

Daniel Gönitzer

Wien

Scheerbart – Eisenstein – Mickey-Maus

Walter Benjamins Technikutopie in Literatur und Film

Abstract: Dieser Artikel diskutiert Walter Benjamins kritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Mensch, Natur und Technik anhand seiner Rezeption der fantastischen Literatur Paul Scheerbarts, der frühen Mickey-Maus-Filme sowie der Revolutionsfilme Sergej Eisensteins. Benjamin kann zweifellos als einer der bedeutendsten Kunst- und Medientheoretiker des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden. Dennoch ist seine Auseinandersetzung mit dem Film, insbesondere seine Beschäftigung mit der Mickey-Maus, im deutschsprachigen Raum, kaum erforscht. Gleiches gilt für seine Beschäftigung mit Scheerbart, dessen Literatur er, wie den Mickey-Maus-Filmen, ein revolutionäres Potenzial zu schreibt. Scheerbarts Literatur sowie die Mickey-Maus-Cartoons hätten die Technik, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Menschen noch in Angst und Schrecken versetzte, ironisiert, ohne dabei ihre transformativen Momente zu verneinen. Der sowjetische Revolutionsfilm erkenne zwar ebenso die utopischen Aspekte der Technik, gehe dabei aber wesentlich ernster und unironischer vor, so Benjamin.

Daniel Gönitzer (M.A.) ist Doktorand am Institut Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Er studierte Germanistik und Philosophie in Graz und Wien. Abschluss des Philosophiestudiums in Wien mit einer Masterarbeit über Walter Benjamins und Theodor W. Adornos Kunstphilosophien. Beschäftigt sich in seiner Dissertation mit Walter Benjamins Verhältnis zur historischen Avantgarde.

1. Einleitung

Walter Benjamin macht sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gedanken über die Gefahren eines unreflektierten Umgangs mit Technik und weist auf ökologische Risiken hin, die mit der kapitalistischen Beherrschung der Natur einhergehen.¹ Gleichzeitig erkennt er eine revolutionäre gegenseitige Bezugnahme von Natur und Technik in sehr unterschiedlich anmutenden, künstlerischen Produktionen. Meine These lautet, dass Benjamins intensives Interesse an der Literatur Paul Scheerbarts, den Filmen Sergej Eisensteins sowie den frühen Mickey-Maus-Cartoons² vor allem jener neuartigen Auseinandersetzung mit Technik geschuldet ist. Alle drei zeugen von einem dialektischen Verständnis des technischen Fortschritts, das sowohl dessen Gefahren als auch dessen utopische Momente erkennt. Damit eröffnen sie jene „neuen Spielräume“³ und Erfahrungswelten, die sich Benjamin bekanntermaßen vor allem von den modernen, technischen Kunstformen erhofft.

In meinem Artikel werde ich zunächst Benjamins Rezeption von Scheerbarts Literatur als Initiationsmoment seiner technikkritischen Überlegungen besprechen. Anschließend behandle ich Benjamins Auseinandersetzung mit der frühen Mickey-Maus in drei Teilabschnitten. Dabei beleuchte ich die verschiedenen Potenziale, die Benjamin in den frühen Disney-Cartoons erkennt. Er identifiziert eine *barbarische*, eine *utopische* sowie eine potenziell *faschistoide* Seite der Mickey-Maus-Filme. Ferner zeige ich anhand Eisensteins Disney-Rezeption, dass Benjamins Positionen zur Mickey-Maus keine Einzelercheinungen sind. Die inhaltliche Nähe zwischen Eisenstein und Benjamin untersuche ich im letzten Schritt anhand Benjamins Auffassung von Eisensteins Filmen, wobei ich auch auf seine Kritik des sowjetischen Films eingehe.

2. Benjamins Technikutopie in Paul Scheerbarts Lesabéndio

Benjamins kritisch-utopischer Begriff von Technik ist geprägt von Scheerbarts Literatur. Im *Moskauer Tagebuch* hält er fest: „Kein anderer Autor habe so den revolutionären Charakter der technischen Arbeit herauszustellen gewußt.“⁴ 1920/21, also bereits einige Jahre vor seiner Reise nach Moskau im Winter 1926/27, notiert

¹ Siehe hierzu: *Zum Planetarium*, in: Benjamin 1991 [1928]: 146–148 sowie in: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Benjamin 1991 [1949]: 690–708.

² Wenn Benjamin über die Zeichentrickfigur Mickey Mouse schreibt, verwendet er stets eine eigentümliche Schreibweise: Micki Maus oder Mickey Maus. Ich werde im Folgenden ebenfalls eine Benjaminsche Schreibweise verwenden. Siehe hierzu: *Anmerkungen der Herausgeber* (Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser) in Benjamin 1991: 1053.

³ Benjamin 1991 [1936–1939]: 462.

⁴ Benjamin 1991 [1927]: 368.

Benjamin als Fragment: „Verhältnis der Utopie (Scheerbart) zu Phantasie und Groteske Komik in der rationalen Auflösung der Phantasiegebilde.“⁵ In einem Interview, das Benjamin während seines Aufenthalts in Moskau der Abendzeitung *Večernjaja Moskva* gab, setzen sich diese Gedanken in konkretisierter Form fort:

Scheerbarts Bücher [...] sind durchdrungen vom Pathos der Technik, von dem für die Literatur ganz und gar neuen und ungewohnten Pathos der Maschine, das indes weit davon entfernt ist, soziale Bedeutung aufzuweisen, weil die Helden Scheerbarts die Weltharmonie anstreben und das Erschaffen von Maschinen für sie nicht aus ökonomischen Gründen wichtig ist, sondern als Beweis für gewisse ideale Wahrheiten.⁶

Vor allem in Scheerbarts Asteroiden-Roman *Lesabéndio*⁷ (1913) findet sich eine radikale und gleichzeitig ironische Kritik am zerstörerischen Umgang der Menschen mit Natur und Technik. Laut Benjamin dient der technische Fortschritt hier als Mittel zur Wahrheitsfindung sowie der „brüderliche[n] Befreiung der ganzen Schöpfung“⁸. Eines der dort vorkommenden außerirdischen Roman-„Wesen“ berichtet von seinen schrecklichen Erfahrungen auf der Erde, wo es miterleben muss, wie die Menschen nicht nur Tiere schlachten und essen, sondern sich sogar gegenseitig ermorden. Scheerbarts Wesen erzählt, wie die Menschen „in großen Horden zu Tausenden aufeinander losgingen und sich mit Schußwaffen und scharfen Eisenstücken die entsetzlichsten Wunden beibrachten, an denen die meisten nach kurzer Zeit starben“⁹. Der verspielte und fantastische Schriftsteller Scheerbart, dessen Literatur von groteskem Humor geprägt ist, formuliert hier noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges eine messerscharfe Kritik am rücksichtslosen Verhalten der Menschen. Pallas, den Heimatplaneten von Scheerbarts grotesken Wesen, bezeichnet Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem 1919 als „die beste aller Welten“¹⁰, denn dort herrsche ein gelungenes Zusammenspiel zwischen der Natur, den Lebewesen und der Technik. Scheerbart fordert, Benjamin zufolge, dass die Menschen die „tief verankerte und grobschlächtige Vorstellung aufgeben, dass sie die Natur ‚auszubeuten‘ berufen sind“¹¹. Stattdessen gehe seine Literatur der Frage nach, „was unsere Teleskope, unsere Flugzeuge und Lufraketen aus den ehemaligen Menschen für gänzlich neue sehens- und liebenswerte Geschöpfe machen“¹².

