



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Disneys Zeichentrickwerke nach 1990 in der Visuellen
Kulturgeschichte. Untersuchung der Mehrfachadressierung
durch soziokulturell und historisch codierte und tradierte
Visualisierung“

verfasst von

Bettina Förster

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 313 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UniStG
UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg. UniStG
UF Deutsch UniStG

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Forschungsfrage, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit.....	10
1.2 Methode	11
1.3 Filmauswahl und Fokus auf Disneys Zeichentrickfilme der 1990iger	11
2. Gattungserklärung: „Animationsfilm“	12
2.1. Disney: Wie alles begann	13
2.2 Disney "Filme als Family Entertainment Filme"	15
2.3 Begriffsklärung: "Family Entertainment Film" – "all age movie"	16
2.4 Mehrfachadressierung als Marketingstrategie	19
3. "Harmlose Bilder" für Groß und Klein	25
3.1 Entwicklung von soziokulturellen und historisch codierten Stereotypen in Disney Zeichentrickproduktionen.....	26
3.2 Historische Bilder gekoppelt mit Legendendarstellungen – Verarbeitung von historischen Hintergründen, religiösen Thematiken und politischen Geschehnissen	27
3.3 Kulturelle Stereotypen, Subjektivierung und dominante Ideologie	29
3.3.1 Rassismus, Ausgrenzung, Diskriminierung	34
3.3.2 Versteckter Kolonialismus – Konstruktion von „Race“ und Klasse (Weiße / Nicht-Weiße – Othering)	38
3.3.3 Royale vs. Einfache Figuren	45
4. Bestätigung des konservativen amerikanischen Weltbildes, der Wertehaltung und Klischees durch wiederkehrende Themen und Motive	47
4.1 Zentrale Funktion der Familie	50
4.2 Individualismus.....	54
4.3 Freiheit.....	56
4.4 Stadt vs. Land	58

4.5 Triumph des Guten über das Böse	60
4.6 Figuren der Bösewichte – Klischees – schwarz/weiß und gut/böse Zeichnung.....	62
5. Genderkonstruktionen und Frauendarstellung im Wandel	65
5.1 Die Frau als Prinzessin	65
5.1.1 Arielle, aus „Arielle, die Meerjungfrau“ (1989).....	69
5.1.2 Diskrepanz zur Prinzessin: Ursula	70
5.2 Femme fatale	73
5.3 Die Natur als weiblich besetzter Ort.....	78
5.4 Die Aktive Frau (Diswomen)	80
5.4.1 Mulan	80
5.4.2 Jasmin	82
5.5 Die „nicht-weiße“ Frau.....	87
5.5.1 Pocahontas	87
5.5.2 Tiana	90
5.6 Resümee der Frauenrollen Disneys	94
5.7 Mögliche Auswirkung auf das Rollenbild von Mädchen und Burschen.....	97
5.8 Männerrollen.....	97
5.8.1 Infantilisierte schwache Patriarchen	98
5.8.2 Klassischer Prinz vs. unerlaubter „bad boy“-Prinz.....	102
5.8.3 Resümee der Männerrollen Disneys	104
5.9 Bezüge der Figuren – versteckte Sexualität.....	104
5.10 Einübung klassischer Rollenbilder und teilweises Aufbrechen in den letzten Produktionen.....	111
6. Kinder-, und Erwachsenenadressierung – Versteckte Botschaften, Sendebewusstsein "Zauberhafte bezaubernde Bilder" - Generationübergreifende Wirkungsästhetik	114
6.1 Mögliche Gründe für die Faszination von Disneyzeichentrickfilmen für Groß und Klein	114
6.1.1 Humor in allen Facetten (u.a Sprachwitz)	115

6.1.2 Stoffwahl.....	119
6.1.3 Figurenzeichnung.....	120
6.1.4 Dargestellte Orte	121
6.1.5 Ansprechen des Massengeschmacks.....	122
6.1.6 Hohe Zeichenkunst und Perfektion.....	125
6.1.7 Enorm hoher technischer Aufwand.....	126
6.1.8 Musik	127
7. Geschichtsdidaktische Einordnung	131
7.1 Stundenplanung	131
7.2 Materialien.....	136
8. Conclusio	141
Quellen/Literatur/Abbildungen	145
Filmographie.....	145
Bibliographie	146
Sonstige Quellen / Internetquellen	152
Abbildungsverzeichnis	156
Anhang- Abstract	158
Abstract Englisch	159
Lebenslauf.....	160

Zusicherung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegeben Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werke im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht.

Dies gilt auch für bildliche Darstellungen, Bildausschnitte, Screenshots, Filmzitate und dergleichen sowie für Quellen aus dem Internet.

Mödling, am 28.12. 2014

Bettina Förster

Widmung

Diese Arbeit widme ich meinem geliebten Großvater Otto Horvath, der während der Erstellung dieser Arbeit schmerzlich verstorben ist. Ich danke dir über alles für deine großartige Liebe, deine Unterstützung, deine Fürsorge und alles, was du mir auf meinem Lebensweg mitgegeben hast.

Danksagung

Der größte Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, Claudia und Christian Förster, sowie meinen Großeltern, die mich auf meinem bisherigen Lebensweg immer grenzenlos unterstützt haben, sowie meinen Brüdern Christian und Martin, die immer für mich da sind.

Besonderer Dank gilt meinem Betreuer Univ.-Prof Dr. Frank Stern. An dieser Stelle möchte ich mich für seine Offenheit meinem Forschungsvorhaben gegenüber, sowie für seine vielen hilfreichen Tipps und Anregungen und seine kollegiale Begleitung und gute Betreuung während der Entstehung der vorliegenden Arbeit herzlich bedanken.

Ein spezieller Dank gilt meiner kleinen Schwester Violetta, ohne die diese Arbeit in ihrer Form nicht möglich gewesen wäre, da sie mich durch ihre kreativen Ideen, Wahrnehmungsperspektiven und Interpretationsmöglichkeiten der gesehenen Disneyzeichentrickfilme zur Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit animierte und auch zahlreiche Stunden zur Sichtung der visuellen Quellen mit mir geduldig erlebte.

Für eine allumfassende und tatkräftige Stütze danke ich Mag. Janine Mittelmayer, die mich stets auf vielschichtigste Art und Weise unterstützt und mich auch immer wieder dann ermutigt hat, wenn die Arbeit nicht so zügig voranging wie gewünscht.

1. Einleitung

Disney. Dieser Begriff steht für Millionen von Kindern weltweit für Spaß, Freude, Unterhaltung, Emotionen, lustige Charaktere, Zeitvertreib, Mitleben, Mitfühlen, bunte Erlebnisse uvm. Disney hat seit Anbeginn die Unterhaltungsbranche wie kein zweiter geprägt und tut dies bis heute. Kinder wachsen seit mehreren Generationen mit den Disney-Meisterwerkfilmen¹ und -Büchern auf und diese prägen stark ihre Kindheit. So ist es nicht übertrieben, davon zu sprechen, dass Disney mit seinen Werken ein Kulturgut geschaffen hat, welches immer wieder gerne rezitiert wird. Dass Disney, mit all seinen Facetten Unterhaltung bei Kindern garantiert, ist hinlänglich bekannt. Doch wie sieht es mit den älteren, erwachsenen ZuseherInnen und RezipientInnen aus? Im Rahmen dieser Diplomarbeit werde ich nun den Fragen nachgehen, inwiefern Disneys Zeichentrickfilmproduktionen auch auf ein generationsübergreifendes Publikum adressiert sind, wie sich deren Wirkungsästhetik bei Erwachsenen und Kindern verhält, ob es generationsbedingte Unterschiede in der Wahrnehmung der Filme gibt und inwiefern Disneyproduktionen mehrfachadressiert sind bzw. inwieweit sich diese Mehrfachadressierung bemerkbar macht.

Dabei soll in der vorliegenden Arbeit der Fokus vor allem auf den filmischen visuellen Darstellungen liegen, wobei ein Vergleich zu literarischen Adaptionen auch nebenbei Beachtung finden soll. Des Weiteren soll diese Arbeit Einblick in Disneys Produktions- und Marketingstrategien gewähren, wonach die jüngsten Disney- und Disney Pixar-Produktionen deutlich markiert als „Family Entertainment Filme“ beworben werden.

Um meine Argumente zu untermauern, werde ich zunächst Disney-Produktionen allgemein in Hinblick auf deren Mehrfachadressierung untersuchen und in der Folge auf, meines Erachtens nach, sehr deutlich markierte mehrfachadressierte Filmbeispiele näher eingehen. Hierbei wird der Fokus auf Disney-Produktionen ab den 1990er Jahren gelegt, da es bezüglich der von mir gewählten Themenkreise, welche historische und soziokulturelle Entwicklung in Hinblick auf die Visualisierung betreffen, reichliche Untersuchungsfelder gibt. (*Arielle, die Meerjungfrau, Die Schöne und das Biest, Aladdin, König der Löwen, Der Glöckner von Notre Dame, Pocahontas I&II, Mulan, Küss den Frosch, Rapunzel, Merida*). Weiters beginnt in den 1990ern die sogenannte „Disney Decade“² in der Disney fast jährlich, im Unterschied zu

¹ Anmerkung: Als Offizielle Vermarktung und Produktbezeichnung der Walt Disney Company (WDC) aus Marketinggründen als „Walt Disney Meisterwerke“ im deutschen Sprachraum geführt, worunter bisher 53 Zeichentrickfilme fallen (vgl.: <http://disney.de/>, gefunden am 03.03.2014)

² García Zarranz, Libe, „Diswomen Strike Back? The Evolution of Disney's Femmes in the 1990s“, *Atenea*, 27/2, 2007, MLA, <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pd>

vorherigen Perioden (meist im Vier-Jahres-Rhythmus), passend zur beginnenden Vorweihnachtsferienzeit Zeichentrickfilme in die Kinos brachte, welche massiv beworben wurden.

Da ich selbst ein Kind der 90er Jahre bin und auch zu jenen Kindern zähle, die fast jeden Disney-Zeichentrickfilm im Kino erleben konnten, hat mich dieses Thema sehr gereizt. Gerade da ich, je älter ich wurde, diesen Filmen immer kritischer gegenüber stand, da mir diverse gezeigte Rollenbilder gerade jene Darstellungen der Prinzessinnen, widerstrebten. Dieser Gedanke ließ mich nicht mehr los, und als ich im Zuge mehrerer Seminare im Bereich der visuellen Kulturgeschichte der Materie näher kam, wurden auch wieder Fragen präsent, die die Darstellungsformen und kulturell prägenden Visualisierungen Disneys betrafen. Der ausschlaggebende Moment, sich diesem Thema näher anzunehmen, war jedoch, als ich mit meiner kleinen Schwester auf ihr Bitten hin „König der Löwen“ auf DVD sah. Versteckter Sozialdarwinismus in schnellen Bildern, gekoppelt mit aufbrechenden lustigen Szenen, um das Gesehene leichter verdaulich zu machen. Dabei fielen mir besonders die beiden divergenten Ebenen auf, auf welchen Disney seine Adressierung dem Publikum entsprechend anpasst. Jener Ebene, die den erwachsenen ZuseherInnen vorbehalten ist, da den kindlichen Rezipienten, welchen die Möglichkeit der Einordnung und Kontextualisierung aufgrund teilweise noch zu gering ausgeprägtem Weltwissen fehlt, verborgen bleibt. Gerade auf dieser Ebene jedoch kommt es zur Festsetzung von stereotypen Weltbildern, welche gerade in dem Ausmaß, im den sich Disney dieser Ebene bedient, äußerst bedenklich erscheinen.

Im Zuge meiner Recherchen musste ich jedoch feststellen, dass viele in meinem Bekanntenkreis den Zugang nicht verstanden, da ich auf Reaktionen wie „Was hat das mit Geschichte zu tun?“ stieß. Im Folgenden möchte ich dies untermauern, da wir uns in einem medial geprägten Zeitalter befinden, wo gerade das Medium Film immer dominanter wird. Und gerade darin werden kulturelle und gesellschaftliche Normen- und Wertvorstellungen, Historiendarstellungen, Kulturgüter etc. reflektiert, bearbeitet, reproduziert und schließlich antizipiert. So bedarf es keiner großen Erklärung, dass diese visuellen Quellen für das Geschichtsbewusstsein wichtig sind, da durch die Verarbeitung und das Entstehen neuer Geschichtsbilder essenzielle Prägungen stattfinden. Es ist hinlänglich bekannt, dass Geschichtsbilder und deren wissenschaftliche Analyse von moderner Technologie und Digitalisierung nicht mehr zu trennen sind. Gerade im Handlungsfeld des Filmes steht die Frage nach der jeweiligen Bedingungsrealität, warum also der jeweilige Inhalt zur bestimmten

historischen Situation und in entsprechender Form visualisiert wurde, welche Bezüge sich in der Darstellung ziehen lassen, sowie schließlich welche Wirkung beim Rezipienten erreicht wurde und aktuell wird.³

Paul Wells, der in seinem Werk „Animation. Genre and Authorship“⁴ eine sehr detaillierte Abhandlung über die Spezifität des Genres Zeichentrickfilme liefert, formuliert den Stellenwert dieser Gattung für die Kulturgeschichte wie folgt: „*Animation is arguably the most important creative form of twenty-first century. Animation is an art, an approach, an aesthetic and an application informs many aspects of visual culture*“.⁵

Dabei soll der Fokus meiner Arbeit vor allem auf die kulturell bedingten Abhandlungen in Disneys Zeichentrickfilmen von Genderkonstruktionen, Stereotypenbildungen im Hinblick auf versteckte Ideologien, Rassismus, Othering und Klischeebildungen des dominanten konservativen amerikanischen Weltbildes gerichtet sein. Hierbei sei vorweggeschickt, dass jede Zeit ihre jeweiligen zum Teil sehr divergenten visuellen Möglichkeiten bietet, um die angeführten Themenkreise auf der Leinwand zu visualisieren. Diese Arbeit soll zeigen, welche zum Teil hochgefährlichen Prozesse bei kindlichen SeherInnen und RezipientInnen ausgelöst werden, sowie welche, als harmlos und einfach verkaufte und in der Folge im Sendebewussten eingeübten, Bilder von „herrschender Klasse“, „Rollenverhalten“, „gut“ und „böse“ etc. entstehen können. Gerade der kindliche Rezipient nimmt diese Bilder ungefiltert auf. Ohne Vor- bzw Nachreflexion kann dies, so behaupte ich, schwerwiegende Folgen haben. Inwieweit Disneyzeichentrickfilme nun dominante althergebrachte Ideologien und kulturelle stereotype Bilder bestätigt und reproduziert, soll untersucht werden. Können somit die ausgewählten Filme, welche dezidiert nun nicht mehr nur den kindlichen Zuseher ansprechen, sondern massiv als „Family Entertainment Filme“ beworben werden, als mediales Instrument gesehen werden, welche gerade bei den Kindern durch ihre fehlende „Filterung“ und „Kontextualisierung“ Stereotypen gefährlich einüben, oder aber durchbrechen gerade die neueren Produktionen durch ihre massive fokussierte Anpassung an gesellschaftliche, kulturelle und politische Veränderungen in ihrer Vielfältigkeit der Charakterzeichnungen die gesellschaftlich vorherrschenden Grenzen in Bezug auf Geschlecht, Race, Klasse, Moral und Wertvorstellungen? Paul Wells bringt auf den Punkt, dass bislang Disneys Zeichentrickfilme in ihrer masseneffektiven Wirkungskonstruktion lange Zeit unterschätzt bzw. zu wenig Beachtung fanden, da sie nur als Kinderunterhaltungsprogramm abgetan wurden, erst ab den 1980er

³ Anmerkung: Dimensionen der Filmanalyse: Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität, Wirkungsrealität

⁴ Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002

⁵ Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002, S.1

Jahren setzten durchwegs kritische Studien und Abhandlungen ein, welche auch den Bereich der Visuellen Kulturgeschichte streifen.

Wells formuliert allgemein zur bisherigen geringeren Beachtung von Animationsfilmen für die Kulturgeschichte: „*long dismissed as merely children's entertainment, only in recent years has there been clear recognition of animation as an art; as a form that encompasses more than the American animated cartoon tradition; as a medium of universal expression embraced across the globe*“.⁶

1.1 Forschungsfrage, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Im Folgenden soll, neben dem Untersuchungskorpus der gängigen Mehrfachadressierung der Disneyzeichentrickfilme, den Auswirkungen auf das Sendeverhalten und die Wirkungsrealität, auch ein theoretischer Überblick geboten werden, welcher Begriffsklärungen bietet – mit besonderen Augenmerk im Untersuchungsfeld der Bedingungs- und Bezugsrealität⁷ auf soziokultureller und historischer Situationsebene.

Die dargestellten Denkansätze aus der Analyse der wissenschaftlich fundierten Werke und Aufsätze werden dabei weiter ausgeführt und um neue Überlegungen ergänzt. Um die Argumentation der hier dargestellten Perspektive auf die Zeichentrickfilme zu untermauern, werden Filmzitate und Bildausschnitte mittels Screenshots aus den Disneyfilmen dienen, sowie ausführliche Sequenzanalysen der bereits erwähnten Fokusfilme. Um eine einheitliche Nennung zu gewährleisten, werden alle zitierten Disneyfiguren mit den deutschen Figurennamen angeführt, die Zitierung von Gesprochenem erfolgt größtenteils im englischen Original, jedoch bei den Sequenzanalysen nach der jeweiligen deutschen synchronisierten Fassung, da gerade der Einsatz der Stimmen bei Disneys Produktionen von Beginn an ein wichtiger Faktor war, auf den großer Wert gelegt wurde, und dies in allen Synchronfassungen, welches in dieser Arbeit auch Erwähnung finden soll.

Des Weiteren sei darauf hingewiesen, dass in der Arbeit der Fokus auf Zeichentrickproduktionen ab den 1990er Jahren gerichtet ist. Diese Filme entstanden unter der „Walt Disney Company“, da Walt Disney selbst bereits 1966⁸ verstarb, hier jedoch soll

⁶ Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002, S.1

⁷ Anmerkung: Einteilung der Dimensionen der Filmanalyse Filmrealität, Bedingungsrealität, Wirkungsrealität, Bezugsrealität nach: Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Schmidt Verlag 2001, S.21-23

⁸ Vgl.: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979.(5.Aufl 2002) S.7

zugunsten der einfacheren Formulierung „Disney“ für die Kooperationsfirma und das „Disney Team“ stehen.

Da der aktuelle Forschungsstand zu Disneys Produktionen ohnehin schon sehr groß und breit gefächert ist, soll sich diese Arbeit in den bereits bestehenden Diskurs eingliedern und ihn mithilfe der Perspektive der Mehrfachadressierung um neue Aspekte erweitern, wie beispielsweise der Fragestellung nach der Zulässigkeit der Klassifizierung der Werke als "Family Entertainment Filme".

1.2 Methode

Im ersten Teil der Diplomarbeit – Kapitel 1 bis 2 – werden die theoretischen Voraussetzungen erarbeitet, welche für die Beantwortung der Forschungsfrage von Bedeutung sind. Als Basis wird dazu vorhandene, wissenschaftliche Literatur herangezogen.

Nach dem theoretischen Einleitungsteil folgt der filmanalytische Teil der Arbeit, welcher auf Filmzitate und Bildkonstruktionen aus zentralen Schlüsselszenen fußt. Filmanalytisch werden hierbei Werner Faulstichs „Grundkurs Filmanalyse“⁹ sowie Helmut Kortes „Einführung in die systematische Filmanalyse“¹⁰ als Grundleitfadenwerke dienen.

Für die Beantwortung der Forschungsfrage werden abschließend die Erkenntnisse aus der Aufarbeitung der themenspezifischen Literatur und den Thesen der filmanalytischen Untersuchung miteinander verknüpft.

1.3 Filmauswahl und Fokus auf Disneys Zeichentrickfilme der 1990iger

Der Fokus der Filmanalyse und deren Einbettung in die Visuelle Kulturgeschichte liegt auf jenen Disney-Zeichentrickproduktionen der 1990iger Jahre. Am Beginn der 1990er Jahre ist eine weitreichende Veränderung im Disneykonzern zu beobachten, da Michael Eisner und Frank Wells 1991 die Walt Disney Company neu begründeten, welche danach, so Douglas Gomery, „*become a true corporate power*“.¹¹ Die Disney Company konnte mitunter auch durch die Forcierung von Themenparks, Disney Stores etc. enorm gewinnbringende Erfolge erzielen, sodass der Einfluss des Konzerns noch größere Dimensionen erhielt.

⁹ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2.Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008

¹⁰ Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Schmidt Verlag 2001

¹¹ Zitiert nach: Gomery, Douglas: Disney's Business History. A Reinterpretation. In: Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom. Ed. Smoodin, Eric. New York: Routledge Print 1994, (S. 71-86), S. 82.

Anmerkung: Eisner leitete von 1984 – 2005 die WDC zusammen mit Wells, welcher 1994 jedoch verstarb („König der Löwen“ wurde ihm gewidmet), Informationen bezogen bei: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001, S.240

2. Gattungserklärung: „Animationsfilm“

Da es sich bei Disneys Zeichentrickproduktionen um eine spezielle Form der Gattung Film handelt, dem Genre der Animationsfilme, soll eingangs eine kurze Gattungserklärung vorangestellt werden, welche sich vor allem auf Paul Wells „Understanding Animation“¹² sowie einem weiteren Werk Wells „Animation. Genre and Authorship“¹³ stützt. Dabei verweist Wells gleich zu Beginn auf die zentrale Rolle Disneys im Bereich der Animationsfilme: „*Animation as a form has predominantly been understood as a ‘cartoon’ medium, and largely defined by the presence and performance of Disney animation from 1928 to the present.*“¹⁴ Dabei wird deutlich, dass Disney sich von Beginn an von anderen Zeichentrickproduktionen unterscheidet, da der konventionellen Form, oder nach Wells der „*orthodox animation*“¹⁵, Vorzug gegenüber der experimentellen Ausformungen des Genres gegeben wurde. Dabei wird laut Wells die konventionelle Animationsform, welcher sich Disney bedient, durch „*Configuration*“¹⁶ repräsentiert, welches beispielsweise die Verwendung von identifizierbaren Figuren in Form von Menschen, Tieren oder personifizierten Gegenständen (man denke etwa an die verzauberten Gegenstände in „*Die Schöne und das Biest*“) meint. Die experimentelle Form der Animation wiederum bedient sich anstelle von Figuren vor allem der Formen und setzt diese in den Fokus. Weiters arbeitet Wells heraus, dass in Disneys Zeichentrickfilmen ein hoher Grad an Linearität vorherrscht („*Specific Continuity*“¹⁷), welcher gerade für das kindliche Publikum einen wichtigen und prägenden Handlungsorientierungsfaktor darstellt, während hingegen bei experimentellen Zeichentrickproduktionen irrationale Zusammenhänge gestreut werden und bevorzugt mit einer „Non-Linearität“¹⁸ und scheinbar unlogischen Elementen gearbeitet wird.¹⁹ Wells führt aus, dass der logische Zusammenhang gerade bei Disney hauptsächlich durch lineare Figuren gegeben ist, welche zumeist die ProtagonistInnen sind.²⁰ Der wohl wichtigste Faktor gerade

¹² vgl.: Wells, Paul: Understanding Animation. London, New York: Routledge 1998

¹³ vgl.: Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002

¹⁴ Zitiert: Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002, S.1

¹⁵ vgl: Wells, Paul: Understanding Animation. London, New York: Routledge 1998, S. 36

¹⁶ vgl: Wells, Paul: Understanding Animation. London, New York: Routledge 1998, S. 36

¹⁷ vgl.: Wells, Paul: Understanding Animation. London, New York: Routledge 1998, S. 36

¹⁸ Begriff zitiert nach: Böck, Christina: Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films *The Jungle Book*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 73

¹⁹ Vgl. Böck, Christina: Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films *The Jungle Book*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 73

²⁰ Vgl. Böck, Christina: Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films *The Jungle*

im Hinblick auf Disneys Erfolg scheint zu sein, dass im konventionellen Zeichentrickfilm die Aufmerksamkeit des Publikums nicht auf seine Konstruktionsprinzipien gelenkt werden, sondern der Fokus auf die Ausarbeitung der Charaktere und der komischen Ereignisse im Handlungsablauf gelegt werden.²¹ Wells spricht in diesem Zusammenhang von „*Evolution of Content*“²². Disney konzentrierte sich von Beginn an auf eine möglichst hohe Annäherung an reale Stilmittel und Konventionen des Realfilmes, wobei jedoch das traumhafte Setting in der Welt á la „*When you wish upon a star - makes no difference who you are. Anything your heart desires - will come to you*“²³ mit komischen, ausdrucksstarken Charakteren und ausgeformten Dialogen mit ironisierter Sprache etc im Fokus standen. Dabei setzte Disney gerade durch den Garant des Erfolges Standards. Wells formuliert dazu wie folgt: „*It may be argued, therefore, that all other forms of animation may be addressed through the ways the relate to or differ from the Disney model.*“²⁴ Der Animator Richard Taylor meinte hierzu im Bezug auf die Wirkungsästhetik eines Animationsfilmes: „*It is more important to emphasise that the quality of the sequence is more important than the quality of the images. It is possible to make a bad film with beautiful drawings or models – the art of animated film is in the action*“.²⁵

Im Hinblick auf die Filmanalyse scheint es sinnvoll, den Zeichentrickfilm bis zu einem gewissen Grad wie einen herkömmlichen Spielfilm zu analysieren, da bei ihm ähnlich geartete Dinge betrachtet und erörtert werden können. Gerade bei Disneyfilmen, die wie bereits erwähnt der konventionellen Animationsform zuzuordnen sind, können Analysemethoden des realen Spielfilms angewandt werden, so meint beispielsweise Werner Faulstich, Einstellung²⁶ und Proportions-, und Größenanordnungen wären beim Zeichentrickfilm ungefähr das Gleiche.

2.1. Disney: Wie alles begann

Als entscheidendes Jahr in der Ära Disney gilt 1923. In diesem Jahr gründeten die Brüder Walt und Roy Disney das Disney Brothers Studio in Hollywood, um *Alice's Wonderland* zu

Book. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 73, sowie Wells, Paul: Understanding Animation. London, New York: Routledge 1998, S.36-37

²¹ Vgl. Böck, Christina: Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films *The Jungle*. Book. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 73

²² Wells, Paul: Understanding Animation. London, New York: Routledge 1998, S. 37

²³ Frei zitiert nach dem gleichnamigen Song aus Disneys „*Pinocchio*“ (1940)

²⁴ Zitiert: Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002, S.2

²⁵ Zitiert: Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002, S.6

²⁶ Vgl.: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2.Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S.115ff

realisieren. Der erfolgreiche Kurzfilm bestand sowohl aus Spiel- und Zeichentrickszenen.²⁷ Disney kreierte daraufhin Mickey Mouse, welche nach der Tonfilmpremiere ein großer Erfolg wurde.²⁸

Im Jahr 1937, drei Tage vor Weihnachten, erlebte „*Snow White and the Seven Dwarfs*“, der erste raumgreifende Zeichentrickfilm der Geschichte, seine Weltpremiere. Mit dem Gewinn des Films baute Disney ein neues, großzügig angelegtes Studio in Burbank (Kalifornien). Es folgten weitere Langfilme wie der Musikfilm *Fantasia* (1940), die Zeichentrickfilme *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941) und *Bambi* (1942), *Peter Pan* (1953), *Susi und Strolch* (1955), Spielfilme wie *Die Schatzinsel* (1950)²⁹, sowie zahlreiche kurze Mickey-Mouse-Filme.³⁰

Disneys Filmproduktionen galten seinerzeit als Leitbild aberwitziger, fantasievoller, wie durchaus harmloser Unterhaltungsfilme, die vorrangig zum Amüsement dienen sollten. Dies war primär auf die frühen Filmproduktionen, der 1940er und 1950er Jahre, zuvörderst den Zeichentrick(kurz)filmen zurückzuführen. Wobei zumeist langläufig bekannte und beliebte Kinder,- und Jugendbücher, aber auch Erzählprosa für Erwachsene als Stoffbasis dienten.³¹ Gerade bei Rückgriff auf die erwachsenen Belletristik wurde der Handlungsstoff dem Kindesalter angemessen rekonstruieren (wie „*The Hunchback of Notre Dame*“, einem historischen Roman des französischen Schriftstellers Victor Hugo³², oder „*Die Hexe und der Zauberer*“ nach dem Roman von T. H. White), sowie partiell in einen anderen Kontext gerückt, als bei den Originalen.³³ Jedoch wurde eine weitere Forcierung des erwachsenen Publikums angestrebt, was durch die Gründung des Filmproduktionsunternehmens „Touchstone Pictures“ versucht wurde zu erreichen. Dazu zählen unter anderem

²⁷ Anmerkung: Alice's Wonderland wurde als Serie mit sechs weiteren Folgen produziert. vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0013823/>, gefunden am 20.12.2014

²⁸ vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S.60-81

²⁹ Vgl: Recherche aller Produktionsdaten bei: <http://www.imdb.com/list/ls050799390/>, gefunden am 01.08.2014

³⁰ vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S.38-42, sowie Daten abgeglichen mit: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1496>, gefunden am 01.07.2014

³¹ Vgl: http://de.wikipedia.org/wiki/The_Walt_Disney_Company, gefunden am 01.08.2014, sowie vgl. nachgelesen bei: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979, (5.Aufl.2002), S.8

³² vgl.: http://www.klassiker-der-weltliteratur.de/der_gloekner_von_notre_dame.htm, gefunden am 12.07.2014

³³ vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S.6-7

Komödienproduktionen wie „*Sister Act*“ (1992), und „*Vater der Braut*“ (1991), dessen anfängliche Erfolge sich jedoch relativ früh wiederum einstellten.³⁴

Auffällig ist, dass gerade bei Disney Zeichentrickproduktionen Jugendliche diese als „uncool“ titulieren, da die Zeitspanne zur Kindheit noch gering ist, von der man sich zumeist zu distanzieren versucht. Erwachsene hingegen erleben diese Filme wiederum in Hommage an die eigene Kindheit als „Kult“. Oder sie sehen diese Filme gemeinsam mit ihren Kindern. In diesem Zusammenhang könnte die im Folgenden erläuterte Produktionsbeschreibung als „Family Entertainment“ daher auch als Strategie der Filmindustrie verstanden werden, um möglichst viele ZuseherInnen zu erreichen bzw. zu gewinnen.

Das man sich dem Phänomen Disney, welches zweifelslos eines der spektakulärsten kulturellen Erscheinungen des 20. Jahrhunderts ist, begründet mitunter auch durch die massenmediale Dominanz, nur schwer entziehen kann, darauf verwies bereits der US-amerikanische Filmkritiker Jonathan Rosenbaum in den 1980er Jahren: „[...] *there is no other filmmaker whose aesthetic and ideological preoccupations have so much modern life that, paradoxically, his omnipresence verges on invisibility*“.³⁵

Gerade diese Unsichtbarkeit in Bezug auf Kritiken, gilt es aufzubrechen, da zumeist nur wenig wissenschaftlich fundierte Kritik geübt wird, da Kritik im Loben des enormen Erfolges, der massenmedial beworbenen und inszenierten, mittlerweile zu Kulturgütern avisierten Filme, zurückbleibt.

2.2 Disney Filme als „Family Entertainment Filme“

Disney Produktionen gelten heute oftmals als „Family Entertainment Film“ und werden apodiktisch auch von der Produktionsgesellschaft als solche beworben. Hierbei fällt oftmals die Floskel: „*Unterhaltung für die ganze Familie*“, was bereits deutlich auf eine Vermarktung in Hinblick auf den Adressaten einer mehrgenerationellen Familie zu verstehen ist. So lässt sich diese Bewerbungsbeschreibung auch für den jüngsten Disneyzeichentrickfilm „*Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*“, finden, welcher im Dezember 2013 in die österreichischen Kinos kam. So heißt es: „*Unterhaltung für die ganze Familie. Rechtzeitig zur Weihnachtszeit*“.

³⁴ vgl.: <http://waltdisneystudios.com/corp/unit/264>, gefunden am 23.07.2014, sowie vgl.: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979, (5.Aufl.2002), S.138

³⁵ Zitiert nach: Rosenbaum, Jonathan: Walt Disney. In: Cinema. A Critical Dictionary. Vol.1, Richard Round. New York: Viking Ed. London 1980, S.275, sowie <http://www.jonathanrosenbaum.net/1975/01/walt-disney/>, gefunden am 15.05.2014

bringt Disney Animationsspaß für alle Altersklassen ins Kino.“³⁶ Hier wird deutlich die Mehrfachadressierung markiert, indem „alle Altersklassen“ explizit angesprochen werden und auch allen eine spaßige Unterhaltung versprochen wird.

Ebenso lässt sich die deutliche Mehrfachadressierung bei der Vermarktung auf DVD und ehemals Videokassetten finden. Als Beispiel dafür möge die Videokassette von „Pocahontas“ (1995) dienen, bei der die Sprecherstimme im VHS-Trailer, bevor der Hauptfilm beginnt, die ZuseherInnen über Folgendes informiert:

*"Liebe Videofreunde! Willkommen in der wunderbaren Welt von Walt Disney! Unsere Videofilme zeichnen sich dadurch aus, dass sie für die **ganze Familie** gedacht sind, Spaß machen, die Fantasie anregen und wichtige moralische Werte vermitteln! Wir empfehlen, dass sich ihre Kinder nur Programme anschauen, die für ihr Alter geeignet sind. Deshalb möchten wir Sie bitten, auf die Einstufung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) zu achten, die die Freigabe eines Films ab einer bestimmten Altersgruppe beurteilt! **Ideal wäre es, wenn Sie dem Film gemeinsam mit ihren Kindern erleben!** Disney wünscht ihnen dabei viel Vergnügen!"*³⁷

In dieser Empfehlung wird neben der indirekten Klassifizierung des Films als „Family Entertainment Film“ auch ein weiterer Faktor angesprochen, welcher zumeist mit Disneyzeichentrickfilmen in Beziehung gesetzt wird, nämlich jener des „moralischen Wertes“. Inwieweit dieser Nimbus des „Moralischen“ tatsächlich angewandt und praktiziert wird, soll im Kapitel 4 (Amerikanische Klischees und Bestätigung der konservativen Wertehaltungen) nähere Beleuchtung erfahren.

2.3 Begriffsklärung: „Family Entertainment Film – all age movie“

In der Medienforschung wird unter dem Terminus „Family Entertainment“ oder „all age movie“³⁸ langläufig eine Filmgattung betitelt, welche sich durch das kennzeichnende Signum der „polysemen“³⁹ Sendungsebene und der Adressierung an ein mehrgenerationelles

³⁶ Zitiert nach: Vgl.: http://www.t-online.de/unterhaltung/kino/id_66156092/disneys-grosser-weihnachtsfilm-die-eiskoenigin-voellig-unverfroren-.html, gefunden am 01.06.2014

³⁷ Transkripiert nach dem VHS-Trailer zu „Pocahontas“. Walt Disney Productions 1995.

