



Zerstreuung und gestreute Perspektiven

Das Kaleidoskop als Denkfigur bei Siegfried Kracauer und Virginia Woolf

Stefan Schweigler

Denn das Auge hat diese seltsame Eigenschaft: es ruht nur auf Schönheit;
wie ein Schmetterling sucht es Farbe und sonnt sich in der Wärme.¹

Ein Blick durchs Kaleidoskop

Man stelle sich den Tagesablauf eines hypothetischen Berliners an einem Tag in den 1920er Jahren vor. Er arbeitet womöglich in einer Fabrik oder vielleicht sogar als Angestellter in einem Betrieb. Morgens verlässt er sein spartanisch eingerichtetes Zimmer, betritt die Straße und mündet in einen Strom von anderen frühen Vögeln ein, die allesamt, wie er, ihre Arbeitsplätze ansteuern. Er kann sich möglicherweise keine Fahrt mit der Straßenbahn leisten, wird aber zumindest Zeuge einer der ersten solchen, die sich in den morgendlichen Verkehr eingliedern. Sein Arbeitstag unterscheidet sich nicht von den anderen, seine Tätigkeiten am Arbeitsplatz sind streng routiniert. Über das herzustellende Produkt weiß er genau so viel, wie er wissen muss, um seinen Teil dazu beizutragen; nicht mehr und nicht weniger.

¹ Virginia Woolf, *Das große Lesebuch*, Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 180.

Nach getaner Arbeit schließt er sich dem einen oder anderen Arbeitskollegen an, um einen Ort aufzusuchen, an dem die Gliedmaßen sich entspannen dürfen, weil man nur noch sitzen muss; einen Ort, wo sich die Gerüche von Hunderten vermengen, sodass man sich keine Gedanken darüber machen muss, den ganzen Tag geschwitzt zu haben; einen Ort, an dem Frauen eng neben Männern sitzen, in nahezu völliger Dunkelheit, ohne dass es ein Skandal ist; einen Ort, wo man seine Augen auf bewegte Bilder des Lichts richtet, und vielleicht die Straßenbahn von innen sieht, die man heute Morgen nur von außen sah; einen Ort, der sich Kino nennt.

Dass die Gesellschaft, ihr Alltag und ihre Wahrnehmung des Alltags nach dem Ersten Weltkrieg stark gewandelt waren, wurde sowohl in der Theorie als auch in der Praxis verschiedener Künste diagnostiziert. Im Weiteren möchte ich eine seltene Denkfigur vorstellen, die sich zum einen bei Siegfried Kracauer und zum anderen bei Virginia Woolf finden lässt. In erster Linie ist diese Denkfigur auf Phänomene des Alltags bezogen, findet aber sodann eine formale Entsprechung in der Kunst.

Kracauer bedient sich nämlich in *Das Ornament der Masse* eines klingenden Begriffs, mit dem er mitunter die Berliner Lichtspielhäuser der 1920er beschreibt – jene gewaltigen Kinopaläste, die sich damals allabendlich zur Destination von hunderttausenden Großstadtbewohnern ausbildeten. Was er abschätzig und sarkastisch-pathetisch verpackt als „Gesamtkunstwerk der Effekte“ bezeichnet,

entlädt sich vor sämtlichen Sinnen mit sämtlichen Mitteln. Scheinwerfer schütten ihre Lichter in den Raum, die festliche Behänge übersäen, oder durch bunte Glasgewächse rieseln. Das Orchester behauptet sich als selbstständige Macht, seine Leistungen werden von den Responsorien der Beleuchtung unterstützt. Jede Empfindung erhält ihren klanglichen Ausdruck, ihren Farbwert im Spektrum. Ein optisches und akustisches Kaleidoskop².

Der Begriff ‚Kaleidoskop‘ (gr.-nlat. ‚schöne Formen sehen‘, eigentlich ‚Schönbildschauer‘) meint im wörtlichen Sinne ein besonderes Kinderspielzeug, durch das man wie bei einem Fernrohr durchgucken, und durch Spiegelung, Drehung und Lichteinfall bunte Steinchen zu schillernden Formen angeordnet sehen kann. Kracauer verwendet jedoch die zweite der beiden basis-lexikalischen Bedeutungen,

² Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 312.

in der ein Kaleidoskop metaphorisch als bunter, ständiger Wechsel von Bildern und Eindrücken verstanden werden kann.

