren Abteilungen mit einer Menge, «die sich nicht damit zufrieden gibt, die grossen Avenues auf und ab zu schlendern, ... um zu sehen und gesehen zu werden, sondern die ganz bewusst das Beste aus ihrem Geld macht, indem sie im Zick-Zack die 18 Morgen mit Tresen bestückten Landes abläuft». ¹⁸ Das Wahrnehmungsverhalten dieser Ein-Schilling-Besucher wurde sogleich ausführlich in Wort und Bild kommentiert und mit dem der Ein-Pfund-Besucher kontrastiert. Am 3. Juni berichtete die Times von jeweils über 50.000 Besuchern an mehreren der vorausgehenden Tagen, von denen die meisten zur arbeitenden Bevölkerung zu zählen seien: «Es war zugleich interessant und erfreulich zu beobachten, wie nach kurzer Zeit



Fig. 8: Cruikshank, George: London in 1851; Illustration aus: *The World's Show*, 1851.

13 Morgenblatt (wie Anm. 10), 1851, S. 584.
 14 The Illustrated London News, 19. 7. 1851, S. 101
 15 The Illustrated London News, 4. 1. 1851, S. 8.
 16 The Illustrated London News, 24. 5. 1851, S. 457.
 17 The Times, 23. 5. 1851.
 18 The Illustrated London News, 7. 6. 1851, S. 528.



Fig. 9: Besucher der Weltausstellung an einem Shilling-Tag, Holzstich, Illustrated London News, 1851

der Bewunderung und des Erstaunens jeder durch einen natürlichen Instinkt sich den Abteilungen zuwandte, in die er sein eigenes praktisches Wissen am entschiedensten und klarsten einbringen konnte... offensichtlich wirkt ein besonderer Instinkt im Gemeinschaftskörper, an dem unsere höheren Klassen nicht teilhaben». ¹⁹ Zahlreiche Berichte wiederholten diese Stereotype von einem quasi triebhaften Interesse der unteren Schichten an den für sie wichtigen Bereichen der Maschinerie (Fig. 6) und übertrugen sie auf die Provinzler. ²⁰ Diese wurden ab dem 1. Juni von verschiedenen Eisenbahngesellschaften zu Sondertarifen nach London gekarrt, wo Reiseunternehmer wie Thomas Cook Massenunterkünfte für die Übernachtung unterhielten. Nach Henry Mayhew (einem der ersten empirischen Sozialwissenschaftler) wurde dadurch der Gegensatz zwischen Provinz und Metropole keineswegs ab-, sondern ausgebaut: London erntet, was Manchester gesät hat. ²¹ Die Produktionsstätten Manchesters verweisen (Fig. 7) in dem Masse sich der Konsumtempel London füllt (Fig. 8).

Das, was im ersten Monat als das eigentliche Ausstellungserlebnis gehandelt wurde, die riesige Glaspassage mit ihren sich im Licht auflösenden architektonischen Formen, der Integration der beiden verbliebenen alten Bäume, dem Brunnen und den Monumentalskulpturen, kurz, das nach traditionellen Kriterien ästhetisch anspruchsvolle Ensemble eines öffentlichen Raumes wurde nach dem propagierten Wahrnehmungskonzept von den Shilling-Besuchern nicht oder kaum zur Kenntnis genommen. Die einfachen Leute wurden als freundlich, aber thumb, den ästhetischen Genüssen gegenüber unempfindlich