⁵ Benjamin 1991 [1920–1921]: 119.

⁶ Bei dem Text handelt es sich um einen Zeitungsartikel, dessen Ausgangspunkt das zuvor geführte Interview mit Benjamin bildet (vgl. Benjamin 1991 [1926]: 880).

⁷ Benjamin widmet diesem Roman 1917 einen Essay (vgl. Benjamin 1991 [1917]: 618–620).

⁸ Benjamin 2004 [1939–1940]: 23.

⁹ Scheerbart 1986 [1913]: 11.

¹⁰ Benjamin 1996 [1919]: 54.

¹¹ Benjamin 2004 [1939–1940]: 24.

¹² Benjamin 1991 [1933]: 216.

Benjamin spricht bereits in den 1930er Jahren von einer letzten Chance, „die Unfähigkeit der Völker“¹³ in ihrem Verhältnis zu Natur und Technik zu korrigieren:

Mißglückt die Korrektur, so werden zwar Millionen Menschenkörper von Gas und Eisen zerstückt und zerfressen werden – sie werden es unumgänglich – aber selbst die [...] werden nicht ein Zehntel von dem erfahren, was die Natur ihren weniger neugierigen, nüchterneren Kindern verspricht, die an der Technik nicht einen Fetisch des Untergangs, sondern einen Schlüssel zum Glück besitzen.¹⁴

Benjamins Vorstellung eines reflektierten Verhältnisses zwischen Menschen, Natur und Technik besteht nicht einfach in einer Verbesserung der Natur oder des Menschen durch Technik. Entgegen jener rationalistischen Fortschrittsideologie geht es um eine nüchterne, aber zugleich spielvolle Auseinandersetzung mit Technik, die sich bei Scheerbart, aber auch in den Bildern des französischen Zeichners J. J. Grandville, den damals absurd anmutenden Vorstellungen des französischen Frühsozialisten und Philosophen Charles Fouriers – Benjamin bezeichnet Scheerbart als „Zwilling von Fourier“¹⁵ – oder eben in den aberwitzigen Sketchen der Mickey-Maus finden lässt. In diesem Sinne fordert Benjamin „die Heiterkeit des Kommunismus dem tierischen Ernst des Faschismus entgegenzusetzen“¹⁶. Dabei wendet er sich bekannterweise vor allem gegen die Intention des Faschismus, dessen Ziel es ist, die Potenziale der Technik wieder zurück in den Schoß von „Blut und Boden“ zu binden.¹⁷

Der Wille zur Heiterkeit verbindet jene Charaktere, die für Benjamin das Verhältnis von Technik und Natur auf eine kritische und verspielte Art und Weise denken. Benjamin spricht gar von der „behutsam bewundernde[n] Heiterkeit“¹⁸ Scheerbarts. Eine mögliche Inspiration für die Forderung nach der „Heiterkeit des Kommunismus“¹⁹, könnte der Wahlspruch der 1919 von Bruno Taut gegründeten Architektur-Avantgardegruppe „Die Gläserne Kette“ gewesen sein. Auch dort heißt es: „Nur die große Heiterkeit wird siegen.“²⁰ Taut war ein enger Vertrauter Scheerbarts und stand mit ihm in regem Austausch.²¹ Besonders Scheerbarts Texte zur Glasarchitektur, die Benjamin ebenfalls euphorisch rezipierte, beeinflussten auch Taut in seinen avantgardistischen Praktiken. In diesem Sinne widmete Taut seinen für die Kölner Werkbundausstellung 1914 gebauten Glashaushaus-Pavillon dem

¹³ Benjamin 1991 [1930]: 250.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Benjamin 1991 [1939–1940]: 632. In der Passagenarbeit heißt es, Scheerbart sei „in seiner ‚Glasarchitektur‘ dem Utopisten Fourier“ verwandt (Benjamin 1991 [1935]: 47).

¹⁶ Benjamin 1991 [1936]: 1045.

¹⁷ Die gleiche Gefahr erkennt Benjamin bezüglich der faschistischen Instrumentalisierung von Kunst, die er als „Ästhetisierung der Politik“ beschreibt, welcher der Kommunismus mit der „Politisierung der Kunst“ antworten müsse (Benjamin 1991 [1936–1939]: 508).

¹⁸ Benjamin 2004 [1939–1940]: 23.

¹⁹ Zur genaueren Auseinandersetzung mit dieser Stelle vgl. Lindner 2016: 44–63.

²⁰ Zit. n. Bock 2016.

²¹ Vgl. Ikelaar 1999.

Dichter und beschriftete ihn mit 16 Sprüchen Scheerbarts wie: „Das bunte Glas / Zerstört den Hass“ und „Ohne einen Glaspalast / Ist das Leben eine Last“²². Hier zeigt sich erneut jener ironisch-spielerischer Umgang mit Technik und Kunst, der fast zur gleichen Zeit die dadaistischen Erzeugnisse prägte, und der für Benjamin die Filme Chaplins und Disneys auszeichnet.

3. Die barbarische Mickey Maus

Benjamins Äußerungen zur Mickey-Maus sind auf einige seiner in den 1930er Jahren entstandenen Texte verstreut. Die Cartoon-Figur wird zwar auch in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erwähnt, jedoch nicht in der kanonisierten dritten Fassung, sondern in der weniger bekannten ersten und zweiten sowie der französischen Fassung. Weitere Stellen finden sich in *Erfahrung und Armut* von 1933, in einem Eintrag in der Passagenarbeit sowie im kurzen Fragment *Zu Mickey Maus*. Dieser Text ist Benjamins Aufzeichnung eines Gesprächs mit Gustav Glück und Kurt Weill von 1931, nur ein Jahr nach der Premiere des ersten Mickey-Maus-Films (*The Barn Dance*) in deutschen Kinos. Laut Daniel Mourenza, der kürzlich eine beeindruckende Studie zu Benjamins Auseinandersetzung mit dem Medium Film vorgelegt hat, werden in diesem Fragment bereits die zentralen Themen verhandelt, die Benjamin im Zusammenhang mit den Mickey-Maus-Filmen beschäftigen: der Vergleich zwischen Mickey Maus und Märchen, die Darstellung von Eigentumsverhältnissen und Entfremdung, der radikale Verlust von Erfahrung und die Kritik am bürgerlichen Humanismus durch die Ablehnung von anthropomorphen Figuren in den Zeichentrickfilmen.²³ In den Mickey-Maus-Filmen werde zum ersten Mal gezeigt, „daß einem der eigne Arm, ja der eigne Körper gestohlen werden kann.“²⁴ Damit reflektierten sie die prekäre Situation am Ende des Ersten Weltkriegs. In den Zeichentrickfilmen, so Benjamin weiter, wie in der Realität würden Körper nicht mehr den Menschen selbst gehören. Diese seien im Tausch gegen Geld entfremdet worden oder Teile davon gingen im Krieg verloren. Die Filme zeigen für Benjamin, dass das, was als Zivilisation vorgestellt wird, Barbarei ist.