Für mich stellt sich nun die Frage, inwiefern man die Wahrnehmung des Films in den 1920ern und des Visuellen der damaligen Großstadt konkret durch den Behelf mit dem Begriff Kaleidoskop besser begreifen und eventuell mit gesellschaftlichen Denkweisen und Theorieschüben der damaligen Zeit in Verbindung bringen kann. Dazu gilt es zunächst drei schlichte Merkmale dieses optischen Apparats festzuhalten, um das Ausweisen von Parallelen zu Film und Literatur in weiterer Folge zu erleichtern.

1. Schöne Bilder sehen – die Tatsache, dass etwas visuell-sinnlich genossen wird.
2. Technische Erklärung – die Tatsache, dass die meisten nicht restlos verstehen, wie dieses kuriose Gerät technisch funktioniert.
3. Die Form des Gesehenen – Widerspiegelung zerstückelter Teile, gestreutes Licht, wechselnde Neuordnungen, ein Spiel mit Zusammenhang und Nicht-Zusammenhang.

Hier bestätigen sich die Formen des Kaleidoskops und die Formen der Institution Kino als verwandt: Erstens kommen die Massen ins Kino, um ‚schöne Formen zu sehen‘, zweitens kommen sie meist ohne die Technik der Kinematographie vollends zu verstehen (oder dies zu wollen), und drittens werden ihnen zerstückelte Teile, gestreutes Licht und wechselnde Bilder geboten, die nicht zusammen gehören, aber durch die Montage einen Zusammenhang bilden.

Die Zerstreung von Formen als neue Form

Den eingangs beschriebenen hypothetischen Berliner jener Zeit würde Kracauer mit Sicherheit als jemanden bezeichnen, der auf der Suche nach Zerstreung ist. Er ist von morgens an, sobald er das Haus verlässt, Teil einer hektischen, größtenteils überarbeiteten, (und in Kracauers Worten) „angespannten Masse“.³ Und als solcher Teil entfernt er sich bis zum Schlafengehen nicht aus jener Masse. Das heißt, die wenige Freizeit, die ihm bleibt, schenkt er zielstrebig einem Ort, der einen besonderen ‚Reiz‘ auf ihn ausübt. Die Reizüberflutung der industrialisierten Großstadtrealität erzwingt hintergründig eine Fortsetzung im Rahmen des Feierabends.

³ Vgl. Kracauer, S. 313f.

Das damalige Kinoprogramm ist die Fortsetzung der zerstückelten Impressionen des Alltags im Film, obwohl es damit lockt, Ablenkung von alledem zu bieten.

Würde man diese theoretische Überlegung an dieser Stelle beenden, stünden sowohl Kino als auch Kaleidoskop als gemeine Zeitfresser da, die unseren hypothetischen Berliner mit seiner Faszination sirenenartig zu sich locken und ihm das letzte Bisschen Energie rauben, das ihm noch bleiben würde, um sich zu entspannen und zu sammeln. Tatsächlich „schielt [man] die Berliner zerstreungssüchtig;“ doch Kracauer beteuert: „[D]ieser Vorwurf ist kleinbürgerlich.“⁴ Das Kino schöpfe lediglich sein Potenzial nicht voll aus. In diesem Zusammenhang fällt das Stichwort „Radikalisierung“;⁵ es sei die Aufgabe des Films „auf eine Zer- streuung ab[z]uzielen, die den Zerfall entblößt, nicht ihn verhüllt.“⁶ Selbst wenn Filme in den 20ern in ihrer Erzählstruktur krass gestreute Perspektiven und ver- schachtelte Handlungen anboten, wie etwa von Thomas Elsaesser anhand von *Das Kabinett des Dr. Caligari*⁷ beschrieben, muss dies nicht automatisch den Zerfall entblößen, sondern kann die Fabel lediglich verkomplizieren.⁸ Ganz besonders schwer traf es Kracauer, dass ein gewisser Film über Berlin, jene Aufgabe, zu entblößen, nicht recht wahrnehmen wollte.