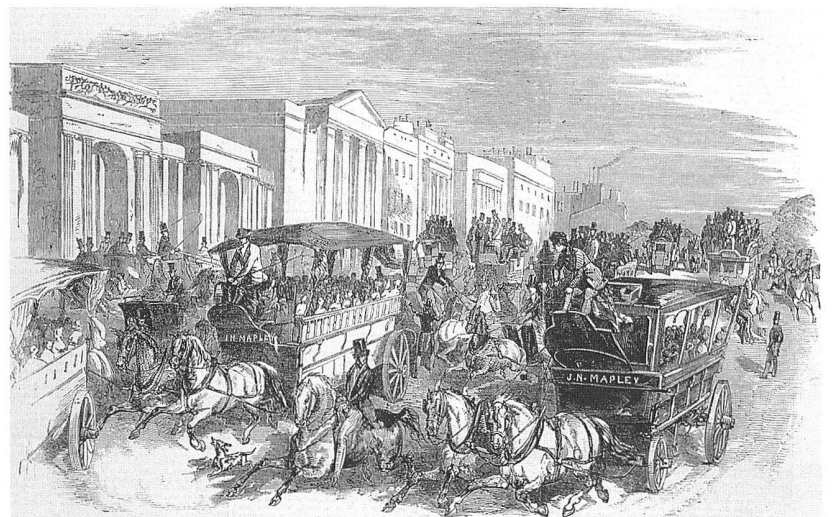
dargestellt. Die Skulptur des imperialen Löwen etwa, wird ihnen zur Skulptur eines gewöhnlichen Hundes (Fig. 9), die – ob ihrer Alltäglichkeit – auch nicht interessiert. Demgegenüber macht die Darstellung der «distinguished visitors» vor dem Löwen (Fig. 10) schon durch den Bildausschnitt, der dem Betrachter die Sehenswürdigkeit monumental vor Augen führt, deutlich, dass die Besucher das Exponat zu würdigen wissen.

Im Unterschied zum puren Augenschmaus wird in der Berichterstattung über die Shilling-Besucher die physische Anstrengung, die ein Ausstellungsbesuch für sie mit sich brachte, zum Thema. Das begann schon mit den Strapazen der Anfahrt in den billigen, pferdegezogenen Omnibussen, in denen man eng zusammengepfercht sass (Fig. 11). Wegen des enormen Verkehrsaufkommens an den Shilling-



Fig. 10: Besucher der Weltausstellung, Illustrated Cyclopaedia, Holzstich, 1851

Fig. 11: Verkehrsverhältnisse in London an einem Shilling-Tag, Holzstich, Illustrated London News, 1851