³⁸ Begriff dem Sinn verwendet nach „Family Movies“ oder auch „Family Entertainment“: <http://www.imdb.com/list/ls000857392/>, gefunden am 22.12.2014, sowie des Aufsatzes von: Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241

³⁹ Begriff verstanden und verwendet nach: Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Paderborn: Fink Verlag 2008, S.123

Auditorium auszeichnet.⁴⁰ Der Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftler Tobias Kurwinkel betont dahingehend, dass Filme dieses Genres eine signifikante „spezifische Ästhetik“⁴¹ besitzen. Vergleicht man hierbei die Umsetzung des Genres in Europa und Amerika, so fällt auf, dass die europäischen Kinderfilme zumeist primär an die kindlichen RezipientInnen gerichtet sind, wohingegen in Amerika eine breitere Altersadressierung gestreut wird.⁴² Die Unterschiede liegen nun dahingehend, dass man beim „Family Entertainment Film“, oder auch „all age movie“, opportun die „*mehrgenerationelle Familie*“⁴³, „idealtypisch“ bestehend aus „*Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen als soziale Kerngruppe*“⁴⁴ kalkuliert, welche die Filme zum kollektiven Amüsement erleben. In Hinblick auf die auditive Filmebene impliziert dies, wie Kurwinkel anmerkt, dass die Filmtextmaterialien⁴⁵ (und dies variiert bei Disneyzeichentricksfilmen auch immer kontextbezogen in leicht abgeänderter Form, je nach Synchronisationsland, worin wiederum eine Besonderheit Disneys zu verorten sein kann) dieser Gattung „*mehrfachadressiert*“⁴⁶ sind.⁴⁷

Der Kinder- und Jugendliteraturforscher Hans-Heino Ewers versteht unter dieser Mehrfachcodierung als „*doppelsinnige und polyseme Kinderbücher*“⁴⁸ – und in diesem Fall ist dies auch auf den Film transformierbar– jene Bereiche, in denen es zu „*Berührungs- und Vereinigungspunkten von Kinder- und Erwachsenenliteratur*“⁴⁹ kommt. Für Ewers handelt es

⁴⁰ vgl: Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. Online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 05.06.2014

⁴¹ Zitiert nach: Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. Online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 05.06.2014

⁴² Eigens gezogene Schlussfolgerung aus: vgl.: Barg, Werner C.: Kinderbilder und Kindheitsdarstellungen in Spielfilmen für Erwachsene. In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S.201-219, sowie u.a online gelesen unter vgl.: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>, gefunden am 13.12.2014

⁴³ Forschungsübergreif u.a zitiert nach: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>, gefunden am 13.12.2014

⁴⁴ Zitiert nach: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>, gefunden am 02.06.2014

⁴⁵ vgl: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 05.06.2014

⁴⁶ Begriff verstanden und verwendet nach: Ewers, Hans- Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Paderborn: Fink Verlag 2008, S.15ff

⁴⁷ vgl.: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8408>, gefunden am 01.06.2014, sowie <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>, gefunden am 02.06.2014

⁴⁸ Begriff zitiert und verstanden nach: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.23

⁴⁹ Zitiert: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.23

sich um eine „doppelbödige“ oder „doppelsinnige Literatur“⁵⁰, wenn „eine Literatur von Kindern und Erwachsenen herangezogen, von beiden aber auf eine ganz unterschiedliche Weise gelesen wird.“⁵¹

Die Kulturwissenschaftlerin und Pionierin im Bereich der Kinder-, und Jugendmedienforschung Zohar Shavit, führte bereits in den späten 1980er Jahren, in Bezug auf die zweifach belegte Doppelbödigkeit eines „All Age“ Textes aus: „*the more established model is meant to be fully and simply realized by the child reader as it is. It is only the adult reader who is meant to realize the two coexisting models. (...) In fact, the child reader is indeed supposed to ignore the less conventional model, while the interplay of the two models, the more and less established, can be realized by adults only.*“⁵² (Shavit, 1986)

Dies impliziert folglich eine verschiedenartige Lese/Sehweise der erwachsenen und kindlichen Leser/SeherInnen, sowie eine differente Decodierung der Filmtextbotschaft. Wobei, wenn man Hans-Heino Ewers respiziert⁵³, alleine der erwachsene Leser/Seher die ganzheitliche Erfassung der Textessenz überblickt. Die Textstruktur, implizit auch die Filmtextstruktur, ist dabei, so folgert Ewers: „[...] so beschaffen, dass es dem kindlichen Rezipienten möglich ist, über das ihm Unbegreifliche hinwegzugleiten“⁵⁴ (Ewers, 2008)

Hierbei werden Anspielungen, welche vorrangig den erwachsenen Adressaten erreichen sollen, auch so inszeniert, dass, wie Ewers verweist, „[...] sie der kindlichen Aufmerksamkeit entgehen“.⁵⁵

Trotzdem sei darauf hingewiesen, dass gerade bei der Sendung von stereotypen Bildern und implizierten Ideengehalten, eine Beeinflussung bei den kindlichen ZuseherInnen passiert, da sie diese entsprechenden Bilder unbewusst wahrnehmen, auch wenn sie der Grundaussage nicht direkt einen Sinngehalt beimessen können.

Bei der Filmanalyse fiel auf, dass bei mehrfachadressierten „All age movies“ zumeist mit

⁵⁰ Begriffe zitiert und verstanden nach: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.20

⁵¹ Zitiert nach: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.20

⁵² Zitiert: Shavit, Zohar: Poetics of Children's Literature. Athens/Georgia: University of Georgia Press 1986 (Neuaufgabe 2009). S.69

⁵³ Anmerkung: und an dieser Stelle die These von der Kinder-, und Jugendliteratur auf das Zeichentrickfilmmedium metaphorisch setzt

⁵⁴ Zitiert nach: Ewers, Hans- Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Paderborn: Fink Verlag 2008, S.123, Zitat aber auch u.a eingesehen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 05.06.2014

⁵⁵ Zitiert nach: Ewers, Hans- Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Paderborn: Fink Verlag 2008, S.123, Zitat aber auch u.a eingesehen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 05.06.2014

einem „Zweitsinn, Doppelsinn bzw. Hintersinn“⁵⁶ verfahren wird, welcher produktiv wirksam wird durch intermediale Verweise zu Bereichen des kulturellen Weltwissens, gerade in Hinblick auf die Gebiete „Kultur, Literatur, Theater, Film, Musik und Kunst“.⁵⁷ Dies obliegt jedoch in der Erfassung dem erwachsenen Publikum, bleibt jedoch den kindlichen RezipientInnen oftmals unzugänglich. Durch diese forcierte Beifügung des „Doppelsinns“⁵⁸, erleben auch die erwachsenen ZuseherInnen die Filme ihrer Unterhaltung nach⁵⁹, was als Einlösung der Filmbewerbungsfloskel Disneys der „Garantie“ einer „*Unterhaltung für die ganze Familie*“⁶⁰ gewertet werden könnte. Disney vermarktet seine Produktionen erst seit der Kooperation mit den „Pixar Animationsstudios“⁶¹ offiziell als „Family Entertainment Film“, wohingegen der Konkurrent Warner Bros. (beispielgebend der Animationsfilm „*The Little Polar Bear*“) bereits 1992 die Produktionsabteilung „Family Entertainment“ gründete.⁶²

2.4 Mehrfachadressierung als Marketingstrategie

Betrachtet man folglich die Entwicklung der 1990iger Jahre im Bereich der „Family Entertainment Movies“, so lässt sich konstatieren, dass die Filmherstellungen mit einem, von Produktion zu Produktion kontinuierlich gesteigerten Aufwand verwirklicht wurden, welcher mithin dessen, u.a. aus wirtschaftlichen Gründen, als Marketingstrategie rigoros angepriesen, sowie mit mannigfachen Werbeprodukten (insbesondere Spielwaren) verbunden wurde.⁶³ Dass diese Filmgattung, eben auch bedingt durch die forcierte Bewerbung, einen Aufschwung erhielt, kann auch auf die folglich implizierte breitere Adressierung zurückzuführen sein. Jedoch dürfe nicht der Eindruck erweckt werden, „Family Entertainment“ wäre eine

⁵⁶ Forschungsbegriffe u.a. gefunden bei: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8408>, gefunden am 01.07.2014, sowie „Doppelsinn“ verstanden nach: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.20

⁵⁷ Zitiert nach der Bedeutung: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8408>, gefunden am 01.07.2014

⁵⁸ Begriffe zitiert und verstanden nach: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.20

⁵⁹ vgl.: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>, gefunden am 05.05.2014

⁶⁰ Zitiert nach: Vgl.: http://www.t-online.de/unterhaltung/kino/id_66156092/disneys-grosser-weihnachtsfilm-die-eiskoenigin-voellig-unverfroren-.html, gefunden am 01.06.2014

⁶¹ Anmerkung: Disney acquires Pixar Animation Studios, 2006. Vgl: <http://thewaltdisneycompany.com/about-disney/disney-history/2000-01-01--%40?page=1>, gefunden am 15.07.2014

⁶² Vgl: <http://www.warnerbros.com/studio/about/company-history>, gefunden am 21.09.2014

⁶³ vgl.: Kurwinkel, Tobias: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014, sowie Vgl: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8408>, gefunden am 01.07.2014

progressive Erfindung der letzten 20 Jahre, denn respektive dessen ist es eher als Kontinuum zu betrachten, welches mit Blickpunkt auf Disney mit „*Schneewittchen*“ begann und folglich den Rang Disneys in diesem Genresektor postulierte.⁶⁴ In der Forschung wird überdies oftmals als herausragendes Beispiel für frühe Mehrfachadressierung „*Das Dschungelbuch*“ (1967)⁶⁵ erwähnt, welches sich dahingehend auszeichnet, über einen ironisierten Sprachwitz zu verfügen, welcher besonders bei den erwachsenen Rezipienten forciierend zu Tage tritt. Die dabei auftretenden Figurenrollen des hinterlistigen Tigers *Shir Kann*, des hochmütigen Panthers *Baghira*, sowie der verschlagenen *Schlange Kaa* amüsieren Erwachsene vorrangig durch Sarkasmus, Zynismus und Ironie auf sprachlicher Ebene. Nachfolger derart gepolter Rollenanlegungen, folgen in durchwegs jeder Produktion, wie die weiteren Ausführungen noch darzulegen und in toto kritisch zu hinterfragen versuchen.

Disneys Zeichentrick-, und Animationsfilme zählen aber, auch trotz der Klassifizierung des „all age movies“ zur Filmkategorie des „Kinderfilms“⁶⁶, obwohl angemerkt sei, dass sich gerade in der europäischen Tradition des Kinderfilmes die Adressierung weitgehend Kinder bis zur Beendigung der Volksschule ansinnt.⁶⁷

Dabei weist die Kindermedienpädagogin Beate Völcker, in ihren vergleichenden Ausführungen zur Fragestellung „*Kinderfilm oder Family Entertainment?*“⁶⁸ adäquat daraufhin, dass der primäre Unterschied darin liege, dass „*Kinderfilme kindliche Erfahrungen aus kindlicher Perspektive dramatisieren und erforschen.*“⁶⁹ Dies geht demgemäß auch mit einer folglichen Bedachtnahme einher, auf die jeweiligen altersadäquaten kognitiven Verarbeitungsbereiche in Hinblick auf Wissenskenntnis und Verständlichkeit.⁷⁰ Wohingegen

⁶⁴ vgl.: Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. online abgerufen unter <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014, sowie <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>, gefunden am 05.05.2014

⁶⁵ Vgl: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001, S. 236

⁶⁶ Forschungsüberbegriff zitiert und verstanden nach: Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241.

⁶⁷ vgl.: Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. In: Lexikon des Kinder- und Jugendfilms im Kino, im Fernsehen und auf Video. Genre, Themen und Aspekte. Hrsg. von Horst Schäfer. Meitingen: Corian Verlag 2012, S. 1-5, sowie nachgelesen online unter: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁶⁸ Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241.

⁶⁹ Zitiert: Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241. S. 231

⁷⁰ Vgl: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

im Bereich des „All age movie“ eine „*Ansprache über alle Generationen hinweg*“⁷¹ gelingen würde, wie Tobias Kurwinkel verweist. Eine weitere Disparität liegt darin, dass die Erwachsenen beim Kinderfilm lediglich die Rolle eines Bindegliedes (zwischen den Kindern und dem Film) innehaben, um die kindlichen RezipientInnen beim Sichten der Filme zu begleiten bzw. für sie überhaupt die Auswahl der Filme zu treffen.⁷² Der „all age movie“ bietet für den Erwachsenen all diese „Funktionen“ auch, nur überdies noch jene des direkt adressierten Publikums.⁷³

Wie bereits erwähnt, finden sich in den Filmtextmaterialien intermediale „Codierungen“⁷⁴ und Querverweise, welche in direkten Bezug zu weiteren (oftmals ähnlichen) Filmtextelementen, stehen.⁷⁵ Diese Koppelung bleibt jedoch zumeist in der Bedeutungsentschlüsselung nur den erwachsenen ZuseherInnen vorbehalten (bedingt durch Kenntnis anderer intermedialer Referenzsysteme, u.a auch mit Verweissystematik der erwachsenen Medienbiographie), was wiederum mit einer nur auf den Erwachsenen relativierten Unterhaltung korreliert.⁷⁶ Dabei verhält es sich in der Filmtextbeschaffenheit aber zumeist so, wie auch Tobias Kurwinkel verweist, dass den ZuseherInnen im Kleinkindalter, obwohl es ihnen an einer „*intertextuelle Enzyklopädie*“⁷⁷ ermangelt, um solcherart Andeutungen zu dekodieren, dennoch eine Konnotation möglich ist.⁷⁸ Der Kinder- und Jugendliteraturforscher Tobias Kurwinkel spricht in diesem Kontext von „*Verweisen auf andere semiotische Systeme*“⁷⁹, mit Hilfe dieser, auch die kindlichen ZuseherInnen einen

⁷¹ Zitiert nach: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁷² vgl.: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁷³ Vgl.: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014; sowie vgl: De Cordova, Richard: The Mickey in Macy's Window. Childhood, Consumerism, and Disney Animation. In: Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom. Smoodin, Eric (ed.). London: Routledge Print 1994. p. 203-214; S.203

⁷⁴ Tobias Kurwinkel verwendet diesen Forschungsüberbegriff u.a auch, u.a gefunden bei u. zitiert nach: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁷⁵ vgl.: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁷⁶ vgl.: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁷⁷ Zitiert nach Tobias Kurwinkel: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁷⁸ Vgl: Tobias Kurwinkel: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

⁷⁹ Zitiert: Tobias Kurwinkel: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

Zusammenhang erschließen können zu anderen „[...] filmischen Gattungen, Mythen, philosophischen Systemen oder auch zu Stilrichtungen in der bildenden Kunst[...]“.⁸⁰

Ein Beispiel hierfür wäre etwa bei dem 2003 produzierten Disneyfilm „Bärenbrüder“ zu finden. Hier gibt es eine Codierung, welche auf das medial geprägte Bewusstsein der Erwachsenen zurückgreift, so tragen zum Beispiel die beiden lustigen und gerne singenden schwedischen Elche im Film die Namen „Benny und Björn“. Dies ist als Anspielung auf die schwedische Popband ABBA (Agnetha Fältskog, Björn Ulvaeus, Benny Andersson, Anni-Frid Lyngstad⁸¹) zu verstehen, welche aber nur Erwachsenen eine greifbare Interpretation bietet.

Da die spezifische Adressierung des erwachsenen Publikums auch durch die dahingehende forcierte Bewerbung der Filme sichtbar ist, drückt sich diese Gegebenheit der „Doppelsinnigkeit der Family Entertainment Filme“⁸² auch in der Altersschichtung der KinobesucherInnen aus, worauf Tobias Kurwinkel⁸³, sowie Beate Völcker⁸⁴ beide konsequent verweisen. Hingedeutet sei hierbei beispielgebend auf eine Untersuchung „der Filmförderungsanstalt (FFA) zur durchschnittlichen Altersverteilung der Kinobesucher“⁸⁵, welche im Rahmen des Filmstartes des 3-D Computeranimationsfilms *Merida - Legende der Highlands* (2012) durchgeführt wurde. Dieser Studie nach zu urteilen beträgt, „nach Basis der Menge der verkauften Eintrittskarten in Prozent“⁸⁶, der „Anteil der Erwachsenen im Alter von 30-39 Jahren 24%, sowie jener 40- 49 Jahren 24%, jener der Kinder von 10-15 Jahren

⁸⁰ Zitiert: Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. Online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 12.06.2014, sowie auch nachgelesen: Kurwinkel, Tobias/ Schmerheim, Philipp: Kinder- und Jugendfilmanalyse. Stuttgart: UTB Verlag 2013, S.22

⁸¹ vgl.: <http://www.abba.de/index.php?id=band>, gefunden am 01.08.2014

⁸² Zitiert: Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. Online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 12.06.2014

⁸³ Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. Online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 12.06.2014

⁸⁴ Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241. S. 236- 237

⁸⁵ Zitiert FFA Studien für 2003 eingesehen und Gedanke für weitere Filmrecherche aufgegriffen bei: Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. Online zugegriffen bei:

<http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 12.06.2014, sowie vgl: Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241. S. 236; sowie Anmerkung: Studien der FFA z.B für Kinobesucherkzahlen 2013 „Eiskönigin“ (aktuellster Disney Film) einzusehen unter: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/kinobesucher_2013.pdf, gefunden am 13.12.2014

⁸⁶ zitiert nach Studientitelbezeichnung: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_75_filme_2012.pdf, gefunden am 12.12.2014, PDF- Seite 6.

hingegen nur 19% (Jugendliche von 16-19 Jahren ohnedies nur 4%).⁸⁷ Dabei ist zu konstatieren, dass vor allem den 3-D-Animationsfilmen, es gelingt, eine Strippe zwischen Kind-, Jugend-, und Erwachsenengerechter Rezipitation zu knüpfen. Beate Völcker folgert dahingehen:

„Es sind zeitmäßige – im Ton komische oder ironische, immer mit unerhörtem Sprachwitz arbeitende – Weiterentwicklungen des Märchens oder des Abenteuerfilms. Im Grunde immer einfache Geschichten, enorm sorgfältig ausgearbeitet und mit fast durchwegs originellen, ungewöhnlichen und gut gezeichneten Charakteren, die keine Kinder, sondern Erwachsene sind, wenn auch in Gestalt von Ogeren („Shrek“), Fischen („Findet Nemo“), pensionierten Superhelden („Die Unglaublichen – The Incredibles“) oder Robotern („WALL•E – Der Letzte räumt die Erde auf“).“⁸⁸ (Völcker, 2009)

Der Großteil der Kinozeichentrickproduktionen werden von der Walt Disney Company (WDC) aus Marketinggründen als „Walt Disney Meisterwerke“ gereiht, wozu gegenwärtig 54 Zeichentrickfilme zählen (inklusive des aktuellsten Produktion *Baymax – Riesiges Robowabohu* (2014). Seit 2005 reiht die WDC auch die mitproduzierten computeranimierten Filme zu der „Meisterwerkliste“ hinzu.⁸⁹ Aber auch die Animationsfilme aus dem Hause „Pixar Animation Studios“ und die gleichnamigen Bücher, die jeweils zeitgleich erscheinen, sind eindeutig mehrfachadressiert. Diese Mehrfachadressierung ist teilweise bereits im Titel der Produktionen zu erkennen. Hier wäre beispielsweise der Film *„Ratatouille“* (2007) zu nennen, die Geschichte einer Feinschmecker-Ratte, die versucht, gute und gesunde Küche auch bei Ratten zu etablieren. Die Anspielung des Titels an das französische Gemüsegericht ist wahrscheinlich bei erster Betrachtung nur dem Erwachsenen Publikum geläufig. Doch gerade in diesem Bereich, der auf ein kulturell erworbenes Weltwissen anknüpft, steckt Disneys gekonnte Mehrfachadressierung.

Da mit steigenden Kinobesucherzahlen, natürlich auch wirtschaftliche Faktoren der Walt Disney Company verbunden sind, kann man durchaus davon ausgehen, dass die vermehrte Mehrfachadressierung mitunter auch den Zweck erfüllt, ein größeres Publikum zu erreichen und anzusprechen. Hans-Heino Ewers spricht den erwachsenen MitleserInnen, in diesem

⁸⁷ Studie zitiert nach: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_75_filme_2012.pdf, gefunden am 12.12.2014, PDF- Seite 6.; Anmerkung: weitere Prozentzahlen der Besucherzahlenverteilung zu „Merida“ sind hier einzusehen.

⁸⁸ Zitiert: Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241. S. 237

⁸⁹ vgl.: <http://www.imdb.com/list/ls000013316/>, gefunden am 20.12.2014

Falle MitseherInnen, eine wichtige Funktion des Vermittlers („*inoffizieller Adressat*“⁹⁰) zu, der am literarischen/filmischen Markt mitentscheidend ist, da der Erwachsene zumeist als KäuferIn der Filme agiert. So sollten die Werke durch spezifische Merkmale (Ironie, Sprachwitz, Medienbiographiereferenz, erzieherische Funktion etc.) auch das erwachsene Publikum ansprechen und ferner für die erwachsenen SeherInnen ein Amüsement bieten.⁹¹ Da es sich bei Disney mittlerweile um einen enorm produktiven Wirtschaftsbereich handelt – man denke nur an die zahlreichen Werbeartikel, Disney-Shops und natürlich an die Disney-Themenparks, welche inzwischen auf der ganzen Welt verstreut liegen (u.a Paris, Florida, Kalifornien, Hong Kong)⁹² –, kann man davon ausgehen, dass der Disneykonzern sehr daran interessiert ist, das erwachsene Publikum in seiner Funktion als VermittlerInnen zufriedenzustellen und es durch die Mehrfachadressierung spezifisch anzusprechen.

⁹⁰ Begriff zitiert, verwendet und verstanden nach: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.15

⁹¹ vgl.: Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.21

⁹² vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S. XI (Vorwort)

3. "Harmlose Bilder" für Groß und Klein

„We just try to **make a good picture**. And then the professors come along and tell us what we do.”

(Walt Disney, Time, 1937)⁹³

Dieser von Walt Disney stammende Satz soll als Leitfaden für dieses Kapitel dienen, welches sich mit der Frage beschäftigt, inwieweit Disney (für die vorliegende Untersuchung genau genommen die Disney Company) expressiv und konsequent Bilder produziert, welche apart, be-, und verzaubernd und mit viel Komik versehen werden, um so eine arglose Rezeption zu erreichen. Doch was lösen derlei Bilder, sowohl beim kindlichen ungeübten Zuseher, als auch beim erwachsenen Publikum, aus, da sie in mannigfacher Weise mit vielschichtigen Stereotypen und Klischees spielen? Wird bei der Konstruktion der Bilder gerade bei der Darstellung von historischen Themenkreisen auf erwartbare Vorurteile (stereotype threat⁹⁴) zurückgegriffen, welche im schlimmsten Fall zu einer selbsterfüllenden Prophezeiung führen kann, wenn die konzipierte Angst das Verhalten im Sinne des Vorurteils beeinflusst? Dieser Aspekt wird im folgenden Kapitel vor allem in Bezug auf die wohl bezeichnendsten Beispiele für Stereotypisierung von Disneys Zeichentrickproduktionen (*Aladdin*, *Pocahontas* und *Der Glöckner von Notre Dame*) näher beleuchtet, bei denen, soviel sei vorweggeschickt, keinesfalls von „harmlosen Bildern“ die Rede sein kann. So resümiert Souad Belkhyr – als Aufschluss dem folgenden Kapitel vorangestellt –: „Looking into world media landscape for children presents two opposing yet significant themes: opportunities and risks. Globalization of media and animated cartoons specifically, on the surface level, brings new opportunities to broaden children's outlooks and visions, and provides broader and equal access to information. It also threatens cultural identification and values. Technological advances in animation industry bring the promise of new skills and greater youth participation in society, but also increase the risks of child manipulation and informational divide. There is an urgent need for societies to both protect children and help them shape their own media environments and build their own views and perceptions of the world around them. This can only be achieved through providing competitive animation products that will stimulate the interest of

⁹³ zitiert nach: Watts, Steven: The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life. Missouri: University of Missouri Press 1997.S.X (Vorwort)

⁹⁴ vgl.: Smith, Elliot R.; Mackie, Diane M.: *Social Psychology*. Psychology Press, 2. Auflage 2000, S. 94

*children and equip them with enough knowledge and skill to enjoy a “safe” watching experience throughout their life.”*⁹⁵

Diese Herangehensweise soll im Folgenden im Fokus stehen, da versucht wird, die verharmlosten Bilder der Disney Zeichentrickfilme zu decodieren und im zeithistorischen, soziokulturellen und politischen Kontext einzuordnen.

3.1 Entwicklung von soziokulturellen und historisch codierten Stereotypen in Disney Zeichentrickproduktionen

Bei Disneys Zeichentrickfilmen herrscht eine hohe Repräsentation historisch bedingter Themenkreise und Legendenstoffe, welche seitens Disneys überarbeitet werden und in der dem Unternehmen dienlichen Form codiert dargestellt werden. Dass dabei vielfach eine Umdeutung bzw Stereotypisierung des geschichtlichen und kulturell Bedingten stattfindet, wird in der Forschung als „Disneyfication“⁹⁶ verstanden, was eine Umdeutung des Stoffes für das konservativ-euroamerikanisiert orientierte Wertesystem und die Symbolisierung der Verwirklichung des „American Dream“ impliziert. Laurie Meamber führt dazu aus, dass

*„in this view Disney is implicated in the practice of presenting a superficial overview of history, and for having taken stories and historical events, such as the myth of Hercules and of the history of ancient Greece and simplified it in order to make ancient Greece fell modern and to appeal to young children and their parents”.*⁹⁷

Diese Vorgehensweise lässt sich auch bei *Pocahontas*, *Mulan* und *Merida* nachweisen, wobei bei *Pocahontas* eine Umdeutung der amerikanischen Geschichte vorgenommen wird, welche den Kolonialismus in einer verharmlosten Art und Weise visualisiert. Welche Auswirkungen dies auf das Medienbewusstsein, gerade des kindlichen Publikums, haben kann, sei mit der Analyse Tom Robinsons vorweggeschickt: *„Stereotypes arise in children’s lives form their direct experience and also from media. Today, television and movies serve as an important socializing function supplying many children with images that can form, change, and*

⁹⁵ Zitiert nach: Belkhyr, Souad: Disney animation. Global diffusion and local appropriation of culture. International Journal of Human Sciences. (Vol.9, Issue 2). 2012, p. 704-714. S. 712, online zugegriffen: <http://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2229>, gefunden am 02.10.2014

⁹⁶ Vgl.: Buhler, Stephen M.: Disney Literature. Shakespeare and Company. The Lion King and the Disneyfication of Hamlet. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p.117-130

⁹⁷ Zitiert nach: Meamber, Laurie A.: Disney and the presentation of colonial America. Consumption Markets & Culture, 2011, Vol.14(2), p.125-144. S. 126-127, online zugegriffen: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10253866.2011.562015#.VEkQsl1xmUk>, gefunden am 10.10.2014

reinforce stereotypes. [...] Disney animated film in terms of their gender, race, appearance, role, personality, and physical characteristics. Disney films hold a prominent in children's media consumption and children today come to know Disney's characters and stories just as their parents and grandparents."⁹⁸ Diese Erlebnisebene muss folglich für die Adressierung eines mehrgenerationalen Publikums berücksichtigt werden und schlägt sich in der Sendungsebenenkonstruktion nieder.

3.2 Historische Bilder gekoppelt mit Legendendarstellungen – Verarbeitung von historischen Hintergründen, religiösen Thematiken und politischen Geschehnissen

Die wohl inferiorisierteste Darstellung von historisch codierten Stereotypen weist der ausschließlich für VHS-Kassetten produzierte zweite Teil von *Pocahontas* auf, dessen Untertitel „*Journey to a New World*“ Programm ist. Pushpa Naidu Parekh führt dazu wie folgt aus „*while the film reverses the colonial travel narrative genre and has the potential for subverting the dominant paradigm of spectator/spectacle binarism, its fabulist mode itself becomes a spectacle, a form of swindle of fulfillment.*“⁹⁹ Dieser Film spielt am laufenden Band mit gängigen stereotypen Bildern, beruft und zitiert Vorurteile der „Neuen Welt“ und bestätigt diese vielmehr als versucht wird, gegen sie anzukämpfen. Der Film wurde mit den Worten „*this spectacular film promises plenty of thrills and laughter for everyone*“¹⁰⁰ beworben und verwirft „*any historical grounding, while adding many obviously unbelievable situations.*“¹⁰¹ So wird erneut, wie bereits im ersten Teil, eine Liebesgeschichte konstruiert, diesmal in einer Dreieckskonstellations, da zu dem alten Geliebten *John Smith* der neue *John Rolfe* hinzukommt, welcher sogar den historischen Tatsachen entsprechend 1614 Pocahontas ehelichte.¹⁰² Trotz der teilweise korrekten Daten perpetuiert und bewahrt dieser Film die

⁹⁸ Zitiert nach: Robinson, Tom/ Callister, Mark/ Magoffin, Dawn/ Moore, Jennifer: The portrayal of older characters in Disney animated films. *Journal of Aging Studies*, 2007, Vol.21(3), pp.203-213, S.203 online zugegriffen unter: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0890406507000047>, gefunden am 20.07.2014

⁹⁹ Zitiert nach: Parekh, Pushpa Naidu: Pocahontas: The Disney Imaginary. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.175

¹⁰⁰ Anmerkung: content that was provided by the publisher: <http://www.amazon.com/Pocahontas-II-Journey-Classic-Collection/dp/B00004R99U>, gefunden am 02.09.2014

¹⁰¹ Zitiert nach: Parekh, Pushpa Naidu: Pocahontas: The Disney Imaginary. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.175

¹⁰² Vgl.: Rountree, Helen C.: *Pocahontas's People. The Powhatan Indians of Virginia through four Centuries*. Norman: University of Oklahoma Press 1990, S.59

Fortdauer und schließlich die Ausbreitung von Disney's „brand of historical forgetting“.¹⁰³ Dieser äußerst bedenkliche Aspekt, nämlich, dass die US-amerikanische Geschichte im Hinblick auf ihren kolonialistischen Ursprung verharmlost dargestellt wird, lässt sich beispielsweise bei „Küss den Frosch“ und zuvor schon bei „Pocahontas (Teil I)“ finden. Bei Pocahontas geschieht dies, indem der Genozid, die religiösen Zwangsbekehrungen und Missionierungen, die Umsiedelungen, die Zwangsarbeiterschaft etc. ausgeklammert werden und eine „Happy End“ Bildung gezeigt wird, welche dem ZuseherInnen vorgaukelt, die Völker hätten sich nach anfänglichen „Streitereien“ schnell und friedlich zu einem „netten Miteinander“ zusammengefunden. Dies findet auch bei „Küss den Frosch“ statt, wo der historische und kulturwissenschaftliche Aspekt der sogenannten „Racial Segregation“ völlig ausgeklammert – um nicht zu sagen verschwiegen – wird, sodass ein Bild konstruiert wird, welches dererlei stattgefundener Diskriminierung und Unterdrückung verharmlost, bis hin zur Ausklammerung aus der Bewusstmachung und Negierung dieser historischen Tatsachen. Dabei verwehrt sich die (weiße, konservative) dominante, konstruierende Seite der Medienmacher hier gegen die Erkenntnis, dass derartige Diskriminierung bestand und bis heute besteht. Diese Verleugnung klammert somit letztlich aus, dass es bis heute Privilegien gibt. Verwehrt man sich diesem Zusammenhang, so bagatellisiert man, dass Diskriminierung und Rassismus bis heute besteht und auch, dass man dagegen als Gesellschaft vorzugehen hat und diesem entgegenwirken muss. Dieser verharmlosende Blickwinkel stellt einen äußerst kritisch zu betrachtenden Aspekt dar, da er die Unterdrückung verschweigt und einer Dekonstruktion der Privilegien entgegenwirkt. Gerade bei „Küss den Frosch“ ist diese Perspektive äußerst prekär zu beurteilen, da eine Dreifachunterdrückung¹⁰⁴ (Triple Oppression¹⁰⁵) gezeigt wird, welche aufgrund von geschlechtlichen, ethnischen und klassenspezifischen Zugehörigkeiten wirkungsvoll wird.¹⁰⁶ Tiana kommt aus der schwarzen Arbeiterschicht und ist noch dazu weiblich, was ihrem gesellschaftlichen Aufstieg im Wege steht und blockiert. Diese Art der Diskriminierung wird jedoch im Film nie offen angeschnitten, ist jedoch in der Reflexion für den kritischen erwachsenen Zuseher merklich.

¹⁰³ Zitiert nach: Parekh, Pushpa Naidu: Pocahontas: The Disney Imaginary. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.175

¹⁰⁴ Anmerkung: wenn nicht so gar eine Vierfachbenachteiligung vorliegt, da Tiana auch eine Jungunternehmerin ist, was einen weiteren erschwerenden Faktor darstellt, da sie mitunter aufgrund dessen auch keinen Kredit erhält.

¹⁰⁵ Englischer Begriff u.a auch eingesehen bei: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.63

¹⁰⁶ Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.63

Gerade, dass *Tiana* im Kontrast zur weißen, reichen, „bürgerlichen“ und privilegierten *Charlotte* figuriert wird, welche zumindest im ersten Drittel des Handlungsverlaufes auf keinerlei äußere und gesellschaftliche wirksame Widerstände stößt, während *Tiana* aufgrund dieser Klassifizierungen ständig in ihrer Lebenstraumverwirklichung zurückgeworfen wird, bestätigt dies. Der Erfolg bei *Tiana* stellt sich erst ein, nachdem sie die anthropomorphe Phase des Froschdaseins überwunden hat. Der Film konstatiert klare Demarkationslinien zwischen Arbeiterschaft und Bourgeoisie, welche *Tiana* letztlich, mit Hilfe des Geldes von *Prinz Naveen* durchbrechen kann, indem ihr der soziale Aufstieg von der Kellnerin (entsprechend dem amerikanischen Traum vom Tellerwäscher zum Millionär) zur Geschäftsfrau und Prinzessin gelingt, jedoch im Bereich des ausgeklammerten historischen Rassismus und der als „normal“ dargestellten Subjektivierung gibt es noch vieles, das einer Überarbeitung bedarf.¹⁰⁷

3.3 Kulturelle Stereotypen, Subjektivierung und dominante Ideologie

Kinderzeichentrickfilme können, wie die Analyse bisher gezeigt hat, nicht als harmlose, naive Medienprodukte betrachtet werden, da sie immer auch eine Reflexion der kulturellen Werte und Wirkungen des Produzenten, der Gesellschaft, Politik und der Wirtschaftskonditionen implizit mitbringen, unter welchen sie entstanden sind. Disney-Filme enthalten daher, so urteilt auch Souad Belkhyr, „a complex process of coding/decoding and appropriating cultural meanings. Disney films are not only global means of entertainment but they can also function as an ideological apparatus.“¹⁰⁸ Legt man diese Erkenntnis nun primär in der Filmanalyse beispielweise bei *Aladdin*, *Pocahontas*, *König der Löwen* oder *Küss den Frosch* an, so lässt sich bei jeder Produktion eine Codierung konservativer (euro-)amerikanischer Wertekonstruktionen erkennen, welche mit althergebrachten oder zum Teil auch neu konstruierten stereotypen Vorurteilsbildern spielt.