Um diese barbarische Realität zu bewältigen, brauche es, Benjamin zufolge, eine barbarische Kultur.²⁵ Und Mickey-Maus sei eine von mehreren Vertreter_innen dieser neuen barbarischen Kultur. Diese neuen bzw. positiven Barbar_innen zeichnen sich dadurch aus, dass sie erstmal „reinen Tisch“²⁶ machen. Durch radikale Reduktion legen sie neue Wege und Perspektiven frei. Benjamin beruft sich hier auf Friedrich Nietzsche, der ebenfalls die Prinzipien der Reduktion und der

²² Ebd.: 50.

²³ Vgl. Mourenza 2020: 197.

²⁴ Benjamin 1991 [1931]: 144.

²⁵ Vgl. Benjamin 1991 [1933]: 215.

²⁶ Ebd.

Konstruktion mit dem „Barbar“ in Verbindung bringt. Benjamin beantwortet Nietzsches Frage „Wo sind die Barbaren des zwanzigsten Jahrhunderts?“²⁷ mit einer Aufzählung: Neben Schriftstellern wie Bertolt Brecht, Karl Kraus und Paul Scheerbart zählen für Benjamin der Wiener Architekt Adolf Loos, der Maler Paul Klee und eben die Mickey-Maus zu diesen positiven Barbar_innen. Die Mickey-Maus-Cartoons zeugen von einer Ablehnung des zivilisierten bürgerlichen Subjekts und führen damit zu einer Demaskierung der sozialen Negativität.²⁸

Prinzipiell bezieht sich Benjamin, wenn er über Mickey-Maus schreibt, auf die schwarzweißen Kurzfilme, die zwischen 1928 und 1935 produziert worden sind. Diese waren bereits Tonfilme, liefen jedoch ausschließlich im Kinovorprogramm. Die frühe Mickey-Maus unterscheidet sich stark von der heutigen. Mickey war ursprünglich eine rattenähnliche, nervige Kreatur, die Missgunst verbreitete, sich dem Varieté hingab und mit zwielichtigen Gestalten verkehrte.²⁹ Anhand eines Filmstils aus *The Gallopin' Gaucho* (1928) lässt sich diese Beschreibung veranschaulichen (siehe Abb. 1). Neben dem Rauchen und dem gaunerischen Lächeln Mickeys lässt sich im Filmstill der Ausschnitt eines Fahndungsplakats erkennen. Die Figur zeichnet sich vor allem durch Unangepasstheit und Insolenz aus.

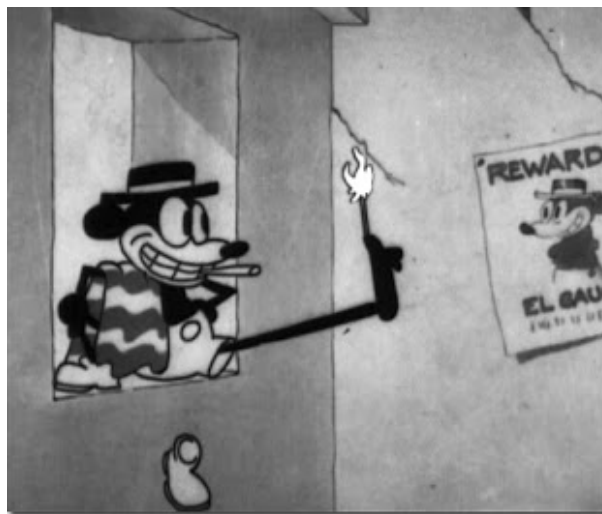


Abb. 1: Screenshot aus *The Gallopin' Gaucho*: 00:00:50

In Benjamins Textfragment *Zu Mickey-Maus* heißt es: „In diesen Filmen bereitet sich die Menschheit darauf vor, die Zivilisation zu überleben.“³⁰ Ein Rückgriff auf

²⁷ Nietzsche 1988 [1887]: 18.

²⁸ Vgl. Leslie 2002: 81. Zu den frühen Mickey-Maus-Filmen vgl. auch Klein 1993: 3–52.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Benjamin 1991 [1931]: 144.

kulturelle Bestände sei krisenhaft geworden und eine zivilisatorische Bewältigung der neuen technischen Mittel erscheine noch unabsehbar. Die Menschheit, die „sich anschickt, Tanks zu besteigen und Gasmasken überzuziehen“,³¹ habe die Zivilisation hinter sich gelassen. Dieser Menschheit seien die Tränen ausgegangen, aber nicht das Gelächter.³² Das Lachen des Publikums klinge zwar inhuman und barbarisch, aber nach Benjamin müsse das geschändete und entfremdete Individuum „etwas Unmenschliches an sich haben, damit die Gesamtheit, die bisher sooft unmenschlich war, menschlich werde.“³³ Durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs sowie die Beobachtung des rasanten Aufstiegs faschistischer Ideologien kritisiert und demaskiert Benjamin die bürgerlich-christlichen Vorstellungen von Humanismus und Menschlichkeit. Er setzt auf das Kreatürliche, Unmenschliche und Barbarische, das anstatt des „falschen Humanismus“ eine neue Form der Menschlichkeit etablieren solle.

Nicht nur die Tränen seien der Menschheit jedoch abhandengekommen, sondern auch die Fähigkeit, Erfahrungen zu machen und diese weiterzugeben: „Die Mickey Maus Filme desavouieren, radikaler als je, alle Erfahrung. Es lohnt sich in einer solchen Welt nicht, Erfahrungen zu machen.“³⁴ Dennoch könnten diese Filme immerhin, so Benjamin, dem Publikum auf humoristische Art einen reflektierten Umgang mit Technologie näherbringen.