Kracauers Enttäuschung

„Ein kaleidoskopartiger Schnitt von Aufnahmen [...]“⁹ – ein weiteres Mal, dass Kracauer Vergleiche mit Kaleidoskopen anstellt, geschieht in Bezug auf den Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*,¹⁰ ein Querschnittsfilm, der auf Hauptpersonen und Handlung im klassischen Sinne verzichtet, und stattdessen rhythmisch-musikalisch das Leben in Berlin an einem Tag von morgens bis abends umfassend vor die Kamera bringt. Die Ansichten, die man erhält, sind ebenso unterschiedlich wie die Maschinen und Menschen, die darin zu sehen sind. Die Motivation der Neuen Sachlichkeit, als deren Vorzeigefilm *Berlin* gilt, liegt in der Hinwendung zu den Dingen, dem Sichtbaren. So zeigt uns dieser Film fast alles, was den Kamera-

⁴ Kracauer, S. 313.

⁵ Vgl. ebd., S. 315.

⁶ Ebd.

⁷ *Das Kabinett des Dr. Caligari*, R: Robert Wiene, DE 1920.

⁸ Vgl. Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 76f.

⁹ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 194.

¹⁰ *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*, R: Walter Ruttmann, DE 1927/28.

leuten vor die Linse kam. Wieder frage ich zunächst nach der Legitimation, das Gesehene als kaleidoskopisch zu bezeichnen, und verfolge die drei zuvor erwähnten Kaleidoskop-Merkmale zur Überprüfung.

Der Film bietet erstens einiges, was den genüsslichen Konsum von spektakulären Formen befriedigt, seien es die Fahrten mit Zug oder Achterbahn, seien es Maschinen in der Fabrik. Zweitens wusste das Publikum wenig bis nichts über die genauen Produktionsumstände, über das Aussenden von vielen Kameraleuten, die alsdann durch ganz Berlin streiften. Da diese Tatsache dem Film keinen Abbruch tat, ist er auch insofern kaleidoskopisch, als dass ebendiese Produktion nicht restlos klar sein musste, um ihn sehen zu wollen. Für Kracauer aber mag nun vor allem der dritte formale Aspekt jener Anstoß sein, um ihn als kaleidoskopisch zu bezeichnen, denn dieser Film bietet vor allem in seinem Wesen als Querschnitt einiges an Bildwechselhaftigkeit – ich erlaube mir sogar zu sagen, er verdoppelt hier seine Verwandtschaft zum Kaleidoskop.

Film an sich ist bereits leicht kaleidoskopisch, eine (im Grunde rasante) Abfolge von unterschiedlichen Bildern, die durch die Montage einen wie auch immer gearteten wechselhaften Zusammenhang bilden. *Berlin* unterstreicht dieses Charakteristikum in seinem Konzept sowie final in seiner Umsetzung. Ein bunter Reigen von Bildern zirkuliert auf der Leinwand, mit der einzigen Absicht, ihn ‚melodisch‘ zu gestalten, nicht jedoch Bedeutungen zu konstruieren. Da es im Wesen eines Kaleidoskops liegt, beim Blick durch es hindurch, Bilder (viele davon sogar, bunte und brisant schillernde) zu sehen, aber nicht zwingend ‚Bildgeschichten‘ zu erfahren, muss man *Berlin* eingestehen, dass es diesem Wesen in höchstem Maße treu geblieben ist.

Es liegt nun nahe, dass Kracauer den Begriff des Kaleidoskopischen nicht neutral, sondern abwertend gebraucht. Ein einfacher Blick durchs Kaleidoskop wird immer die Perspektive streuen, aber die Zerstreuung nie radikalisieren.