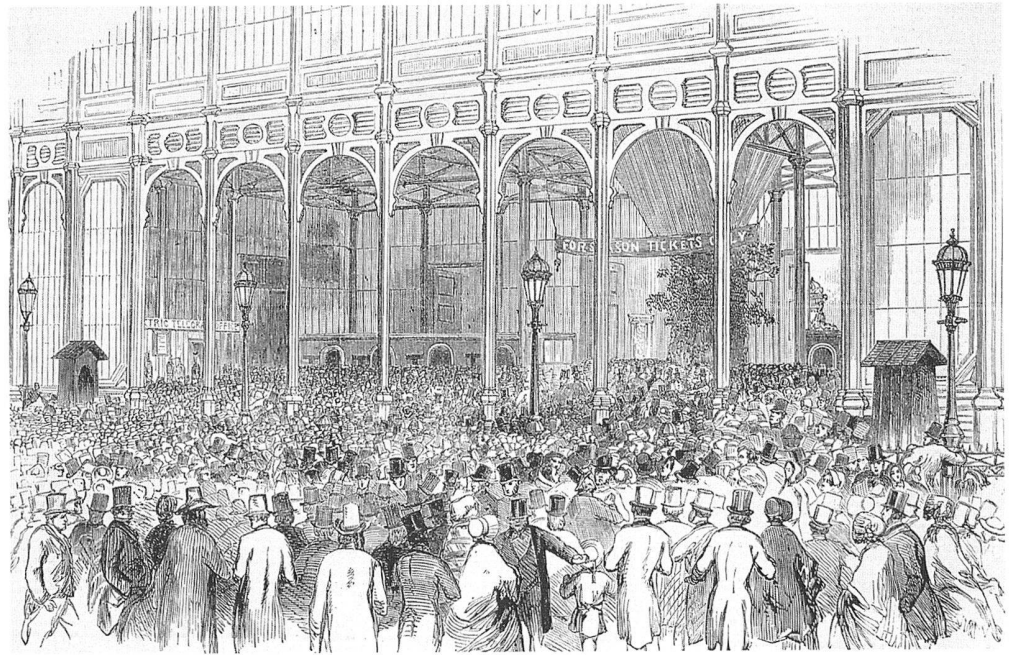


19 The Times, 3. 6. 1851, S. 5.

20 Darunter verstand man in erster Linie die Leute aus den industrialisierten Midlands, etwa die «Manchester-men».

21 Henry Mayhew: The World's Show, s. Nicolas Bentley: The Victorian Scene: 1837–1901, London 1968, S. 29ff.

Fig. 12: Besucherandrang vor dem Kristallpalast an einem Shilling-Tag, Holzstich, 1851



- 22 Morgenblatt (wie Anm.10), 1851, S. 641.
- 23 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Bd. V, 1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1982, S. 50
- 24 Morgenblatt (wie Anm. 10), 1851, S. 544.
- 25 L'Illustration. Journal Universel, XVII, 274.

Tagen fuhren die Wagen meist nur bis auf eine halbe Meile an das Ausstellungsgebäude heran. Der Rest musste zwischen Droschken, Einspannern und Berittenen zu Fuss – und das bedeutete je nach Wetter: im Staub oder im Schlamm – zurückgelegt werden. Dann staute sich die Menge vor den Eingängen des Kristallpalastes (Fig. 12), an denen ein koordiniertes Zählsystem mit doppelten Absperrungen und dazwischen liegenden Pufferzonen die Besucher nur etappenweise einliess. So suchte man das auf maximal 60.000 Besucher ausgelegt Gebäude vor Überfüllung zu schützen.

Bis also einer aus der Gruppe der Shilling-Besucher überhaupt etwas zu sehen bekam, war er hungrig und erschöpft. Zwar hatte sich ausserhalb des Kristallpalastes die erste Schnellküche etabliert, doch waren deren Preise für die Shilling-Besucher offenbar zu hoch, denn die Gazetten berichteten ab Juni amüsiert über Familien, die ihre Essensvorräte mitschleppten und sobald sie das Ziel, das Innere der Ausstellungshalle, erreicht hatten, als erstes ein ruhiges Plätzchen suchten, um ihre Vorräte zu vertilgen.²² Im Unterschied zu der Einschreibung der Wahrnehmung in den ganzen Körper ist die der gehobenen Klassen rein optisch, so, als habe sich das Auge von der Mühsal des Körpers emanzipiert. Für sie scheint das alte Konzept vom Visus als dem höchsten Sinnesorgan, das adlergleich jede Di-

stanz mühelos überwindet, zu gelten. Über einen derart losgelösten Blick verfügte der Shilling-Besucher nicht. Bei ihm schlug sich auch der Zustand der Füße oder des Magens auf das Seherlebnis nieder. Von daher mag das Wahrnehmungsmodell durchaus angemessen sein, das den Shilling-Besucher nach kurzem Staunen seinen Weg zu jenen Exponaten nehmen liess, die für seinen Alltag relevant waren. Dazu zählten in erster Linie die Maschinen. Das aber heisst, die Weltausstellungen lassen sich