4. Die utopische Mickey-Maus

61

Die Mickey-Maus zeichne sich Benjamin zufolge nicht lediglich durch jene unangepasste, barbarische Seite aus. Vielmehr erkennt er in den frühen Mickey-Maus-Filmen eine utopische, transformatorische Kraft. Das Dasein der Mickey-Maus sei „voller Wunder, die nicht nur die technischen überbieten, sondern sich über sie lustig machen. [...] Natur und Technik, Primitivität und Komfort sind hier vollkommen eins geworden.“³⁵ Die Cartoons ironisieren die Technologie, die Anfang der 1930er Jahre die Menschen in Angst und Schrecken versetzte. Technologie als solche wird verbannt und technologische Innovationen werden in Natur zurückverwandelt, indem die Mickey-Maus die technischen Erfindungen in ihren eigenen Körper, die sie umgebende Natur, oder die Körper ihrer Freund- sowie Feind_innen inkorporiert. Mickey kann dadurch mit jeglicher desaströsen Situation umgehen (vgl. Abb. 2 und 3). In der Verlebendigung des Mechanischen und der Technisierung des vermeintlich Natürlichen liege, so Benjamin, das utopische Potenzial der grotesken Zeichentrick-Welt. In den Mickey-Maus-Cartoons

³¹ Benjamin 1991 [1931]: 355.

³² Vgl. ebd.

³³ Benjamin 1991 [1933]: 963.

³⁴ Benjamin 1991 [1931]: 144.

³⁵ Benjamin 1991 [1933]: 218.

wiegt ein „Auto nicht schwerer [...] als ein Strohhut“ und „die Frucht am Baum“ rundet sich so schnell „wie die Gondel eines Luftballons“.³⁶

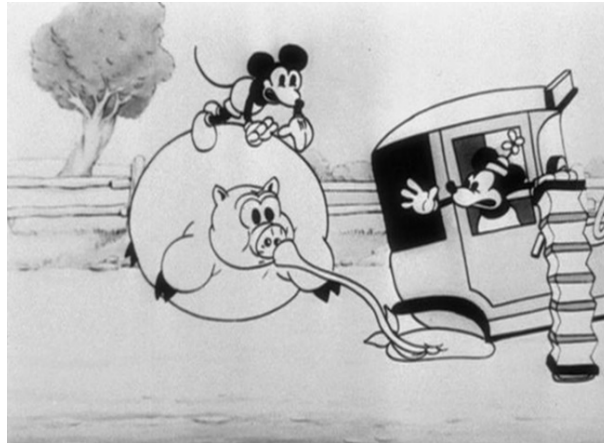


Abb. 2: Screenshot *Traffic Trouble*: 00:05:19

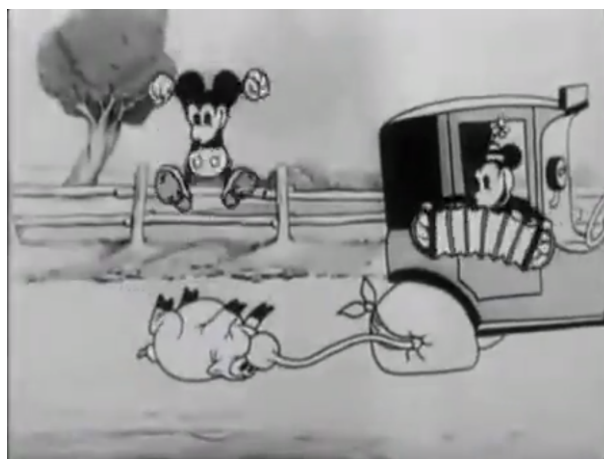


Abb. 3: Screenshot aus *Traffic Trouble*: 00:05:10

Abbildungen 2 und 3 aus *Traffic Trouble* (1931) veranschaulichen jenen ironisch-verspielten Umgang mit Technologie und Natur. Gleichzeitig verweisen sie auf den potenziell gefährlichen Charakter der Cartoons, der in deren Gewaltätigkeit und Brutalität steckt. Nachdem in *Traffic Trouble* die mechanische Luftpumpe platzt, schnappt Mickey das vorbeispazierende Schwein grob am Ringelschwanz. Es wehrt sich zwar, doch Mickey stülpt dem Tier mit breitem Grinsen den abgerissenen

³⁶ Ebd.: 218–219.

Schlauch über den Rüssel und verwendet es als Blasebalg. Begleitet vom fröhlichen Ziehharmonikaspiel der Minnie-Maus springt Mickey vergnügt auf dem Bauch des am Rücken liegenden Schweins auf und ab. Letztendlich missglückt das Mannöver und statt des Reifens füllt sich der Schweinebauch mit Luft. Das Schwein wird mit Mickey in die Luft katapultiert, beide prallen hart am Boden auf. Niemand ist sichtlich verletzt: Das Schwein hopst davon, Mickey und Minnie lachen und die nächste Szene setzt ein.

Benjamin erkennt die Gefahr, die mit einer derartigen Verstellung von Gewalt einhergeht, fokussiert sich jedoch auf die utopischen Momente der Cartoon-Welt, in welcher der entfremdete, technologische Apparat zugunsten einer neu dargelegten Natur verbannt wird. Die Mickey-Maus-Filme spiegeln den modernen Alltag auf realistische, jedoch nicht naturalistische Weise wider. Die surreal anmutende Zeichentrick-Welt bezieht sich stets auf die aktuelle Technik wie Autos, Flugzeuge und Telefone. Der reflektierte Umgang mit Technologie rückt die Disney-Filme für Benjamin in die Nähe von Charles Fourier:

Zur Erklärung der Fourierschen Extravaganzen ist die Micky Maus heranzuziehen, in der sich, ganz im Sinne seiner Vorstellungen, die moralische Mobilmachung der Natur vollzogen hat. In ihr macht der Humor die Probe auf die Politik. Sie bestätigt, wie recht Marx hatte, in Fourier vor allem einen großen Humoristen zu sehen. Das Aufknacken der Naturteleologie geschieht nach dem Plan des Humors.³⁷

Benjamin fordert einen versöhnlichen, weniger entfremdeten Umgang mit der Natur. Fourier und Mickey-Maus würden nämlich einen Gegenpol zu den reaktionären Tendenzen in der Sozialdemokratie der 1930er Jahre bilden. Benjamin kritisiert diese für ihr fetischisiertes Verständnis von Arbeit, Technik und Fortschritt. Die sozialdemokratische Glorifizierung der Arbeit „will nur die Fortschritte der Naturbeherrschung, nicht die Rückschritte der Gesellschaft wahrhaben“³⁸. Diese reaktionäre Ideologie weise bereits die technokratischen Züge des Faschismus auf. Die falsche Verherrlichung der Arbeit laufe sowohl auf die „Ausbeutung der Natur“ als auch auf die „Ausbeutung des Proletariats“³⁹ hinaus. Fourier entwickelte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts utopische Gesellschafts- und Lebensentwürfe in denen bereits ein ökologisches Bewusstsein steckte. Ihm zufolge sollen „vier Monde die irdische Nacht“ erleuchten, das Eis „sich von den Polen zurückziehen, daß das Meerwasser nicht mehr salzig schmecke und die Raubtiere in den Dienst des Menschen träten“⁴⁰. Zwar steht interessanterweise heute das Bild der schmelzenden Polkappen in erster Linie für das katastrophale Voranschreiten der durch die Menschen verursachten Klimakrise, doch Fourier wollte damit etwas anderes ausdrücken: Die Natur dürfe nicht mehr allein als etwas Fremdes

³⁷ Benjamin 1991 [1936–1937]: 781.