Dieser Film BERLIN ist eine schlimme Enttäuschung. Gewiß, er setzt sich aus Photographien zusammen, die zum Teil ausgezeichnet sind, weil sie quere Perspektiven nehmen und merkwürdige Details auf die Platte bringen: Häuser von unten, Rinnsteine, aus dem Backofen wackelnde Brote. Gewiß, er enthält geschickte Überblendungen und leitet mitunter (nicht immer) nach streng optischen Gesichtspunkten einen Gegenstand in den anderen über. Technisch einwandfrei und nicht ohne Bildphantasie: aber ist das Berlin?¹¹

¹¹ Siegfried Kracauer: „Wir schaffens“, in: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, hg. v. Jeanpaul

Dass Kracauer grundsätzlich große Hoffnungen in *Berlin* gesetzt hatte, lässt sich dadurch vermuten, dass er Begriffe wie ‚Enttäuschung‘ verwendet. Er beschreibt, wie es Dziga Vertov mit dem Film *Der Mann mit der Kamera*¹² im Gegensatz zu Ruttmann und *Berlin* gelungen sei, eine Haltung einzunehmen, derer es Berlin (der Stadt) so dringend bedurfte. Während Vertov eine optimistische Perspektive einnimmt, die den Geist der Revolution in jener russischen Großstadt verkörpert, verhalte sich Ruttmann absolut indifferent, nicht anders als die Bewohner der Stadt – zerstreungssüchtig, entfremdet, mechanisch, sich in einem gefährlichen Vakuum befindend.¹³ Bei der Großstadt Berlin handle es sich allerdings um eine „Realität, die geradezu nach Kritik, nach Deutung schrie.“¹⁴

Großstädte und die Streuung des Blicks

Aber auch wenn Ruttmann mit seinem Werk keine Position einnahm, so muss man zumindest feststellen, dass *Berlin* zum einen die entsprechende Indifferenz und den Mangel an Haltung in der Gesellschaft widerspiegelt, und zum anderen dem Ruf der jüngsten experimentellen Theorieschübe der Kunst Folge leistete. Die kühne Streuung des Blicks in einem Streifzug durch alle Kuriositäten, die eine Großstadt zu bieten hat, weist starke Parallelen zum literarischen Werk *Mrs Dalloway* von Virginia Woolf auf, das einige Jahre zuvor in London erschienen war. Das Buch heißt zwar weder *London*, noch konzentriert es sich vordergründig auf die Stadt, jedoch möchte ich hier nichtsdestoweniger zwei hervorstechende Schnittstellen markiert wissen, die zur Betrachtung des Begriffs Kaleidoskop in Bezug auf die 1920er Jahre von Bedeutung sind.

Zunächst gibt es die banale Situation, dass man in ein Kaleidoskop für einen begrenzten Zeitraum blickt. Man setzt es an, sieht jenen bunten und ständigen Wechsel von Bildern und Eindrücken, dann setzt man es wieder ab. Wie Ruttmann und Vertov widmet sich zuvor bereits Woolf der Überlegung, eine streng begrenzte, archaische Zeitspanne für ihre Handlung auszuwählen: Einen einzigen Tag. An diesem einen Tag sollte das ganze Leben und Wesen ihrer Protagonistin erkennbar werden. Ruttmanns Protagonist innerhalb seines Tages sollte Berlin

Goergen, Berlin: Freunde der Dt. Kinemathek 1989, S. 118.

¹² *Der Mann mit der Kamera*, R: Dziga Vertov, UdSSR 1929.

¹³ Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 195f.

¹⁴ Ebd., S. 197.

sein, dass jedoch dessen ganzes Leben und Wesen im Film zum Ausdruck kam, will Kracauer bekanntlich bestreiten.

Zweitens sammelt Woolf als Mitentwicklerin des inneren Monologs gerne fragmentarische Eindrücke, die für sich stehen dürfen, ohne eine Bedeutung aufzuzwingen:

Unvernünftig, sie war – sehr unvernünftig. Aber der Reiz war überwältigend, für sie jedenfalls, so daß sie sich erinnern konnte, wie sie in ihrem Schlafzimmer unter dem Dach gestanden und eine Heißwasserkanne in der Hand gehalten und laut gesagt hatte, ‚Sie ist unter diesem Dach... Sie ist unter diesem Dach!‘ Nein, die Worte hatten jetzt überhaupt keinen Sinn mehr für sie.¹⁵