Mia Towbin führt aus, dass bei *Aladdin* beispielsweise „the Arabs are portrayed as dirty, cheap, and thieving“.¹⁰⁹ Diese Darstellungsform entspricht einer diffizilen Stereotypisierung

¹⁰⁷ Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verföhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.65

¹⁰⁸ Zitiert: Belkhyr, Souad: Disney animation. Global diffusion and local appropriation of culture. International Journal of Human Sciences. (Vol.9, Issue 2). 2012, p. 704-714. S. 708, online zugegriffen: <http://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2229>, gefunden am 02.10.2014

¹⁰⁹ zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.32. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

von „*Middle Eastern characteristics*“.¹¹⁰ Jedoch, so folgert Christiane Staninger, wurde aufgrund des großen Erfolgs des Filmes, obwohl es kritische Stimmen gab, welche „*Disney's description of Middle Eastern life in general and the description of woman in particular*“¹¹¹ monierten, nichts getan um die westliche Stereotype Sichtweise auf den Mittleren Osten als „*a country of violence and oppression of women's rights*“¹¹² aufzulösen. Im Hinblick auf die Darstellung bei „*Der Glöckner von Notre Dame*“ findet klar ersichtliche Subjektivierung statt, welche Anwendung in Bezug auf die Protagonisten *Quasimodo* und der Tänzerin *Esmeralda*, sowie den anderen Straßenkünstlern, die offen als „Zigeuner“ geradezu stigmatisiert dargestellt werden, findet. Diese Bezeichnung ist eine Fremdbezeichnung und weist eine negativ ablehnende Haltung gegenüber dieser Bevölkerungsgruppe auf. Gerade, dass Disney diese Bezeichnung benutzt und auch weitere gängige stereotype und vorurteilsbehaftete Klischeebilder visualisiert, diese aber nicht aufbricht oder zu widerlegen versucht, sondern mehr noch deren Bestätigung geradezu forciert, ist als deutliches Statement in Bezug auf die politisch konservative und diskriminierende Position des Medienkonzerns zu werten. Subjektivierung soll demnach nach Michel Foucault verstanden werden, der dem Wort „Subjekt“ zwei Bedeutungen beimisst: Einerseits bezeichnet es das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht, und es bezeichnet ferner das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft.¹¹³ Diese Subjektbildung wird *Esmeralda* und ihrer befreundeten Gauklertruppe zuteil, da sie den, jeglicher Begründung entzogenen, Befehlen und Machtdemonstrationen des Richters *Frollo* hilflos ausgeliefert sind. Auch *Quasimodo* wird von den anderen zu einem Subjekt gemacht, indem sie ihn, aufgrund seiner körperlichen Fehlbildungen als Aussätzigen stigmatisieren und wegsperren (im Glockenturm zu Notre Dame), obwohl er sich anfänglich nicht „anders“ als „die anderen“ fühlte. Dieses dadurch geschaffene Differenzverhältnis produziert eine Subjektbildung. Paul Mecheril (2013) meint dazu: „*Ich werde nicht nur*

¹¹⁰ zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.32. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

¹¹¹ zitiert: Staninger, Christiane: Disney's Magic Carpet Ride: Aladdin and Women in Islam. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 65-77, S.65

¹¹² zitiert: Staninger, Christiane: Disney's Magic Carpet Ride: Aladdin and Women in Islam. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 65-77, S.65

¹¹³ Vgl: Foucault, Michel: Subjekt und Macht. In: Analytik der Macht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S.240- 263. S.245

jemand, ich werde auch zu jemandem gemacht.“¹¹⁴ Dies passiert hinlänglich bei Disneys *Glöckner von Norte Dame*. Als das Paradoxe an dieser Produktion erscheint jedoch, dass einerseits gerade dem kindlichen Publikum vermittelt werden soll, dass derlei diskriminierender Praktiken des Ausschließens inakzeptabel sind, durch Figuren, die oftmals zum Subjekt gemacht werden und denen durch wirkungsspezifische Diskurs- und Machtverhältnisse eine nichthandlungsfähige Position auferlegt wird. Andererseits wird gerade durch die Abbildung und Verdeutlichung, dass es eine Subjektbildung gäbe, ein „bildender Rassismus“¹¹⁵ hervorgerufen, welcher, so folgern Broden und Mecheril „eine machtvolle Unterscheidung von Menschen in Diskursen, Wissensformen und Sprachen, den heteronomen Medien und der Subjektkonstituierung“¹¹⁶ zur Folge hat. Wirken derlei konstruierte Bilder nun produktiv, indem sie auf das kindliche Selbstverständnis und Praxen einwirken, kann deutlich von „bildendem Rassismus“ gesprochen werden. Um derartige Konstrukte aufzubrechen, gilt es sich dem Identitätszwang und den Festlegungen zu entziehen, damit die diskursive Subjektivierung nicht handlungstragend wird. Auch bei „*Küss den Frosch*“ findet eine Subjektivierung der Protagonistin statt, da sie im Verbund einer Klassengesellschaft gezeigt wird, in der eine klare Trennung zwischen arm und reich vorherrscht, die mit Handlungshegemonie seitens der (Fabriks-)Besitzenden Unternehmerschaft einhergeht (z.B. die LaBouffs, die Bankerbrüder Fenner¹¹⁷ etc.). *Tiana* wird somit zum Subjekt, dem Verhaltensmuster zugeschrieben werden. Da diese Produktion aus dem Jahr 2009 das erste handgezeichnete und zweidimensionale Werk seit Beginn der 2000er Jahre ist¹¹⁸, könnte auch im Hinblick auf die gängige Sujetbildung eine Rückkehr zu Althergebrachtem zu verorten sein. Dieser Film stellt eine Mischung aus fortschrittlichen Elementen (beispielsweise wird die erste afroamerikanische Heldin und Prinzessin gezeigt, die noch dazu karriereorientiert handelt und den Prinzen gewissermaßen nur ganz nebenbei als Bonus, aber nicht mehr als ausschließliches Ziel erhält) und trotzdem auch wiederum landläufigen stereotypen Grundzügen dar. Werden diese nicht erkannt und kontextualisiert, könnte der Fehlschluss abgeleitet werden, es handle sich um eine durchgängig fortschrittliche

¹¹⁴ Zitat vgl: http://www.fb12.uni-bremen.de/fileadmin/Arbeitsgebiete/interkult/Tagung/Dirim_Knappik.pdf, gefunden am 25.08.2014

¹¹⁵ Anmerkung: Begriff verwendet nach dem gleichlautenden Werk von: Broden, Anne/ Mecheril, Paul: Rassismus bildet. Bildungswissenschaftliche Beiträge zu Normalisierung und Subjektivierung in der Migrationsgesellschaft. Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S.7

¹¹⁶ zitiert: Broden, Anne/ Mecheril, Paul: Rassismus bildet. Bildungswissenschaftliche Beiträge zu Normalisierung und Subjektivierung in der Migrationsgesellschaft. Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S.11

¹¹⁷ Vgl.: http://www.imdb.com/title/tt0780521/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast, gefunden am 19.09.2014

¹¹⁸ Vgl: Chowdhury, Radhiah: 'Dreams Do Come True in New Orleans': American Fairy Tales, Post-Katrina New Orleans, and Disney's 'The Princess and the Frog' (2009). Papers: Explorations into Children's Literature, 2010, Vol.20(2), p.25-40, S.25, online zugegriffen unter:

<http://search.informit.com.au/browseJournalTitle;res=IELHSS;issn=1034-9243>, gefunden am 25.08.2014

Disneyproduktion. Der Lapsus hierbei liegt darin, dass die subjektivierende Konstruktion und gleichsame Bestätigung einer Zweiklassengesellschaft vorherrscht, die die Figuren nicht als individuelle Charaktere wirken lassen, sondern primär deren ihnen auferlegten Identitäten¹¹⁹ in den Vordergrund stellt. *Tiana* wird durch die äußeren Umstände prägend dargestellt, welches bereits in der ersten Sequenz visualisiert wird, als gezeigt wird, dass *Tiana* der sogenannten „Arbeiterschicht“ angehört, die hart arbeiten muss, in diesem Fall in Tag- und Nachtschichten als Kellnerin, um ihren Unterhalt zu verdienen. Dies wird mit Schwenk auf die Kindheit der Protagonistin und der darin verorteten Kontrastsetzung zur Antagonistin und Kindheitsfreundin *Charlotte LaBouff* deutlich gemacht. Auffällig erscheint jedoch, dass bei der Darstellung der Figuren eine Abhängigkeit zur jeweilig konstruierten Klasse herrscht, die sich auch im Entwurf einer Ethnizität niederschlägt und auf der Metaebene mit „Race-Konstrukten“ gesellschaftlich schichtet.¹²⁰ Dies wird deutlich, da ein Bild illustriert wird, welches eine subjektivierende „Gemeinsamkeit“ der als „typisch“ afroamerikanisch gekennzeichneten Arbeiter zeigt, als diese Arbeiter nach einem langen und harten Arbeitstag alle vereint auf der Terrasse von Tianas Elternhaus in einer Vorortarbeitersiedlung sitzen und Gumboeintopf von Tianas Vater essen, welcher zu Tiana meint: „*Weißt du was das Schöne an gutem Essen ist, es bringt die unterschiedlichsten Menschen zusammen*“¹²¹. Durch diese Konstruktion des vereinenden Elements und die Akzeptanz des Gleichnamigen findet bereits Subjektivierung statt, welche in Folge zur Ausgrenzung führt, da aufgrund von Eigenschaften, welche als „unveränderbar“ und gottgegeben dargestellt werden, eine Konstruktion von Gruppen und Klassen passiert, welche wiederum mit Handlungsmajoritäten einhergeht. Wenn Disney auf Vorurteile und stereotype Bilder Rückgriff hält und diese visualisiert, dann zumeist in einer auf eine bis zur höchsten Spitze getriebenen Konstruktionsart, die alle hinlänglich bekannten Stereotypen vereint und beinhaltet, wie dies das genannte Beispiel zeigt: Schwarze Arbeiter sitzen alle todmüde und ausgezehrt von einem harten Arbeitstag

¹¹⁹ Begriff verstanden nach: Vgl.: Mecheril, Paul: Kulturelle Identität - Anmerkungen zur pädagogischen Brauchbarkeit einer Perspektive. In: SchulVerwaltung. Spezial, (2003) 3, S. 11-13. online zugegriffen unter moodle.univie:

https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/578328/mod_resource/content/0/Mecheril_Kulturelle_Identitaet-SchVw_spezial_3_2003.pdf, gefunden am 14.09.2014

¹²⁰ Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verföhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.61

¹²¹ Vgl.: Siehe Filmminute 04.34 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

aber trotzdem glücklich musizierend auf einer Terrasse eines kleinen heruntergekommen Hauses einer typischen Arbeitersiedlung und essen vereint ein typisches Südstaatengericht aus der kreolischen Küche¹²².



Abbildung 1: Tiana und ihre Eltern beim gemeinschaftlichen Gumbo essen ¹²³

Das Disney hier diese zum Teil äußerst stigmatisierende Stereotypen ins Extreme steigert und diese aber durch die spezielle Darstellungsform der auf die Protagonisten zugeschnittenen Perspektive als geradezu unveränderlich präsentiert, findet eine Engführung beim Zuseher statt, welche weitreichende Folgen haben kann, wenn das Gesehene beim Publikum keine weiterführende kritische Reflektion injiziert. Dies ist insbesondere beim kindlichen Rezipienten im hohen Maße heikel bis bedenklich.

In Bezug auf Klassenkonstrukte zeigt Disney bei *Küss den Frosch* erstmals eine Geschichte eines Charakters der Arbeiterschicht (und nicht wie einst bei *Cinderella* einer zur Dienstmagd herabgestuften vormals adeligen Tochter), welche durch die positive Setzung der ehrlichen harten Arbeit (von *Tiana* als Kellnerin und ihrer Mutter als Schneiderin) auf die Verschwendungssucht und Lebensnaivität der Oberschicht (insbesondere jene von *Charlotte*) kritisch hinweist.¹²⁴ Die harte Arbeit und das Verdienen und Sparen von Geld, sowie das Nützen von Möglichkeiten, um sich damit etwas (hier den Lebenstraum des Vaters) aufbauen zu können, sind zentrale Thematiken und werden in Kontrast gesetzt zum leichtfertigen „Um sich werfen“ und Verprassen von Geld und Besitz (z.B.: *Charlotte* möchte unendliche viele Kleider, obwohl ihr Kleiderschrank fast aus allen Nähten platzt, ihr Vater erfüllt ihr dies, nur damit sie glücklich ist). Interessant erscheint, dass eine ständige Verkettung gezeigt wird, welche einen Kreislauf vorführen soll. So kann *Tianas* Mutter (nur) ein gutes Auskommen finden, indem sie bei den reichen verschwendungssüchtigen LaBouffs als Schneiderin arbeitet

¹²² Anmerkung: Gericht recherchiert bei: Vgl.: <https://www.southernfoodways.org/interview/a-short-history-of-gumbo/>, gefunden am 25.08.2014

¹²³ Vgl.: Siehe Filmminute 04.39 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

¹²⁴ Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verföhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.61

und der verwöhnten Tochter das x-te Kleid fertigt, oder aber kann *Tiana* nur die Anzahlung des Kredites für ihr Restaurant fertig ausbezahlen, weil *Charlotte* sie beauftragt, Beignets¹²⁵ zu backen und förmlich mit dem Geld im Dinner um sich wirft. Dass Geld, in materieller und sozial reglementierender Hinsicht, als zentrale Thematik und gleichsam Problematik intensiv im Film verhandelt wird, kann mit der 2008 stattgefundenen Wirtschafts- und Finanzkrise zu tun haben.

3.3.1 Rassismus, Ausgrenzung, Diskriminierung

Die Disney Company spricht sich zumeist frei von Vorwürfen, welche eine augenscheinlich forcierte Diskriminierungspolitik betreffen, mit den Argumenten, dass die Animationen Fantasieprodukte seien und in der Welt des Märchenhaften anzusiedeln wären, jedoch nichts mit dem realen (tagespolitischen) Leben zu tun hätten. Diese Position wurde auch dann noch beibehalten und zur Argumentation wiederholt, als Beschwerden seitens dem „AmericanArab Anti Discrimination Committee“ über die Zeilen des Opening Songs „Arabian Nights“ aus „*Aladdin*“ vorgebracht wurden.¹²⁶ Der Originaltext lautete:

*“Oh, I come from a land, from a faraway place / Where the caravan camels roam / **Where they cut off your ear / If they don't like your face / It's barbaric, but hey, it's home**”.*¹²⁷

Nach zahlreichen Protesten wurden schließlich die zutiefst inadäquaten und diffamierenden, (oben markierten) Zeilen auf den DVD Fassungen geändert, in die Formulierung: „*Where it's flat and immense / And the heat is intense*“.¹²⁸ Das destruktive Wort „barbaric“ als Charakteristikum für die Heimat des, dem Seher einleitenden, lyrischen Ichs (fahrender Händler, der „original-babylonische Tupperware“¹²⁹ verkauft) blieb jedoch bestehen und zeugt somit von einem subversiv diskriminierenden Sujet, welches sich in der Machart wie ein roter Faden durch den ganzen Film fortsetzt. Bereits die ersten Sequenzen bestimmen dieses Grundmotiv. Der, als Hehler skizzierte, Verkäufer (Merchant), wird für den Zuseher mit erwartbaren Vorurteilen versehen, welche als „prototypisch“ Arabisch gekennzeichnet sind (beispielsweise begrüßt er die Zuseher mit: „*Ahh! Salam and good evening to you worthy*

¹²⁵ Anmerkung: Krapfengebäck aus New Orleans, recherchiert bei: <http://www.cafedumonde.com/beignets>, gefunden am 25.08.2014

¹²⁶ Vgl.: Macleod, Dianne Sachko: The Politics of Vision. Disney, Aladdin, and the Gulf War. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 179-192. S.184

¹²⁷ Songtextzeilen nachrecherchiert und zitiert nach: <http://www.imdb.com/title/tt0103639/alternateversions>, gefunden am 21.09.2014

¹²⁸ Siehe Filmminute: 0.35 – 0.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹²⁹ Siehe Filmminute: 2.29 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

friend. Please, please come closer.”¹³⁰ und trägt einen großen Turban). Die Ironisierung wird auch durch den Einsatz der Film-Noir typischen subjektiven Kamera erzielt, welche das Auditive vom Bildlichen trennt. Hier spricht der Verkäufer mit der Kamera und dem Publikum, was bedeutet, dass die Figur sich dem Medium des Filmes bewusst ist. Diese Sequenz wirkt dadurch sehr ironisch (der Verkäufer verletzt sich am Kopf, als das Auge der Kamera näher zoomt). Auch der dargestellte Raum wird durch die subjektive Kamera und die Schritte des Kameramannes, welcher jedoch nicht im Bild zu sehen ist, ironisiert.¹³¹



132

Abbildung 2: Der fahrende Händler versucht Waren anzupreisen

Dabei wird seine Physiognomie ins Lächerliche karikiert, jedoch durch das von der Figur gesprochene materielle Kalkül, die Hinterlistigkeit und das auf den eigenen Gewinn bedachte, profitsüchtige Handeln und dadurch, dass eine Qualität seiner Produkte versprochen wird („*Look at this! Yes! Heh, heh. Combination hookah and coffee maker, also makes julienne fries. Will not break!*“¹³³), jedoch im nächsten Augenblick wieder verworfen („*It broke!*“), wirkt die Figur deutlich negativ besetzt, da sie nicht vertrauenswürdig erscheint. Doch nicht alle WissenschaftlerInnen betrachten Disneys *Aladdin* als den wohl am gravierendsten stereotypisierenden und folglich diskriminierenden Zeichentrickfilm. Leonard Maltin beispielsweise erwähnt die bewusst betriebene Ausgrenzung und Stigmatisierung Disneys, nur auf den „Eklat“ hindeutend durch das Lied „Arabian Nights“ in einem kleinen Absatz, welcher noch dazu in Klammer geschrieben wurde, und verdeutlicht den wirtschaftlichen Erfolg des Filmes, welcher selbst durch die Furore keinen Schaden nehmen konnte.¹³⁴ Dies dient Maltin als Argument, um zu verdeutlichen, dass die „Aufregung“ als kärglich

¹³⁰ Filmtextzitat: Siehe Filmminute: 1.90 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹³¹ Anmerkung: Siehe Filmminute: 2.28-3.05 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004. Informationen über die „Subjektive Kamera“ siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=758>, gefunden am 15.10.2014

¹³² Siehe Filmminute: 2.29 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹³³ Filmtextzitat: Siehe Filmminute: 2.20 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹³⁴ Maltin, Leonard: *The Disney Films*. 3rd Edition. New York: Hyperion Verlag 1995, S. 296

einzustufen sei, da durch die mehrfachadressierte moralische Botschaft von „*it's not who you are, but what you are inside, that counts*“, eine Gleichheitsebene hergestellt werde. Maltins Lob der an Broadway-Musicals orientierten Musik, für Robin Williams (als Dschinni) Komik in Stimme und Ausdruck, sowie der fortschrittlichen Computeranimation des personifizierten Fliegenden Teppichs, überstrahlt somit für Maltin völlig etwaige Kritik.¹³⁵ Spätere Forschungen klassifizieren diesen Aspekt jedoch different, und versuchen Disneys sujettierte und stereotypisierte Strategie im zeithistorischen Kontext zu verorten. Dianne Sachko Macleod etwa konstatiert eine zielgerichtete Propaganda Disneys im Konnex des Golfkrieges, des „*enemy images of Saddam Hussein*“¹³⁶ und vergleicht die Othering-Konstruktion, welche Disney forciert, mit jener von „*Hitler's archetypal Jewish Other, Jud Süß, the notoriously anti-Semitic hate film produced by the National Socialists in 1940.*“¹³⁷ Mia Towbin streicht die Marginalisierung bei Disney allgemein hervor, sodass „*characters of color were portrayed as villainous or scary*“.¹³⁸ Wendet man dies nun bei *Aladdin* an, so lässt sich feststellen, dass die arabische Welt mittels Fremdzuschreibungen zu klassifizieren versucht wird, sowie eine Konstruktion einer Devianz¹³⁹ passiert, welcher ein abweichendes Verhalten und stigmatisierte Eigenschaften bzw. Merkmale innewohnen. Das „Fremde“ wird mittels abgrenzender Zuschreibungen, welche auf mannigfaltigen unbegründeten Vorurteilen ruhen und aus dem westlichen Blickwinkel visualisiert zu Tage treten, konstruiert. Diese werden gemischt und ergeben in ihrer Zusammensetzung eine hoch explosive und gefährliche Mischung, welche hochgradig diskriminierend wirkt und gerade für den kindlichen Zuseher durch die „lustigen“, schnellen Bildkonstruktionen und Musikversatzstücke unkritische Betrachtungsweisen hervorbringen kann. Vor allem in den Songs, im Besonderen jene am Marktplatz („*Schnell weg*“) und bei der Parade („*Prinz Ali*“), die vorgeben, die „typische“ arabische Gesellschaft darzustellen, überschlagen sich die äußerst stereotypen Klischees förmlich und werden zum Großteil ins Lächerliche gezogen, angefangen vom feuerspeienden Gaukler (der eine Art Windelhose zu tragen scheint) bis hin zu den stets mit ihren weiblichen

¹³⁵ Maltin, Leonard: *The Disney Films*. 3rd Edition. New York: Hyperion Verlag 1995, S. 295

¹³⁶ zitiert: Macleod, Dianne Sachko: *The Politics of Vision. Disney, Aladdin, and the Gulf War*. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 179-192. S.186

¹³⁷ zitiert: Macleod, Dianne Sachko: *The Politics of Vision. Disney, Aladdin, and the Gulf War*. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 179-192. S.186

¹³⁸ zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): *Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films*. *Journal of Feminist Family Therapy*., 15/4, 2003. p. 19-44. S.36. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

¹³⁹ Begriff verstanden nach: Marx, Alexandra: *Devianz und Selbstentwicklung im Jugendalter*. Münster: Waxmann Verlag 2001, S. 16

Reizen kokettierenden, als Bauchtänzerinnen gezeigten jungen Frauenfiguren (außerdem überaus stark geschminkt und stets mit langen schwarzen Haaren präsentiert), fährt Disney hier jegliches Klischee (aus euroamerikanischer konservativ westlichen Perspektive) auf und bedient diese.



¹⁴⁰Abbildung 3: durchgängige und allgemeine Frauendarstellung bei Aladdin, entweder als attraktive Bauchtänzerinnen, oder dickliche, als hässlich gezeigte Mütter



¹⁴¹Abbildung 4: Der Song „Schnell weg“ zeigt eine „Matronenhafte“ starke Frau, die *Aladdin* hochheben kann und die Garde des Sultan, welche mit stereotypen „arabischen Messern“ ¹⁴² und Turban dargestellt wird



¹⁴³Abbildung 5: Klischeehafte Männerdarstellung als „typisch Arabisch“ mit Turban, Feuerspeier, Vollbärtig, schwarzhaarig uvm, während des Songs „Prinz Ali“

¹⁴⁰ Siehe Filmminute: 46.42 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹⁴¹ Siehe Filmminute: 08.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹⁴² Anmerkung: diese Art von Waffe wird auch „Jambia“ genannt und ist ein Krummdolch, welcher als Statussymbolwaffe getragen wird. Information bezogen: vgl: Indian Museum/Robinson, Russell (Hrsg.): *Indian and Oriental Arms and Armour*. New York: Dover Publications 2002, S.83, zugegriffen über: [http://books.google.at/books?id=00_CAgAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=Indian+Museum/Robinson,+Russell+\(Hrsg.\):+Indian+and+Oriental+Arms+and+Armor&source=bl&ots=IAKLireRzn&sig=5dFS-VarejyKH7QzXIUqnvJrQLw&hl=de&sa=X&ei=zmbbVITYB5bvaOOLgsgP&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q=Indian%20Museum%20Robinson%20Russell%20\(Hrsg.\)%3A%20Indian%20and%20Oriental%20Arms%20and%20Armor&f=false](http://books.google.at/books?id=00_CAgAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=Indian+Museum/Robinson,+Russell+(Hrsg.):+Indian+and+Oriental+Arms+and+Armor&source=bl&ots=IAKLireRzn&sig=5dFS-VarejyKH7QzXIUqnvJrQLw&hl=de&sa=X&ei=zmbbVITYB5bvaOOLgsgP&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q=Indian%20Museum%20Robinson%20Russell%20(Hrsg.)%3A%20Indian%20and%20Oriental%20Arms%20and%20Armor&f=false), gefunden am 15.10.2014

¹⁴³ Siehe Filmminute: 46.59 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

Souad Belkhyr attestiert Disney ein regelrechtes *“demonizing Arabs and Muslims showing them as violent creatures bent on death and destruction not only provides misleading images about Arabs for Western audiences but it also affects the image Arabs have of themselves and of one another.”*¹⁴⁴ Dass durch die globalisierte Marketing-Forcierung Disneys solche *„ideas and beliefs about the Arab persona, the non – American other“*¹⁴⁵ weitreichend verbreitet wird und zu einer äußerst problematischen Konstruktion bei Wahrnehmungsprozessen führt, ist eine besorgniserregende Folge dessen. Erin Addison untersucht den vorherrschenden Rassismus bei *Aladdin* über das Beziehungskonstrukt zwischen den Protagonisten, im Speziellen zwischen *Aladdin* und Jasmin, wonach, so Addison¹⁴⁶ lanciert wird, dass *Jasmin* von dem als *„freiheitsliebenden amerikanischen Nice-Guy“* gezeichneten *Aladdin* vor ihrer eigenen, damit negativ konnotierten „Kultur“ (verstanden als Konstrukt) „gerettet“ werden muss, um ein Happy End erhalten zu können.

3.3.2 Versteckter Kolonialismus – Konstruktion von „Race“ und Klasse (Weiße / Nicht-Weiße – Othering)

Christopher Wise führt in Bezug auf das im Film *Aladdin* forcierte Othering wie folgt aus: *„The cavalier insensitivity of films like Aladdin has directly contributed to the culture of misunderstanding that now prevails in the United States, and has prevailed in the years that led ‘us’ to the controversies in which ‘we’ and ‘our’ children are now embroiled.”*¹⁴⁷ Disney benutzt hier die Konstruktion der „kulturellen (kollektiven) Identität“, welche als Instrument des Hinsehens missbraucht wird, um bestimmte Aspekte zur Geltung zu bringen und andere eher zu vernachlässigen, welche der Erziehungswissenschaftler Paul Mercheril hinlänglich untersucht hat.¹⁴⁸ So wird auf das Konstrukt der „Kultur“ als Differenzschema

¹⁴⁴ Zitiert: Belkhyr, Souad: Disney animation. Global diffusion and local appropriation of culture. International Journal of Human Sciences. (Vol.9, Issue 2). 2012, p. 704-714. S. 708, online zugegriffen: <http://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2229>, gefunden am 02.10.2014

¹⁴⁵ Zitiert: Belkhyr, Souad: Disney animation. Global diffusion and local appropriation of culture. International Journal of Human Sciences. (Vol.9, Issue 2). 2012, p. 704-714. S. 708, online zugegriffen: <http://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2229>, gefunden am 02.10.2014

¹⁴⁶ Vgl.: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disney's *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.19, online zugegriffen unter: http://cameraobscura.dukejournals.org/content/11/1_31/4.full.pdf+html, gefunden am 11.08.2014

¹⁴⁷ zitiert: Wise, Christopher: Notes from the *Aladdin* Industry. Or, Middle Eastern Folklore in the Era of Multinational Capitalism. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 105-114. S.112

¹⁴⁸ Vgl.: Mecheril, Paul: Kulturelle Identität - Anmerkungen zur pädagogischen Brauchbarkeit einer Perspektive. In: SchulVerwaltung. Spezial, (2003) 3, S. 11-13. online zugegriffen unter moodle univie:

zurückgegriffen, um Vorstellungen von „natürlichen“, wesenhaften und unveränderbaren Zugehörigkeiten des Einzelnen stark zu machen. Infolgedessen, so Mecheril, ist auch die Erfindung der „großkollektiven“ Identität gekoppelt an die Erfindung von Kultur, Nation, Zugehörigkeitsräumen und von Tradition.¹⁴⁹ Disney formt nach Rückgriff auf dieses Schema eine Fülle an Selbst- und Fremdbeschreibungen, denen die Gefahr innewohnt, durch die starke mediale Präsenz verbreitet gerade beim kindlichen Zuseher eine Fehlschlussbildung und Verinnerlichung dieser generalisierenden Stereotypen zu bewirken. Tritt nun die fatale Fehlbeurteilung, mitunter auch durch das noch wenig ausgeprägte Weltwissen (je nach Alter different), des Visualisierten ein, so kann es bereits beim kindlichen Publikum zu Feindseligkeiten, Ausgrenzungen bis hin zur aktiven Diskriminierung konstruierter Identitäten kommen. So ist es folglich unumgänglich, dass Disney-Filme stets kontextualisiert werden und gemeinsam mit den Kindern eine Sensibilisierung erarbeitet wird (z.B. im Kindergarten oder Schulen mittels sachkundiger PädagogInnen), welche die Perspektivenbestätigung Disneys der „Anderen als anders“ (offenkundig praktiziertes Othering)¹⁵⁰ aufbricht. Denn die indignierende, aktiv forcierte Ausgrenzungspolitik Disneys muss reflexiv thematisiert werden. Um die Praktizierung des Otherings bei Disneys Zeichentrickfilmen anschaulich darzustellen, soll in diesem Kapitel der Schwerpunkt auf die wohl am exzessivsten und persistent diskriminierenden Produktionen *Aladdin* und *Pocahontas* gelegt werden. „Othering“ wird nach dem Literaturwissenschaftler Edward Said als Konzept verstanden, welches eine Möglichkeit aufzeigt, den Diskurs des Fremdmachens als eine gewaltvolle hegemoniale Praxis zu beschreiben. Weiters erläutert das Konzept des Otherings, wie die „Fremden“ zu „Fremden“ gemacht werden und dabei gleichzeitig ein „Wir“ konstruiert wird, welches anders als das fremde „Nicht-Wir“ beruhigend ambivalent, ohne grundlegende Spannungen erscheint und darin eine sichere Gemeinschaft symbolisiert.¹⁵¹ Verortet man dieses Gebilde von künstlichen Gegenpolen, so weist es Konformitäten mit den Kolonialdiskursen auf. Paul Mecheril führt als Beispiel solch einer Konstruktion an, dass stets das „Wir“ in Kontrast zum „Nicht-Wir“ gesetzt wird, so sind die

https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/578328/mod_resource/content/0/Mecheril_Kulturelle_Identitaet-SchVw_spezial_3_2003.pdf, gefunden am 14.09.2014

¹⁴⁹ Vgl.: Mecheril, Paul: Kulturelle Identität - Anmerkungen zur pädagogischen Brauchbarkeit einer Perspektive. In: SchulVerwaltung. Spezial, (2003) 3, S. 11-13. online zugegriffen unter moodle univie: https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/578328/mod_resource/content/0/Mecheril_Kulturelle_Identitaet-SchVw_spezial_3_2003.pdf, gefunden am 14.09.2014

¹⁵⁰ Vgl.: Mecheril, Paul: Kulturelle Identität - Anmerkungen zur pädagogischen Brauchbarkeit einer Perspektive. In: SchulVerwaltung. Spezial, (2003) 3, S. 11-13. online zugegriffen unter moodle univie: https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/578328/mod_resource/content/0/Mecheril_Kulturelle_Identitaet-SchVw_spezial_3_2003.pdf,

¹⁵¹ Vgl.: Mecheril, Paul: Migrationspädagogik. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 2010. S.42

„Fremden“ „wild (oder emotional)“, erscheint das „Wir“ als zivilisiert (oder rational). Diese Affinität setzt Disney beispielsweise zielgerichtet bei den *Pocahontas*-Produktionen (wobei die künstliche Dichotomie fast noch stärker in *Pocahontas II* durch den Handlungsschwerpunkt im neuzeitlichen London hervortritt) ein, wo zwar oberflächlich die Sendungsbotschaft lautet, dass es keine Trennung zwischen den amerikanischen Ureinwohnern und den englischen Siedern geben soll, entsprechend der amerikanischen Verfassung mit den Grundsatzidealen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, jedoch durch die Perspektivenkonstruktion auf einer explanativen Ebene¹⁵² einer „kulturellen Identität“ das Gleichheitsmaxim wiederum ad absurdum geführt wird. Blickt man auf die Visualisierung des Märchenstoffes aus „1001 Nacht“ bei *Aladdin*, so fällt deutlich der an euroamerikanischen (kolonialistisch geprägten) Vorstellungen orientierte Diskurs auf, welcher stets das „idyllische (amerikanische) Wir“ (*Aladdin* und *Dschinni*, später auch die „gerettete“ *Jasmin*) mit den bereits im Titelsong „Arabische Nächte“ erwähnten und plakativierten „barbarischen (arabischen) Nicht-Wir“ in gegensätzlich imitierte Beziehung setzt. Hierbei ist eine Divergenz im Handlungsspielraum zu verorten, welchen es nur dem „Wir“ einräumt aktiv zu handeln.

Da Disney durch seine massenmediale Inszenierung stark meinungsbildend wirkt, verbirgt sich die Gefahr dahinter, dass durch die visualisierten stereotypen Bilder kindliche ZuseherInnen die gefährliche Verallgemeinerung treffen könnten, alle „Araber“ entsprechen in der Realität dem „Verhaltenskatalog“ wie Disneys es im Zeichentrickfilm propagiert. Souad Belkhyr spricht davon, dass „*Disneys narratives and images articulate a craving desire to manifest itself as an ideological globalizing force*“.¹⁵³ Belkhyr deduziert demgemäß bezüglich der Mehrfachadressierung: „*given the fact that children have neither the critical skills nor the full awareness necessary for safe watching experience and because stereotypes operate more at a subconscious level, exposing them to similar carton images cannot be risk free*“.¹⁵⁴ Auch in Hinblick auf eine Konstruktion von „Race“ und „Class“ lassen sich bei Disneys Zeichentrickproduktionen klare Trennungsgrenzen bis hin zum praktizierten Othering festmachen, anhand derer die Charaktere strukturiert angeordnet werden. So sind am stärksten bei „*Aladdin*“ und „*Der Glöckner von Notre Dame*“ rassistische Diskriminierungen

¹⁵² Vgl.: Begriff klassifiziert nach: Mecheril, Paul: Migrationspädagogik. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 2010. S.43

¹⁵³ zitiert: Belkhyr, Souad: Disney animation. Global diffusion and local appropriation of culture. International Journal of Human Sciences. (Vol.9, Issue 2). 2012, p. 704-714. S. 709, online zugegriffen: <http://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2229>, gefunden am 02.10.2014

¹⁵⁴ Zitiert: Belkhyr, Souad: Disney animation. Global diffusion and local appropriation of culture. International Journal of Human Sciences. (Vol.9, Issue 2). 2012, p. 704-714. S. 709, online zugegriffen: <http://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2229>, gefunden am 02.10.2014

zu beobachten, bei „*Küss den Frosch*“ wiederum am ausgeprägtest das diskrepante Verhältnis von „Class“, indem die arme Arbeiterklasse, welcher *Tiana* angehört, im Kontrast zur reichen herrschenden, mächtigen Bourgeoisie der Fabrik-, und Plantagenbesitzer gezeigt wird (z.B. 'Big Daddy' La Bouff).