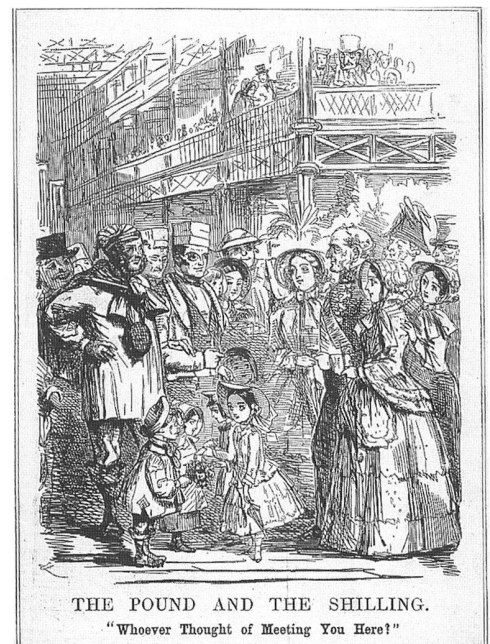
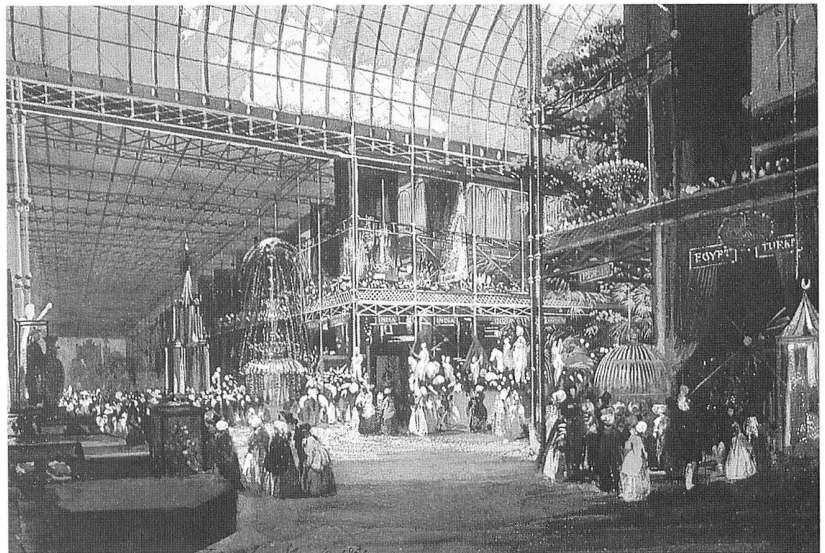


Fig. 13: Begegnung des Pound- und des Shilling-Besuchers in der Weltausstellung, Karikatur aus dem Punch, 1851

offenbar nicht allein als «Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware» beschreiben, wie Walter Benjamin notierte,²³ sondern die Arbeitskraft bewunderte hier zugleich ihren verlängerten Arm, bzw. ihren im «ewigen Eisen» vergegenständlichten Part. In der von der Arbeitsatmosphäre mit all ihrem Gestank, ihrem Schmutz und ihrem Krach bereinigten Ausstellungssituation wurde so das Ideologem der Weltausstellung als Gemeinschaftswerk «freier Arbeit» subjektiv erfahrbar. Dafür gewährten Betriebe der Midlands ihren Arbeitern sogar einen (unbezahlten) arbeitsfreien Tag. Doch hatte deren gezielter Blick, den die Gazetten ab Anfang Juni mit seitenlangen technischen und erfindungsgeschichtlichen Erläuterungen untermauerten, kaum etwas mit dem streunenden Blick des Flaneurs gemein. Um so mehr wurde allenthalben Klassenversöhnung im Mekka der potentiell allen, sofern sie zahlen konnten, zugänglichen Warenmesse propagiert (Fig. 13): Königin Viktoria besuchte sogar demonstrativ am ersten Shilling-Tag den Kristallpalast, um zu bekunden, «dass man sich in keiner Art vor dem Volke zu fürchten brauche».²⁴ Auch der ausländischen Presse war Klassenversöhnung ein zentrales Anliegen: «L'Illustration» sprach von der einzig «wirklichen Revolution»²⁵ durch die Weltausstellung und der Korrespondent der liberalen «National-Zeitung» sah hier die Erfüllung der Wünsche der Völker, die die deutschen Fürsten auch nach 1848 noch immer nicht begriffen hätten.²⁶ Dennoch blieben die Wahrnehmungsfähigkeiten und Erlebnismöglichkeiten der Klassen disparat.