Abgesehen vom häufigen Fehlen von Zusammenhängen zwischen einzelnen Impressionen, hat *Mrs Dalloway* darüber hinaus eine weitere stilistische Ähnlichkeit zu Ruttmanns wechselnden Kameraeinstellungen: Die Erzählerin wendet sich häufig von der Protagonistin auf deren Wegen durch die hektische Großstadt ab, begleitet Bekannte als auch Fremde und konzentriert sich mit der gleichen Neugierde, oft auch willkürlich erscheinend, vorübergehend auf eben andere Menschen. Das sogenannte ‚Drumherum‘ ist für die Kunstschaffenden der 1920er plötzlich von ungemeinem Interesse geworden. So lebt zum Beispiel die Romanfigur Orlando in Woolfs gleichnamigem Roman seit rund vierhundert Jahren. Nach vielen Reisen, nach vielen Wechseln ihrer wirtschaftlichen Situation, ihrer Liebschaften, Aufenthaltsorte und Karrierepläne und nach einer plötzlichen Verwandlung vom Mann zur Frau, befindet sie sich mittlerweile in den 1920er Jahren, die sie als höchst befremdlich empfindet.

Zerstückelt, zerrissen, kleingehackt

„[D]ie zerstückelte Folge der splendiden Sinneseindrücke“¹⁶ beginnt für unseren anfangs erwähnten hypothetischen Berliner, sobald er sich morgens in den Strom von Menschen, die zur Arbeit wandeln, eingliedert. Ein Blick durch ein kuriose Kaleidoskop, ein Abend im zerstreuenden Kino, eine rasche Fahrt durch den Verkehr der Großstadt – derlei begegnet dieser Berliner mit Neugier und Indifferenz zugleich. Die 400-jährige Romanfigur Orlando hingegen, die sozusagen nicht in diese Zeit hineingeboren wurde, sieht die meterhohen Reklamewände, die

¹⁵ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Frankfurt a. M.: Fischer 2004, S. 37.

¹⁶ Kracauer, *Das Ornament der Masse*, S. 315.

Vielzahl an Lichtern und Schriftzügen, das Vorbeibrausen von Zügen und Straßenbahnen (vielleicht sogar wie Kracauer) viel distanzierter, und diagnostiziert Wandlungen der Wahrnehmung, von denen Walter Benjamin später im letzten Absatz seines *Kunstwerk*-Aufsatzes als „tiefgreifende Veränderungen der Apperzeption“¹⁷ sprechen wird. In folgender Textstelle saust sie nämlich so schleunig als irgend möglich mit dem Auto durch die Stadt, um diese zu verlassen und sich davor zu hüten, sich von den kaleidoskopischen Reizen und Bilderfluten der Stadt in Beschlag nehmen zu lassen, während noch etliche ‚splendide‘ Sinneseindrücke ihren Blick streifen. Hätte Kracauer diese Textpassage gekannt, hätte er sie womöglich zynisch als treffenden Werbetext, den er selbst nicht beißender hätte formulieren können, zum Film *Berlin* empfohlen. Man stelle sich dabei vor, Woolf beschreibe nicht Orlandos Wahrnehmung im Automobil, sondern deren Wahrnehmung zum Querschnittsfilm:

[D]ie Straße glänzte wie silberköpfige Nägel; Omnibusse mit gemeißelten, weißgesichtigen Fahrern rasten auf sie zu; sie bemerkte Schwämme, Vogelkäfige, Schachteln aus grünem Wachstuch. Aber sie erlaubte diesen Bildern nicht, auch nur um den Bruchteil eines Zolls in ihren Geist einzusinken, [...] aus Angst, sie könne in die tosenden Fluten darunter stürzen. [...] Hier war ein Markt. Hier eine Beerdigung. Hier eine Prozession mit Fahnen, auf denen ‚Ra-Un‘ geschrieben stand, aber was sonst? Fleisch war sehr rot. Metzger standen in der Tür. Frauen wurden fast die Hacken abgefahren. Amor Vin – das stand über einer Veranda. Eine Frau sah aus einem Schlafzimmersfenster, tiefsinnig nachdenklich und sehr still. Applejohn und Applebed, Beerd-. Nichts konnte ganz gesehen oder von Anfang bis Ende gelesen werden. Was man anfangs sah – wie zwei Freunde, die sich anschickten, sich auf der anderen Straßenseite zu treffen –, sah man nie zu Ende gehen. Nach zwanzig Minuten waren Körper und Geist wie Fetzen zerrissenen Papiers, die aus einem Sack quollen, und tatsächlich ähnelt der Prozeß, London im Automobil zu verlassen, so sehr dem kleingehackt Werden der Identität, das der Bewußtlosigkeit vorausgeht, und vielleicht dem Tod selbst, daß es eine offene Frage ist, in welchem Sinn sich von Orlando sagen läßt, sie habe im Augenblick der Gegenwart existiert.¹⁸

Was genau ist nun der Unterschied in der Anwendung dieser Denkfigur bei Ruttman und Woolf? Kracauer begreift die Lebensrealität der damaligen Großstadtmenschen als korrelierend mit ihrem psychischen Zustand, in dem

¹⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 41.