Im Hinblick auf Rassismus ist bei Disney eine Verstärkung auf „kultureller“ Ebene und auf einer Ebene der „Mentalität“ gerichtet zu konstatieren. Rassismus wird in der Forschung als jenes System und Logik verstanden, welche die Benachteiligung und Degradierung durch Unterscheidungen erzeugen. Rassistische Unterscheidungen, so folgert Paul Mecheril, liegt hierbei ein flexibles, historisches und kontextuell variables „Erklärungssystem“ zugrunde.¹⁵⁵ Betrachtet man die Visualisierungsformen bei *Aladdin*, so fällt auf, dass „Rasse“ als gewissermaßen natürlich gegeben dargestellt wird, und nicht als diskursive Konstruktion¹⁵⁶ verstanden wird. Die arabische Bevölkerung wird mittels vielschichtiger Vorurteile verzerrt dargestellt, als diebisch, hinterlistig, hämisch, mit dunkler Hautfarbe und großen Hakennasen, gerade zu dämonisiert. Jack Shaheen spricht in seiner Dokumentation „Reel Bad Arabs“ (2006) von einer geradezu plakativ gezeigten Islamophobie.¹⁵⁷ Im Gegensatz zu der rassistischen Darstellung der als „arabisch“ gekennzeichneten Figuren, welche ergänzend noch als Bösewichte skizziert werden, steht die vorteilhafte (besonders hübsch, liebenswürdig, guter/edler Charakter etc.) Zeichnung jener ProtagonistInnen mit eher westlichen Gesichtszügen, die deutlich als gutherzig, oder wie *Aladdin* selbst als „ungeschliffene Diamanten“¹⁵⁸ gelten. Dem Zuseher wird weisgemacht, es gebe ein Fixkonstrukt von einer „prototypischen arabischen Mentalität“, welches allumfassend auszulegen sei. Dies ist ein klar ersichtlicher Rassismus, da bestimmte Merkmale dem Erscheinungsbild „Mentalität“ zugeschrieben werden. Paul Mercheril führt dazu aus, dass Rassismus eine scheinbar unveränderliche Verbindung körperlicher oder kultureller Zeichen mit scheinbar einheitlichen und stabilen Dispositionen auf der Ebene von „Charakter“, „Intelligenz“ und „Temperament“ konstruiert.¹⁵⁹ Aber nicht nur auf diesen Ebenen findet bei *Aladdin* offenkundiger Rassismus statt, auch im Entwurf der Atmosphäre lassen sich

¹⁵⁵ Vgl.: Mecheril, Paul: Migrationspädagogik. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 2010. S.150

¹⁵⁶ Vgl.: Begriff orientiert nach: Mecheril, Paul: Migrationspädagogik. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 2010. S.151

¹⁵⁷ Vgl.: Shaheen, Jack: Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People. Dokumentation, USA 2006, online zugegriffen: <http://www.reelbadarabs.com/synopsis.html>, gefunden am 02.10.2014

¹⁵⁸ Siehe Filmminute: 03.05 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹⁵⁹ Vgl.: Mecheril, Paul: Migrationspädagogik. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 2010. S.156

Prägungen festmachen, welche von der „exotischen Andersartigkeit“¹⁶⁰ gestaltet wurden und Vermutungen des Westens entsprechen, andererseits ist die Atmosphäre auch von „amerikanischen Elementen des Kulturimperialismus“¹⁶¹ durchzogen.¹⁶² So finden sich nicht nur, wie Julia Schwob ausführt, „die Entwicklungsgeschichten von amerikanisierten Teenagern“¹⁶³ (visualisiert als Dreamcouple *Jasmin* und *Aladdin*), respektive fernerhin „die Personifikation der Amerikanisierung in Gestalt des Dschinnis“¹⁶⁴. Dass der *Dschinni* seinerseits in „prototypischen“ Us-amerikanischen klischeebehafteten Rollen, beispielgebend als Sportreporter, Cheerleader und Kommentator einer typischen amerikanischen Parade visualisiert auftritt¹⁶⁵, welcher in dieser Sequenz die orientalische Bevölkerung gleichsam in diskriminierender Art und Weise ins Lächerliche karikiert, kann als Signum betrachtet werden, dass die amerikanisch-westlichen (konservativen) Wert-, und Kulturvorstellung als „mustergültig“ präsentiert werden, welche in die „Arabische Welt“ einsickern sollen.¹⁶⁶ Diese angestrebte Hegemonie wird auch damit verdeutlicht, dass der Film mit einem, als prototypisch „arabisch“ stereotyp dargestellten fahrenden Händler eingeleitet wird¹⁶⁷, welcher den ZuseherInnen die Geschichte des „ungeschliffenen Diamanten“¹⁶⁸ erzählt, demgegenüber aber mit dem amerikanisierten *Dschinni* ausklingt, der, wie Julia Schwob verweist, „in der Schlusssequenz das Filmband“¹⁶⁹ zerteilt. Schwob führt aus, dass dies als

¹⁶⁰ Zitiert: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56

¹⁶¹ Zitiert: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56

¹⁶² Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56 - 57

¹⁶³ Zitiert: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56

¹⁶⁴ Zitiert: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56

¹⁶⁵ Verweis: Siehe Filmminute: 46.59 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹⁶⁶ Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56 - 57

¹⁶⁷ vgl: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56

¹⁶⁸ Verweis Filmzitat: Siehe Filmminute: 03.05 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

¹⁶⁹ Zitiert: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56

„indirekte Metapher gedeutet werden könnte, dass der Westen die Kontrolle über den Osten erhält, da dieser sein Gedankengut und seine Absichten auf der globalen Welt in Form von Vorurteilen und Stereotypen anderer Kulturen verbreiten kann“.¹⁷⁰ Dieses Argument lässt sich noch dahingehend untermauern, dass mit der Heirat des „amerikanisierten Dreamcouples“ eine neue westlich orientierte Herrschaftsschicht entsteht, welche wiederum ihrerseits eine dem gleichgesinnte neue Generation begründet (zukünftige Weiterwirkung durch Nachwuchs und Reproduktion).

Im Hinblick auf visualisierten Rassismus mit verstecktem Kolonialismus lässt sich in *Pocahontas* wohl das anschaulichste Beispiel bei Disney finden. Das Zwiespältige daran ist, dass einerseits versucht wird, dem Film eine Botschaft der „Nächstenliebe“ einzuschreiben, welche trivial vorgibt, die Begegnung der englischen Siedler mit den amerikanischen Ureinwohnern hätte letztlich „vernünftige“ Züge angenommen und auf Basis der friedlichen Vermittlung zwischen den Kulturen, so wie es die Häuptlingstochter *Pocahontas* im Film forciert, gefußt. Das damit aber der Genozid, welcher an den indigenen Völkern Amerikas verübt wurde, verleugnet oder, um es dem kindlichen Publikum zumuten zu können, „verschönt“ wird, steht außer Frage. Dass Disney bei *Pocahontas* die Konstruktion einer Gruppe, welche von Ressourcen ausgeschlossen wird, visualisiert, lässt sich bereits auch bei früheren Zeichentrickproduktion finden (z.B.: bei „*Robin Hood*“ [ausgeschlossene „Diebe“ im Wald], „*Aristocats*“ [Straßenkatzen werden von den herrschaftlichen Katzen abgegrenzt], „*Der König der Löwen*“ [Hyänen haben einen weniger privilegierten Status als die Löwen]). Entscheidend hierbei ist, dass eine Gruppe aufgrund willkürlich gewählter Kriterien gebildet und dass mit diesen Einteilungen eine bestimmte Zielsetzung verfolgt wird.¹⁷¹ Wenn man mit der Definition der Psychologin Birgit Rommelspacher von *Rassismus* arbeitet, lassen sich klare (eurokolonialistisch geprägte) rassistische Elemente bei *Pocahontas* finden. Rassismus wird hier als ein System von Diskursen und Praxen verstanden, die historisch entwickelte und aktuelle Machtverhältnisse legitimieren und reproduzieren. Dabei werden soziale und kulturelle Differenzen naturalisiert betrachtet und somit soziale Beziehungen zwischen Menschen als unveränderlich und vererbbar verstanden (Naturalisierung). Die Menschen werden dafür, laut Rommelspacher, in jeweils homogenen Gruppen zusammengefasst und vereinheitlicht (Homogenisierung) und den anderen als grundsätzlich

¹⁷⁰ Zitiert: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.56 - 57

¹⁷¹ Vgl.: Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Melter, Claus und Mecheril, Paul (Hrsg.): Rassismuskritik. Band1. Schwalbach: Wochenschau Verlag 2011. S.25-39, S. 25

verschieden und unvereinbar gegenübergestellt (Polarisierung) und damit zugleich in eine Rangordnung gebracht (Hierarchisierung). Beim Rassismus handelt es sich also nicht einfach um individuelle Vorurteile, sondern um die Legitimation von gesellschaftlichen Hierarchien, die auf der Diskriminierung der so konstruierten Gruppen basieren.¹⁷² Die Gruppe der europäischen Siedler betrachten die amerikanischen Ureinwohner als „Wilde“, was wiederum mit einer implizit gedachten Rangordnung einhergeht und somit auch einer Legitimation des Besitzraubes des verhofften Goldes in Jamestown und deren „rechtlich legitimen“ Landnahme (dies kommt in den Songs „Mein, Mein, Mein“ und „Wilde sind’s“ gesungen von Gouverneur *Ratcliffe*, *Wiggins* und der Besatzung der „Virginia Company“ zu tragen). Dieses Paradigma steht merklich im Kontext des kolonialistischen Denkens, da die indigene Bevölkerung Amerikas mehrfach (von *John Smith*, *Ratcliffe* und der restlichen Schiffsbesatzung) als „primitiv“, „unzivilisiert“ und „wild“ deklariert wird, um ihr Vorhaben der Ausbeutung und Versklavung zu rechtfertigen. Disney zeigt nun derlei kolonialistische Denkungsart und verurteilt dies zwar durch die Konstruktion des Handlungsstranges, jedoch findet keine Widerlegung der als „natürlich“ begründeten angeblichen „Wesenszüge“ (diese muten teilweise schon als biologisierte Merkmale an) des Naturverbundenen und des ausgeprägten Freiheitsdranges. Auch die durchwegs sexualisierte Darstellung *Pocahontas* (Sie hat im Vergleich zu anderen Disneyfrauenfiguren einen sehr kurvenreicher Körper, was durch die enge Taille im zum V verlaufenden Wildlederkleid noch stärker zur Geltung kommt, und außerdem langes, wallendes, pechschwarzes Haar), welche als „exotische“ Schönheit gezeigt wird, bestätigt den westlichen männlichen Blick auf eine Idealvorstellung, die von allerlei stereotypen Bildern geprägt erscheint. Auch die möglichen sprachlichen Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Siedlern und *Pocahontas* werden mittels „naturgegebener“ Fähigkeiten umschifft, so dass – anstelle des eventuell vorherrschenden Code-Switching¹⁷³ der beiden Sprachen – das Bild des über Grenzen hinweg verständigen Windes tritt, mittels dem es *Pocahontas* und *John Smith* möglich wird, miteinander zu kommunizieren. Dadurch also, dass derlei stereotype Bilder gezeigt jedoch niemals offenkundig negiert werden, wird eine deutlich rassistisch konstruierte Visualisierung merklich. Verstärkt wird dies im zweiten Teil von *Pocahontas*, wo eine pausenlose Kontrastierung des „Unzivilisierten“ mit dem privilegierten, höfischen London und seinen Bewohnern gezeigt wird. Dass hier die Figur des stummen, naturverbundenen,

¹⁷² Vgl.: Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Melter, Claus und Mecheril, Paul (Hrsg.): Rassismuskritik. Band 1. Schwalbach: Wochenschau Verlag 2011. S.25-39, S. 29

¹⁷³ Vgl.: Begriffsdefinition „Code-Switching“ nachzulesen bei:

<https://www.univie.ac.at/linguistics/publications/diplomarbeit/schepelmann/Daten/code-switching.htm>, gefunden am 25.09.2014

„unanpassungswilligen“ *Uttamatomakkin*¹⁷⁴ ständig der Komik ausgesetzt wird (beispielsweise läuft er barfuß neben der Kutsche her, als diese das Ziel erreicht ist er völlig außer Puste, was die „noblen“ Engländer mit einem süffisanten Lächeln goutieren; oder zwecks der Einfachheit wird er „*Uti*“ genannt, was ebenfalls der Veralberung dienen soll). Die „indianischen“ Figuren werden zwar im Gegensatz zu den als teilweise „böse“ gezeichneten Siedlern, wie z.B. *Ratcliffe*, als friedliebend gezeigt, jedoch findet gerade durch diese Gegenüberstellung und damit verbundene Konstruktion von handlungsfähigen Gruppen und jenen, denen dieser aktive Part verwehrt wird (*Pocahontas* und „ihr Volk“ agieren nie aus eigenständiger Motivation heraus, sondern reagieren lediglich auf Handlungen und Taten, die von den englischen Siedlern gesetzt werden), offenkundig Diskriminierung und Rassismus statt, welcher in seiner Erscheinungsform der kolonialen Denkart unterliegt. Diese Dekonstruktion des augenscheinlichen Rassismus, welchem sich Disney bedient, vermag jedoch nur der erwachsene Rezipient aufzuschlüsseln. Das gefährliche Moment in der Wirkungs- und Wahrnehmungskonstruktion liegt hier vor allem beim kindlichen Publikum, da dieses das Gesehene „dogmatisch“ aufnimmt, und den gezeigten „friedlichen Umgang“ als „lehrreich“ beurteilen könnte.

3.3.3 Royale vs. Einfache Figuren

Ein weiteres Beobachtungssujet, welches zu analysieren ist, wäre der deutlich sichtbare Impetus Disneys in Bezug auf die Inszenierung royaler Figuren, welche konstant in Kontrast gesetzt werden mit dem „einfachen Volk“. Am anschaulichsten lässt sich dies bei „*König der Löwen*“ (1994) untersuchen. Hier wird eine royale Inszenierung bereits in der Anfangssequenz deutlich gemacht, als das Volk (zusammengesetzt aus den tierischen Bewohnern Afrikas) zum Königsfelsen pilgert, um den neugeborenen Thronfolger *Simba* hochleben zu lassen. Dabei werden die Löwen als royale, erhabene Elite skizziert, demgegenüber die als einfältig beschriebenen Hyänen gezeigt stehen, welche „*ganz unten in der Nahrungskette*“ stehen und „*sabbernde, dreckige, dumme Aasfresser*“¹⁷⁵ seien. Dazwischen wird die indifferente Bevölkerung positioniert. Um die Disney typische schwarz/weiß – gut/böse Klassifizierung aufrechtzuerhalten, stehen die Hyänen für die bedingungslos folgende Masse, welche ungefragt die aktive, ausführende Gewalt übernehmen

¹⁷⁴ Anmerkung: Vgl.: Namensschreibung nachgeprüft bei: <http://www.imdb.com/title/tt0143808/>, gefunden am 10.10.2014

¹⁷⁵ Frei notiert nach (min 10.59) Zazu sagt dies über die Hyänen : *The Lion King*, Regie: Roger Allers/Rob Minkoff, USA 1994, DVD- Video *Der König der Löwen*, Walt Disney Pictures 2011

und sich dem als Diktator skizzierten bösen Löwen *Scar* unterwerfen. Dabei wird klar das Schema konzipiert, dass die herrschende Elite das Machtprivileg innehat und in Überhöhung zum „gewöhnlichen“ Volk steht, deren Interessen nur in der Zufriedenstellung des Establishments liegen. In den meisten Zeichentrickfilmen werden den Souveränen Gehilfen oder eine Art „Fürstenerzieher“, wie etwa bei „*Arielle, die Meerjungfrau*“ (der Doktorfisch *Fabius* als Gehilfe, die Krabbe *Sebastian* als Erzieher), oder „*König der Löwen*“ (Warzenschwein *Pumba* und Erdmännchen *Timon* als Gehilfen, der Rotschnabeltoko *Zazu*, Haus- und Hofmeister der königlichen Familie), zur Seite gestellt. Um die „erhabene“ Position des amtierenden oder zukünftigen Regenten auch für das kindliche Publikum deutlich sichtbar zu machen, werden diese zumeist in einer erhöhten Blickwinkelposition gezeigt, beispielsweise *Simba* und sein Vater *Mufasa* am Königsfelsen thronend, *Aladdin*, *Jasmin* und der *Sultan* am Balkon stehend, während die Bewohner Agrabahs unten warten, oder Arielles Vater König *Triton* am höhergestellten Unterwasserthron. Ferner werden die Adelsfiguren zumeist mit positiven und guten Eigenschaften versehen, wohingehend die Bösewichte nur nach Macht gieren, welche zumal im gesamten Disneyuniversum stets negativ besetzt wird. Der zwar ebenfalls adelige (da er der Bruder des Königs ist) Löwe *Scar* aus „*König der Löwen*“ versucht jedoch die Macht an sich zu reißen und durchbricht die Erbfolgeregelungen, welche eine klar strukturierte Ordnung darstellt. Dieses egozentrische, geltungsbedürftige und machtgierige Verhalten wird als verwerflich und ablehnungsbedürftig eingestuft. So akzeptieren, so scheint es, die anderen „mitlaufenden“ Figuren die visualisierten feudalen Systeme und begehren nicht auf. Dieses vermittelte Bild empört zumeist jedoch nur das erwachsene Publikum, da es das Gezeigte aufgrund des erworbenen Weltwissen im historischen Kontext einzuordnen vermag. Die Gefahr dahinter verbirgt sich vor allem für die kindlichen Rezipienten, da diese die gezeigten Narrative als normkonform auffassen könnten und es zu keinerlei kritischer Kontextualisierung kommt. Vollends lässt sich bei Disneys Zeichentrickproduktionen feststellen, dass eine eminente Disproportionalität der Anspruchsrechte und Möglichkeiten der adeligen Oberschicht und jenen der verbleibenden Bevölkerung vorherrscht, wobei das Konstrukt des Volkes zumeist in ihrer Passivität zurückbleibt.

4. Bestätigung des konservativen amerikanischen Weltbildes, der Werterhaltung und Klischees durch wiederkehrende Themen und Motive

Susan Hines und Brenda Ayres sehen in der stoffbezogenen kulturspezifischen Ausdehnung Disneys seit dem Beginn der 1990er Jahre eine Veränderung, welche sie auf eine Marketingstrategie zurückführen, mit der ein breites, globales Publikum angesprochen werden sollte. Sie konstatieren: „As Disney brought white American children (and their parents) to the movie theatres to see its various appropriations of nineteenth-century European folktales [...], it uses a similar strategy to effect a multicultural, even multinational, appeal”¹⁷⁶ (z.B.: arabisches und afrikanisches Setting bei *Aladdin* und *König der Löwen*, Native American history bei *Pocahontas*, französische und chinesische literarische Vorlagen bei *Der Glöckner von Notre Dame* und *Mulan* etc).

Henry Armand Giroux folgert in seinem Werk, welches sich mit der kulturprägenden Rolle Disneys befasst, in Bezug auf die Einflussnahme des Konsumverhaltens¹⁷⁷ und das kulturelle Leben: „More than 200 million people a year watch a Disney film or home video, 395 million watch a Disney TV show every week; 212 million listen or dance to Disney music, records, tapes or compact discs. [...] More than 50 million people a year from all lands pass through the turnstiles of Disney theme parks.”¹⁷⁸ Giroux folgert demnach, dass Disney als eine Ikone der amerikanischen Kultur und Werten der sogenannten Mittelklasse zu verstehen sei. Weiters identifiziert er den Disneykonzern als eine kulturelle Institution, die ihren legendären Status als Kuratorium der Unschuld und der moralischen Grundwerte intensiv zu schützen versucht.¹⁷⁹ Dabei betont Giroux die deutlich markierte Mehrfachadressierung, da Disney sowohl das kindliche wie auch erwachsene Publikum und deren Interessen und Phantasien anspricht.¹⁸⁰ Dabei bringt Henry Armand Giroux den Begriff des „Evil Empire”¹⁸¹ in die

¹⁷⁶ Zitiert nach: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.4

¹⁷⁷ Vgl. Böck, Christina: *Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films The Jungle Book*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 99

¹⁷⁸ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.19

¹⁷⁹ Vgl: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.86

¹⁸⁰ Vgl. Böck, Christina: *Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films The Jungle Book*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 99

Forschung ein, welcher als Vorwand die kindlich naive Phantasiewelt als Hauptadressaten, sowie die Intension der Unterhaltung¹⁸² angibt, jedoch im Hintertreff gezielte Wert- und Normprägung forciert.

Giroux hält fest: „*Disney becomes a symbol for the security and romance of small- town America of yesteryear, a pristine never-neverland in which children’s fantasies come true, happiness reigns, and innocence is kept safe through the magic of pixie dust*”.¹⁸³

Dabei wird ein Kulturkonstrukt geschaffen bzw. an gängige und weitläufige Konstitutionen angeknüpft, welche das Sehverhalten weitgehend prägen, so führt Giroux aus: „*Disney’s view of innocence had to be constructed within particular maps of meaning in which children and adults could define themselves through a cultural language that offered them both modest pleasure and coherent sense of identity*.”¹⁸⁴

Susan Brockus führt diesbezüglich aus: „*Disney’s animated films and the characters they introduce are embraced as mainstay of American culture and acknowledged for their role in providing mediatory space where generations of people may join together and revel in their shared interests*.”¹⁸⁵ Dabei konstruiert Disney eine mannigfaltige Phantasiewelt für das kindliche Publikum, in der es auf den ersten Blick keine Politik oder geschichtliche Kontinuität zu geben scheint, welche folglich ohne die Probleme der Erwachsenenwelt auszukommen erscheint. Jedoch mag das Ziel ein anders sein. Giroux hält fest: „*One of Eisner’s*¹⁸⁶ *goals, given Disney’s aggressive expansion, seems to be to make every person on the planet a potential lifetime consumer of all things Disney, from stuffed animals to sitcoms, from Broadway musicals to three- bedroom tract homes*”.¹⁸⁷ Um diese forcierten Ziele zu erreichen, wird eine auf kindlich unkritischem und unschuldigem Sehverhalten basierende Strategie verfolgt: „*The Walt Disney Company’s attachment to the appeal of innocence provides a rationale for Disney both to reaffirm its commitment to children’s pleasure and to*

¹⁸¹ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 2010. S.6

¹⁸² Vgl. Böck, Christina: *Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films *The Jungle Book**. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 99

¹⁸³ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 2010. S.17

¹⁸⁴ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 2010. S.17

¹⁸⁵ zitiert: Brockus, Susan: *Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects*. *Popular Communication*, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 191- 192, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorhkcSUk, gefunden am 20.09.2014

¹⁸⁶ Anmerkung: Michael Eisner war von 1984 bis 2005 Leiter der Walt Disney Company. Information bezogen bei: Eisner, Michael: *Disney ist jeden Tag ein Abenteuer. Stationen einer Karriere*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1999, S.200

¹⁸⁷ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.33

downplay any critical assessments of the role Disney plays as a benevolent corporate power in sentimentalizing childhood innocence as it simultaneously commodifies it.”¹⁸⁸ In Bezug auf eine fehlgeleitete Geschichtsbewusstseinsausbildung bedeutet dies, so folgert Giroux weiter:

*„Stripped of the historical and social constructions that give it meaning, innocence in the Disney universe becomes an atemporal, ahistorical, apolitical and atheoretical space where children share a common bond free of the problems and conflicts of adult society. Disney markets this ideal, presenting itself as a corporate parent who safeguards this protective space for children by supplying the fantasies that nourish it.”*¹⁸⁹ Jedoch steckt hinter dieser vorgegebenen Statementlosigkeit eine enorme amerikanisch- konservative Wertorientierung, welche das kindliche Publikum gutgläubig und kritiklos aufnimmt. *„Behind the ‘happiest place on earth’ there is the institutional and ideological power of a multinational conglomerate that wields enormous social and political influence.”*¹⁹⁰ Giroux meint, dass es sich um eine amerikanisierte (konservativ-republikanische) Traumkonstruktion und Erfüllungshaltung handle, die weltweit vermarktet wird und durch die Globalisierung verbreitet wie eine Art Gehirnwäsche¹⁹¹ funktionierend, Anklang findet: *„It’s a native white Protestant dream of a world without blacks or immigrants.“*¹⁹²

Diese äußerst kritische Position findet in der Forschung sehr regen Anklang, wird jedoch von Positivisten gerade in den letzten Jahren seit Produktionen wie *„Küss den Frosch“* versucht zu widerlegen, da hier erstmals auch „blackness“ betrachtet wird. Jedoch lassen diese Studien oftmals außer Acht, dass dies in gewohnt konservativ euroamerikanischen Manie vonstatten geht.

Viele kritische Forschungen bemäkeln laut Susan Brockus *„Disney for its synergistic manipulation of the public, media dominance, and destruction of ‘true’ culture.“*¹⁹³ Brockus zitiert den britischen Historiker David Lowenthal, welcher in seinem Werk *„The past is foreign country“*¹⁹⁴ von einer *„combined consideration of memory, history and relics that*

¹⁸⁸ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.31

¹⁸⁹ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.31

¹⁹⁰ zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.124

¹⁹¹ Vgl: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.162

¹⁹² zitiert: Giroux, Henry A.: *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999. S.89

¹⁹³ zitiert: Brockus, Susan: *Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects*. Popular Communication, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 192, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUK, gefunden am 20.09.2014

¹⁹⁴ Vgl: Lowenthal, David: *The past is foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press 1985

connection to the past are best achieved”¹⁹⁵ spricht. Susan Brockus eruiert bei Disney im Allgemeinen in Bezug auf eine konservativ amerikanisch dominante Kulturkonstruktion: „*a strategic grasp on key cultural objects- characters the American public has grown to hold quite dear – and the means with which to maintain and promote them. Disney products thus serve both memory takers and memory makers, absorbing original works and forming a cultural heritage that is reinforced and reproduced cooperatively between Disney and American public.*”¹⁹⁶

Das (konservative) amerikanische Publikum hat ein erhöhtes Identifikationspotenzial mit Figuren der Zeichentrickfilme, wenn diese die amerikanische Kultur und deren Klischees widerspiegeln, oder mit anderen Worten ausgedrückt: „*Americans are known for their tendency to be protective of their cultural values, particularly those relating to freedom, economic achievement, and the family. The transmission of these values is key to Disney’s enduring acceptance and success, yet the company’s adherence to these values also effectively blinds the American people to tis powerful, multigenerational influences on their culture.*”¹⁹⁷

4.1 Zentrale Funktion der Familie

“*I do not make films primarily for children. I make them for the child in all of us, whether we be six or sixty. Call the child "innocence". The worst of us is not without innocence, although buried deeply it might be. In my work I try to reach and speak to that innocence, showing it the fun and joy of living; showing it that laughter is healthy; showing it that the human species, although happily ridiculous at times, is still reaching for the stars*”, meint Walt Disney.¹⁹⁸ Seit den Anfängen der Disneyproduktionen obliegt der Familie sowohl als Adressat als auch als Themenkreisschwerpunkt eine zentrale Position. Susan Hines und Brenda Ayres weisen in ihren Untersuchungen daraufhin und stellen fest, dass „*from the very*

¹⁹⁵ Lowenthal D. (S.249) zitiert nach: Brockus, Susan: Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects. Popular Communication, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 192, online zugegriffen unter:

http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUk, gefunden am 20.09.2014

¹⁹⁶ zitiert: Brockus, Susan: Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects. Popular Communication, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 191, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUk, gefunden am 20.09.2014

¹⁹⁷ Zitiert: Brockus, Susan: Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects. Popular Communication, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 210, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUk, gefunden am 20.09.2014

¹⁹⁸ Walt Disney zitiert nach: <http://alisonjmarlow.com/the-child-in-us/>, gefunden am 25.08.2014

*beginning, children and their families have been the Disney market. The company has sold itself against a backdrop of violence [real and celluloid] in the guise of innocence, packaging itself for mass appeal and reinforcing the status quo of American family values.”*¹⁹⁹

Dabei ist jedoch oftmals eine Eloge auf eine idealisiert reproduzierte Kindheit zu bemerken, welche bereits der Firmengründer Walt Disney als vordergründig für die Filmkonstrukte feststellte: *“Our greatest natural resource is the minds of our children”* (Walt Disney, in 1959, on wall of American Adventure, Epcot Centre, Walt Disney World)²⁰⁰. Susan Hines und Brenda Ayres führen in Bezug auf die Vorrangigkeit der Familie wie folgt aus: *„the Disney formula which idealizes states of childhood and adolescence, nevertheless underscores the absolute necessity of the traditional, nuclear family. Thus, child and parent consumer groups are assuaged; despite the independence that Disney child or adolescent animated characters seem to have, they inevitably desire (more than anything else) a family.”*²⁰¹

Auffallend erscheint, dass Disney bei seiner Familiendarstellung stets ein Optimum einer konservativen „klassischen“ Mutter-Vater-Kind-Familie als übergeordnet präsentiert, wohingegen divergente Formen, wie beispielsweise AlleinerzieherInnen pejorativ konnotiert präsentiert werden. Die Despektierlichkeit liegt zumeist darin, dass andere Arten von Familienverhältnissen als gescheitert ausgelegt werden, wie beispielsweise bei Animationen, in denen Witwerfiguren auftreten, welchen es am Ende des Tages nicht gelingt, ihren Kindern, zumeist Töchtern, eine wesentliche Festigung für das weitere Leben mitzugeben. So denke man hierbei an *„Arielle“* (König Triton ist Witwer und heillos überfordert mit der als eigensinnig gezeigten Tochter Arielle), *„Die Schöne und das Biest“* (der liebenswerte, aber schrullige, infantilisierte Erfinder Maurice lässt sich von Belle wie ein Kind betreuen, ist aber nicht in der Lage, eine starke beschützende Funktion vor dem Biest zu übernehmen), *„Aladdin“* (der Sultan wird ebenfalls als völlig überfordert dargestellt, da er nicht erkennt

¹⁹⁹ zitiert: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.4

²⁰⁰ Zitiert nach: Oxford Treasury of Saying and Quotations. Oxford: Oxford University Press 2011. S.73, gefunden bei:

<http://books.google.at/books?id=IYOcAQAAQBAJ&pg=PA73&lpg=PA73&dq=disney+Our+greatest+natural+resource+is+the+minds+of+our+children+walt+disney+says+about+childhood&source=bl&ots=uhoxZhGEeF&sig=R0igGxxzZIE9pginrAVeAkuzrRA&hl=de&sa=X&ei=cBRFVOWuO83paMSlgbgG&ved=0CEoQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false>, zugegriffen am 20.10.2014

²⁰¹ zitiert: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.4

dass er seine Tochter *Jasmin* beengt, ihren starken Willen aber nicht brechen kann²⁰²) oder „*Pocahontas*“ (Häuptling *Powhatan* wird ähnlich wie König *Triton* charakterisiert, nur verstärkt als weise, während *Triton* als außerordentlich stur dargestellt wird; beide sind mit Töchtern konfrontiert, die sich in einen Mann verlieben, der entgegen ihren Vorstellungen ist; *Powhatan* wird als Mann gezeigt, der wesentlich wohlwollend auf die Wünsche seiner Tochter eingehen möchte, sie tritt jedoch ab einem gewissen Punkt als unbevormundet auf und stellt sich über den Vater, behält damit jedoch recht, da sie ihrem Herzen folgt). Susan Hines und Brenda Ayres weisen in diesem Zusammenhang auf das Signum *Tritons* hin, „*Ariel's father and King of the Sea, has no wifely assistance either. The result is that his youngest daughter gets away from him all too readily, in part to create her own more traditional family: A family in which she can be the mother.*“²⁰³

Auch im Hinblick auf die aufgeschlossene Visualisierung von Regenbogenfamilien lässt sich eine Varietätenlosigkeit und eine Anti-Pluralität bei Disneys Zeichentrickproduktionen festmachen, welche zugunsten einer äußerst konservativen amerikanisierten (republikanischen) Weltbildkonstruktion ins Hintertreffen gerät. Laut Ayres und Hines lässt sich eruieren, „*Disney's animated films tend to focus on the absence or dissolution of families. While courting family viewer empathy, the Disney impetus is to confirm status quo family values by depicting most nontraditional families, most nonnuclear families, as painfully lacking or wholly dysfunctional. The message is clear: In traditional families, threats are always external. Nontraditional families are usually plagued with internal, domestic troubles.*“²⁰⁴

Ein auffälliges Motiv, welches in Bezug auf familiäre Normkonstruktionen oftmals zu verorten ist, stellt jenes des „Nicht-Gehorchens“²⁰⁵ dar. So lässt sich dies beispielsweise bei „*König der Löwen*“, „*Pocahontas*“ und „*Arielle*“ finden, indem die Kinder nicht auf die Weisungen der Eltern hören und selbstgerecht ihren Weg gehen, was jedoch wiederum als „unvernünftiges“ Handeln abgetan wird. So erteilt König *Mufasa* aus „*König der Löwen*“ seinem Sohn in einem ernsten Gespräch eine Lektion über Mut, die Vater-Sohn-Beziehung,

²⁰² Vgl: Wynns, Scarlet L./Rosenfeld, Lawrence B.: Father daughter relationships in Disney's animated films. Southern Communication Journal, 2003, Vol.68 (2), p.91-106, S.101, online zugegriffen über:

<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10417940309373253#.VFy-M10tCUk>, gefunden am 15.09.2014

²⁰³ zitiert: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.6

²⁰⁴ zitiert: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.6

²⁰⁵ Zitiert: vgl.: Schweigler, Tanja: Das kindliche Verständnis von Moralsituationen in Zeichentrickfilmen. Eine Fallstudie von Kindern zwischen sechs und sieben Jahren, anhand des Walt Disney Films "Findet Nemo". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2007. S.65

den Kreislauf des Lebens und die Vergänglichkeit, nachdem die Löwenkinder einen unerlaubten Ausflug auf einen gefährlichen Elefantenfriedhof unternommen hatten, obwohl dies vorweg mit Verweis auf die Gefahr verboten wurde. König *Mufasa* sagt zu seinem Sohn *Simba*: „*Simba du gehorchst mir nicht und das mit Absicht! Und noch dazu hast du Nala in Gefahr gebracht!*“²⁰⁶ Dieses „Nicht-Gehorchen“ ist auch zentrale Thematik bei *Arielle, die Meerjungfrau*, nachdem das junge Mädchen widerrechtlich erneut an die Meeresoberfläche schwimmt, um die Menschen zu beobachten. Betrachtet man nun die Konnotation dieses Entgegen-dem-(väterlichen)elterlichen-Rat-handeln, so könnte man interpretieren, die Kinder wüssten besser, was tatsächlich gut für sie ist, da es schlussendlich zum gewinnbringenden Happy End führt. Fragt man nach den Beweggründen bzw. Auslösern des gegensätzlichen Handelns, so ist es bei Disney immer das zentrale Moment des „Auf das eigene Herz hören“, welches gerade bei „*Pocahontas*“ eine zentrale Bedeutung erhält. Hier ist es wiederum die entgegen naturverbundene personifizierte *Großmutter Weide*, die *Pocahontas* im Song „*Lausche mit dem Herz*“²⁰⁷ ermutigt, auf ihr Herz und ihren Willen zu hören, was letztlich im hohen Grad (selbst-)verantwortungsvolles Handeln impliziert. Neben dem entscheidenden und handlungsbestimmenden Moment des „mit dem Herzen lauschen“ ist stets auch der intensiv forcierte Individualismus der ProtagonistInnen ein zentraler Entscheidungsträger. Susan Brockus merkt in ihrer Untersuchung an, dass bei vielen Disneyfilmen nicht immer eine klassische Konstruktion einer Mutter-Vater-Kind-Familie visualisiert wird, sondern oftmals eine Gruppe von ProtagonistInnen, die nicht verwandt sind, jedoch wie eine Familie agierend handeln. Brockus folgert: „*it has been noted elsewhere that the American notion of family is a thing that may never have existed. Real families are probably much closer to the Disney animation ideal: a group that its way through dysfunction and difficulty to achieve a comfortable sort of camaraderie.*“²⁰⁸ Dabei vermarktet Disney seine Botschaft der „*family back togetherness*“²⁰⁹ global und präsentiert den Konzern (mit Familienthemenparks, Shops etc) hinlänglich als „familienfreundliches“ Unternehmen. Dies hat, wie bereits erläutert, auch

²⁰⁶ Vgl. Filmzitat aus: Filmminute 21.55- 22.43. *The Lion King*, Regie: Roger Allers/Rob Minkoff, USA 1994, DVD- Video *Der König der Löwen*, Walt Disney Pictures 2011

²⁰⁷ Song min 14.10- 16.59 , *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005. Auszug aus dem Songtext: „*Que que natora, du wirst es verstehn. Lausche mit dem Herz, dann wirst du verstehn. Lass den Weg dir weisen, von den Wellen, die vergehen.*“

²⁰⁸ zitiert: Brockus, Susan: *Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects*. *Popular Communication*, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 200, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUK, gefunden am 20.09.2014

²⁰⁹ Zitiert nach: Brockus, Susan: *Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects*. *Popular Communication*, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 200, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUK, gefunden am 20.09.2014

Folgen für die Adressierung, welche sich dezidiert an eine mehrgenerationelle Familie richtet. Mithin soll, z.B. mit der „Platinum Disney Tresor DVD Edition“²¹⁰ erreicht werden, dass ein Disney Klassiker wie *Cinderella* in der Neuveröffentlichung von der Großmutter bis zum jüngsten Enkel, mit Anschluss an die spezifische Rezeption und Rezeptionsgeschichte gemeinsam erlebt werden kann. Demzufolge wohnt der Familie nicht nur als Darstellungsgruppe und Visualisierungsort der Zeichentrickfilme eine wichtige Funktion inne, sondern auch ihre Rolle als mehrgenerationale Adressatengruppe ist von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit für die Visuelle Kulturgeschichte.