³⁸ Benjamin 1991 [1940]: 699.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

wahrgenommen werden, dass gewaltvoll unterdrückt werden müsse. Stattdessen brauche es einen achtsamen und gleichzeitig spielerischen Umgang mit Natur. Diese Idee Fouriers sieht Benjamin in den frühen Mickey-Maus-Filmen umgesetzt.

5. Die faschistische Mickey-Maus

Im Gegensatz zu den späteren Disney-Filmen sind die frühen keinem Moralkodex unterworfen. Begleitet von fröhlicher Musik werden extreme Bedrohungssituationen präsentiert. Burkhardt Lindner spricht von: „Vorgänge[n] der Zerreißung, des Zerquetschens, des Zerplatzens, des Zertrümmerns, mit Sägemassakern, Feuersbränden, Flugzeugabstürzen und anderen extremen Bedrohtheiten“.⁴¹ Zwei Filmbeispiele für derartige Darstellungen sind *The Mad Doctor* (1933) und *The Barnyard Battle* (1929). In *The Barnyard Battle* greift Mickey gegen die feindliche Armee der Katzen sogar selbst zum Maschinengewehr (Abb. 4). Der Cartoon wurde als Referenz auf den Ersten Weltkrieg gelesen und 1930 in Deutschland verboten; den deutschen Zensor_innen zufolge ‚besudele‘ der Film den deutschen Nationalstolz.⁴² *The Mad Doctor* hingegen handelt vom „verrückten“ Wissenschaftler Dr. XXX, der versucht, Mickeys Hund Pluto mit einem Huhn zu kreuzen, um eine neue Spezies zu erschaffen. Mickey versucht Pluto zu retten, landet jedoch selbst am Operationstisch des Dr. XXX (Abb. 5). 1933 wurde auch *The Mad Doctor* als zweiter Mickey-Maus-Film in Deutschland verboten. Esther Leslie zufolge hängt diese Zensur mit der ironischen Kritik an den Eugenik-Experimenten der Nazis zusammen.⁴³

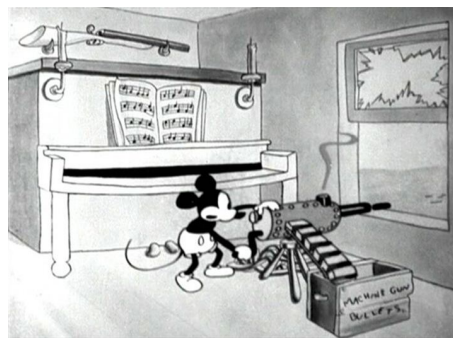
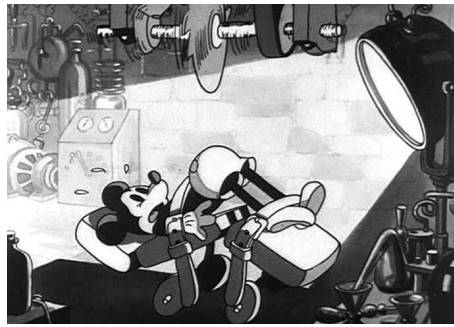


Abb. 4: Screenshot aus *The Barnyard Battle*: 00:04:15

⁴¹ Lindner 2004: 153.

⁴² Vgl. Leslie 2002: 31.

⁴³ Vgl. ebd.: 114.

Abb. 5: Screenshot aus *The Mad Doctor*: 00:05:58

Benjamin argumentiert, dass die Mickey-Maus trotz der Gefahr der faschistischen Instrumentalisierung zur Immunisierung der Massen und ihrer potenziell sadistischen Neigungen beitrage. Laut Lindner liegt Benjamins Begeisterung hinsichtlich der Zeichentrickfilme daher nicht nur darin begründet, dass diese „albern sind und von Sorgen ablenken“, sondern dass sie eine „kollektive Psychotisierung hervorrufen“⁴⁴. Die Filme dienen als psychische Impfung „gegen das Aufkommen sadomasochistischer Wahnvorstellungen, wie sie der Faschismus und der Stalinismus organisieren“⁴⁵. Figuren wie Mickey-Maus gelten als „Saboteure der beginnenden Kulturindustrie“, die „als lachende Selbsttherapeuten gegen faschistische und stalinistische Kollektivpsychosen“⁴⁶ in Stellung gebracht werden können. Auch Miriam Hansen zu Folge seien Figuren wie Mickey für totalitäre Zwecke unbrauchbar.⁴⁷ Historisch galt die Mickey-Maus im Deutschland der 1930er Jahre als antinazistisches Symbol. Mickey-Maus-Anstecker wurden als Gegenstatement zu Hakenkreuzbinden getragen.⁴⁸ Jedoch wurden in Nazideutschland, wie ich oben gezeigt habe, nur wenige Mickey-Maus-Filme verboten und selbst Adolf Hitler und Joseph Goebbels waren große Fans der Zeichentrickmaus.⁴⁹ Ich teile dennoch die Einschätzung, dass sich die frühe Mickey-Maus der 1920er und -30er Jahre nicht zur faschistischen Instrumentalisierung eignete.⁵⁰ Dies gilt jedoch nicht für den Zeichentrickfilm allgemein oder für die

⁴⁴ Lindner 2006: 247.

⁴⁵ Lindner 2004: 154.

⁴⁶ Ebd.: 155.

⁴⁷ Vgl. Hansen 2012: 99.

⁴⁸ Vgl. Leslie 2002: 80.

⁴⁹ Zu Hitlers Rezeption der Mickey-Maus vgl. Koop 2015.

⁵⁰ Als antifaschistische Kampffigur eignete sich die Mickey-Maus, zumindest aus Perspektive der Walt Disney Studios, ebensowenig. In den propagandistischen Auftrags-Cartoons während des Zweiten Weltkriegs führte statt Mickey hauptsächlich der cholerische Donald Duck den Kampf gegen die faschistischen Kräfte. Dies könnte damit zusammenhängen, dass sich die Figur der Mickey-Maus im Laufe der 1930er Jahre zum Publikumsliebbling entwickelte, was dazu führte, dass die Figur von nun an lieb, artig und nett dargestellt

Filmtechnik als solche, die ja bekannterweise sehr wohl von den Nazis für ihre propagandistischen Zwecke vereinnahmt wurde.⁵¹ Trotz der Hoffnungen hinsichtlich des revolutionären Gebrauchswertes der Filmtechnik ahnte Benjamin, dass diese allein nicht dazu im Stande sei, die Massen dem Zugriff des Faschismus zu entziehen und die Zuschauer_innen zu revolutionären Subjekten auszubilden. Dahingehend hält er fest, dass „die politische Auswertung des Films so lange auf sich wird warten lassen, bis sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird“⁵².