¹⁸ Virginia Woolf, *Orlando. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 210ff.

Zerstreungssüchtigkeit und gestreute Wahrnehmung einander bedingen. An die Kunstformen seiner Zeit stellt er schließlich den Anspruch, verantwortungsvoll mit diesem Tatbestand umzugehen und ferner die Zerstreung so zu radikalisieren, dass den Rezipientinnen und Rezipienten die Augen geöffnet werden. Im Grunde wollte uns Kracauer mit seiner Kritik am Film *Berlin* sagen, dass ein Aufgreifen omnipräsenter fragmentarischer Wahrnehmungsformen in der Kunst nur die halbe Miete sei. Es muss etwas hinzukommen: eine Perspektive.

Tagebucheinträge von Woolf aus den 20ern belegen, dass sie ganz bewusst nach solchen Methoden zur Problematisierung fragmentarischer Realität in Prosa gesucht hat. Bedingt durch Woolfs labile psychische Verfassung zeichnen sich in ihren Notizen wechselhafte Gedanken zur Wahrnehmung der Stadt und der Dinge ab. Einmal glaubt sie, sie habe ein Konzept zur Radikalisierung von Zerstreung fest im Griff,¹⁹ ein anderes Mal kämpft sie schwankend gegen das Bedürfnis nach Resignation an.

Denn mir scheint, dieses Tagebuch wird an London scheitern, wenn ich nicht aufpasse. London ist bezaubernd. [...] & ich sehe die Southampton Row hinab, schwarz wie ein Seehundrücken oder rot & gelb vom Sonnenschein, & ich schaue zu, wie die Omnibusse kommen & gehen, & höre die alten verrückten Orgeln. Eines Tages werde ich über London schreiben, & wie es das Privatleben vereinnahmt & mühelos mit sich fortträgt. Die Gesichter der Passanten muntern meinen Geist auf; verhindern [aber?], daß er zur Ruhe kommt²⁰

In dem im Jahr 1927 erschienenen Essay *Stadtbummel: Ein Londoner Abenteuer* bringt sie eine besonders charmante Methode für die angestrebte Problematisierung von Zerstreungssüchtigkeit zur Anwendung. Sie wählt zunächst unterschwellig die rhetorische Formel einer Identifikation zwischen Autorin und Lesenden, und schreibt dabei in der ersten Person Plural. „[W]enn *uns* der Wunsch überfällt, durch die Straßen zu streifen“,²¹ beginnt sie, und schildert ohne merkliche Andeutung von Kritik und sehr positiv beschreibend, wie jener Teil in uns, der sich nach unreflektierter Zerstreung sehnt, die Überhand ergreift und

¹⁹ Als Beispiel gelten ihre Gedanken zu *The Hours*, die sie selbst nie umgesetzt hat. Michael Cunningham griff diese Überlegungen in den 90ern in dem Hommage-artig *The Hours* genannten Roman auf. Die Idee besteht in der fragmentarischen Kombination unterschiedlicher Geschichten, die durch ein Höhlensystem von Anspielungen und Verweisen Bezüge aufbauen und dadurch einander besser begreifbar machen. Vgl. Michael Cunningham, *Die Stunden*, München: Goldmann 2001.

²⁰ Ein Tagebucheintrag vom 26. Mai 1924: Woolf, *Lesebuch*, S. 251.