4.2 Individualismus

Bei Disneys Zeichentrickproduktionen lässt sich eine Vielzahl von wiederkehrenden Motiven konstatieren, die zumeist alle eine prototypische amerikanische Konnotation implizieren. Dazu zählt unter anderem der in Amerika apodiktisch forcierte Wert des Individualismus, welcher als höchst erstrebenswert für die Gesellschaft in Kombination mit dem Maxim der Selbstverwirklichung betrachtet dargestellt wird.

Der Politikwissenschaftler Alexis de Tocqueville formuliert bereits im 19.Jahrhundert in seinem Bericht „Über die Demokratie in Amerika“²¹¹ einen Zusammenhang des Individualismus des amerikanischen Staatsbürgers mit seiner gesellschaftlichen Position, da sich dieser dadurch auszeichne „*von der Masse zu isolieren und sich mit seiner Familie und seinen Freunden abseits zu halten; so überlässt er [der amerikanische Staatsbürger] gern die große Gesellschaft sich selbst*“²¹². Dabei konstatiert die Politikwissenschaftlerin Christine Zimmermann, dass der Wunsch nach Unabhängigkeit von staatlicher Regulierung in dem Misstrauen gegenüber staatlichen Institutionen und Organisationen resultiere.²¹³

Generell können die Wert- und Moralnormen mit dem Erstreben des „American Dream“ in Verbindung gesetzt werden, welche aus den Hauptelementen individuelle Freiheit, Selbstständigkeit, Selbstverwirklichung, Wettkampf, Chancengleichheit, harte Arbeit und Erfolg bestehen.²¹⁴ Vordringlich erscheint jedoch, dass bei Disneys Zeichentrickproduktionen zumeist der Individualismus der Mittelschicht, aus der der Firmengründer Walt Disney selbst

²¹⁰ Anmerkung: Als „Platinum Disney Tresor DVD Edition“ werden jene Filme bezeichnet, die aufgrund einer Marketingstrategie nur kurze Zeit erhältlich sind, dann wieder für mehrere Jahre vom Markt genommen werden. Dies soll die Verkaufszahlen bei der Veröffentlichung der DVDs steigern.

²¹¹ De Tocqueville zitiert nach: Zimmermann, Christine: Familie Als Konfliktfeld Im Amerikanischen Kulturkampf: Eine Diskursanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 188

²¹² De Tocqueville zitiert nach: Zimmermann, Christine: Familie Als Konfliktfeld Im Amerikanischen Kulturkampf: Eine Diskursanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 188

²¹³ vgl.: Zimmermann, Christine: Familie Als Konfliktfeld Im Amerikanischen Kulturkampf: Eine Diskursanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010. S. 188

²¹⁴ vgl.: Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag 2008, S. 161-162

hervorging, im Zentrum steht. Royalen Figuren, welche ursprünglich aus der Oberschicht kommen, werden dagegen positiv gestaltete Rollen von Nonkonformisten (z.B.: *Cinderella*, *Schneewittchen*, *Dornröchen*, *Arielle*, *Simba*, *Merida*, *Rapunzel* uvm.) überlassen, welche oftmals auf vielfache Hindernisse und Widerstände stoßen, jedoch unbeirrt ihren individuellen Weg gehen, auch wenn sie diesen mehrfach alleine bestreiten müssen. Die individuelle Gestaltung der Figuren basiert häufig auf einer Visualisierungsform durch abgrenzende Charakteristika, wobei hier das „Anderssein“ zu etwas „Besonderem“ avanciert, beispielsweise grenzt sich *Arielle* von ihren blonden Schwestern, durch ihre auffälligen roten langen Haare, aber auch durch ihr renitentes, eigenwilliges Verhalten ab, wohingegen die Schwestern den väterlichen Anweisungen ungefragt und unreflektiert – gedankenlos – folgen. Diese Art von Individualismus lässt sich in divergenter Form durchgängig bei allen Disney Zeichentrickfilmen beobachten, wobei dies oftmals in Kombination mit einem Widerstreben gegen eine für das Individuum einschränkend wirkende Herrschaftsform auftritt. Dabei sind „individualism and freedom“²¹⁵ eine wichtige, zu erstrebende Kombination, die es, so folgert Eric Addison, vor allem für männliche Disney Helden zu erreichen gilt, während hingegen „romance“ für die weiblichen ProtagonistInnen im Vordergrund steht. Diese Grundthemen werden beispielsweise in typisch amerikanischer Manie bei „*Aladdin*“ weitreichend behandelt, wobei die Visualisierung hinlänglich westlich orientiert gestaltet ist, da als Ziel die „Befreiung“ *Jasmins* und des gesamten arabischen Volkes von ihrer eigenen Kultur propagiert wird, zugunsten einer Amerikanisierung, welche als „heilsbringend“ dargestellt wird. Dass derlei Darstellungen in höchstem Grad rassistisch motiviert sind und diskriminierend wirken, wurde bereits im Kapitel 3.3.1 ausführlich erläutert.

In Bezug auf die forcierte Individualisierung lässt sich bei den meisten Disney-Zeichentrickproduktionen auch eine unangepasste Einstellungshaltung der ProtagonistInnen erkennen, welche weithin selbst erkennen, dass sie andere Vorstellungen, Ambitionen, Wünsche, Bedürfnisse, Interessen und Träume haben als die Figuren in ihrem Umfeld. Es ist auch festzustellen, dass die Figuren, welchen eine einstellungsbedingte Individualität innewohnt, bewusst nicht zu (dominanten) Gruppen gehören möchten, „*obwohl sie dies durchaus könnten*.“²¹⁶ Diese Abgrenzung erfolgt aufgrund der weitsichtigen Grundhaltung und Denkweise, da sich die Figuren oftmals bewusst für ein Leben abseits der Konventionen entschieden haben. Ein weiterer Aspekt um Individualismus auszudrücken, der oftmals

²¹⁵ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys Aladdin. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.8

²¹⁶ zitiert: Stockhammer, Katrin: Von Schneewittchen zu Lightning McQueen. Die stilistischen Charakteristika der Disney-Filme und ihre Weiterentwicklung. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2008. S.107

skizziert wird, ist jener der Profession²¹⁷ oder besondere Fähigkeiten der ProtagonistInnen, die sie von den anderen Figuren deutlich unterscheiden. Beispielsweise weist *Pocahontas* die Begabung auf, in ihrer speziellen Naturverbundenheit mit dem Wind, der Natur und den Tieren kommunizieren zu können, welche es ihr ermöglicht, die „Völkerverständigung“ und den dadurch injizierten Frieden voranzutreiben. Dass dies abseits jeglicher historischer Tatsachen steht, sei hier nur am Rande erwähnt. Aber auch bei „*Die Schöne und das Biest*“ steht *Belles* kreative und ideenreiche Leselust, sowie die genieartige Begabung des Vaters als Erfinder am Rande der sonst gezeichneten gesellschaftlichen Professionskonventionen.

Betrachtet man die Entwicklung der Darstellungsform des Individualismus bei Disneys Zeichentrickfilmen seit den 1990er Jahren, so lässt sich v.a in den neueren Produktionen eine verstärkte Visualisierungstendenz feststellen, welche sich auf individuelle Begabungen der ProtagonistInnen richtet. Als Beispiel wären die außerordentlichen Bogenschützenkünste *Merida*’s (des gleichnamigen Films) oder *Tiana*’s ausgezeichnete Koch-, und Backkünste zu nennen. Allgemein betrachtet ist, so konstatiert Annalee Ward, Disney eine weltweit erfolgreiche Marke, welche gerade für den kindlichen Rezipienten wertorientierend wirkt, denn „[it] helps shape children’s views of rights and wrong, their morality“. ²¹⁸

4.3 Freiheit

Der Themenkomplex „Freiheit“ wird durchwegs in jedem der zu untersuchenden Disney Zeichentrickproduktionen als zentrales Motiv verhandelt. Als aktuellstes Beispiel wäre „*Merida*“ zu nennen, wobei hier Freiheit in Kombination mit Selbstbestimmtheit einhergeht, wonach die Protagonistin selbst den Zeitpunkt ihrer Heirat sowie den zukünftigen Ehemann selbst aussuchen will und für dieses „Privileg“ (wie es Disney darstellt) kämpft.

Auch bei „*Rapunzel, neu verhöhnt*“ erscheint die Freiheit als essenzielle Prämisse, da die Protagonistin von ihrer vermeintlichen Mutter (Frau *Gothel*) in einem Turm eingesperrt wird und mit angstmachender Manipulation von der Außenwelt abgeschirmt. Diese Verhandlung des Grundrechtes jedes Individuum auf persönliche Freiheit wird somit zentral gesetzt. Die Thematisierung lässt sich jedoch bereits viel früher bei Disney finden, beispielsweise bei „*Aladdin*“ in der Figur des Flaschengeistes *Dschinni* (gesprochen von dem US-amerikanischen Comedian Robin Williams). Das Bemerkenswerte an dieser Handlungskonstruktion rund um die letztliche Befreiung der *Dschinnis* liegt darin, dass dies

²¹⁷ vgl.: Stockhammer, Katrin: Von Schneewittchen zu Lightning McQueen. Die stilistischen Charakteristika der Disney-Filme und ihre Weiterentwicklung. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2008. S.108

²¹⁸ zitiert: Ward, Annalee R.: Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film. Austin: University of Texas Press 2002. S.2

mit der Befreiung des orientalischen Raums vor sich selbst gleichgesetzt dargestellt wird, da nur der amerikanisch visualisierte *Aladdin* es vermag, dem Flaschengeist seinen größten Traum und Wunsch nach Selbstbestimmung und Freiheit zu gewähren, jedoch alle anderen (arabischen) Besitzer der Zauberflasche (u.a. der böse Großwesir *Jafar*) dieses Freiheitstopoi nicht postulieren, was eine Klischeebildung in die „Guten“ gegen die „Bösen“, ganz im klassischen Disneykonstrukt, mit sich bringt. *Aladdin* weicht von dem Versprechen der Wunscherfüllung sogar dann nicht ab, als es seinen letzten Wunsch auf Liebesglückerfüllung mit *Jasmin* betrifft: Al: „Aber Dschinni, ich hab dir die Freiheit versprochen.“, Dschinni, erwidert: „Hey, ist doch nur ne Ewigkeit im Dienstleistungsgewerbe. Das hier ist Liebe“. ²¹⁹ Jedoch siegt, wie gewohnt, die Nächstenliebe für alle „guten“ Figuren, und alle erhalten letztlich ihr persönliches Happy End. So spielt auch für *Jasmin* Freiheit eine substantielle Rolle, da sie förmlich wie ein Vogel im Käfig im Palast gefangen ist und vor dem Ausflug zum Marktplatz (Suq), wo sie *Aladdin* antrifft, niemals außerhalb der Schlossmauern war. Darauf verweist auch Eric Addison und merkt an: „the first sence we saw Jasmine, she throws open the doors to the dovecote and frees the birds, after whom she gazes longingly. That night Jasmine sneaks out of the palace to “freedom”- to the suq, or open marketplace.“²²⁰ Für *Jasmin* ist Freiheit mit freier Partnerwahl konnotiert, folglich eine Gleichsetzung von „freedom is romance“²²¹.

Da dieser Film auf weiter Flur mehrsträngige kulturamerikanische Strategien intensiv forciert und diese als „non plus ultra“ lanciert, muss das Gesehene im kultur- und politwissenschaftlichen Kontext seiner Zeit verankert betrachtet werden. Dem Film, welcher Anfang der 1990iger Jahre entstand, ging der Kalte Krieg voraus und zeithistorisch deckend befand sich im Film zitierten „orientalischen Raum“ der Golf-Krieg. Eric Addison führt diesbezüglich aus, dass es zwei Strategien gebe, die für die „Erhabenheit“ der amerikanischen Kultur stabilisierend wirkend eingesetzt werden: „the first is a domestic strategy which shapes gender conceptions: the mystification of power through romantic love, and the packaging of romantic love as freedom for women. The second is foreign policy: Aladdin’s political strategy protracts the complex American metaphor of a “free” marketplace, pure of political intent or impact, where wealth and opportunity are the birthrights of “free” individuals.“²²²

²¹⁹ Siehe Filmminute 1.19.42 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

²²⁰ zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.12

²²¹ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.19

²²² zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.19

Addison schlussfolgert bezüglich dieses Freiheitstentors, der kolportiert und gleichsam als alleiniges Monopol der westlich euroamerikanischen Gesellschaft popularisiert dargestellt wird, „in that ideological marketplaces, Muslim women are prizes to be won.”²²³ So gelingt es folglich auch nur dem freiheitsliebenden, zwanglosen Straßenjungen *Aladdin* die Prinzessin auf jegliche Art zu befreien.

4.4 Stadt vs. Land

Ein weiteres Themenfeld, welches vielfach in Disneys Zeichentrickproduktionen illustriert wird, ist die diametrale Visualisierung von städtischen Großstadterfahrungen und ländlich skizierter Idylle. Fragt man nach der Gewichtung dieser Kontroverse, so könnte dies den Ursprung bei Walt Disney selbst haben, der Zeit seines Lebens eine verklärte Sichtweise auf das Landleben besaß (er sah die Arbeit auf der Farm als Idealexistenz²²⁴), obwohl in Disneys Kindheit das Farmleben in *Marceline*²²⁵ zeitlich nur eine kurze Dauer hatte.

Steven Watts betont, Disney „waxed nostalgic about *Marceline*”, indem er beispielsweise 1956 wie folgt formulierte: „*I feel so sorry for people who live in cities all their lives and...don't have a little home town. [...] I'm glad my dad picked out a little town where he could have a farm, because those years that we spent here have been memorable years.*”²²⁶

Diese bereits vom Firmengründer vorgegebene Richtlinie in Bezug auf die Sehnsuchterfüllung nach Geborgenheit, Harmonie, Sicherheit und Naturverbundenheit im ländlichen Idyll, ist durchwegs in allen Disneyzeichentrickproduktionen aufzufinden, welche zumeist dem gegenteilig assoziierten Großstadtleben gegenübergestellt wird.

Betrachtet man die ausgewählten Analyseschwerpunktfilme, so tritt die Großstadt einzig bei „*Der Glöckner von Notre Dame*“ (Paris) und „*Küss den Frosch*“ (New Orleans) als Hauptschauplatz auf, welche jedoch zweiseitig beleuchtet werden, wobei die negative, in New Orleans die dunkle Schattenseite (böser Voodoozauber des *Dr. Facilier* dominiert hier), zu überwiegen scheint. Auch beim „*Glöckner von Notre Dame*“ wird die Stadt durch die Falschheit, Heuchelei, Berechenbarkeit, Lasterhaftigkeit und Erbarmungslosigkeit ihrer Bewohner klassifiziert, die, so zeigt es der Film, schier grenzenlos und beliebig schnell ihre

²²³ zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.19

²²⁴ Vgl: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001. S.21

²²⁵ Ergänzung: *Marceline*, Missouri, laut Reitberger „typischer ländlicher Mittelwester der USA“ vgl.: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2002 (5.Aufl). S. 17

²²⁶ Zitiert nach: Vgl: Watts, Steven: The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life. London: University of Missouri Press 2001. S.3

Meinungen ändern, was die „Eingliederung und Ausgliederung“²²⁷ von Menschen betrifft. Dies ist jedoch von einer Obrigkeit abhängig, in diesem Fall des Richters *Frollos*, welchem die Stadtbevölkerung zunächst bedingungslos in jeder Hinsicht folgt. Nachdem das Handlungsgeschehen abgeschlossen ist vereinigen sich alle Bürger Paris gegen den Bösewicht *Frollo*.

Auch bei „*Aladdin*“ und „*Pocahontas*“ spielt die Stadt-Land-Dichotomie eine bedeutsame Rolle, da sie als Synonym für Zivilisation vs. Natürlichkeit, und Freiheit vs. Unterdrückung gesetzt wird. Bei „*Aladdin*“ beispielsweise wird das Setting bereits in der ersten Sequenz eingeleitet, als der fahrende Händler auf einem Kamel durch die Wüste bis zu den Stadtmauern reitend gezeigt wird. Dabei wird die Wüstendarstellung so visualisiert, dass sie für den Zuseher eine Ähnlichkeit mit einem amerikanischen Nationalpark impliziert, was den Tenor des Filmes bereits ankündigt, welcher den ländlichen „wohltätigen“ Amerikanismus dem als „gefährlich“ dargestellten städtischen (am Suq von Agrabah) Islamismus entgegengestellt wird. Dies stellt ein weiteres Argument dar, dass Disney gerade im Bezug auf diesen Film außerordentliche anti-islamische Propaganda betreibt.



228

Abbildung 6: Filmbeginn *Aladdin* Landschaft Abbildung folgt Kamerafahrt durch Felsformationen



229

Abbildung 7: Arches-Nationalpark Im US-Bundesstaat Utah, ähnliche Landschaft wie bei *Aladdin*, welches jedoch im Arabischen Raum spielen soll

²²⁷ Zitiert: Bindeus, Elsa Maria: Der Versuch aus Victor Hugos Notre Dame de Paris ein Märchen zu machen. Initiation und Königsetzung in Disneys The Hunchback of Notre Dame. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2001. S.46

²²⁸ Siehe Filmminute 00.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

²²⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Arches-Nationalpark#mediaviewer/File:Delicate_Arch_Arches_NP.JPG, gefunden am 15.10.2014

4.5 Triumph des Guten über das Böse

Der sozialkritische US-amerikanische Pädagoge Henry Armand Giroux beschäftigt sich in seinem Werk „The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence“²³⁰ mit der Hauptfrage, inwieweit der Disneykonzern das öffentliche kollektive Gedächtnis, „*die nationale Identität, Geschlechterrollen, Genderkonstruktionen und für Kinder geltende Werte formt.*“²³¹ Dazu gehört folglich auch die klar verortete Hegemonie des Guten über das Böse, welcher Charakter, welche Figur, Kultur, Religion, Nation, etc. jedoch welchem Bezugspunkt zugeteilt wird, entscheidet letztlich die Disney Company.

Das wohl augenscheinlichste Beispiel für die Triumphsetzung des Guten über das Böse lässt sich bei „*König der Löwen*“ ausmachen, wo überdies eine als naturgegeben gesetzte Komponente des „Circle of life“²³² hinzukommt.

Obwohl „*Der König der Löwen*“ eine sehr menschliche Geschichte erzählt, ist er neben „*Dinosaurier*“ (2000)²³³ das einzige Meisterwerk, in dem keine Spuren menschlicher Existenz vorkommen. Der Film ist außerdem der erste Disney-Zeichentrickfilm, in dem der Tod eines Hauptcharakters, der nicht zu den Bösewichten gehört, derart deutlich im Bild gezeigt wird. Diese starke Präsenz des Todes lässt sich durch einen kulturellen Wandel erklären. Elisabeth Zenz stellt in ihrer Arbeit „Grüß Gott, ich bin der Tod“ einen regelrechten Boom in den letzten zwanzig Jahren bei der Thematisierung des Todes in Bilderbüchern für Kinder dar²³⁴, was sich auch hier bei Disney bemerkbar macht.

Weiters lassen sich im Film „*König der Löwen*“ zahlreiche Bezüge zu anderen Filmen finden, die nur das erwachsene Publikum zu verknüpfen vermag. Während des Liedes „Seid bereit“ thront an einer Stelle Scar auf einem Felsvorsprung und vor ihm marschiert eine Hyänen-Armee im Stehschritt auf. Diese Szene ist, wie die Abbildungen 8 und 9 verdeutlichen, von Leni Riefenstahls Propagandafilm „*Triumph des Willens*“ (D,1935)²³⁵ inspiriert worden und stellt Scar dementsprechend als Diktator dar.²³⁶ Seth Giddings führt disbezüglich aus: „Scar

²³⁰ Giroux, Henry A.: The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999

²³¹ Zitiert nach: Böck, Christina: Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films *The Jungle Book*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 99

²³² Anmerkung: Titel des gleichnamigen Titelsongs, welcher selbst die Kreishandlung beginnt und ausleitet. Aus: *The Lion King*, Regie: Roger Allers/Rob Minkoff, USA 1994, DVD- Video, *Der König der Löwen*, Walt Disney Pictures 2011

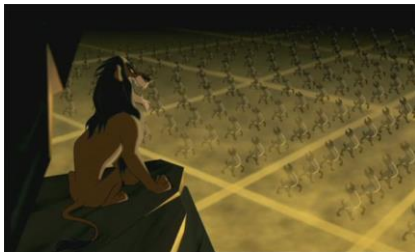
²³³ vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0130623/>, gefunden am 29.10.2014

²³⁴ vgl.: Zenz, Elisabeth: Grüß Gott, ich bin der Tod. Zur Figuration des Todes im zeitgenössischen Bilderbuch. Universität Wien 2013, (Diplomarbeit). S. II (Vorwort), online zugegriffen: http://othes.univie.ac.at/26299/1/2013-02-03_9801048.pdf, gefunden am 28.10.2014

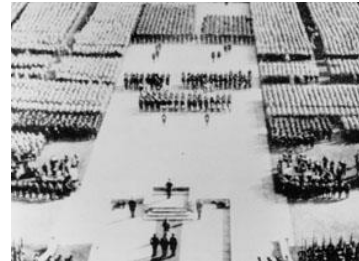
²³⁵ vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0025913/>, gefunden am 28.10.2014

²³⁶ vgl.: <http://www.dieterwunderlich.de/Allers-Minkoff-koenig-loewen.htm>, gefunden am 19.09.2014

is elevated on a high podium of rock, and the hyenas are transformed into goose- stepping SS troops, their eyes glowing red and their bodies adopting a 1930s-style angularity. This invocation of Nuremberg and Nazism is a surprisingly visible symptom of the film's fundamental, if unconscious, entanglement in far right thinking.”²³⁷



238



239

Abbildung 8: Scar dargestellt als Diktator.

Abbildung 9: Ausschnitt aus Leni Riefenstahls Propagandafilm „Triumph des Willens“

Ein Auszug aus einem „Die Zeit“ Artikel, der 1994 zum Kinostart des „König der Löwen“ erschien, fasst dabei die historisch codierte Anspielung auf Riefenstahls Propagandafilm bereits ins Auge. So heißt es in dem Artikel: „*In diesem Film gebührt nur dem Stärksten die Macht. Die Hyänen ganz unten, am Ende der Nahrungskette dienen als Chargen des Bösen, eine Horde von Ghetto-Schwarzen im Fascho-Outfit. Merke: Nur die Reichen sind gut und die Armen Verbrecher. [...] Die Disneysche Lehre vom Kreislauf der Natur verniedlicht den Sozialdarwinismus zur Computeranimation: Löwen fressen Antilopen, aber dann, erklärt der Papa dem Sohn, verwesen die Löwen zu Gras und werden von den Antilopen verspeist. [...] Das mit Weltmusik, Afrika-Impressionen und ein paar komischen Einlagen garnierte Hohelied auf die Herrschaft illustriert eine Führer-Phantasie, die schaudern macht. Disney feiert einen Reichsparteitag der Tiere, wie er im Lehrbuch für Propagandafilme stehen könnte. [...] Natürlich geht die Apotheose der Macht mit den üblichen Hollywood-Appellen zu Vaterlandspflicht, Tatkraft, Arbeitsmoral und Vergangenheitsbewältigung einher.*“²⁴⁰ Wie auch bei anderen Zeichentrickproduktionen Disneys findet ein Dominatsieg des „Guten“, in diesem Fall des Löwen Simbas, über das Böse, hier der faschistische Löwe Scar mit seiner im Stechtritt marschierenden Hyänenarmee, die gleichsam als dümmlich und einfältig, jedoch brutal und skrupellos visualisiert werden (letztlich sind sie es die Scar töten, da sie dieser bei Simba anschwärzt). Seth Giddings analysiert in dieser Hinsicht, „with these

²³⁷ Zitiert: Giddings, Seth: The circle of life: Nature and representation in Disney's the lion king. Third Text, 1999, Vol.13(49), p.83-92, S. 91 online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829908576825#.VFzBP10tCUk>, gefunden am 15.08.2014

²³⁸ <http://levelvoicedubs.npage.de/fertige-projekte.html>, gefunden am 29.09.2014

²³⁹ https://www.filmmuseum.at/forschung_vermittlung/vermittlung/schulekinderjugendliche/schule_im_kino/manipulation_und_kino_1, gefunden am 12.09.2014

²⁴⁰ zitiert nach: Peitz, Christiane: Triumph des Willens, "Die Zeit", 25. November 1994 online zugegriffen unter: <http://www.zeit.de/1994/48/triumpf-des-willens>, gefunden am 31.10.2014

‘natural’ hierarchies of gender and social position, the labelling of unnatural ethnicity, the conflation of myth and nature and the invocation of fascism, and a depopulated African, The Lion King can be seen as more than just another Disney fairy tale espousing bourgeois morals and values.”²⁴¹

4.6 Figuren der Bösewichte – Klischees – schwarz/weiß und gut/böse Zeichnung

Einem prototypischen „Bösewicht“ aus dem Disneyuniversum entspricht beispielsweise *Governor Ratcliffe* aus „*Pocahontas*“. Dies wird bereits in der physiognomischen Visualisierung deutlich. Wie bei den meisten negativ gezeichneten Männerfiguren bei Disney wird auch *Ratcliffe* als übergewichtig, mit schwarzen Haaren und eingerahmten dunkelschattigen Augen sowie einer großen Hakennase und einem schwarzen dünnen Oberlippenbart oder mit einem „Ziegenbärtchen“ (um die diabolische Charakterisierung zu verdeutlichen) gezeichnet. Diese Darstellung weist deutlich diskriminierende Tendenzen auf, da sie fortlaufend auch bei „*Aladdin*“ (Figur des Großwesirs *Jafar*, dieser weist alle angeführten Aussehenscharakteristika auf, nur ist er anstatt übergewichtig extrem schlank und groß gezeichnet), „*Tarzan*“ (1999) (Figur des *Clayton*), „*Küss den Frosch*“ (Figur des Voodoo-Hexendoktors *Dr. Facilier*), oder bei „*Mulan*“ (der als äußerst brutal gezeigte Hunnenanführer *Shan-Yu*) zu finden ist.



242

Abbildung 10: Jane und der „villain“ Clayton aus *Tarzan* (1999)

²⁴¹ zitiert: Giddings, Seth: The circle of life: Nature and representation in Disney's the lion king. Third Text, 1999, Vol.13(49), p.83-92, S. 91 online zugegriffen unter:

<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829908576825#.VFzBPl0tCUk>, gefunden am 15.08.2014

²⁴²Filmszene aus: *Tarzan*, Regie: Kevin Lima/Chris Buck, USA 1999, DVD-Video, *Tarzan*, Walt Disney Pictures 1999, Bildausschnitt gefunden bei: http://funny-pictures.picphotos.net/tarzan-jane-clayton-co-tarzan/img3.wikia.nocookie.net/__cb20140418082651*disney*images*4*45*Tarzan-disneyscreencaaps.com-3752.jpg/, zugegriffen am 12.09.2014

Annalee Ward führt in Bezug auf die prototypische Darstellung *Ratcliffes* wie folgt aus: „*That Ratcliffe is he epitome of villainy is signaled in several ways. His name, „Rat“-cliffe is negatively charged.*“²⁴³ Das Argument der negativen Konnotation des Nachnamens als sprechenden Namen der Figur entspricht jedoch nicht der Bezugsrealität, da das historische Vorbild des Kapitän John Ratcliffe, welcher 1606 von England nach Virginia segelte, diesen Namen tatsächlich trug.²⁴⁴ Was jedoch die „*Physical Appearance*“ betrifft, listet Ward bei *Ratcliffe* usuelle Kennzeichnungen Disneys auf: „*His hair and boots are black, and his clothes are trimmed in black. He wears an effeminate dark magenta suit. He is excessively overweight. Disneys villains are usually coded by color or shadow (Jafar from Aladdin or Scar from Lion King) or by excess (Ursula’s corpulence in The Little Mermaid)*“.²⁴⁵ Seth Giddings findet jedoch in der Konstruktion des Löwen Scar eine Besonderheit in der Visualisierungsform als Bösewicht: „*Scar’s appearance is in part drawn from Disney’s own genre of the reworked fairy tale, his dark scrawny frame and languid power-lust well-established in Cruella de Vil, Maleficent and Jafar. On another level, his lazy decadence, world-weary camp and his own constant assertion of his superior intelligence is strongly reminiscent of the established Hollywood tropes of European aristocrats and English colonial.*“²⁴⁶

Was zumal bei den meisten Disneyfilmen auffällig erscheint, ist, dass gegen Ende die anderen Charaktere des Films eine moralische Verbesserung erfahren, vom unvernünftigen Vorurteil belastenden Handeln zum Wandel in Richtung einsichtiger und verständnisvoller Umgang im gemeinsamen Miteinander (dass dies nicht den historischen Tatsachen entspricht, ist im Kapitel 3.3.2 Versteckter Kolonialismus – Konstruktion von „Race“ und Klasse, erwähnt), jedoch die Figur des Ratcliffe keine Einsicht erhält und weiterhin als Bösewicht agiert, nur eben gefangengesetzt, wie die Schlusssequenz in *Ketten* zeigt. Das „Gute“ triumphiert über das „Böse“, welches aber im Fortsetzungsfilm *Pocahontas II* eine noch unsäglichere Neubelebung erhält. Annalee Ward zitiert den Supervising animator und Charakterdisgner Duncan Marjoribanks, der über seine geschaffene Figur wie folgt ausführt: „*Ratcliffe carries*

²⁴³ zitiert: Ward, Annalee R.: *Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press 2002. S.40

²⁴⁴ vgl.: Price, David A.: *Love and Hate in Jamestown: John Smith, Pocahontas, and the Start of a New Nation*. New York: Knopf Random House Verlag 2003. S. 18

²⁴⁵ zitiert: Ward, Annalee R.: *Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press 2002. S.40

²⁴⁶ zitiert: Giddings, Seth: *The circle of life: Nature and representation in Disney's the lion king*. Third Text, 1999, Vol.13(49), p.83-92 ,S. 88 online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829908576825#.VFzBPl0tCUk>, gefunden am 15.08.2014

the racism and greed of the movie“.²⁴⁷ Folglich, so Ward, ist *Ratcliffe* „*the ultimate villain*.“²⁴⁸

Ein weiterer Aspekt, welcher bei den meisten Bösewichten Disneys deckungsgleich vorkommt, ist die Macht- und Einflusshungrigkeit, die stets negativ konnotiert wird, so auch bei *Ratcliffe*, der die „Neue Welt“ mit seinen Rohstoffen und Ressourcen ausbeuten möchte, um seinen Einfluss beim englischen König zu erhöhen. Weiters stellt es für *Ratcliffe* eine Befriedigung dar, seine Macht demonstrieren zu können, indem er die Ureinwohner als „unterprivilegiert“ abklassifiziert, um an ihnen schändliche Ausbeutung begehen zu können.

Doch nicht alle Schurken bei Disney werden gleich dargestellt. Eine aus dem klassischen Bösewicht Schema abweichende Figur ist jene von *Frollo* (aus „*Der Glöckner von Notre Dame*“), des Stadtrichters von Paris, da sie nicht eindeutig dem klassischen gut/böse – schwarz/weiß Schema zuzuordnen ist. Frollo wird durch übertriebene Moralvorstellungen und religiösen Fanatismus zum fast dämonisch/diabolisch wirkenden Getriebenen, der sein komplettes Umfeld bereit ist zu opfern, zugunsten seines Wahns.

In Bezug auf Frollos vorgegaukelte Moral, hat Annalee R. Ward herausgefiltert:

*„Frollo is a character full of vice. He is a hypocrite, a racist, a murderer, cruel, lustful, sly, and manipulativ. He is easy to dislike and difficult to identify with- the kind of villain that Disney needs to communicate the these characteristics truly are vices and should have no place in a moral society.“*²⁴⁹

²⁴⁷ zitiert: Ward, Annalee R.: *Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press 2002. S.41

²⁴⁸ zitiert: Ward, Annalee R.: *Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press 2002. S.41

²⁴⁹ zitiert nach: Ward, Annalee R.: *Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press 2002. S.73

5. Genderkonstruktionen und Frauendarstellung im Wandel

In diesem Kapitel steht die Visualisierung und Darstellung von Rollenbildern in Disneys Zeichentrickproduktionen im Mittelpunkt. Dabei wird vor allem auf die praktische Umsetzung von Rollenkonstruktionen mit daran geknüpften Stereotypenbildern ab den 1990er Jahren der Fokus gelegt. Um eine mögliche Entwicklung anschaulich zu machen, werden jeweils Frauen²⁵⁰, und Männerrollen der ausgewählten Filme von 1990 bis 2012 (*Merida*) analysiert und gegenübergestellt. Um eine mögliche Entwicklung und potenzielle Veränderung anschaulich zu machen, soll auch den Fragen nachgegangen werden, ob Disney zukünftig verstärkt sensibilisiert auf gesellschaftliche Veränderung reagieren könnte und welche möglichen Konsequenzen dies in den Rollenbildkonstruktionen der jüngsten ZuseherInnen haben könnte.