Strategien zur Erweiterung der Wahrnehmungsvermögens

Idealistisch allerdings sollten die beiden Wahrnehmungsmuster miteinander verschmolzen werden. Angesichts der selbst in wochenlangen Gängen durch die unterschiedlichen Abteilungen der Ausstellung kaum zu ermessenden Fülle von Exponaten schlugen die Gazetten zur Überbrückung der verschieden motivierten Blicke und Erlebnisdimensionen folgendes vor: der Besucher solle sich einen der schon für einen Shilling erhält-



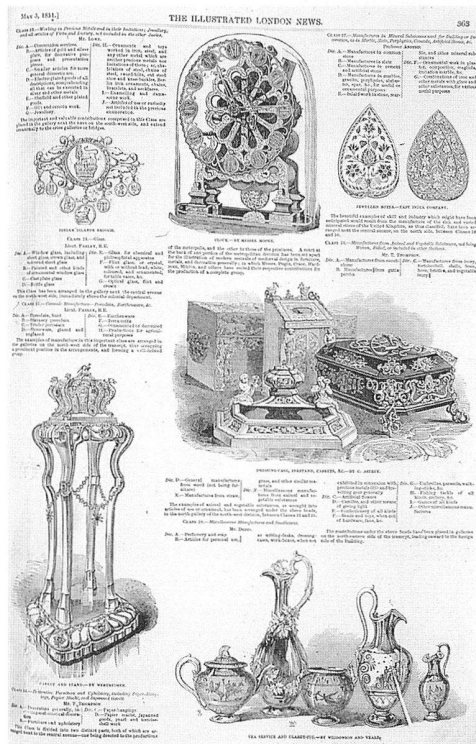
lichen Kataloge kaufen, und sich dann «auf der nächsten Bank» im Transept niederlassen.²⁷ Hier, wo der beste Flaneurblick und die anspruchsvollste Inszenierung eines quasi öffentlichen Raumes, den Passagen vergleichbar, zu haben war (Fig. 14), sollte er die einzelnen Exponate in den Reproduktionsstichen des Kataloges (Fig. 15) anschauen. Das ersparte körperliche Anstrengung, zeigte sämtliche Waren einzeln, isoliert von der erdrückenden Fülle der um Aufmerksamkeit konkurrierenden Exponate der Umgebung und unabhängig von zufälliger Beleuchtung oder Besucherandrang. Auf diese Weise liessen sich alle Objekte gleichermassen deutlich, weil in nahezu gleicher Grösse, betrachten. In den Abbildungen des Kataloges erschienen die Waren in einer quasi surrealen Überzeitlichkeit und in einer überschaubaren, fast musealen Ordnung. Denn der Katalog gruppierte sie – im Unterschied zu dem komplizierten Ordnungssystem der Ausstellung – nach Ländern und Funktionen²⁸, nach Ähnlichkeiten in Materialie und Bearbeitungsarten.

Während Theophile Gautier den Besucher der Kolonial-Abteilung der Londoner Weltausstellung etwa zu einer fiktiven Reise durch Indien einlud²⁹, indem er die ausgestellten Waren wieder in die Kontexte ihrer Herkunft zurückversetzte, blieb in dem vorgeschlagenen Wahrnehmungsmodell die Authentizität des Gesamterlebnisses garantiert. Denn auf diese Weise liess sich die Sicht des Flaneurs mit dem Blick auf die Ware versöhnen. Die bildliche Repräsentation

Fig. 14: Roberts, J.: Blick in den Transept des Kristallpalastes, Aquarell, 1851

- 26 National-Zeitung, 25. 4. 1851.
- 27 National-Zeitung 17. 5. 1851, S. 1.
- 28 Haltern (wie Anm.2), S. 84.
- 29 Theophile Gautier: L'Inde, in: Ders.: Caprices et Zigzags, Paris 1865(3), S.250f.

Fig. 15: Katalogseite aus dem Ausstellungskatalog der Weltausstellung, 1851



30 Diese Wendung Lautréamonts aus den «Chants de Maldoror» (1870) hatten die Surrealisten zu ihrem Motto erkoren.

31 Travels into the Interior of the Crystal Palace, in: Punch Bd. 20, 1851, S. 79. Ausserdem werden «ominusses», ein «cab stand» und eine «miniature railway» für den Besuch des Crystal Palace vorgeschlagen. Zum «Moving Panorama» als Sonderform des Panoramas vgl. Ausst.-Kat.: Seh-sucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, S. 230ff.