²¹ Woolf, *Lesebuch*, S. 177. (Herv. i. Orig.)

uns veranlasst, einen Spaziergang im hypnotischen London zu unternehmen – mit dem Vorwand, man müsse schnell einen Bleistift kaufen gehen, aber in Wahrheit allein ob des Verlangens, die Stadt auf sich wirken zu lassen.²² Man beobachtet dann fas- ziniert einen Streit im Papierwarenladen, eine Gruppe bärtiger blinder Männer, so- wie eine ‚Zwergin‘, die in Begleitung zweier sehr großer Frauen in einem Geschäft einen Schuh anprobieren will, und dazu ihren wunderschön proportionierten, großen Fuß auf einen Schemel platziert.

Nach und nach beginnen jedoch einige Metaphern ein leichtes Unbehagen auf- zubauen; man unternimmt gar kein Abenteuer, scheint es dann, man befindet sich eher in einer lethargischen Trance:

Aber schließlich gleiten wir nur glatt über die Oberfläche. Das Auge ist kein Bergmann, kein Taucher, kein Sucher nach einem vergrabenen Schatz. Es läßt uns sanft einen Strom hinuntertreiben; ruht, hält inne, das Gehirn schläft vielleicht, während es schaut.²³

An einen gewissen Punkt wird es uns langsam zu viel des Guten – ähnlich wie bei Orlandos Fahrt mit dem Automobil wird bald der Tatbestand einer ernst zu nehmenden Reizüberflutung bewusst gemacht und (wie es bei Ruttmanns Film nie der Fall ist) sogar explizit angesprochen. Doch die Autorin verfolgt weiterhin die Taktik, den Anschein zu wahren, sie stünde parteilich auf der Seite der Zerstreuungssüchtigkeit. Man solle mit dem Blick nie zu lange an einer Stelle verharren; zerstreuende Spaziergänge brauchen Bewegung, genauso wie ein Kaleidoskop bewegt werden muss.

Doch hier müssen wir entschieden innehalten. Wir laufen Gefahr, tiefer zu graben, als das Auge gutheißt; wir behindern unsere Fahrt den sanften Strom hinunter, indem wir an einem Ast oder einer Wurzel hängen bleiben. Jeden Augenblick kann sich die schlafende Armee regen und in uns tausend Geigen und Trompeten als Antwort wecken; die Armee der Menschenwesen kann sich aufraffen und all ihre Seltsamkeiten und Leiden und Gemeinhei- ten geltend machen. Laßt uns noch ein wenig weiter trödeln²⁴

Eigentlich möchte man dann aber nicht mehr „weiter trödeln“, denn langsam ist klar, dass Woolf das in-Schutz-nehmen der Zerstreuung als pädagogischen Sarkas- mus instrumentalisiert. Sie sagt uns, wir sollen bloß nicht aufhören das Kaleido- skop zu drehen, bloß nicht zu lange über ein Bild, und auf keinen Fall über

²² Vgl. Woolf, *Lesebuch*, S. 177.

²³ Ebd. S. 178f.

²⁴ Woolf. S. 179.

gesellschaftliche und politische Bezüge zwischen den Bildern nachdenken. Als Leserinnen und Leser durch diese Form der umgekehrten Psychologie ausreichend für das Verwirrspiel der Zerstreuung sensibilisiert sind, spricht Woolf endlich Klartext:

[D]as Auge hat diese seltsame Eigenschaft: es ruht nur auf Schönheit; [...] es [bringt] die schönsten Trophäen heim [...]. Was es nicht kann (man spricht da vom durchschnittlichen laienhaften Auge), ist, diese Trophäen so zusammenzusetzen, daß die obskuren Winkel und Beziehungen zum Vorschein kommen. Daher werden wir uns nach einer längeren Diät dieser einfachen und zuckrigen Kost, der reinen und ungeordneten Schönheit, der Übersättigung bewusst.²⁵

Was Ruttman dem Kinopublikum der 1920er schuldig geblieben ist, bietet Woolf ihren Leserinnen und Lesern mehr als deutlich an: Eine Perspektive. Setzt man kaleidoskopische Formen in Film oder Literatur ein, ohne die nämlichen auch zu thematisieren und zu hinterfragen, erweist man den Zerstreuungssüchtigen nur kurzfristig einen Gefallen. Deshalb nimmt Woolf bewusst Abstand davon, die Zerstreuung zu feiern, wie dies im Film *Berlin* geschieht, und packt sie stattdessen an der Wurzel.

²⁵ Vgl. Woolf, *Lesebuch*, S. 180.