251

Abbildung 11: Disneys Frauenrollen in Hauptrollen, Von links nach rechts: Jasmin, Rapunzel, Schneewittchen, Mulan, Esmeralda, Aurora, Cinderella, Pocahontas, Tiana, Belle, Arielle

5.1 Die Frau als Prinzessin

„Some day my prince will come“²⁵² – wie es der Titel des gleichnamigen Artikels bereits vorwegnimmt, nimmt auch Disney es seit seiner ersten Prinzessinnen Rolle „Schneewittchen“ (1937) nach der Vorlage des Grimm’schen Märchens, als Programm, Frauen – um genauer zu sein junge Mädchen im „heiratsfähigen Alter“ – in ihrer wartenden, passiven Stellung zu bestätigen bzw. zu zeigen. Deren Lebensmittelpunkt – so wird uns vermittelt – ist es, einen Prinzen zu ehelichen. Werden die weiblichen Prinzessinnen in den Produktionen vor den 1990er Jahren noch vom Prinzen gefunden und aus Misslagen gerettet, verschiebt sich der aktive Teil der handelnden Figur in den Geschlechterrollen zugunsten der weiblichen

²⁵⁰ Anmerkung: Eine ähnliche Gliederung und Benennung der Rollenbilder wurde gefunden bei: Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verföhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.1

²⁵¹ <http://www.fanpop.com/clubs/disney-princess/images/24520355/title/dp-lineup-w-esmeralda-photo>, gefunden am 17.05.2014

²⁵² Lieberman, Marcia: „Some Day My Prince Will Come“: Female Acculturation Through the Fairy Tale. In: College English Vol. 34 (December 1972), p.383, Online zugegriffen unter: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/375142?uid=3737528&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104591991197>, gefunden am 22.07.2014

Prinzessinnen. Mit „Arielle“ erscheint eine Titelheldin im Disney-Universum, die unterschiedlicher nicht sein kann, vor allem im Vergleich zu ihren royalen Vorgängerinnen der Disneyproduktionen aus den frühen 1950er und 1960er Jahren, man denke hierbei etwa an „Cinderella“ oder „Dornröschen“. Dass hier auf Märchenstoffe zurückgegriffen wurde, öffnete ein Fenster mit mannigfaltigen Spielraum. Karen Rowe führt dazu in ihrer Untersuchung zur Beziehung zwischen Feminismus und Märchenstoffen aus: „*It is perhaps too easy to ignore the significance of romantic tales in forming female attitudes toward the self, men, marriage, and society by relegating them to the nursery*“.²⁵³

Dabei bringt die Darstellung der traumhaften Welt mit klischeehaft anmutenden Setting, welches Disney wie kein zweites perfektionierte, einen Art Schutzraum, um in eine „andere Welt“ die „once upon a time“ war, zu konstruieren. Rowe meint in Bezug auf die Einflussnahme von Märchen auf die Realität, „*precisely the close relationship between fantasy and reality, art and life, explains why romantic tales have in the past and continue in the present to influence so significantly female expectations of their role in patriarchal cultures.*“²⁵⁴ Dabei ist zu konstatieren, dass der typische Prinzessinnenfaktor des Märchens fast unverändert übernommen wurde. Ziel der Entwicklung der royalen Protagonistin ist offenbar die Verheiratung mit einem ihr sozial gleichgestellten Prinzen. Dabei verhalten sich die Prinzessinnen aus den älteren Disney-Produktionen passiv, entsprechend ihrer untergeordneten Rolle, von der aus sie die Stellung als Tochter des Königs direkt oder indirekt auf Umwegen oder durch Erleben diverser Abenteuer bzw. die Überwindung diverser Hürden zu ihrem Status als Ehefrau hingeführt werden, welcher wiederum, so lässt es das Happy End vermuten, in einer untergeordneten Rolle verzeichnet ist. Dabei begleiten wir zumeist als ZuseherIn eine junge, fast noch kindlich anmutende Prinzessin, wobei bei älteren Produktionen wie „Cinderella“ oder „Dornröschen“ die Problemstellung der Pubertät ausgeklammert wird, jedoch in Filmen ab den frühen 1990igern, wie „Arielle“ eine Thematisierung eines „aufmüpfigen“ Teenagergirls, die ihre Rolle als Prinzessin und schließlich sogar jene ihrer Identität als Meereswesen in Frage stellt und dagegen aufbegehrt. Dabei wird der royalen Hauptfigur ein größerer Handlungsspielraum und mehr Freiheit für Entfaltungsmöglichkeiten gegeben, womit automatisch eine aktivere, die Handlung bewusst steuernde Funktion einhergeht. Im Allgemeinen lässt sich ein zunehmender Konsens in der

²⁵³ zitiert: Rowe, Karene: Feminism and fairy tales. Women's Studies, 1979, Vol.6(3), p.237-257, Online zugriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00497878.1979.9978487#.VAnPWkcSUK>, gefunden am 12.06.2014

²⁵⁴ zitiert: Rowe, Karene: Feminism and fairy tales. Women's Studies, 1979, Vol.6(3), p.237-257, Online zugriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00497878.1979.9978487#.VAnPWkcSUK>, gefunden am 12.06.2014

kritischen Forschung ausmachen, wonach Disney seine Frauenrollen, im speziellen jene der royalen Protagonistinnen, als „essentially child-like“²⁵⁵ skizziert. Die Theaterwissenschaftlerin und Historikerin Amy M. Davis nuanciert dies wie folgt: „In reality, however, he [Disney] appears to have regarded woman as possessing a unique quality that made it possible for them to attune themselves emotionally to the world of childhood without in themselves being child-like“.²⁵⁶

Weiters fällt auf, dass in Bezug auf den sozialen Status eine Änderung ab den 1990er Jahren stattfindet. Nun ist es nicht mehr zwingend nötig, dass die weibliche Hauptfigur, wie es noch *Schneewittchen*, *Cinderella*, *Aurora* (aus „*Dornröschen*“) oder auch die anthropomorphe *Maid Marian* aus („*Robin Hood*“) waren, von Beginn an royaler Herkunft sein müssen. Die bürgerlichen Protagonistinnen können nun durch die Heirat eines Prinzen auch den Status einer Prinzessin erwerben, wie beispielsweise die Figur der „*Belle*“ aus „*Die Schöne und das Biest*“, welche vormals Tochter eines französischen Erfinders ist. Betrachtet man die Entwicklungen in europäischen Königshäusern, so könnte man schlussfolgern, dass Disney hier mit der Zeit geht, denn auch hier ist ein „Trend“ gegeben, zur vermehrten Vermählung mit vormals Bürgerlichen, wie beispielsweise ein Blick nach Norwegen, Spanien, Dänemark, Niederlande, Monaco und Großbritannien zeigt.

Die Theaterwissenschaftlerin Rebecca-Anne Do Rozario spricht in ihrer Untersuchung „The Princess and the Magic Kingdom“²⁵⁷ in Bezug auf die neueren Disney Prinzessinnen, welche unter der Walt Disney Company entstanden, wie etwa *Arielle*, *Jasmin*, *Belle*, *Pocahontas*, *Mulan*, *Tiana*, *Rapunzel* von einer „progressively proactiv“²⁵⁸ angelegten Rolle. Dies, so folgert Do Rozario weiter, würde aber nicht zwingend eine Rückkehr zu „former patriarchal structures“²⁵⁹ konstituieren. In Bezug auf die Konstruktion der Geschlechterrollen zueinander, formuliert Do Rozario: „the Disney kingdom may still seem a man's world [...] it is a man's world dependent on a princess“.²⁶⁰ Dieser Position stimmen jedoch nicht alle Forscher gleichermaßen zu, so verlagert die amerikanische Filmkritikerin Kathi Maio in ihrer

²⁵⁵ Zitiert: Davis, Amy M.: Good girls and wicked witches : women in Disney's feature animation. Eastleigh [u.a.] : John Libbey Publishing 2006, S.130-131

²⁵⁶ zitiert: Davis, Amy M.: Good girls and wicked witches : women in Disney's feature animation. Eastleigh [u.a.] : John Libbey Publishing 2006, S.130

²⁵⁷ Do Rozario, Rebecca-Anne: „The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess“. In: Woman's Studies in Communication 27/1 (2004): p.34-59, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07491409.2004.10162465#.VFuZU10tCUk>, gefunden am 10.10.2014

²⁵⁸ zitiert: Do Rozario, Rebecca-Anne: „The Princess and the Magic kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess“. In: Woman's Studies in Communication 27/1 (2004): p.34-59, S. 57

²⁵⁹ Zitiert: Do Rozario, Rebecca-Anne: „The Princess and the Magic kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess“. In: Woman's Studies in Communication 27/1 (2004): p.34-59, S. 57

²⁶⁰ zitiert: Do Rozario, Rebecca-Anne: „The Princess and the Magic kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess“. In: Woman's Studies in Communication 27/1 (2004): p.34-59, S. 57

Untersuchung zu „*Disney's Dolls*“²⁶¹ etwa den Schwerpunkt in der Geschlechterrollenkonstituierung mehr zugunsten der männlichen Charaktere, welche vermehrt rückwirkend auf die Darstellung der Prinzessinnen wirken, „*the woman of Disney feature films still identify with male authority instead of seeking their own empowerment. And in the end a good-looking boyfriend remains the trust measure of feminine happiness and success*“.²⁶² Maio attestiert den Prinzessinnen bei Disney: „*they're still happy homemakers looking for a man*“.²⁶³ Lara Sumera stellt in diesem Kontext die berechtigte Frage: „*Do these codes of happily ever after – that is marriage- support the earlier desire of the heronie to live different life and to do the unexpected?*“²⁶⁴ Die Anglistin Kellie Bean meint diesbezüglich, „*marriage represents the inevitable reward of the righteous and properly catechized woman*“.²⁶⁵ Dass die Figur der Prinzessin schließlich – obwohl sie im Verlauf des Filmes die Protagonistin stellte – in einem typischen Märchensetting zugunsten des dominanteren Prinzen in Form der Heirat in ein weiteres Patriachat wechselt, welchem sie davor – zumeist aus väterlicher Obhut – entflohen, zeigt Bean weiters auf, denn „*when moving a female charakter into marriage, Disney first establishes her unfitness for that revered [in the land of Disney] institution, then transforms her into the standard, deserving Disney wife – that is, a voluptuously modest, submissive partner to a recuing, dominant prince*.“²⁶⁶ Lara Sumera spricht in diesem Zusammenhang von einer „*feministischen Masquerade*“,²⁶⁷ welche in Disneys Zeichentrickfilmen mit weiblichen Titelheldinnen zu verorten sei, „*the mask is worn to gain authority, or power, or respect, but underneath all that, a set of patriarchal codes remain unmasked*.“²⁶⁸ In ihrer Untersuchung zitiert sie Marvin Carlson, welcher meint, „*femininity does not exist, but is only a mask to covert he woman's lack and*

²⁶¹ Maio, Kathi: „Disney Dolls.“ In: NEW Internationalist 308 (Dec.1998), online zugegriffen unter: <http://newint.org/features/1998/12/05/dolls/>, gefunden am 14.08.2014

²⁶² Zitiert: Maio, Kathi: „Disney Dolls.“ In: NEW Internationalist 308 (Dec.1998), online zugegriffen unter: <http://newint.org/features/1998/12/05/dolls/>, gefunden am 14.08.2014

²⁶³ Zitiert: Maio, Kathi: „Disney Dolls.“ In: NEW Internationalist 308 (Dec.1998), online zugegriffen unter: <http://newint.org/features/1998/12/05/dolls/>, gefunden am 14.08.2014

²⁶⁴ Sumera, Lara: The Mask of Beauty. Masquerade Theory and Disney's Beauty and the Beast. Quarterly Review of Film and Video, 2008, Vol.26(1), p.40-46, S.42, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509200600701156>, gefunden am 17.05.2014

²⁶⁵ Zitiert: Bean, Kellie: Stripping Beauty: Disney's „Feminist“ Seduction. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 53-64. S.53

²⁶⁶ Zitiert: Bean, Kellie: Stripping Beauty: Disney's „Feminist“ Seduction. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 53-64. S.53

²⁶⁷ Zitiert: Sumera, Lara: The Mask of Beauty. Masquerade Theory and Disney's Beauty and the Beast. Quarterly Review of Film and Video, 2008, Vol.26(1), p.40-46, S.40, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509200600701156>, gefunden am 17.05.2014

²⁶⁸ Zitiert: Sumera, Lara: The Mask of Beauty. Masquerade Theory and Disney's Beauty and the Beast. Quarterly Review of Film and Video, 2008, Vol.26(1), p.40-46, S.41, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509200600701156>, gefunden am 17.05.2014

her desire to appropriate the authority of masculinity“.²⁶⁹ Dass Disney eine ausgesprochen konservativ orientierte Filmgesellschaft ist, zeigt sich, so Sumera, darin *„how Team Disney deals with the pressure of feminized society*“.²⁷⁰ So herrscht in der Prinzessinnenrollengestaltung bei Disney im Besonderen seit den 1990er Jahren eine passiv - aktiv Dichotomie in Bezug auf die der Figur zugeschriebenen Handlungsaktivität. Amy Davis folgert in diesem Zusammenhang: *„Younger heroines whose good nature and graces make them attractive as marriage partners.*“²⁷¹ Dies weist schon darauf hin, dass dies das wohl widersprüchlichste an aktiven Prinzessinnenrollen, wie jener von *„Pocahantas“* oder *„Jasmin“* (aus *„Aladdin“*) ist, denn vormals feministisch, unabhängig anmutende Bestrebungen und Tendenzen der Protagonistinnen, wozu auch das Motiv des „nicht nur auf den Prinzen warten“ letztlich gehört, werden am Ende zugunsten der Vereinigung mit dem „Prinzen“ aufgegeben und verlaufen somit sprichwörtlich im Sand.

Da die Disney Company die Darstellung der verschiedenen Prinzessinnen teilweise unterschiedlich gestaltet, aber auch Gemeinsamkeiten in der Charakterisierung auszumachen sind, soll nun im Folgenden, um ein klares Bild zu konstruieren, eine Kurzdarstellung der jeweiligen Prinzessinnen aus den ausgewählten Filmen folgen.

5.1.1 Arielle, aus *„Arielle, die Meerjungfrau“* (1989)

Disney bedient sich hier dem altbekannten Märchenstoff nach dem Vorbild *„Die kleine Meerjungfrau“*²⁷² des dänischen Dichters Hans Christian Anderson, zeichnet jedoch durch die Darstellung der Protagonistin als junges, 16jähriges aufbegehrndes Teenagergirl, das versucht, sich selbst und seinen Platz im Universum zu finden, sowie sich seine Unabhängigkeit vom väterlichen Vormund und ihre Selbstbestimmtheit zu erkämpfen, ein diffizileres Bild, welches aber in seiner Intension dem klassischen Disneyschema entspricht. Laura Sells meint, *„the mermaid figure becomes both an icon of bourgeois feminism and sign of the stakes in reinventing the category of „woman“, or reimagining woman as speaking*

²⁶⁹ Zitiert: Sumera, Lara: *The Mask of Beauty. Masquerade Theory and Disney's Beauty and the Beast*. Quarterly Review of Film and Video, 2008, Vol.26(1), p.40-46, S.40, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509200600701156>, gefunden am 17.05.2014

²⁷⁰ Zitiert: Sumera, Lara: *The Mask of Beauty. Masquerade Theory and Disney's Beauty and the Beast*. Quarterly Review of Film and Video, 2008, Vol.26(1), p.40-46, S.41, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509200600701156>, gefunden am 17.05.2014

²⁷¹ zitiert: Davis, Amy M.: *Good girls and wicked witches : women in Disney's feature animation*. Eastleigh [u.a.] : John Libbey Publishing 2006, S.9

²⁷² Anmerkung: Dänischer Originaltitel: *„Den lille Havfrue“* von 1837. Information bezogen bei: http://scandinavian.wisc.edu/mellor/taleballad/pdf_files/LittleMermaid.pdf, gefunden am 06.06.2014

subjects“.²⁷³ Dabei verläuft der Entwicklungsweg der Heldin nach dem üblichen Schema. Was zuerst als Willensstärke und weibliche Emanzipation gesehen werden kann (zuerst Rettung des Prinzen Eric durch Ariel, gegen Ende muss der Prinz Ariel und sogar die gesamte Meereswelt vor der bösen Meerhexe Ursula befreien), wird letztlich durch die gewohnte Bestätigung des Patriarchats mit der Vermählung erzielt. Auch durch die Kontrastierung mit den frauenfeindlichen Äußerungen der Meerhexe (vor allem in Songs, typisch für Disney – versteckte Kritik in schnellläufigen Liedern), welche durch ihre grotesk-komisch angelegte Rolle aber durchwegs Sympathien erntet, wird ein Bruch mit der angestrebten Zustimmung zur weiblichen Selbstbestimmtheit herbeigeführt. Letztlich hat Ariel, so wie es ihr die Meerhexe erklärte, tatsächlich nur ihren Körper und ihr Aussehen benötigt, um Eric von ihr zu überzeugen. Denn auch ohne Stimme (diese nimmt Ursula als Pfand für die Verwandlung in einen Menschen) und mit der Hilfe ihrer aberwitzigen Freunde gelingt es Ariel, Eric zu überzeugen, nicht die Falsche zu heiraten. In ihrer Inszenierung entspricht Ariel einer *femme fragile*, da sie als Art Kindsfrau auftritt, die keinerlei sexuelle Attribute besitzt, welche dahingehend von der Figur der *Ursula* überdimensioniert skizziert werden.

5.1.2 Diskrepanz zur Prinzessin: Ursula

Die wohl vielschichtigste Figur bei „*Ariel, die Meerjungfrau*“ ist jene der Meerhexe „*Ursula*“, die in ihrer visuellen Ausgestaltung ganz deutlich für eine unabhängige, mit sexuellen Attributen versehene ältere böse Frauenfigur steht.²⁷⁴ *Ursula* wird, wie die Abbildung 12 verdeutlicht, mit ausladenden Dekolleté (Tentakeln reichen bis zur Brust und bilden so ein schulterfreies, schwarzes, tiefdekolletiertes Kleid), stark mit rotem Lippenstift geschminkten sinnlichen voluminösen Lippen, großen mit grünen Lidschatten geschminkten Augen, und durch die anthropomorphe Darstellung als Tintenfisch mit den durchwegs sinnlichen Farben Schwarz und Violett gezeichnet. Disney hat in der Ausformung dieser komisch-grotesken Figur sich der gängigen Darstellungsnorm im Disneyuniversum bedient,

²⁷³ zitiert: Sells, Laura: Where Do the Mermaids Stand? Voice and Body in The Little Mermaid. From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture. Ed. Bell, Elizabeth; Haas, Linda and Sells, Laura. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP 1995, p. 175-193. S.177

²⁷⁴ Vgl.: Robinson, Tom ; Callister, Mark ; Magoffin, Dawn ; Moore, Jennifer: The portrayal of older characters in Disney animated films. Journal of Aging Studies, 2007, Vol.21(3), pp.203-213, S.208 online zugegriffen unter: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0890406507000047>, gefunden am 20.07.2014

nämlich dass die Bösewicht-Rolle im Kontrast zu den HeldenInnen (wunderschön, perfektes Aussehen, schlank, bei weiblichen Figuren glänzendes langes Haar etc) angelegt wird.²⁷⁵



Abbildung 12: Meerhexe Ursula in „Arielle, die Meerjungfrau“²⁷⁶

Die Bösewichte zeichnen sich zumeist durch übertriebene Körperkomik bzw. Körpervolumen aus (extrem dick oder dünn) oder durch seltsame Körperproportionen. Gerade das hier eine Parodie gesteigert bis ins Groteske vorgeführt wird, zeigt die negative Sicht, die beim/bei der ZuseherIn erzielt werden soll. Dass *Ursula* aber durch ihre starkes ironisiertes Auftreten und die durchwegs sarkastischen Dialoge gerade beim erwachsenen Publikum hohe Sympathien erweckt, steht außer Frage. Da der Intensionsbereich ironisierter und metaphernreicher Sprache bei Kindern gerade im Kleinkindalter noch nicht geläufig ist, jedoch bei dem erwachsenen Publikum Anklang findet, kann dies als deutlich mehrfachadressiert angesehen werden. Bei Disney ist es zumeist eine Verschmelzung von körperlicher und sprachlicher Komik, die meist gleichzeitig in einer Sequenz verhandelt wird. So, könnte man folgern, wird eine treffsichere Adressierung in beiden Ebenen und sowohl an ein erwachsenes als auch kindliches Zielpublikum erreicht, denn „für gewöhnlich definieren wir Komik als etwas, das sich entweder im Bereich der Sprache oder dem Körper ereignet. Laut Freud gibt es körperliche Komik, die so Freud, auf einem Zuviel an körperlicher Aktion basiert und eine sprachliche Komik, den Witz.“²⁷⁷

Bei *Arielle, die Meerjungfrau* wird der Bereich der körperlichen Komik und jener des Slapsticks von Figuren wie dem kindlich-naiven Doktorfisch *Fabius*, der gebildeten Krabbe

²⁷⁵ Vgl.: Davis, Amy M.: The ‘dark prince’ and dream woman. Walt Disney and mid-twentieth century American feminism. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Volume 25, Issue 2, 2005, p.213-230, S. 226, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439680500137987#.VFysD-l0yUk>, gefunden am 08.09.2014

²⁷⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=VyFVG4VfPmg>, gefunden am 15.07.2014

²⁷⁷ zitiert: Siegmund, Gerald: Der Skandal des Körpers: Zum Verhältnis von Körper und Sprache in der Farce bei Feydeau und René Pöllsch. In: Maske und Kothurn: Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Haider, Hilde (Hrsg.). Wien: Böhlau Verlag 2006, S.249-262, hier S.249

Sebastian, der konfuse Möwe *Scuttle*, oder *Arielle* selbst²⁷⁸ – als sie sich mehr schlecht als recht versucht, sich in der Welt der Menschen an Land zu Recht zu finden – übernommen. Die manipulative Meerhexe *Ursula* hingegen weist einen diffizileren Humor auf, welcher durch den in gewisser Weise „geschützten“ Bereich der Mehrdeutigkeit (oftmals auf sexueller Ebene) versteckte Gesellschaftskritik liefert, welche wiederum aufgrund des dafür nötigen entsprechenden Weltwissens vor allem dem erwachsenen Publikum zur Erschließung vorbehalten bleibt. In Bezug auf Emanzipation und Feminismus erscheint *Ursula* als jene Figur die in Form mehrere Dialoge und auch im bekannten Song „*Poor Unfortunate Souls*“ ein deutlich erkennbares Statement liefert, nämlich jenes, dass Frauen sich auf ihre Reize zurückbesinnen sollten und es dafür nicht mal einer Stimme (Stimmrecht) bedarf. Kurzum: Frauen sollten schweigen und schön sein, lautet die indirekte Botschaft. So antwortet *Ursula* auf die Frage von *Arielle*, wie sie nun ohne Stimme mit dem Prinzen kommunizieren solle, folgendes:

You'll have your looks,
Your pretty face,
And don't underestimate the importance of Body Language – Haha! ²⁷⁹
The men up there don't like a lot of blabber.
They think a girl who goss ips is a bore.
Yes on land, it's much preferred for
Ladies not to say a word
And after all, Dear, what is idle prattle for?
Come on, they're not all that impressed with conversation,
True gentlemen avoid it when they can.
But they dote, and swoon, and fawn,
On a lady who's withdrawn - And it's she who holds her tongue, who gets her man. ²⁸⁰

Die Meerhexe liefert hier subversiv Antworten, die sie als klare Gegnerin der Ideale von Feministinnen enttarnen. Sieht man dies im Kontext der in der Forschung als „Zweite Welle des Feminismus“²⁸¹ titulierten Bewegung, so kann die gewünschte Selbstbestimmung *Arielles* über den eigenen Körper (Verwandlung von Meereswesen zu Menschen) durchaus in diesem Kontext gesehen werden. Durch die Figur der *Ursula* wird der eigentlich asexuell

²⁷⁸ Vgl.: Finch, Christopher: *The Art of Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Harry Abrams 1995, S. 287

²⁷⁹ Anmerkung: Hier ist anzumerken, dass *Ursula* während sie dies sagt überzeichnet zur Verdeutlichung mit den Hüften wackelt und sich langsam mit ihren Tentakeln in sexueller Art und Weise über den Körper fährt

²⁸⁰ Frei notiert nach (min 43.01-43.43) : *The Little Mermaid*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1989, DVD- Video (Diamond Edition), *Arielle, die Meerjungfrau*, Walt Disney Pictures 1989

²⁸¹ Lenz, Illse (Hrsg.): *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland: Abschied vom kleinen Unterschied*. Ausgewählte Quellen. (2.Auflage) Wiesbaden: VS Verlag 2010. S. 12

gezeichneten (körperlich einer Kindfrau entsprechend, figürlich noch keinerlei „weibliche“ Attribute, eventuell könnten die langen roten Haare als solches betrachtet werden) Arielle ein sexualisiertes Pendant entgegengestellt, welches sogar in der Figur der verwandelten Ursula (als Vanessa) konsequent visualisiert wird. Dieser Meinung ist auch García Zarranz, die zum feministischen Zugang der Disneyfilme der 1990er Jahre intensiv forschte und zu dem Schluss kommt: „*it is Disney's construction of Ursula the sea-witch that introduces subversive readings of the film in terms of sexual and power politics.*“²⁸² Dass aber letztlich doch das Zurückbekommen der Stimme von Arielle am Ende steht, könnte man als Statement Disneys sehen, dass die weibliche Stimme durchaus jene ist, der es mehr Aufmerksamkeit bedarf. Auch dass Arielle sich letztlich loslöst aus der väterlichen Kontrolle (eine Rolle, die ebenfalls erstmals als streng aber gleichzeitig liebevoller wohlwollender Vater skizziert wird) und mit Eric durchaus einen ihr gleichgestellten Partner bekommt, kann noch als positivste Figur unter dem Personal der Disneyprinzessinnen angesehen werden.

5.2 Femme fatale

Es ist wohl nicht überzeichnet, zu behaupten, dass Disneys Zeichentrickproduktionen in ihrer Machart und Schwerpunktsetzung tendenziell als männlich dominierte Filme einzuordnen sind. Diese Charakterisierung ist auch dem Film Noir gleich. Da die Darstellungsform der weiblichen Figur als Hommage an die noirtypische femme fatale gesehen werden kann, werden diese Frauendarstellungen wie *Esmeralda* oder *Mutter Gothel* (aus „*Rapunzel- neu verhöhnt*“) in diesem Kapitel als solche eingeordnet und charakterisiert. Aufgrund der vielschichtigeren Darstellung der Figur „*Esmeraldas*“ soll der Fokus auf diese Erläuterung gelegt werden. Grundsätzlich könnte man auch die Meerhexe *Ursula*²⁸³ als femme fatale betrachten, wobei ihre Darstellung eher in queerer²⁸⁴ Form gezeigt wird.

Elizabeth Cowie, welche sich intensiv mit der Darstellungsform der Frau im Film Noir beschäftigte, stellte fest, „*even though this masculine bias is considered critically, the tendency is still to see woman characters as occupying a subordinate position in the films.*“

²⁸² Zarranz Garcia, Libe: Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. *Atenea*, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-63. S.56 online zugegriffen unter:

<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>, gefunden am 15.04.2014

²⁸³ Anmerkung: Die Figur der *Ursula* wurde bereits ausführlich im Zuge der Rollenbeschreibung der Frauenrollen in „*Arielle*“ behandelt, Kapitel 5.1

²⁸⁴ Begriff verstanden nach: Dyer, Richard: *Postscript. Queers and Woman in Film Noir*. In: *Women in Film Noir*, Ed. By Ann E. Kaplan. London: British Film Institute 1998. p.123-129

*This obscures the extent to which these films afforded woman roles which are activ, adventurous and driven by sexual desire.“*²⁸⁵

Die wohl zweischneidigste Figurendarstellung ist jene der Straßentänzerin *Esmeralda* aus „*Der Glöckner von Notre Dame*“. Einerseits wird sie den ZuseherInnen ganz klassisch als *femme fatale* gezeigt, aber andererseits nur aus dem Blickwinkel der bösen Figur des Richters *Frollo*. Aus der Perspektive *Quasimodos*, welche der/die ZuseherIn durch die Blickwinkelverdichtung und Protagonisten-Position eher geneigt ist, einzunehmen, als liebeizende, mitfühlende, großherzige junge Frau, die sich nicht von Äußerlichkeiten beirren lässt, sondern alleine ihrem Herzen und Verstand folgt, und das Gute im Menschen erkennt, sofern es vorhanden ist. Aus der Perspektive des böartigen Richters *Frollo* welcher eine neurotische, sexuelle Begierde gegenüber *Esmeralda* hegt, dieses sexuell motivierte Verlangen jedoch aufgrund seines übersteigerten religiösen Fanatismus unterdrückt und in einem bis zum Wahn hin gesteigerten Verfolgung dem Objekt seiner Begierde mündet, wird *Esmeralda* als *femme fatale* dargestellt. Dabei bezichtigt er *Esmeralda* der Hexerei, um sich selbst von jeglicher Verantwortung in Bezug auf seine Triebe zu entziehen. *Frollo* bildet den wohl vielschichtigsten Bösewicht im ganzen Disney Universum. Als einer der wenigen ist *Frollo* nicht prinzipiell böse. Seine Boshaftigkeit lässt sich nachvollziehen in seiner fanatischen, falsch ausgelegten Religiosität. Diese Entschlüsselung und deren Doppelsinn vermag auch nur der/die erwachsene ZuseherIn aufzulösen. Betrachtet man *Esmeralda* nun durchs *Frollos* Perspektive, ist sie eine geheimnisvolle Frau, die den Mann in ihre Fänge lockt, und von einem Augenblick auf den anderen ist er, so folgert Norbert Grob in seiner Untersuchung zum Film Noir²⁸⁶, zu allen Schandtaten bereit. Frauenfilmrollen, die als *femme fatale* konzipiert sind, verführen, so Grob weiter, auf den ersten Blick – in dem Sinne, dass sie überaus faszinierend wirken und dass sie besonders Gefühle erwecken, denen nicht zu widerstehen ist.²⁸⁷ Diese beschriebenen Gefühle und das bis zum Exzess begehrten Verlangen wird im Lied „*Hellfire*“ deutlich. Die Szene wird mit Choralgesängen zur Abendandacht in *Notre Dame* eingeleitet (damit ist das Programm vorgegeben) und wechselt dann zum Justizpalast in *Frollos* Gemächer. Dabei besingt er seine Begierde: „*Das Feuer der Hölle brennt in meinem Leib*“.²⁸⁸

²⁸⁵ zitiert.:Cowie, Elisabeth: Film Noir and Women. In: Copjec, Joan (Hg.): *Shades of Noir. A Reader*. London: Verso 1993, p-121-165, S. 135

²⁸⁶ Vgl.: Grob, Norbert: *Filmgenres. Film Noir*. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 2008, S.46

²⁸⁷ Vgl.: Grob, Norbert: *Filmgenres. Film Noir*. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 2008, S.46

²⁸⁸ Frei notiert nach (min 45.56- 49.25) : *The Hunchback*, Regie: Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1996, DVD-Video *Der Glöckner von Notre Dame*, Walt Disney Pictures 1996



Abbildung 13: Richter Frollo singt „Feuer der Hölle“²⁸⁹

Besonders dieser Song ist durch die Besungene sexuelle Thematik, so wie dem im Hintergrund deutlich zu hörenden lateinischen Choralgesängen der Mönche (Frollo: „*Ich bin nicht schuldig*“ Choral singt aber im Hintergrund: „*Mea culpa*“), eindeutig an das erwachsene Publikum gerichtet, dem kindlichen Rezipienten bleibt das Verständnis der Problematik völlig fremd, da dieser Fanatismus für sie nicht greifbar ist. Weiters bleibt die Kontrastierung der Gesänge Frollos mit den anklagenden lateinischen Worten der Mönche im Hintergrund dem kindlichen Zuseher fern, da (zumeist) noch keine Lateinkenntnisse vorherrschen.²⁹⁰

Wie im Song „Hellfire“ besungen, nimmt auch Frollo es in Kauf, dass von der – in seinen Augen – typischen femme fatal bzw. später von ihm sogar als „Hexe“ titulierten Esmeralda sein Leben von einem Augenblick auf den nächsten zerfällt. Norbert Grob schreibt hierzu: „*Während die Männer noch denken sie hätten alles im Griff, werden sie berauscht und verhext*“.²⁹¹ Dies geht aus Sicht Frollos so weit, dass die femme fatale seines Erachten nach seine hohe Moral untergräbt, ihn von seinen Aufgaben ablenkt und somit ins Unglück bis hin ins Verderben stürze.

Das nun Bezeichnende an der Doppeldeutigkeit der Rollengestaltung Esmeraldas ist es nun, dass sie sowohl als „Heilige“ (sie ist es die als erster Quasimodo freundlich behandelt, ihn vor

²⁸⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=r3dfBvuHSzk>, gefunden am 25.07.2014

²⁹⁰ Frollo: [...] „Ich fühl' sie, ich seh' sie:

Die langen, schwarzen Haare weh'n,

Ein Rausch, der mich bezaubert und berührt.

- Verbo et opere“

[...] “Der Teufel ist doch so viel stärker als ein Mann.

- Mea maxima culpa

Beschütz' mich, Maria!

Lass' nicht die Hexe siegreich sein!

Vergib die Sünde, dass ich ihr erlag!

Verdirb Esmeralda!

Und lass sie Höllenqualen schrei'n,

Wenn sie nicht mir allein gehören mag!“

[...] „Das Feuer der Hölle,

Zigeunerin, sei froh!

Noch kannst du mich noch wählen,

Sonst brennt du lichterloh!“²⁹⁰ frei notiert nach (min 45.56- 49.25) : *The Hunchback*, Regie:

Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1996, DVD- Video *Der Glöckner von Notre Dame*, Walt Disney Pictures 1996

²⁹¹ zitiert: Grob, Norbert: Filmgenres. Film Noir. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 2008, S.46

dem wütenden Mob rettet, sich für andere unter Einsatz des eigenen Lebens stark macht, für ihre Rechte kämpft etc) als auch als „Hure“ dargestellt, und diese Visualisierung von einer Sequenz auf die nächste schlagartig wechseln kann. Das besonders Gefährliche an dieser Darstellung ist, dass Esmeralda mehrmals als „aussätzige Zigeuner-Hexe“ bezeichnet wird, unter Nennung weiterer Stereotypenbilder.²⁹²

Die Gleichsetzung und damit Stigmatisierung von der geradezu dämonisch anmutenden Verführungskunst, vor der man sich in Acht nehmen solle um ihrem „Rausch“ nicht zu verfallen, mit einer im Laufe der Historie bedrohten Minderheit auch noch mit der Fremdbezeichnung „Zigeuner“ zu versehen, ist mehr als rassistisch. Auch dass die Gauklertruppe als „ethnische Gruppe mit kulturalistischen und biologistischen Verständnis“ (Aussehen, Kleidung, Nomadendasein, etc) nach deklariert wird, zeigen deutliche diskriminierende Tendenzen. Die hier gezeigte Diskriminierung wird zwar dadurch, dass alle „Gaukler“ ein Happy End bekommen, ad absurdum geführt, jedoch bleibt der negative Beigeschmack gerade für erwachsene SeherInnen zurück.

Was bei der Figurengestaltung Esmeraldas am augenscheinlichsten erscheint, ist die Visualisierung der Äußerlichkeiten.



Abbildung 14: Esmeralda und Frollo der sie in der Kirche zu Notre Dame bedrängt ²⁹³

Wie Abbildung 14 verdeutlicht, ist Esmeralda mit wesentlich bunterer Kleidung gezeichnet, welche, im Vergleich zur Darstellung klassischer Disneyprinzessinnen, tiefdekolletiert ist, außerdem ist sie mit relativ viel Schmuck, vor allem auf den Armen versehen, trägt jedoch nur einen großen Ohrring. Diese Darstellungsform, auch immer barfuß, mit Tamburin und langem Haartuch, ist äußerst stereotyp und soll die Figur bereits auf den ersten Blick als „Gypsy“ kenntlich machen. Dass Esmeralda keine Halskette trägt, wie sonst bei Disneys Frauenrollen üblich, könnte deshalb sein, damit nichts von ihrem Gesicht und vor allem von den überaus leuchtend smaragdgrünen Augen ablenkt, welche fast stechend im Kontrast zu

²⁹² Anmerkung: Dieser Aspekt wurde bereits im Kapitel 4 hinlänglich erläutert.

²⁹³ <http://www.youtube.com/watch?v=2alNAINNstY>, gefunden am 25.07.2014

den schwarzen langen Haaren wirken. Auch in diesem Fall greift Disney auf alle gängigen stereotypen Bilder zurück und klassifiziert diese klischeehaft. Libe Gracia Zarranz meint dazu: „her colorful and daring dress codeclashes with prevoius Disney attire like Belle’s, which mostly consisted of monochrome „serious“ dress“.²⁹⁴

Weiters ist *Esmeralda* mit einer überaus „kurvigen sehr weiblichen“ Figur gezeichnet und trägt im Unterschied zu den anderen Disney Heldinnen deutlich erkennbares Make-up, vor allem im Augenbereich um diese noch stärker zu Betonen. Aber nicht durch Charakteristika die Äußerlichkeiten betreffend wird *Esmeralda* klassifizierend dargestellt, auch wird die Figur in verhältnismäßig vielen close-up Szenen gezeigt (beispielweise Tanzszene [min 21.10²⁹⁵] oder Gesang von Esmeralda in der Kirche zu Notre Dame [min 30.34 ²⁹⁶] etc), was, so Libe Gracia Zarranz, hilft sie als „a dangerous and powerful heroine“²⁹⁷ zu konstruieren. Betrachtet man die Original-Synchrone Sprecherin Demi Moore, nach welchem Vorbild *Esmeralda* letztlich gezeichnet wurde (Disney betreibt zumeist einen Persönlichkeitstransfer von bekannten SchauspielerInnen, wobei nicht nur die Stimme den Figuren geliehen wird, sondern zumeist auch Züge des Aussehens, Auftretens, Gestik und Mimik auf die Figuren übertragen werden), so ist zu erwähnen, dass Demi Moore zur gleichen Zeit den Film „Striptease“²⁹⁸ drehte, welcher besonders durch die Fokussierung auf ihre markante Stimme und das sexualisierte Frauenbild im Hinterkopf der RezipientenInnen mitzudenken ist. Man vergleiche hierfür die Tanzsequenz *Esmeraldas* und jener Demi Moores in „Striptease“: *Esmeralda* tanzt mit einem Speer eines Soldaten (Phallussymbol) auf einer Bühne und zieht somit wissentlich begehrlche Blicke des männlichen Publikums im speziellen *Frollos*²⁹⁹ und des Soldaten *Phoebus* auf sich.