32 Charles Babbage: The Exposition of 1851, S. 39-40.

33 The Times, 2.5.1851, S. 5.

jeder einzelnen Ware, der arabischen Silberkanne ebenso wie des mechanischen Webstuhls, konnte sozusagen beim Umblättern der Seiten an der Aura der Gesamtinszenierung teilhaben. In den graphischen Abbildungen der Kataloge wurden die Waren aus ihrer Ausstellungssituation isoliert und von ihrem Dingcharakter abgelöst. Die «zufällige Begegnung des Regenschirms mit einer Nähmaschine»³⁰ lag demnach in der Hand des Katalogbenutzers. Das ungeheure Arsenal der Ware traf nicht in der Ortlosigkeit der Sprache zusammen (wie Foucault die auf Optik beruhenden naturwissenschaftlichen Klassifizierungen des 18. Jahrhunderts beschreibt), sondern realisierte sich in der Mobilität der Bilder. Hier liegt eine Wurzel jener audiovisuellen Programme, über die heute jede Messe, jedes grössere Museum verfügt. Wie die Projektionsevents der jüngsten Weltausstellung in Sevilla, präsentieren sie den ermüdenden Reichtum der Exponate gerafft oder lassen die Highlights des Tages noch einmal auf Kinoleinwand-Grösse Revue passieren. Von Besuchern, die sich in gemütlichen Sesseln innerhalb des Kristallpalastes die Repräsentation sämtlicher Ausstellungsgegenstände auf einer riesigen, langsam vorbeiholenden Leinwand von zwanzig Meilen Länge anschauen können, schwärmte schon der Punch von 1851 unter dem Titel «A Moving

Panorama».³¹ Mit der mobilen bildlichen Repräsentation innerhalb des Gebäudes sollten die beiden sozial unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen ausgesöhnt und zugleich die Verbindlichkeit des authentischen Wahrnehmungserlebnisses gerettet werden. Damit begegnete man zugleich dem bei der Eröffnungszere-monie der Weltausstellung aufgetretenen Problem, dass jeder Zuschauer – je nach Standort – etwas anderes sah und damit die Augenzeugenschaft in Frage gestellt war.

Ein weiteres Modell der Synthetisierung beider Wahrnehmungsmuster – des Flaneur-Blicks und des Blicks auf die Ware – schlug der Physiker und Mathematiker Charles Babbage in seiner vielbeachteten Kritik der Great Exhibition vor: Eisenbahnen mit komfortablen offenen Wagen sollten auf Gummirädern in halber Höhe der Halle mit einer Geschwindigkeit zwischen einer und drei Meilen pro Stunde fahren. Sie sollten es sowohl erlauben, die Menge in den Passagen unter sich zu überschauen als auch die einzelnen Exponate zu sehen. Detail und Ganzes seien dann verbunden, um «befreit von körperlicher Ermüdung ... Wissen zu erwerben oder zu geniessen, was ohne derartige Massnahmen unmöglich wäre.»³² Auch dieses Modell ist längst in den Ausstellungsbühnen und in den Elektroautos realisiert worden.

Was sich in beiden Strategien zur Optimierung der Wahrnehmung anlässlich der Weltausstellung von 1851 zeigte, bedeutete eine neue Etappe im Kampf um das Auge, um seine Befreiung von der Last des restlichen Körpers, um es um so besser mit den Bildern der flüchtigen Dinge füttern zu können. Die Bilder sind die wahren «Trophäen aus den Siegeschlachten des Geistes über die Materie» schrieb die Times.³³ In den Bildern der Waren hat sich der letzte Reflex des Gebrauchswertes in Tauschwert verwandelt und mit den Bildern wird selbst noch die Erinnerung an die Dinge besetzt. ■