Benjamin war sich bewusst, dass Fortschritte in der Technik den politischen Kampf nicht ersetzen würden. Jedoch hoffte er, dass die Filmtechnik, reflektiert eingesetzt, dem Proletariat im Kampf für eine bessere Welt helfen könne. Diese Hoffnung in die Tat umzusetzen, versuchte auch der russische Regisseur Sergej Eisenstein, der ebenfalls von Disneys Cartoons fasziniert war.

6. Eisenstein über Disney

Im Tagebucheintrag vom 16. November 1941 hält Eisenstein über Walt Disney fest: „The work of this master is the greatest contribution of the American people to art.“⁵³ Gemeinsam mit seinen Mitarbeitern besuchte Eisenstein die Disney Studios 1930. Dort ließen sie sich gemeinsam mit Walt Disney und einer Mickey-Maus-Figur fotografieren (Abb. 6).⁵⁴

wurde. Eine aktiv den Faschismus bekämpfende Mickey hätte diesem Image wohl geschadet. Der tollpatschige Donald Duck wiederum feiert überhaupt erst 1934 in *The Wise Little Hen* sein Zeichentrickfilmdebüt und tatsächlich blieb dieser Film auch der erste und einzige Auftritt der Ente in den deutschen Kinos während der NS-Zeit.

⁵¹ Auch die Filme Leni Riefenstahls sind diesbezüglich ein eindringliches Beispiel. Im Trickfilmbereich gab es ebenfalls derartige Versuche, wie beispielsweise die Filme von Hans Held, Kurt Stordel und Hans Fischerkoesen.

⁵² Benjamin 1991 [1936]: 370.

⁵³ Eisenstein 2017 [1941]: 3.

⁵⁴ Vgl. Leslie 2002: 221. Die persönliche Freundschaft zwischen Eisenstein und Disney ist verwunderlich, da die zwei Filmmacher politisch absolut unvereinbare Positionen vertraten. Disney war ein US-amerikanischer Patriot, ein Republikaner und ein glühender Antikommunist. Eisenstein war überzeugter Kommunist und Marxist. Disneys politische rechte Position zeigte sich deutlich, als dessen Studios 1941 bestreikt wurden. Es ist dennoch nachvollziehbar, dass Eisenstein und Benjamin die Zeichentrickfilme der Disney Studios als potenzialreich und revolutionär einschätzten. Das gilt insbesondere für die frühen Disney-Filme, die sich maßgeblich von den späteren unterscheiden (vgl. Hansen 1993, 27–61). Die große Mehrzahl der frühen Disney-Filme und -Figuren wurde nicht von Walt Disney selbst gezeichnet oder geschrieben. Disney war kaum als Animator, sondern vordergründig als Produzent tätig.



Abb. 6: Foto: Grigori Aleksandrov, Sergei Eisenstein, Walt Disney und Eduard Tisse (von links nach rechts)

Erst 1940 beginnt Eisenstein über Disney⁵⁵ zu schreiben, die Arbeit bleibt jedoch bis zu seinem Tod unvollendet. Oksana Bulgakowa weist darauf hin, dass Eisenstein, wie Benjamin, utopische Momente in den amerikanischen Zeichentrickfilmen sah und diese ebenfalls mit Fourier in Verbindung brachte. Eisenstein analysiert das Zusammenfallen von „technische[m] Fortschritt und gesellschaftlicher Entwicklung“⁵⁶ als Voraussetzung jeglicher Utopie. Die Analogien zwischen Disney und Fourier betreffen auch bei ihm die „utopische Vision, wonach Natur und Menschen zu Verbündeten werden“⁵⁷. Den Filmen Disneys liege ein „tiefes Verlangen nach absoluter Freiheit“ zugrunde. Sie ermöglichen eine „Befreiung aus verknöcherten Formen“ sowie „neue Vorstellungen über die Beziehungen zwischen Mensch und Natur und vielleicht sogar deren dauerhafte Umgestaltung“⁵⁸. In den Zeichentrickfilmen stecke ein Moment der Befreiung. Sie würden dem Publikum einen „Augenblick der Erleichterung“ aus der ausweglos erscheinenden „sozialen Last“, der „Ungerechtigkeit und Qual“ bieten, so Eisenstein.

⁵⁵ Eisenstein verwendet in seinen Ausführungen, im Unterschied zu Benjamin, zwar häufig den Namen „Disney“, aber auch er meint damit stets die Filme der Disney Studios, die von vielen Beteiligten geschaffen wurden. Die Regisseure und Animatoren der frühen Mickey-Maus-Filme waren Ub Iwerks, Burt Gillet, Wilfred Jackson, David Hand, Ben Sharpsteen, Hamilton Luske und Pinto Colvig.

⁵⁶ Bulgakowa 2016: 213.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

Wie Benjamin vergleicht Eisenstein die Cartoon-Figuren mit Tieren aus Fabeln und Märchen, ohne dabei aber die Unterschiede zu verschweigen: Die disney'schen Geschöpfe würden weniger moralisch agieren und auf das Verurteilen und Predigen verzichten. Die Ablenkung und Erleichterung, die Disneys Filme versprechen, unterscheiden sich nach Eisenstein von den anderen ideologischen und eskapistischen Produktionen der Kulturindustrie, die das Denken einschläfern und „von der Realität in Richtung Traumwelt umleiten“ würde; diese seien tatsächlich „ein Instrument zur Entwaffnung im Kampf“. Disney leiste etwas anderes:

Er türmt uns keine Happy-Ends auf, die nur auf der Leinwand glücklich verlaufen, er tischt uns keine Lügen von schwindelerregend ehrlichen Karrieren und dem Edelmut des Finanzmagnaten auf, auch predigt die kleine Leinwand seiner gezeichneten Filme nicht auf gemeine Weise die Verwischung sozialer Widersprüche – anders als die ‚große‘ amerikanische Leinwand. [...] Disneys Filme entlarven nicht die Flecken auf der Sonne, sie spielen selber wie die Sonnenflecken und -kringel auf der Leinwand der Erde. Sie flimmern, wärmen und lassen sich nicht fassen.⁵⁹

Eisenstein resumiert, dass alle, die „Disney mit ‚den Zähnen‘ gewöhnlicher Analyse und Dimensionen, mit normalen Forderungen, gewöhnlichen Normen und Ansprüchen an die ‚hohen‘ Kunstgenres zu packen“ versuchten, ins Leere beißen würden. Disney verarbeite die „Merkmale einer verwandelten Welt, einer Welt, die außer sich geraten ist. Einer unmenschlichen Welt“⁶⁰. Auch diese Beschreibung zeigt die Nähe zwischen Eisensteins und Benjamins Positionen zu Disney.