²⁹⁴ Zitiert: Zarranz Garcia, Libe: Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-63. S.59 online zugegriffen unter:
<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>,
gefunden am 15.04.2014

²⁹⁵ *The Hunchback*, Regie: Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1996, DVD- Video *Der Glöckner von Notre Dame*, Walt Disney Pictures 1996

²⁹⁶ *The Hunchback*, Regie: Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1996, DVD- Video *Der Glöckner von Notre Dame*, Walt Disney Pictures 1996

²⁹⁷ Zitiert: Zarranz Garcia, Libe: Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-63. S.60 online zugegriffen unter:
<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>,
gefunden am 15.04.2014

²⁹⁸ Vgl: http://www.imdb.com/name/nm0000193/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, gefunden am 07.09.2014

²⁹⁹ Ergänzung: *Frollo* sagt zu *Phoebus*: „Widerliches Schauspiel“, *Phoebus* bejaht dies; beide können jedoch nicht den Blick von der tanzenden *Esmeralda* abwenden [min 22.39] frei notiert nach: *The Hunchback*, Regie: Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1996, DVD- Video *Der Glöckner von Notre Dame*, Walt Disney Pictures 1996

Diese Szene wirkt wie eine Poledancesequenz, und könnte, so Zarranz, als „*methopher for sexual act [...] and enjoying her own sexulaity*“³⁰⁰ betrachtet werden. Für Amy Davis stellt die Figur der *Esmeralda* eine typische Frauendarstellung und gleichzeitig ein Reflex auf die weibliche Repräsentation und Ausdrucksweise des Femininen der 1990er Jahre dar, sie folgert dazu „*by the 1990s, the notion that a woman could be both good and sexy had ceased to be such an unimaginable concept in representations of femininity in much of America's popular culture.*“³⁰¹ Folglich könnte man, so Libe Gracia Zarranz, folgern, dass *Esmeralda* eine „*effectivley construced sexually active woman under the new features of the 90s*“³⁰², darstellt. Allein durch diesen Aspekt wird deutlich, dass Disneys „*Glöckner von Notre Dame*“ nicht ausschließlich für den kindlichen RezipientenInnen gedacht ist, denn die konzipierte Darstellungsform und Visualisierung zielt ganz deutlich auf ein mehrgenerationelles Publikum ab.

5.3 Die Natur als weiblich besetzter Ort

Die Natur als eigene Frauenrolle zu klassifizieren vermag auf den ersten Blick etwas weitläufig wirken, ist aber gerade bei Disneys Zeichentrickproduktionen von hoher Relevanz, da die Natur zumeist als personifizierte Frauenrolle, meistens einer Mutter oder Großmutter, ähnlich konnotiert dargestellt wird, deren Schutzfunktion oftmals von männlichen Figuren bedroht wird. So könnte die Ausbeutung der Natur in Form der unterdrückten Frau die patriarchalen und kapitalistischen Gefüge, welche kontinuierlich in allen Filmen existieren, bestätigen.³⁰³

Die Natur kann aber auch in männlicher Form auftreten wie dies bei „*Die Schöne und das Biest*“ der Fall ist. Hier versucht der einfältige und triebhafte Jäger *Gaston* Belle zur Ehe zu zwingen und damit regelrecht zu unterjochen, sowie das Biest, welches durch seine

³⁰⁰ Zitiert: Zarranz Garcia, Libe: *Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s*. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-63. S.62 online zugegriffen unter: <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>, gefunden am 15.04.2014

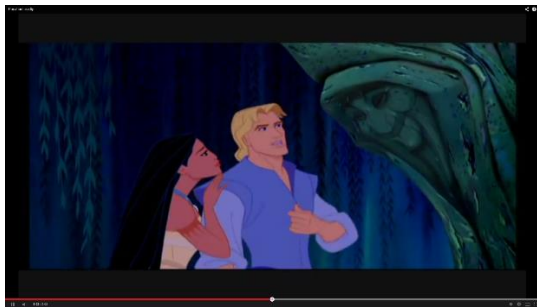
³⁰¹ Zitiert: Davis, Amy M.: *Good girls and wicked witches : women in Disney's feature animation*. Eastleigh [u.a.]: John Libbey Publishing 2006, S.173

³⁰² Zitiert: Zarranz Garcia, Libe: *Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s*. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-63. S.59 online zugegriffen unter: <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>, gefunden am 15.04.2014

³⁰³ Vgl.: Schwob, Julia: *Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verföhnt"*. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.30

„immature and uncontrollable temper“³⁰⁴ geradezu kindlich agiert, zu ermorden. Durch diese Darstellungsform kann das Biest durchaus als Synonym für die Natur betrachtet werden.

Die Natur kann, so etwa bei *Pocahontas* auch als Großmutter auftreten, der eine weise, leitende Funktion innewohnt. *Pocahontas* holt sich stets Rat bei einem alten Weidenbaum, genannt Großmutter Weide, welcher eine Seele innewohnt, die durch den magischen Wind sprechen kann und somit personifiziert auftritt. In der deutschen Synchronfassung wird diese Rolle von Hildegard Knef gesprochen, welche durch den markanten sonorischen Tonfall auffällt. Durch die weise, lebenserfahrene und philosophische Darstellung erhält die Rolle der Großmutter Weide die Funktion der Urmutter Erde. *Pocahontas*, welche eine tiefe Verbundenheit mit der Natur in sich trägt, könnte als moderne „Ökofeministin“³⁰⁵ verstanden werden, da sie, wie es im Lied „*Farbenspiel des Winds*“³⁰⁶ angedeutet wird, den Regen und Fluss als ihre Brüder bezeichnet.³⁰⁷



308

Abbildung 15: Pocahontas, John Smith und Großmutter Weide [min 55.53]

Dass aber im Verlauf des Filmes die englische Kolonialisierung Amerikas, im Film historisch richtig mit „Jamestown“ (erste dauerhafte englische Siedlung in Nordamerika, 1607³⁰⁹), sich verstärkt beginnt auszubreiten und somit die ursprüngliche Natur zurückträgt und zugunsten

³⁰⁴ Zitiert: Manley, Kathleen E.B: Disney, the Beast, and Woman as Civilizing Force. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 79-89. S.83

³⁰⁵ Zitiert: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race and Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.30-31

³⁰⁶ Song min 37.59 – 40.44, *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

³⁰⁷ Anmerkung: Frei notiert: „Der Regen und der Fluss sind meine Brüder. Der Reiher und der Otter, mein Geleit. Und jeder dreht sich mit und ist verbunden mit dem Sonnenrad, dem Ring der Ewigkeit.“

Song min 37.59 – 40.44, *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

³⁰⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=wALK2hGdo5s>, gefunden am 22.07.2014

³⁰⁹ Vgl.: Finch, Christopher: The Art of Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms. New York: Harry Abrams 1995, S.33

der Besiedelung unterwirft, kann dies als weiterer Sieg des Patriarchats verstanden werden, welches innerhalb der Disneyzeichentrickfilme eine kontinuierliche Struktur einnimmt.³¹⁰

5.4 Die Aktive Frau (Diswomen)

Wie bereits im Kapitel 5.1 zu Disneys Prinzessinnenfrauenrollen hinlänglich erläutert, herrschen vor allem in den Zeichentrickfilmen vor 1990 weibliche Charakterrollen vor, die durch ihre hohe Passivität dem männlichen Helden sowie dem Handlungsverlauf gegenüber skizziert werden. Dabei sind Frauenrollenentwürfe als klassisch und klischeehaft zu bezeichnen, sei es als arbeitssame Hausmagd („Cinderella“), böse Stiefmutter oder sogar als bösartige Hexe (z.B. „Schneewittchen“, oder Madame Mim aus „Die Hexe und der Zauberer“). In den 1990er Jahren erfahren vor allem die weiblichen Rollenausgestaltungen eine Änderung, die im Kontext der zeitgenössischen Frauenbewegungen parallel anzusiedeln ist. Libe Gracia Zarranz spricht in diesem Zusammenhang von einer Repräsentation sogenannter „Diswomen“. Unter diesem Blickpunkt wurde bereits die Figur der „Arielle“ in Kapitel 5.1 behandelt, da sie die erste geänderte Rollengestaltung in diesem Kontext war, aber trotzdem noch im Prinzessinnenschema beibehalten wurde. Als „klassische“ Diswomen sollen in diesem Kapitel nun *Mulan* und *Jasmine* aus „*Aladdin*“ Beachtung finden.

5.4.1 Mulan

Mulan ist eine der ersten Disneyzeichentrickproduktionen, welche sich frei den Motiven eines chinesischen Legenden- und Balladenstoffs von Hua Mulan widmet.³¹¹

Dabei weist Mia Towbin, in Bezug auf die Repräsentation von männlichen und weiblichen Figuren mit kulturellem asiatischen Background, daraufhin, „*Asians have been largely invisible in media. When they are present, the many Asian cultures that have many different traditions and lifestyles are “collapsed” into one group. Asian males tend to be portrayed as non-sexualized, non-masculine male. Asian females tend to be portrayed as attractive and*

³¹⁰ Vgl.: Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013. S.31

³¹¹ Vgl.: Tian, Chuanmao ; Xiong, Caixia: A cultural analysis of Disney's Mulan with respect to translation. Continuum, 2013, Vol.27(6), p.862-874, S. 862 online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10304312.2013.843636#.VBrLMOkcSUK>, gefunden am 18.09.2014

submissive or as an overtly sexual exotic beauty. The message conveyed in the media is that Asian women prefer to be with White men.“³¹²

Diese Darstellungsform ist auch bei *Mulan* gegeben, da die Figur des Hauptmanns Li Shang in ihrer Visualisierung nicht einer asiatischen Männerdarstellung gleicht, was aber bei den anderen männlichen Figuren durchaus der Fall ist, sondern vielmehr einem amerikanisierten „Nice Guy“ entspricht. Diese Art der kulturell-transformativen Darstellungsform bediente sich Disney bereits bei *Aladdin*, wo der Titelheld und die ursprünglich „arabische Prinzessin“ *Jasmin* als „American Dreamcouple“ präsentiert werden.

Mulan wird zwar als aktive, mutige junge Frau gezeigt, welche sich als Mann verkleidet bereiterklärt, anstelle ihres kriegsverwundeten Vaters in der kaiserlichen Armee zu dienen. Dabei passiert aber keine Geschlechterübertretung, da sie in Form der gegen Ende angedeuteten Verlobung (*Mulan* fragt den Hauptmann *Li Shang*: „*Möchtest du zum Essen bleiben?*“ die Großmutter fällt ins Wort und ruft „*Möchtest du für immer bleiben?*“³¹³ – *Mulan* stellt hier gewissermaßen den Antrag) jegliche Emanzipationsbestrebungen aufgibt. *Mulan* wird von Beginn an als wildes, kreatives, einfallsreiches, unkonventionelles, intelligentes Mädchen gezeigt, welches zunächst bereit wäre, sein eigenes Glück unter jenes der Familie unterzuordnen (Song: „*Ich will Ehre bringen*“), aber durch einen unverhofften Wendepunkt (Einberufungsbefehl des Vaters) ihrem Schicksal eine selbstbestimmte Dimension der couragierten Selbstverwirklichung erteilt. Mia Towbin führt dazu aus: „*Mulan portrayed a girl who refused to fit in a stereotypical female role. She proves to be a sturdy soldier and a trustworthy companion. In fact, she is primarily responsible for ending the war. Although she is initially disparaged when her true gender is revealed, her country eventually celebrates her.*“³¹⁴ Zum Schluss verbeugt sich sogar der Kaiser vor *Mulan*, was als Zeichen höchster Ehrerbietung gesehen wird. Wie schon *Arielle*, sieben Jahre zuvor, erhält auch *Mulan* mit *Li Shang* einen Ehemann, der die Partnerin auf gleicher Ebene betrachtet. Dies wird mit den Worten am Schluss ausgedrückt, als er ihr als Hauptmann in ihrer nunmehr weiblichen Rolle zugesteht: „*Du kämpfst gut*“.³¹⁵ Dennoch bleibt auch hier am Ende ein

³¹² Zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.22. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

³¹³ Filmzitat: Filmminute 1.24.23, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998

³¹⁴ Zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.36-37. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

³¹⁵ Filmzitat: Filmminute 1.23.05, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998

gewisser „Sieg“ des Patriarchats zu verorten, da in den Endsequenzen Mulan zwar als weibliche Heldin gefeiert, jedoch ein unmittelbarer Schwenk forciert wird, der Mulan zum Schluss in ihrer ihr zugedachten Rolle im Kreise der Familie zeigt, mit Aussicht auf Verlobung. Das konservative Happy End ganz im Sinne Disneys bleibt somit gewahrt.

5.4.2 Jasmin

Die Figurenkonstruktion von *Jasmin* wird in der Forschungsliteratur mitunter divergent diskutiert. Zum einen wird Jasmin als feministische Heldin gefeiert, die vollkommen selbstbestimmt agiert und bis zuletzt nicht bereit ist, Kompromisse in der Wahl des Ehemannes einzugehen, sowie moderne (westlich) Maxime aufweist, welche sie von den anderen weiblichen Frauendarstellungen unterscheiden. Zum anderen gibt es in der Forschung mannigfaltige Diskurse über die Inkongruenz der Visualisierung in Bezug auf die versteckten, fast schon propagandistischen Elemente (im Hintergrund des (Zweiten) Golfkrieges zu verorten) welchen dem Film innewohnen, sowie eben durch die Figur *Jasmins* in ihrer Konstruktion zum männlichen Helden hin sichtbar werden. Christiane Staninger spricht in diesem Kontext von einer Repräsentation eines Pseudofeminismus und einem „*Pseudo- cross-cultural model*“³¹⁶. Die Unabhängigkeitsbestrebungen und Abenteuerlust divergieren mit der letztlich Unterordnung an gängige Normen, so protestiert *Jasmin* zwar einerseits gegen die Bevormundung und die kindliche Behandlung des Vaters und des Einflusses seines Großwesirs, andererseits muss *Aladdin* sie am Ende retten, damit ein Happy End entstehen kann.

Der Trickfilm-Animator und Schöpfer von *Jasmin*, Mark Henn, sagte über diesen Charakter: „*Jasmine is very different from the rest [der Disney Heldinnengruppe]; a lot more feisty than Belle and not so naive as Ariel.*“³¹⁷ Dabei fällt auf, dass *Jasmin* in der Gestaltung eher einem rebellierenden amerikanischen „Southern Californian Girl/Teenager“ entspricht, als einer arabischen Prinzessin. Dies beginnt bei der Kleidung bis hin zum amerikanisierten akzentfreien Englisch, welches gemeinsam mit jenem von *Aladdin* und *Dschinni*, in Kontrast zu den anderen als „prototypisch Middle East“ gezeigten Figuren, gesetzt wird.

Durch die Konstruktion der sexuell aktiven Frau, welche ihre Sexualität bewusst einsetzt, um zu ihrem Vorteil die Handlung und die Geschehnisse zu steuern, bekommt *Jasmin* einen

³¹⁶ Zitiert: Staninger, Christiane: Disney's Magic Carpet Ride: Aladdin and Women in Islam. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 65-77, S.65

³¹⁷ Zitiert: Staninger, Christiane: Disney's Magic Carpet Ride: Aladdin and Women in Islam. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 65-77, S.67

durchwegs „negativen“ Beigeschmack im pruden konservativen „moralisch“ unterlaufenen Disney-Universum. Durch diese vielschichtige Darstellung lässt die Figur der *Jasmin* sich nicht klar einteilen in „negativ“- oder „positiv“-Kategorien, wie dies bei anderen heroischen Rollenbildern bei Disney durchwegs der Fall ist. *Jasmin* stellt auch die allererste Protagonistin dar, welche ohne zu zögern, zum eigenen Vorteil, den Bösewicht *Jafar* küsst³¹⁸ und diesem mitteilt: „*Es gibt nur einen guten Grund, mich zur Heirat zu zwingen, bin ich Königin dann regiere ich und werde euch ein für alle Mal los*“.³¹⁹ Hiermit wird eine aktive Regentschaft einer Frau angesprochen, was *Jasmin* wiederum als emanzipierte junge Frau zeigt, die sich mitunter eine führende Funktion vorstellen kann, jedoch unter dem Kautel und Abstrich, dass es eine Ausnahmesituation wäre, welche „besondere Bedingungen“ erfordere.

Erin Addison argumentiert: „*Jasmine, the Arab woman, is the locus at which the colonial actalysis, occurse, through whom the narratives of naive individualism, romance, and secularism pass into and unravel the fabric of Islamic culture.*“³²⁰ Dabei wird nun die Liebesgeschichte zwischen *Aladdin* (gezeichnet als prototypischer „All American nice guy“) und *Jasmin* in diesen Kontext eingeflochten, sodass *Aladdin* die Aufgabe und Funktion erhält, *Jasmin* von ihrer eigenen „gefährlichen“ und deutlich negativ besetzten Kultur zu befreien und sie durch die Heirat mit ihm als „*Al*“ (englische Namens-Substantiv-Kurzform) in die westliche Kultur überzuführen und somit, so suggeriert der Film, zu „retten“. Indes kreist die Handlung um die Konstruktion der Grundthemen Romantik und Freiheit, wobei *Jasmin* primär in Fragen männlicher Beziehungskonstrukte wie eine Ware verhandelt wird. Dies weist auf eine nicht weit entwickelte Emanzipation hin, welche den ZuseherInnen aber am Anfang des Films als solches präsentiert wird. Betrachtet man nun die Kontrastsetzung *Jasmin* zu anderen Frauenrollen im Film, so fällt auf, dass diese anders dargestellt werden. Die als „arabisch“ klassifizierten Frauen treten vor allem bei Songs wie „*Schnell weg*“ und „*Prinz Ali*“ auf und sind entweder als über sexualisierte junge Frauen mit einem Schleier vor den Mund (Niqab³²¹) welche den Helden *Aladdin* versuchen mit Charmeoffensive und körperlichen Flirten für sich zu gewinnen, oder als ältere Übergewichtige, zu stark geschminkte, mit Zahnlücken und starker Behaarung gezeichnete Mütter. Diese abwertenden Darstellungsformen weisen diskriminierende Elemente und Subjektivierungstendenzen auf.

³¹⁸ Filmzitat: Siehe Filmminute 1.14.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

³¹⁹ Filmzitat: Siehe Filmminute 39.58- 40.41 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD-Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

³²⁰ zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.6

³²¹ Vgl: Heine; Peter: Märchen, Miniaturen, Minarette. Eine Kulturgeschichte der islamischen Welt. Darmstadt: Primus Verlag 2011, S. 228

Hidschāb bezeichnet, so führt Erin Addison aus, nicht nur die Verhüllung und Abschirmung der Frauen, sondern auch „social codes“³²² und Normenordnung der islamischen Länder, welche bei *Aladdin* in Kontrast zur „amerikanischen Prinzessin“ *Jasmin* gesetzt wird. *Jasmin* wird eigentlich als isoliert dargestellt, da sie bis auf den Ausflug zum Marktplatz, wo sie auf *Aladdin* trifft, noch niemals davor den Palast verlassen hat, was somit jegliche zwischenmenschliche Beeinflussung ausschließt und sie als „braves (entsexualisiertes) Mädchen“ deklariert, mit welchem die ZuseherInnen mitfühlen, da sie niemals einen Freund hatte, außer dem Tiger Rajah, auch mutterlos ist und niemals zuvor selbstbestimmt handeln durfte. Dies ändert sich durch das Aufbegehren ihrerseits gegen eine ihr aufoktroierten Ehe mit einem Prinzen. Erin Addison meint in diesem Kontext, dass der Reiz Jasmins gerade für Jafar darin bestünde, dass sie im Kontrast zu den anderen gezeigten Frauendarstellungen noch „unschuldig“ sei.³²³ Dabei wird die islamische Rechtsordnung als negativ deklariert, welche der persönlichen Freiheit, in Jasmins Fall jener der selbstbestimmten Partnerwahl, widerstrebe. Dem Straßendieb *Aladdin*, welcher durch seine unkonventionelle Lebensform nicht gewillt ist, sich an diese Normen zu halten, wird nun die Aufgabe zuteil, *Jasmin* von der als „einschränkend“ gezeichneten Hidschāb zu befreien und sie durch den Ritt auf dem fliegenden Teppich in seine (bessere) Welt zu geleiten. (Song: „*Ein Traum wird wahr*“, im Englischen „*A Whole New World*“).³²⁴ In Bezug auf die äußerliche Darstellung Jasmins ist sie so gezeichnet, folgert Addison, dass sie dem eurozentrischen und amerikanischen Schönheitsideal entspricht; auch durch ihre Aufmüpfigkeit wird dem Zuseher weis gemacht, dass sie nur der Attraktivität des Amerikanischen Publikums, so dass nur *Aladdin* sie tolerieren könne, jedoch wäre sie für „*Arab men, who are confused of or annoyed by her, too assertive*“.³²⁵ *Jasmin* wirkt handlungstreibend, indem jedesmal bei Wechsel der Verlobung mit ihr (Prinz Ali, Jafar) auch die Machtverhältnisse verschoben werden. Dabei wird Macht (Jafar) mit Liebe (*Aladdin*) als Leitmotive in Kontrast gesetzt. Erin Addison führt zur Wichtigkeit *Jasmins* wie folgt aus: „*the reason Jasmine is so important to Aladdin's ideology is that we as a culture continue to criticize Islamic gender codes as a means of generating*

³²² Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.11

³²³ Vgl: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.11

³²⁴ Songtext: *Aladdin: In meiner Welt fängst du ein neues Leben an. Hier hörst du niemals nein, hier kann dir keiner deine Träume nehmen. Jasmin: In deiner Welt so neu, so völlig unbekannt. Mit dir auf Wolken gehn und plötzlich sehn dass deine Welt auch meine Welt sein kann.* : Siehe Filmminute 56.03- 58.40: vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

³²⁵ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.14

moral justification for changing Islamic culture.”³²⁶ *Jasmins* pseudofeministische Darstellung der aufbegehrenden jungen Prinzessin dient folglich im Endeffekt dazu, den Kontrast der als machtdominiert dargestellten arabischen Welt im Vergleich zur „freiheitsaffinen“ westlichen Welt propagandistisch darzulegen. Betrachtet man die Entstehung des Films im Kontext der zeitgenössischen Ereignisse des Golfkrieges, so sind Disneys forcierte Strategien augenscheinlich.

Begutachtet man nun die Weiterentwicklung der aktiv-passiv Dichotomie in Disneys weiblichen Titelheldinnendarstellungen, so ist zu konstatieren, dass eine Anpassung an den jeweiligen zeitgenössischen Kontext zu verorten ist. So könnte man in diesem Zusammenhang die neueren Disneyproduktionen mit den Titelheldinnen *Tiana* (aus „*Küss den Frosch*“), *Rapunzel* und *Merida* ebenfalls als „Diswomen“ klassifizieren, welche durch ihr facettenreiches Auftreten traditionelle Geschlechterrollen unterlaufen, zumindest im Verlauf des Filmes. Blickt man jedoch auf das Ende der Filme, so gibt es immer wieder eine Rückkehr zum althergebrachten, klischeehaften und durchaus stereotypen „Happy End“, wo in den letzten Minuten vor der Schlusszene die meistens zunächst positiv entwickelnden Emanzipationsbestrebungen der Heldinnen über Bord geworfen werden oder durch Konterkarierung ins Gegenteil verkehrt werden bis hin zur herkömmlichen Unterordnung unter das im Disneyuniversum konventionelle Patriarchat. Der wohl bedeutendste Unterschied der Disney-Zeichentrickproduktionen mit heroninen Prinzessinnenfiguren aus den 2000er Jahren im Vergleich zu jenen der 1990er, wo erstmals mit Prinzessin *Arielle* eine aufbegehrende Frauenrolle auf der Bildfläche des Disneyuniversums erscheint, ist jener, dass die Prinzessinnen nun einen handlungstreibenden Part innehaben, welcher es ihnen ermöglicht, die Story aktiv voranzutreiben und somit selbst für ihr Schicksal verantwortlich zu werden. Dieser Wandel in der Frauenbilddarstellung geht auch mit der Tatsache einher, dass die visualisierten Prinzessinnen nun als zwar junge, aber immerhin erwachsene Frauen gezeigt werden, die, wie beispielsweise die Kellnerin *Tiana* aus *Küss den Frosch*, mit beiden Beinen fest im Leben stehen und für ihren Traum mitunter hart arbeiten müssen bzw. Entbehrungen in Kauf nehmen. Waren Disneys vorherige Prinzessinnen, man denke etwa an jene der 1990er Jahre - *Arielle*, *Belle*, *Jasmin*, *Pocahontas* oder auch *Mulan* (welche durch den Kaiser von China gegen Ende zur Prinzessinnen erhoben wird) – alle unterhalb des 20. Lebensjahrs angesiedelt, also minderjährig (damit wird ein hoher Identitätsfaktor beim kindlichen RezipientInnen erzielt, durch infantile Darstellung der Prinzessinnen und dadurch

³²⁶ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys Aladdin. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.19

erzielte Nähe zum adressierten Zielpublikum), so begegnen wir mit *Tiana* (2009), *Rapunzel* (2010), und *Merida* (2012) jungen Frauen über 20 Jahren, welche auch nicht mehr den Hauptantrieb im Leben haben, unbedingt die „wahre Liebe“ zu finden und diese zu ehelichen. Diese Liebesfindung „passiert“ den jungen Damen eher ganz nebenbei, ist aber nicht mehr treibende Kraft und Motivation. Vielmehr wirken die Prinzessinnen gereifter und erwachsener, vor allem *Tiana*, welche Geldnöte, Überlebenssorgen, Kummer etc. durchstehen muss und mit diesem im Leben zurechtkommen muss bzw. damit, so scheint es, jonglieren kann. Dennoch, bei aller konstatierten Entwicklungsdynamik und Image-Neugestaltung des Frauenbildes, bleibt dessen ungeachtet festzuhalten, dass Disney nach wie vor, versteckt hinter bezaubernden, bunten und fröhlich wirkenden Bildern mit problematischen und gefährlichen „- Ismen“, wie „*American imperialism, racism, consumerism, sexism*“³²⁷, operiert und diese entsprechend der Konzernvermarktung medial wirksam mannigfach verbreitet. Libe Gracia Zarranz betont in diesem Zusammenhang, dass es noch lange Zeit dauern würde, ehe man von „*successful feminist representations in a commercial icon like Disney*“³²⁸, sprechen könne, da „*recent films incorporate complex female characters that are worth taking into consideration.*“³²⁹

Für Jack Zipes stellen Disneys Heronine generell „*helpless ornaments in need of protection, and when it comes to the action of the film, they are omitted.*“³³⁰ So bedarf es selbst aktiven, handlungsbestimmenden Heroinnen an männlicher Hilfe, wenn es zu bedrohlichen, actionreichen Szenen kommt. So gerät *Belle* in „*Die Schöne und das Biest*“ in der Nacht in ein Rudel sie bedrohender Wölfe, und erst das *Biest* kann sie retten; die tapfere Soldatentochter *Mulan* benötigt ebenfalls beim Kampf mit dem bösen Hunnenanführer *Shan-Yu* die Hilfe des Hauptmanns *Li Shang*; und auch *Jasmin* wird in einer lebensbedrohlichen Situation am Souk der Stadt von *Aladdin* gerettet, als der Obstverkäufer ihr droht, weil sie den

³²⁷ Zitiert: Zarranz Garcia, Libe: Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-64., S.63 online zugegriffen unter:<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>, gefunden am 15.04.2014

³²⁸ zitiert: Zarranz Garcia, Libe: Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-64., S.63online zugegriffen unter:<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>, gefunden am 15.04.2014

³²⁹ Zitiert: Zarranz Garcia, Libe: Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-64, S.63 online zugegriffen unter:<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>, gefunden am 15.04.2014

³³⁰ Zitiert: Zipes, Jack: Breaking the Disney Spell. From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture. Elizabeth Bell, Lynda Haas, and Laura Sells (ed).Bloomington: Indiana UP 1995, p.21-42.S.37

Apfel nicht bezahlen kann, die Hand abzuhaken, da dies so gehandhabt werde (dass diese Szene ausgesprochen stereotypisierend wirkt und das „böse Orientalische“ markieren soll, wird ausführlich im Kapitel 3 erläutert.). All diese Szenen haben gemein, dass sie die weiblichen Figuren von ihrer Selbstbestimmtheit negieren, so dass das Bild zurückbleibt, dass auch eine „starke“ Frau die Stütze eines Mannes benötige. Dies mündete letztlich in der Bestätigung der klassischen konservativen Familienstruktur mit Vater-Mutter-Kind, und verwehrt sich jeglicher anderer Form von Geschlechter- und Familienkonstruktionen.

5.5 Die „nicht-weiße“ Frau

In Disneys Zeichentrickproduktionen gibt es eine klare Tendenz dazu Klassifizierungen vorzunehmen, welche die Figuren aufgrund von „Clase- Race und Sex“ charakterisiert. Bei manchen Filmen werden diese „Kategorien“ divergent auf eine Figur angelegt und wirksam visualisiert. Diese jeweilige Einordnung geht zumeist mit Aspekten der Subjektivierung, Diskriminierung bis hin zum offenkundig Rassismus (wie beispielsweise frappant bei *Aladdin*) einher. So werden Figuren wie Pocahontas, Jasmine, Esmeralda, Tiana und Mulan merklich als „kulturell anders“ aus der westlichen euroamerikanischen Perspektive dargestellt, was sich auch in einer Klassifizierung als „nicht- weiße Frauen“ niederschlägt. Diese Form des Otherings wird jedoch so evident forciert, dass die Gefahr gerade beim kindlichen Publikum entstehen kann, dass dieses unreflektiert diese westliche „Kulturelle Brille“ als Maßstabmessung und Orientierungsobjekt übernimmt. Im Folgenden soll die Darstellungsform von *Pocahontas* und *Tiana* aus „*Küss den Frosch*“ vordergründig untersucht werden, um analysieren zu können, in wie weit in der Darstellung eine schematische Einordnung erfolgt.

5.5.1 Pocahontas

Christopher Finch, welcher sich vor allem mit der künstlerischen Machart der Zeichentrickfilme Disneys beschäftigte, spricht von einer deutlich merklichen Mehrfachadressierung bei *Pocahontas* und führt aus: „*Perhaps the most notable thing is the fact that it advances the art of feature animation further into the area of movie making for adults. It is still designed to appeal to a family audience, and there is still comic relief form*

characters like Meeko, Flit, and Percy but the relationship between the hero and heroine is portrayed in much the way it might be in a live action film.“³³¹

In Disneys Zeichentrickproduktionen, so folgert Pushpa Naidu Parekh, ist der Schwerpunkt und Fokus nicht so sehr auf „*self-figuration*“ gerichtet, wie vielmehr auf „*othering difference*“³³². Im speziellen, wie dies eben auch bei *Pocahontas* der Fall ist, auf kulturelle Unterschiede. Durch den direkten Verweise auf solche Unterschiede und gerade durch diese starke Markierung des „anders sein“ werden imaginäre Gruppen konstruiert, was wiederum schwerwiegende Folgen haben kann, betrachtet man beispielsweise die Wahrnehmungsperspektive des jüngsten RezipientInnen. Parekh führt aus, Disneys Geschichte wäre ein „*simplistic spectacle in the name of offering the pleasure of scopophilia and inundates the viewer with delightful images, humourous figures and erotic signs.*“³³³

Gerade im Hinblick auf die Konstruktion einer amerikanischen „Ureinwohnerin“ und die angedeutete Liebensbeziehung zu einem englischen weißen Kolonialherrscher John Smith, welcher „*den Wilden auf der ganzen Welt ein besseres Leben verschafft hat*“³³⁴, wird nicht nur Diskurs geschaffen über das Kulturelle „Anderssein“, sondern auch noch über das Narrativ des weißen männlich überlegen Patriarchats³³⁵, dessen *Pocahontas* nur mit ihrer Naturverbundenheit und einer auf ihr Herzhörenden „*Weisheit weit jenseits ihrer Jahre*“³³⁶, entgegensteht. Ansonsten ist *Pocahontas* ähnlich den anderen Prinzessinnen im Disneyuniversum visualisiert, wo letztlich das Unterordnen unter die gängigen Strukturen, ganz im Sinne des „guten (klischeehaften) Feminismus“, zu dem Disney tendiert, gegeben ist. Pushpa Naidu Parekh führt dazu aus: „*American mythologizing of cultural histories retains both patriarchal and imperialistic codes, often framing the female- centered narratives from white male discourses of gender/cultural Other in terms of domestication and*

³³¹ zitiert: Finch, Christopher: *The Art of Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Harry Abrams 1995, S.344

³³² Zitiert: vgl. Parekh, Pushpa Naidu: *Pocahontas: The Disney Imaginary*. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.173

³³³ zitiert: Parekh, Pushpa Naidu: *Pocahontas: The Disney Imaginary*. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.173

³³⁴ Frei notiert nach der Kennenlernsequenz zwischen *Pocahontas* und John Smith, min 37.31, *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

³³⁵ Vgl.: Edgerton, Gary/Jackson, Kathy Merlock: *Redesigning Pocahontas: Disney, the "White Man's Indian," and the Marketing of Dreams*. *Journal of Popular Film and Television*, 1996, Vol.24(2), p.90-98, S. 95, online zugegriffen unter: <http://ww2.odu.edu/al/knichola/web/pocahontas.html>, gefunden am 10.10.2014

³³⁶ Frei notiert min 1.05.52 Häuptling Powhatan äußert dies über seine Tochter *Pocahontas*. *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

essentialization.”³³⁷ *Pocahontas* wurde als erste „nicht-weiße“ amerikanische Ureinwohnerin und Titelheldin gefeiert, wonach die Betrachtung nur auf Oberflächlichkeit zurückbleibt. Blickt man jedoch tiefer in die Visualisierungsdarstellung und Konstruktion der Story, so wird klar, dass dieses „Vorreiten“ von vorgeformten ideologischen Rahmenbedingungen und Klischees nur so strotzt. Gerade die Tatsache, dass Pocahontas durch John Smith davon „befreit“ wird, einen „cheerless native man“³³⁸ zu heiraten, zu welchem sie keine Liebesbeziehung hat, da Kokoum laut Pocahontas „zu ernst“ sei.³³⁹ Letztlich „unterjochen“ sich, so zeigt es Disney in der Schlusssequenz, in der Pocahontas unter Tränen von John Smith Abschied nimmt, die Ureinwohner freiwillig unter das Dominat der englischen Siedler, indem sie ihnen Maiskolben als Friedensangebot bringen und Häuptling Powhatan für sein gesamtes Volk zu John Smith spricht, was wiederum als Gesamteinladung an alle Siedler gesehen werden kann, da die Bildeinstellung in dieser Sequenz auf alle gerichtet ist: „*Meinem Volk wirst du stets willkommen sein, ich danke dir mein Bruder.*“³⁴⁰ Dass Pocahontas letztlich im „naturverbundenen“ friedlichen Status zurückbleibt und zugunsten der Aufrechterhaltung dessen (Pocahontas: „man braucht mich hier“³⁴¹, zur Friedenssicherung) sogar auf ihr eigenes Liebesglück verzichtet, zeigt letztlich ihrer Unterordnung unter von den ZuseherInnen angenommen kulturellen Narrativen. Pushpa Naidu Parekh stellt in diesem Zusammenhang fest, „*the experience of Indian woman who are ever aware that are occupied peoples who have no military power on earth ready to liberate is a given in their narratives*“.³⁴²



³⁴³ Abbildung 16: Pocahontas Verabschiedet John Smith und bringt Maisgaben an die Siedler

³³⁷ zitiert: Parekh, Pushpa Naidu: *Pocahontas: The Disney Imaginary*. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.174

³³⁸ Zitiert: Parekh, Pushpa Naidu: *Pocahontas: The Disney Imaginary*. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.174

³³⁹ Frei notiert min 10.05-12.03. Gespräch Häuptling Powhatan mit seiner Tochter Pocahontas. *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

³⁴⁰ Frei notiert min 1.09.40 Häuptling Powhatan zu John Smith. *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

³⁴¹ Frei notiert min 1.10.05. *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

³⁴² zitiert: Parekh, Pushpa Naidu: *Pocahontas: The Disney Imaginary*. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178. S.174

³⁴³ <http://www.youtube.com/watch?v=6YWxCOISXO4>, gefunden am 25.07.2014

Somit wird ein friedlich-romantisches Bild konstruiert, welches dem US-amerikanischen (konservativen) Publikum entspricht, das die erste Begegnung der Siedler mit den „Native American“ als friedlich verklärt bis hin zur Verkitschung sehen möchte. Diese Darstellung geht mit dem bis heute paradoxen Umgang der (konservativen) US- AmerikanerInnen mit dieser spezifischen Geschichtsepoche konform.