7. Benjamin und Eisenstein

Im *Moskauer Tagebuch* kritisiert Benjamin den sowjetischen Film und damit Eisenstein dafür, dass ihm die Distanz zur Technik fehle. Er befürwortet zwar die intensive Auseinandersetzung der russischen Filmkunst mit dem technischen Fortschritt. Aber er bemängelt, dass die Technik dort zu undialektisch ‚abgefeiert‘ werde: „Alles Technische aber hat hier Weihe, nichts wird ernster genommen als Technik.“⁶¹ Um Technik reflektieren zu können, benötige es Offenheit für Kritik und ironische Überhöhung, wie in den Mickey-Maus-Cartoons oder den Filmen Charlie Chaplins. Doch für die amerikanische Groteskkomödie sieht Benjamin in Sowjetrußland wenig Raum.⁶² Der sowjetische Film allgemein sei, Benjamin zufolge, „wenn man von den Spitzenleistungen absieht, im Durchschnitt nicht allzu

⁵⁹ Eisenstein 2011: 9.

⁶⁰ Ebd.: 9–12.

⁶¹ Benjamin 1991 [1927]: 340.

⁶² Vgl. Ebd.

gut“⁶³. Ob diese Analyse Benjamins des sowjetischen Films zutrifft, ist umstritten, denn die sowjetische Avantgarde hat die amerikanischen Grotesk- und Zeichentrickfilme durchaus wahrgenommen und euphorisch rezipiert.⁶⁴ Zu den sogenannten ‚Spitzenleistungen‘ des sowjetischen Films zählt Benjamin jedenfalls die Filme Eisensteins. Über *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) schreibt er: „*Potemkin* ist ein großer, selten geglückter Film. [...] Dieser Film aber ist ideologisch ausbetoniert, richtig in allen Einzelheiten kalkuliert wie ein Brückenbogen“⁶⁵. Benjamin reagiert in seinem Artikel kritisch auf eine Rezension von Oscar Schmitz, der *Potemkin* als politische Tendenzkunst angreift. Es gäbe genug schlechte Tendenzkunst, so Benjamin, doch *Potemkin* falle nicht darunter. Ganz im Gegenteil sei *Potemkin* nicht nur ideologisch, also in seiner Tendenz, richtig und revolutionär, sondern auch von seiner technischen und künstlerischen Qualität. Eisensteins Filme zeichnen sich bekanntermaßen vor allem durch ihre innovative Montagetechnik und die dazugehörige theoretische Begründung – das Konzept der Attraktionsmontage – aus. Nach Felix Lenz ergibt sich dabei folgender Dreischritt:

1. Der Künstler sucht assoziativ nach wirkungsauslösenden Elementen. 2. Diese Elemente gewinnen bildliche Materialität auf der Leinwand. 3. Hierüber wecken sie im Betrachter Assoziationen, die sich aus seiner Erfahrung speisen.⁶⁶

In seinem ersten langen Spielfilm *Streik* (1925) beispielsweise montiert Eisenstein Bilder eines Schlachthofes mit blutigen Szenen eines Arbeiter_innen-Streiks zusammen. Das Publikum soll emotional gereizt, aber auch dazu angeleitet werden, durch Assoziationsketten gesellschaftliche Zusammenhänge herzustellen.

In der *Potemkin*-Rezension gibt es einige zentrale Sätze Benjamins zum Medium Film allgemein, die die These unterstreichen, dass es vor allem der neuartige Bezug zur Technik sei, der die Eisensteins Filme so bedeutsam mache. Der Film habe die „Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen.“⁶⁷ Mit der „Kerkerwelt“ meint Benjamin jene alltäglichen Räume, die „Büros, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken“, in denen der „heutige Mensch“ lebe. Diese seien „häßlich, unfäßlich, hoffnungslos traurig“ gewesen, bis der Film kam.⁶⁸ *Potemkin* betreffend interessiert sich Benjamin weniger für die inhaltlichen Aspekte des Films als vielmehr für dessen technischen Charakter.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Viktor Šklovskij, El Lissitzky, Ilya Ehrenburg und Sergej Eisenstein setzten sich intensiv mit Chaplins Filmen auseinander. Meine Ausführungen zu Eisenstein und Disney unterstreichen diesen kritischen Einwand. Benjamin versäumt es, zwischen der staatlichen Filmpolitik und den einzelnen Künstler_innen, die das Potential der amerikanischen Grotesk- und Zeichentrickfilme erkannten, zu differenzieren.

⁶⁵ Benjamin 1991 [1927]: 755.

⁶⁶ Lenz 2008: 55.

⁶⁷ Ebd.: 752.

⁶⁸ Ebd.

Besonders die neuen Erfahrungsräume, die dadurch ermöglicht werden, faszinieren ihn. Dabei handele es sich nicht um ferne Fantasieorte, sondern um Räume des Alltags, die Eisenstein in völlig neuer Art und Weise zeige und die dadurch neu wahrgenommen werden könnten. Benjamin spricht von einer „neuen Region des Bewußtseins“⁶⁹, die durch Filme wie *Panzerkreuzer Potemkin* durch filmtechnische Mittel wie Detailaufnahmen, Zeitlupe und Beschleunigung eröffnet werden. Der Film „holt noch aus der Kleinbürgerwohnung die gleiche Schönheit heraus, die man an einem Alpha-Romeo bewundert. [...] [D]ie wichtigen, elementaren Fortschritte der Kunst sind weder neuer Inhalt noch neue Form – die Revolution der Technik geht beiden voran“⁷⁰.

8. Fazit

Es benötigt nach Benjamin Spielräume, in denen eine Einübung in das Zusammenspiel zwischen „der Natur und der Menschheit“⁷¹ erfolgen könne. Diese Einübung und das Erschaffen der dafür notwendigen Experimentierräume ist für Benjamin die „gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst“⁷². Die frühen Mickey-Maus-Cartoons sowie die Filme Eisensteins sind zweifelsohne gelungene Beispiele, die diese Experimentierfelder eröffnen und die dem Publikum einen kritischen und reflektierten Umgang mit Technik näherbringen können, wobei Benjamin den Disney-Cartoons aufgrund ihres ironischen Zugangs ein größeres Potential als den sowjetischen Film zuschreibt. Auch Scheerbarts Literatur sei dazu in der Lage, doch aufgrund seiner enormen Reichweite und Massenwirksamkeit, seiner Orts- und Zeitungebundenheit, sei das Medium Film für Benjamin hierfür das zentralere Medium der 1930er Jahre. Zwar haben auch die Arbeiten der damaligen künstlerischen Avantgarden, insbesondere des Dadaismus, „die Nachfrage nach dem Film begünstigt“⁷³, dennoch sei erst der Film tatsächlich in der Lage, die Massen zu erreichen und es damit möglichst vielen Menschen zu ermöglichen, ihr Verhältnis zur Technik zu reflektieren. Es wäre die Aufgabe zukünftiger Forschung zu untersuchen, wo sich mit Bezug auf Benjamin heute jene Möglichkeiten innerhalb der Kunst auftun.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter (1996 [1919]): „Brief an Gershom Scholem vom 23. November 1919“. In: ders.: *Gesammelte Briefe Band II. 1919–1924*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 54–58.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.: 752–753.

⁷¹ Benjamin 1991 [1936]: 359.

⁷² Ebd.

⁷³ Benjamin 1991 [1936–1939]: 502.

- Benjamin, Walter (2014 [1939–1940]): „Über Scheerbart (deutsche Erstveröffentlichung)“. In: *Tumult. Vierteljahresschrift für Konsensstörung*. (Frühjahr 2014), S. 23–25.
- Benjamin, Walter (1991 [1935]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 435–469.
- Benjamin, Walter (1991 [1936]): „2. Paralipomena und Varia zur zweiten Fassung von Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 1044–1047.
- Benjamin, Walter (1991 [1936–1939]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 471–508.
- Benjamin, Walter (1991 [1940]): „Über den Begriff der Geschichte“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 689–704.
- Benjamin, Walter (1991 [1933]): „Erfahrung und Armut“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 213–219.
- Benjamin, Walter (1991 [1933]): „Anmerkungen zu Erfahrung und Armut“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 960–963.
- Benjamin, Walter (1991 [1931]): „Karl Kraus“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 334–367.
- Benjamin, Walter (1991 [1917]): „Paul Scheerbart: Lesabendio“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 618–620.
- Benjamin, Walter (1991 [1939–1940]): „Sur Scheerbart“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 630–632.
- Benjamin, Walter (1991 [1927]): „Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 751–755.
- Benjamin, Walter (1991 [1930]): „Theorien des deutschen Faschismus“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 238–250.
- Benjamin, Walter (1991 [1928]): „Einbahnstraße“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band IV*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 83–149.
- Benjamin, Walter (1991 [1935–1937]): „Das Passagen-Werk. Konvolut W [Fourier]“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band V*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 764–799.
- Benjamin, Walter (1991 [1935]): „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band V*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 45–60.
- Benjamin, Walter (1991 [1927]): „Moskauer Tagebuch“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band VI*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 292–409.
- Benjamin, Walter (1991 [1920–1921]): „Aphorismen“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band VI*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 119.
- Benjamin, Walter (1991 [1931]): „Zu Micky-Maus“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band VI*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 144–145.
- Benjamin, Walter (1991 [1926]): „Nachträge zu den Anmerkungen: Moskauer Tagebuch“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band VII*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 879–881.
- Benjamin, Walter (1991 [1936]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band VII*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 350–385.
- Bock, Stefan (28.04.2016): "Visionäre der Moderne". Kultura-Extra. https://www.kultura-extra.de/kunst/feull/ausstellung_visionaeredermoderne_berlinischegalerie.php (15.07.2021)
- Bulgakowa, Oksana (2015): „Disney als utopischer Träumer“. In: Albers, Irene/Franke, Anselm (Hrsg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich: Diaphanes, S. 211–213.

- Eisenstein, Sergej (1988 [1913]): „Über den Raumfilm“. In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 196–262.
- Hansen, Miriam (2011): *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Hansen, Miriam (1993): „Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney“. In: *South Atlantic Quarterly* 92 (Jan. 1993), S. 27–61.
- Ikelaar, Leo (1999): *Paul Scheerbart und Bruno Taut: zur Geschichte einer Bekanntschaft. Scheerbarts Briefe der Jahre 1913–1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*. Paderborn: Igel.
- Klein, Norman M. (1993): *Seven Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon*. London/New York: Verso.
- Koop, Volker (2015): *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Mickey Maus verbot*. Berlin: be.bra.
- Lenz, Felix (2008): *Sergej Eisenstein: Montagezeit Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München: Wilhelm Fink.
- Leslie, Esther (2002): *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. London/New York: Verso.
- Lindner, Burkhardt (2004): „Mickey Mouse und Charlie Chaplin – Benjamins Utopie der Massenkunst“. In: Schöttker, Detlev (Hrsg.): *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 144–155.
- Lindner, Burkhardt (2006): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: ders. (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 229–251.
- Lütgens, Annelie (2016): „Dichten. Bauen. Träumen“. In: Ausstellungskatalog der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur: *Visionäre der Moderne. Paul Scheerbart. Bruno Taut. Paul Goesch*. Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 16–25.
- Mourenza, Daniel (2020): *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1988 [1887]): „Nizza, den 25. November 1887“. In: ders.: *Nachgelassene Fragmente 1887–1889. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe Bd. 13*. Berlin: De Gruyter, S. 16–18.
- Scheerbart, Paul (1986 [1915]): *Lesabéndio*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schweppenhäuser, Hermann/Tiedemann, Rolf (1991): „Anmerkungen der Herausgeber“. In: dies. (Hrsg.): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften Band I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 797–1273.

Medienverzeichnis

- The Barnyard Battle (Die Schlacht um die Scheune)*. USA 1929, Ub Iwerks, 7 Min.
- Bronenossez Potjomkin (Panzerkreuzer Potemkin)*. SU 1925, Sergei M. Eisenstein, 75 Min.
- The Gallopin' Gaucho (Der galoppierende Gaucho)*. USA 1928, Regie: Ub Iwerks, 6 Min.
- The Mad Doctor (Der verrückte Arzt)*. USA 1933, David Hand, Wilfred Jackson, 7 Min.
- Stachka (Streik)*. SU 1925, Sergei M. Eisenstein, 82 Min.
- Traffic Troubles (Auf der Straße)*. USA 1931, Burt Gillett, 7 Min.

Abbildungszeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *The Gallopin' Gaucho*: 00:00:50.

Abb. 2: Screenshot aus *Traffic Trouble*: 00:05:19.

Abb. 3: Screenshot aus *Traffic Trouble*: 00:05:10.

Abb. 4: Screenshot aus *The Mad Doctor*: 00:05:58.

Abb. 5: Screenshot aus *The Barnyard Battle*: 00:04:15.

Abb. 6: Foto: Grigori Aleksandrov, Sergei Eisenstein, Walt Disney, Eduard Tisse.

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eisenstein_Tisse_Aleksandrov_Disney.webp