5.5.2 Tiana

Tiana wird von Beginn des Filmes an als emanzipiertes Mädchen gezeigt, welches von klein auf an von den Eltern, vor allem ihrem Vater, lernt, dass man alles schaffen kann im Leben, wenn man nur hart genug dafür arbeitet (in Tianas Fall hält sie sich sogar mit mehreren Jobs gleichzeitig über Wasser, was bereits in der ersten Sequenz³⁴⁴ durch das Wechseln der Servierkraftuniformen und der Früh- und Spätschicht verdeutlicht wird). Ihre Freundin Charlotte, deren Spielgefährtin Tiana ist (wobei Tiana die Rolle einer Art Unterhalterin einnimmt; Tianas Mutter ist als Schneiderin bei den LaBouffs tätig und darf ihre gleichaltrige Tochter zur Arbeit mitnehmen – doppelt „gewinnbringende“ Situation) sieht ihr Lebensziel im Heiraten eines Prinzen. Für diesen Traum, ganz gemäß des Märchens, „würde ich sogar 100 Frösche küssen, wenn ich dann einen Prinzen heirate und Prinzessin werde“, worauf Tiana angewidert mit „niemals“ entgegnet.³⁴⁵ Charlotte ist auch bereit, alles für ihr Ziel zu geben, zu zahlen und zu investieren. Da sie der Meinung ist, Männer könnte man auch durch Essen verführen, weil Liebe bekanntlich durch den Magen gehe, bittet sie Tiana „500 von deinen Männermordenden Beignets“³⁴⁶ für einen Maskenball zu backen, damit sie *Prinz Naveen*, welcher in der Stadt weilt, verführen kann.

Bei Tianas Emanzipationsbestrebung wird niemals ihre Rolle als Frau infrage gestellt, sondern es läuft nur auf implizierter Ebene die Frage nach „alleine“ sein und „alleine und arm“ sein in Bezug auf die Sicherung des Pachtkredits für das eigene Restaurant. Auch wird der Unterschied zwischen Arbeiterklasse und privilegierter Bourgeoisie gezeigt, welcher im Kontrast zwischen weiß und nicht-weiß des New Orleans der 1920er Jahre deutlich festgemacht wird. Im Film wird als Setting Louisiana im Jahr 1926 gewählt, dem Jazz-Age

³⁴⁴ Siehe Filmminute 00.20 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

³⁴⁵ Siehe Filmminute 02.41 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009,

³⁴⁶ Filmzitat: Siehe Filmminute 11.17 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

Anmerkung: Beignet ist ein typisches Krapfengebäck aus New Orleans. Information bezogen bei: <http://www.cafedumonde.com/beignets>, gefunden am 25.08.2014

New Orleans, und stellt neben *Pocahontas* (Virginia) den zweiten Disneyzeichentrickfilm dar, welcher explizit in Amerika angesiedelt wurde.³⁴⁷ Dabei merkt Radhiah Chowdhury an, „*the film is littered with American identifiers, particularly Louisianan identifiers [...], including its street life and traditions, its historically and culturally iconic locations of the French Quarter and the Garden District. The characters range from a Southern belle “big Daddy”, and practitioners of voodoo (Mama Odie and Dr. Facilier).*“³⁴⁸ Am stärksten verdeutlicht wird jedoch “*America’s black heritage through New Orleans position in the development of black counterculture to the normative and dominant white American culture, signified most strongly in the film by repeated emphasis on jazz*”.³⁴⁹ Dabei wird “blackness” im gewohnten Disney Style konstruiert und vermarktet. So ist es gewiss nicht zufällig, dass „*Küss den Frosch*“ mit der ersten afroamerikanischen Titelheldin, welche überdies noch eine Prinzessinnenrolle innehat, ausgereicht 2009 erschien, als der erste afroamerikanische Präsident der Vereinigten Staaten, Barack Obama, Inauguration³⁵⁰ feierte und seinen im Wahlkampf vielfach zitierten Weg des „Change“ einleitete. Kathy Merlock Jackson merkt an: „*Disney’s influence [auf Kinder] is an almost inescapable part of growing up.*“³⁵¹ Dies weitete Neal Lester in seinen Untersuchungen zu “*The Princess and the Frog*” aus, und bezeichnet Disney als global dominierenden Produzenten von kulturellen Konstrukten, welche in Bezug auf „*gender, race, ethnicity, class and sexuality*”³⁵² von Disney beherrscht werden, „*and part of that supreme reign is an unquestionable privileging of patriarchy and whiteness.*“³⁵³ Durch diese globale Wirkungskirkulation setzt Disney

³⁴⁷ Vgl: Chowdhury, Radhiah: 'Dreams Do Come True in New Orleans': American Fairy Tales, Post-Katrina New Orleans, and Disney's 'The Princess and the Frog' (2009). Papers: Explorations into Children's Literature, 2010, Vol.20(2), p.25-40, S.25, online zugegriffen unter:

<http://search.informit.com.au/browseJournalTitle;res=IELHSS;issn=1034-9243>, gefunden am 25.08.2014

³⁴⁸ Zitiert: Chowdhury, Radhiah: 'Dreams Do Come True in New Orleans': American Fairy Tales, Post-Katrina New Orleans, and Disney's 'The Princess and the Frog' (2009). Papers: Explorations into Children's Literature, 2010, Vol.20(2), p.25-40, S.26, online zugegriffen unter:

<http://search.informit.com.au/browseJournalTitle;res=IELHSS;issn=1034-9243>, gefunden am 25.08.2014

³⁴⁹ Zitiert: Chowdhury, Radhiah: 'Dreams Do Come True in New Orleans': American Fairy Tales, Post-Katrina New Orleans, and Disney's 'The Princess and the Frog' (2009). Papers: Explorations into Children's Literature, 2010, Vol.20(2), p.25-40, S.26, online zugegriffen unter:

<http://search.informit.com.au/browseJournalTitle;res=IELHSS;issn=1034-9243>, gefunden am 25.08.2014

³⁵⁰ Anmerkung: Inauguration Day des 44. Präsidenten der Vereinigten Staaten: 20.Jänner 2009; Information nachrecherchiert bei: <http://www.barackobama.com/about/barack-obama/>, gefunden am 25.08.2014

³⁵¹ Zitiert: Jackson, Kathy Merlock: „Walt Disney and Ist Persuasive Products and Cultural Contexts.“ Journal of Popular Film and Television 24, Issue 2 (1996), S.83-84 online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01956051.1996.9943713#.VCA9PekcSuk>, gefunden am 22.09.2014

³⁵² Zitiert: Lester, Neal A.: Disney's The Princess and the Frog : The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First. The Journal of American Culture, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, S.294 online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014

³⁵³ Zitiert: Lester, Neal A.: Disney's The Princess and the Frog : The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First. The Journal of American Culture, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, S.294 online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014

Standards in der Wahrnehmung des Publikums, welche gerade in Bezug auf das Spielverhalten und die Selbstwahrnehmung kleiner Kinder immense Reflexe mit sich bringen kann und das Risiko mit sich bringt, dass ein Standard vom blonden, weißen „all American (princes/) girl“ wie Cinderella vorherrscht.

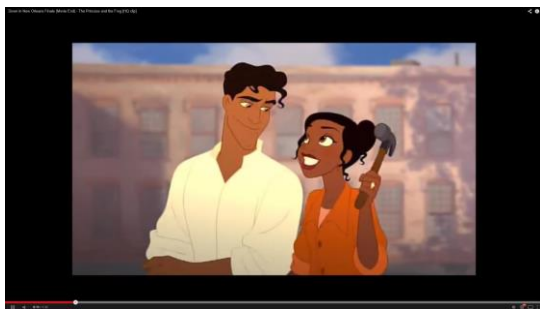
Ein möglicher Trugschluss, welcher beim kindlichen weiblichen Publikum stattfinden könnte, kann dahingehend verortet werden, dass (afroamerikanische) Mädchen durch die dargestellte Visualisierung des Prinzessinnenbildes und der repräsentierten Gleichsetzung dieser Rolle mit dem Streben nach Glück assoziieren, dass nur ein weißes, am besten noch blondes, schlankes Mädchen Glückseligkeit erlangen kann. Auch in der offiziellen Vermarktung Disneys der heroischen Prinzessinnenrollen schlägt sich dies nieder, die „Native American“ Prinzessin *Pocahontas* oder die der asiatischen Kultur zuzuordnende *Mulan* werden in der „Treasury of Tales Disney Princess Book Collection“³⁵⁴ ausgeklammert. (nur enthalten: „weiße Prinzessinnen“: *Arielle, Belle, Dornröschen, Cinderella, Schneewittchen*, und die eigentlich nicht-weiße *Jasmin*, welche aber überaus „amerikanisiert“ dargestellt wird). Neal Lester stellt einen Nexus zur Vermarktungsmechanik des Disney-Konzerns in Hinblick auf Gebrauchsgegenstände und Spielwaren her, da durch die „*construction of blackness generally and of black femaleness more specifically*“³⁵⁵ ein regelrechter „Hunger“ und Andrang seitens des afroamerikanischen Publikums bestand, für Spielwaren mit höherer identitätssteigernder Darstellung, da „*Disney article to little African- American girls*“³⁵⁶ gerichtet waren. KritikerInnen merken jedoch an, dass *Tiana* im Vergleich zu den anderen Disneyprinzessinnen ein divergierendes Happy End erhält, da sie nicht einen Prinzen heiratet und „nur mehr einfach Prinzessin“ ist, sondern ihr Happy End darin besteht, einen Schritt weiter auf der arbeitenden aktiven Karriereleiter im Servier- und Gastronomiebereich hinaufzuklettern. So stellt Neal Lester die Frage, ob dies nun als ein Befund für fortschreitende Emanzipation der Rollenkonstruktion *Tianas* ist oder vielmehr ein Reflex auf kulturelle, sich im Wandel befindliche Komplexe, oder doch eine Art der Diskriminierung, weil *Tiana* eben nicht ein privilegiert abgesichertes „happily ever after“ erhält, wie andere Prinzessinnenfiguren davor.³⁵⁷

³⁵⁴ Vgl.: <http://deseretbook.com/Disney-Princess-Collection-Treasury-Tales/i/5023985>, gefunden am 14.08.2014

³⁵⁵ Zitiert: Lester, Neal A.: *Disney's The Princess and the Frog : The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First*. *The Journal of American Culture*, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, S.297 online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014

³⁵⁶ zitiert: Lester, Neal A.: *Disney's The Princess and the Frog: The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First*. *The Journal of American Culture*, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, S.296 online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014

³⁵⁷ Vgl: Lester, Neal A.: *Disney's The Princess and the Frog: The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First*. *The Journal of American Culture*, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, S.297ff online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014



358

Abbildung 17: Tiana mit Prinz Naveen beim Eröffnen des eigenen Restaurants

Gerade in Bezug auf die äußere Figurendarstellung Tianas attestieren KritikerInnen wie Neely Tucker „*physically, she is young, thin, brown skinned, and with straightend hair in an elegant upsweep*“³⁵⁹, sie trägt keine Friseur die in einem „*more Afrocentric style of cornrows, dreadlocks, twists, or even an Afro*“³⁶⁰, sondern vielmehr glattes langes Haar (möglicherweise könnte Michelle Obama als Figurenvorbild dienen). Bei Pocahontas wiederum wurde vielfach auf ein solches Stereotyp zurückgegriffen, indem sie mit stets wehenden, langen, rabenschwarzen Haaren gezeigt wurde, auch wenn in der jeweiligen Animierung kein Wind zu verorten war, auch das enge beige Wildleder-Kleid entsprach derlei konstruierten Vorstellungen einer „typischen“ amerikanischen Ureinwohnerin, welche hinlänglich durch tradierte Bilder aus Wild-West-Filmen publik sind. In dieser Hinsicht bildet „Küss den Frosch“ ein breitgefächerteres Bild, da auch die Figur des *Prinzen Naveen* nicht klischeebehaftet ist, da zwar erwähnt wird, dass er aus einem Adelsgeschlecht aus dem erfundenen „Maldonien“ stamme, welches in Europa zu verorten ist, aber sonst keine weiteren Angaben gemacht werden. Auch hinlänglich Tianas Visualisierung ist eine Pluralität zu konstatieren, da *Tiana* als kleines Mädchen gezeigt wird, dann als hart arbeitende junge Frau (amerikanische Traumrealisierung – vom Tellerwäscher zum Millionär, schwimmt implizit mit) und schließlich den Großteil des Filmes in verwandelter Froschgestalt. Jedoch selbst in dieser Rollenausformung bleibt Tiana eine aktive Heldin, die bewusst ihren Weg geht und die Handlung vorantreibt, auch dahingehend, dass sie sich nicht von *Prinz Naveen*, dem Frosch, abhängig macht, erst durch die Verwandlung und die Aufgabe des Fluchbrechens

³⁵⁸ Siehe Filmminute 1.24.30 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009 gefunden bei <http://www.youtube.com/watch?v=wfeK2FIRxRo>, gefunden am 25.08.2014

³⁵⁹ Zitiert: Nelly Tucker zitiert bei: Vgl: Lester, Neal A.: *Disney's The Princess and the Frog : The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First*. *The Journal of American Culture*, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, S.298 online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014

³⁶⁰ Zitiert: Lester, Neal A.: *Disney's The Princess and the Frog : The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First*. *The Journal of American Culture*, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, S.298 online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014

tritt ihre Emanzipation in den Hintergrund. Generell, wie auch bereits bei *Pocahontas* zuvor, werden Diskriminierungen, Racial Segregation z.B. in Straßenbahnen³⁶¹, welche die „Civil rights movement“ ab den 1950er Jahren in mühevoller Weise erkämpfte, etc. ausgeklammert und eine heile Disney Welt gezeigt, in der New Orleans als Ort vorgeführt wird, an dem „dreams do come true“³⁶². So vermischen sich dem „change“ verpflichtete Darstellungen der ersten afroamerikanischen Disney Prinzessin mit jenen des herkömmlichen Disneyuniversums, wo die gewohnte „Ordnung“ letztlich hergestellt wird.

5.6 Resümee der Frauenrollen Disneys

Die Beschäftigung mit den diversen Frauenrollen und Kategorisierungen in Disneys Zeichentrickproduktionen hat gezeigt, dass eine vielschichtige Darstellungsform des als weiblich visualisierten vorherrscht. Die Anglistin Kellie Bean attestiert in Bezug auf Disney weibliche Rollengestaltung eine ambivalente Haltung: *„Disney is clearly ambivalent about the value and function of female body. The full-length animated features produced by Disney in the late twentieth century suggest a preoccupation with this body's role in the courtship tradition – to say nothing of a straightforward fascination with the female form. While Disney artists obviously delight in drawing female characters, those drawings betray a deeper misogynist conviction and simply continue the fairy tale tradition embraced by the company since Snow White.“*³⁶³

Was im Resümee klar wird, ist, dass Disney – so zeigen die Untersuchungen – klar zwischen „richtigem“ und „falschem“ Feminismus unterscheidet und dies in seinen Ausformulierungen der weiblichen Rollen sehr deutlich zum Ausdruck bringt. Unter „richtigem“ Feminismus sei das, auch durchaus als „aufmüpfig“ gezeigtes, aktives weibliches Rollenbild skizziert, wie etwa jenes der Titelheldinnen *Arielle*, *Belle* (aus „Die Schöne und das Biest“), *Jasmin* (aus „Aladdin“), *Pocahontas*, *Mulan*, *Rapunzel*, *Merida* und *Tiana* (aus „Küss den Frosch“). Diese Figuren gehen letztlich, obwohl sie zuerst teilweise gegen die ihnen auferlegten Wert- und Normvorstellungen, sowie die von ihnen verlangten klassischen konservativen Rollenmodelle (Auflehnen gegen für sie zur Heirat bestimmte Männer, Neudefinierung der weiblichen Rolle

³⁶¹ Siehe Filmminute 00.30 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

³⁶² Introsong: „Dreams come true in New Orleans“ : Siehe Filmminute 00.01 -02.08 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

³⁶³ Zitiert: Bean, Kellie: Stripping Beauty: Disney's „Feminist“ Seduction. In: *The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 53-64. S.63

mittels Identität- und Selbstfindung [etwa bei *Mulan*]), im klassischen vom Märchengenre geprägten „happily every after“ aufbegehren, nicht aus ihrer Rolle heraus und legen ihre emanzipatorischen Bestrebungen ad acta zugunsten der ehelichen Vereinigung mit dem Prinzen oder in späteren Produktionen dem Helden, welcher auch ein „bad boy“ sein kann. Oftmals findet sogar ein direkter Wechsel vom väterlichen Patriarchat zur angedeuteten Unterordnung unter den Ehemann statt. Beispielsweise findet beim Großteil der Prinzessinnen der 1990er Jahre, die oftmals in der Forschung als die erste Feministinnen bei Disneys Figuren darstellt werden, in den Endsequenzen das obligatorische „In die Hände geben“ bzw. „Weiterreichen“ des Vaters/Königs/Sultans/Häuptlings an den Prinzen statt. Somit wird pointiert formuliert die „alte konservative Ordnung“ wieder hergestellt.

Ein weiterer Aspekt, welcher allen weiblichen Frauenrollen in Disneys Zeichentrickproduktionen gemein ist, wäre die dargestellte Visualisierung des weiblichen Körpers. Kellie Bean fasst dies wie folgt zusammen: *„Esmeralda and her Disney sisters (Snow White, Ariel, Belle, Jasmine, Mulan etc) are male- defined fantasies of female biological perfection. Drawn according to the same impossible dimensions as the Barbie doll- or any number of surgically altered Hollywood actresses – Disney’s heroines all feature tiny waists, large breasts, curvy hips, and sensuous hair.“*³⁶⁴

Gerade im Hinblick auf die Selbstwahrnehmung und das Körperbild kleiner Mädchen ist diese durchgängige, kaum variable Darstellungsform der weiblichen Hauptfiguren äußerst kritisch zu betrachten, da sie sich mit der Koppelung des Handlungsstranges auf die Formel „Schlank + Schön = Erfolgreich“ hinunterbrechen lassen, welches für die körperlichen Normvorstellungen der kindlichen RezipientInnen fatal sein kann, da sie ein Bild vermittelt bekommen, wonach man nur ein „Happy End“ mit Liebe, Akzeptanz, Wertschätzung, Erfolg, und letztlich dem heißersehten Prinzen erhält – so wie Disneys Prinzessinnen – wenn man ein perfektes Aussehen hat und dem fast barbiehaft anmutenden Schönheitsideal entspricht.

Wachsen Kinder nun mit diesen sowohl weiblichen als auch männlichen „Idealbildern“ auf – und Disneys Zeichentrickfilme können ohne weiters gerade durch ihre starke mediale Präsenz und Vermarktung als „normgebend“ betrachtet werden – kann dies zur einer Festigung solcher stereotypen Körper- und Rollenbilder führen, welche zumeist in der Pubertät weitreichende Folgen haben können. Demzufolge empfinden sich die Mehrzahl der 16 bis 21jährigen

³⁶⁴ Zitiert: Bean, Kellie: Stripping Beauty: Disney’s „Feminist“ Seduction. In: The Emperor’s Old Groove Decolonizing Disney’s Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 53-64. S.55

Mädchen, einer Umfrage nach Gaugele³⁶⁵ zufolge, als zu dick und die Burschen wiederum als zu dünn und schwächling. Beide Geschlechter streben am eigenen Körper eine Nachahmung des Körpers ihrer Idole aus der Film- und Medienwelt an.

Die Auseinandersetzung mit Disneys Frauendarstellungen hat, wie auch die Klassifizierung in diverse, als typisch zu betrachtende, Rollen der Prinzessin, femme fatal, aktiven Frau und personifizierten Natur gezeigt, dass eine Divergenz darin zu verorten ist, jedoch in Hinblick auf die Konstruktion zum männlichen Geschlecht hin eine einheitliche Stereotypisierung vorherrscht, welche in einer Unterordnung des Weiblichen unter das primär männliche Dominat endet. Diese Zweigliedrigkeit wird auch in den neueren Produktionen erzielt, welche – wie etwa *Merida*, *Rapunzel* oder *Tiana* – zwar weitgehend unabhängige, aktive, selbstbestimmte und emanzipierte Frauen (die tatsächlich Frauen sind, da sie nicht minderjährig sind, wie die Prinzessinnen es in den 1990er Jahren waren) sind, und auch ihr Ziel im Leben nicht mehr die Verheiratung und Liebe ist. Trotzdem wird bei den neueren Produktionen am Ende eine Rückkehr in kulturell tradierte, klischeebehaftete, althergebrachte und als „Ziel“ dargestellte Maxime zumindest angedeutet. Die als aufmüpfig gezeigte Schottenprinzessin *Merida* erhält am Ende dahingehend Freiheit, dass sie selbst wählen darf, wen sie heiratet und wann dies passieren soll. *Rapunzels* Freiheit und Emanzipation besteht darin, dass sie als Prinzessin den „bad boy“ *Flynn Rider* heiraten darf, welcher ein Straßendieb (ähnlich Aladdin) ist. Und die Kellnerin *Tiana* aus New Orleans erhält ein doppeltes „Happy End“ im Patriarchat, indem sie durch die Heirat mit *Prinz Naveen* vom Frosch wieder zurück in die menschliche Gestalt verwandelt wird, weiters von der Vorstadtkellnerin zur „echten“ Prinzessin avancieren und auch noch ihren Traum verwirklichen kann, ein eigenes Restaurant zu eröffnen. Der einzige Haken bei diesem „Triumph der Chancengleichheit und des Aufstiegs“ liegt darin, dass *Tiana* das Gastlokal nur mit der finanziellen Hilfe ihres nunmehr Ehemanns eröffnen kann, welcher ihr einen Vorschuss für die Pacht gewährt. Diese Problematik fällt jedoch dem kindlichen Rezipienten/der kindlichen Rezipientin nicht bewusst auf, wird aber unbewusst wahrgenommen und als gängiges Maxim eingeordnet. So bleibt es also nur den kritischen erwachsenen ZuseherInnen vorbehalten, hier den klischeehaften Rückschritt zu konstatieren, welcher aber gekonnt und nach allen Regeln der Kunst versucht wird als Fortschritt zu popularisieren. Betrachtet man diesen Aspekt, so lässt sich apodiktisch festhalten, dass obwohl komplexe Frauenrollenbilder konstruiert werden, es keinen wirklich gravierenden und

³⁶⁵ Gaugele, Elke, Reiss, Kristina: Jugend, Mode, Geschlecht. Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, S.67

augenscheinlichen positiven Entwicklungsprozess der Geschlechterrollenkonstruktion von 1990 bis 2013 gibt, da die Frauenrollen, selbst als Heroine, in ihrer ihnen aufoktroyierten subalternen Rolle zurückbleiben.

5.7 Mögliche Auswirkung auf das Rollenbild von Mädchen und Burschen

Laut Kellie Bean existiert de facto in Disneys Zeichentrickfilmen keine wirkliche weibliche Perspektive auf das Geschehen. „*Female point of view does not exist in the Disney erotic fantasy; female characters enact the misogynist and paradoxical fantasy of the available stripper: in other words, a sex toy that can be animated into service, whether that be in marriage or in movies.*“³⁶⁶ Diese Problematik ist gerade im Hinblick auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Kindern äußerst bedenklich, da eine Rollenvorstellung angenommen wird, welche im kindlichen Spiel³⁶⁷ weiter praktiziert wird, bis hin zur geschlechterstereotypen Verinnerlichung von Rollenzuschreibungen.

5.8 Männerrollen

Im anschließenden Kapitel sollen die differierenden Männerrollen erläutert werden, die männliche Figuren innerhalb der gewählten Schwerpunktzeichentrickfilme einnehmen. Dabei fiel bereits beim Klassifizieren auf, dass die Rollenbilder sehr divergent angelegt sind, welches vom virilen Macho (z.B. *Gaston*, aus „*Die Schöne und das Biest*“), über den metrosexuellen³⁶⁸ Mann in früher Ausformung (z.B. das *Biest* in männlicher, verwandelter Prinzenrolle) bis hin zum infantil anmutenden willensschwachen Patriarchen (z.B. der *Sultan* aus „*Aladdin*“) reicht.

³⁶⁶ Zitiert: Bean, Kellie: Stripping Beauty: Disney's „Feminist“ Seduction. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 53-64. S.63

³⁶⁷ Ergänzung: „Even so, gender stereotype are pervasive and persistent in children's play. Gender performances that fall outside heteronormative expectations and binary gender categories have real and immediate consequences for children in school and peer cultures.“ Vgl: Wohlwend, Karen E.: "Are You Guys "Girls"?": Boys, Identity Texts, and Disney Princess Play. Indiana: Journal of Early Childhood Literacy 2012, Vol.12(1), p.3-23, S.8, online zugegriffen unter:

<http://ecl.sagepub.com/content/early/2014/05/30/1468798414533561.full.pdf+html>, gefunden am 12.08.2014

³⁶⁸ Definition: Vgl zitiert: Kazakov, Teodor: Metrosexualität als Lebensstil, Abkehr von der Naturalisierung der der Geschlechterrollenstereotype. Hannover: Universität Hannover, Grin Verlag, Vordiplomarbeit 2005, S. 3-4 „Der Begriff Metrosexualität wurde 1994 erstmals vom britischen Journalisten Mark Simpson publiziert. Aus "metropolitan" und "heterosexual" zusammengesetzt bezeichnet Metrosexualität weniger eine sexuelle Ausrichtung, als einen extravaganten Lebensstil, der keinen Wert auf Kategorisierung in einem Rollenbild legt. Metrosexuelle Männer zeigen eine feminine Seite ihrer Persönlichkeit.“ (Kazakov, 2005)

5.8.1 Infantalisierte schwache Patriarchen

Bei der Analyse der Disney-Zeichentrickklassiker lässt sich in der historischen Retrospektive konstatieren, dass ab den 1970er Jahren eine Änderung in der Darstellungsform patriarchaler Figuren, insbesondere jener der Herrscher und Könige, stattfindet. Dabei werden diese royalen Figuren oftmals als naive, (willens-)schwache, unbeholfene, hilflose bis hin zur von Infantilität beherrschten Patriarchen gekennzeichnet. Eine Königsfigur aus den früheren Disneyzeichentrickfilmen, die diesem Schemata entspricht, ist jene des anthropomorphen Löwens *Prinz John* aus „*Robin Hood*“ (1973)³⁶⁹, welcher daumenlutschend nach seiner Mutter weint, jedoch gleichzeitig versucht, in gewaltsamen Machtdemonstrationen das englische Volk zu unterdrücken, jedoch gelingt dies aufgrund der bis ins Lächerliche karikierten Darstellung nicht. Diese Darstellungsform deckt sich mit der allgemein festgestellten Veränderung der Geschlechterrollen, welche Baur und Luedke wie folgt beschreiben: *„Durch die Auflöseerscheinungen der familialen Rollenaufteilung hinsichtlich der Triade Erwerbstätigkeit- Hausarbeit- Kindererziehung, gerät auch die genormte Konstruktion von Männlichkeit in eine Krise. Die sozialen Bewegungen der 1970er, insbesondere die Frauenbewegung, veränderten die Vorstellung vom männlichen und weiblichen Subjekt, sowie den Männern und Frauen zugeschriebenen Kompetenzen.“*³⁷⁰



371

Abbildung 18: *Prinz John* aus „*Robin Hood*“ schlägt vor Wut über die Beraubung die Schläge *Sir Hiss*, dabei lutscht er infantil am Daumen (min. 1.16.05)

Ein weiteres Beispiel einer infantilen Herrscherdarstellung ist bei „*Aladdin*“ zu finden, wobei hierbei die kulturelle Stereotypisierung mitzudenken ist, welche durch die offen verhandelte Diskriminierung der „arabischen Welt“ zu Othering führt. Durch die kindlich naive Visualisierung beispielsweise spielt der Sultan mit Spielfiguren, reitet leidenschaftlich auf

³⁶⁹ Vgl.: Smith, Dave: *Disney A to Z. The official encyclopedia*. New York: Hyperion Verlag 1996. S.420

³⁷⁰ Zitiert: Baur, Nina/ Luedke, Jens: *Männlichkeit und Erwerbsarbeit bei westdeutschen Männern*. In: *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Baur, Nina/Luedke, Jens (Hrsg). Warsaw: Barbara Budrich Verlag 2008, S.81-105, S. 83

³⁷¹ http://www.youtube.com/watch?v=_osOSiAFdYQ, gefunden am 12.09.2014

dem fliegenden Teppich³⁷² und beweist auch sonst ein kindhaftes Gemüt. Erst zum Schluss entdeckt er seine eigene Autorität und ruft das neue Recht aus, nachdem das „evil Arab“³⁷³ zerstört wurde, und nun mit Al (*Aladdin* bittet *Jasmin* gegen Ende: „Call me Al“³⁷⁴ – kann als Bekräftigung des amerikanischen „guten“ über das „evil Arab“ verstanden werden) das amerikanische Dreamcouple die neue Generation bildet. Ausführlichere Erläuterungen zur diskriminierenden Visualisierung dieses Films finden sich in Kapitel 3.



Abbildung 19: *Sultan* baut Türme aus Spielfiguren wie ein Kleinkind, Ausdruck von Infantilität, min 49.33

Erin Addison beschreibt die Darstellung des Sultans als „*race-neutral*“³⁷⁶ und führt weiter zur visuellen Darstellungsform aus: „*He is a benign buffoon with a vaguely dotty, vaguely British accent. He is short, rond, and virtually covered with fluffy hair - all with.*“³⁷⁷ Dabei fällt auf, dass die Figur des Sultans sich vom äußeren Erscheinungsbild mit anderen altbekannten, als gutmütig und gleichzeitig einfältig assoziierten Rollen aus dem Disneyuniversum deckt. Man denke hier beispielsweise an Belles Vater *Maurice* aus „*Die Schöne und das Biest*“ oder den *König* aus „*Cinderella*“ (1950), welcher auch kindlich herumtollend dargestellt wird. Alle diese Figuren gleichen sich in ihrem äußerlichen Erscheinungsbild, welches durch die Zeichnung als kleine, pummelige, weißhaarige, zwirbelbärtige, immer zu Späßen aufgelegte alte Männer sie als hilflos, infantil, naiv und albern charakterisiert.

Erin Addison weist darauf hin, dass der Sultan, durch die Darstellung mit Spielfiguren und der Modellbaustadt, welche Agrabah darstellt, „*generally obtuse to the motives and emotions*

³⁷² Siehe Filmminute 49.33- 51.24 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

³⁷³ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.16

³⁷⁴ Siehe Filmminute 1.24.06 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

³⁷⁵ <http://findingmickey.squarespace.com/disney-animated-features/aladdin/8335029>, gefunden am 14.09.2014

³⁷⁶ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.10

³⁷⁷ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys *Aladdin*. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.10

of *Jasmine, Jafar, and Aladdin*“ ist.³⁷⁸ So kann der Großwesir Jafar ihn mühelos und ohne viel Aufwand manipulieren und „*the Sultan is unable to interpret or affect the Law of his kingdom until scenes.*“³⁷⁹ Auch *Jasmin* gelingt es relativ leicht, ihren Vater ihren Wünschen entsprechend zu beeinflussen, sofern diese nicht einen aktiven Prozess benötigen, wie es aber eine Rechtsänderung implizieren würde, welche stattfinden muss, damit Jasmin eine selbstbestimmte Wahl des Ehemannes treffen kann. Diese aktive Handlungssetzung kann der Sultan aufgrund seiner fehlenden Autorität, die er zwar aufgrund seiner Macht als Amtsinhaber de facto hätte, aber durch seine Gemütsart und die fehlende Durchsetzungskraft nicht haben kann, nicht bewältigen, was ihn damit als schwach und infantil ausweist, und seine Macht nur auf die Repräsentation beschränkt. Um sein Reich vor den Machenschaften des bösen Großwesirs zu befreien, benötigt der *Sultan* also Hilfe von einem Straßenjungen (*Aladdin*), seiner Tochter *Jasmin*, einem Affen Abu, einem fliegenden Teppich und letztlich dem Flaschengeist *Dschinni*.



³⁸⁰ Abbildung 20: Der immer Kind gebliebene König aus „Cinderella“, welcher das Großvater sein kaum erwarten kann



Abbildung 21: Der zerstreute Erfinder Maurice, Belles Vater aus „Die Schöne und das Biest“

Eine ähnliche Position nimmt Belles Vater *Maurice* ein, welcher als zerstreuter und verschrobener Erfinder inszeniert wird, der seit dem Tod seiner Frau von der „Pflege“ seiner Tochter abhängig ist und auch von ihr aus dem Kerker des Biestes befreit werden muss. Weiters besitzt er durch seine introvertierte Art keinerlei echte Menschenkenntnis und erkennt nicht, dass es der eitle, selbstverliebte Jäger *Gaston* mit seinen Avancen für *Belle* nicht ernst meint, sondern sie nur als Trophäe besitzen möchte.

Etwas abweichend, zumindest die Physiognomie der Körpergröße betreffend, sind die Herrscher und Väter der neueren Disney-Filme, die zwar auch infantil dargestellt werden,

³⁷⁸ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys Aladdin. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.10

³⁷⁹ Zitiert: Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys Aladdin. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, S.10

³⁸⁰ <http://www.awaltzthroughdisney.com/the-tales/cinderella>, gefunden am 17.08.2014

³⁸¹ <http://www.youtube.com/watch?v=AEKb6UNbH6c>, gefunden am 18.08.2014

wobei aber dieser Bruch aber noch deutlicher hervortritt und markiert wird, indem diese männlichen Figuren als große, kräftige (dickliche) Männer visualisiert werden, die de facto keine Durchsetzungskraft haben und von anderen weiblichen Figuren, zumeist den Töchtern oder der Ehefrau, dominiert werden. Ein Beispiel hierfür wäre „*Big Daddy*“, Vater von *Charlotte LaBouff* aus „*Küss den Frosch*“ und ein reicher Industrieller, der aber ständig durch seine zu Wutausbrüchen und Heulkrämpfen neigende Tochter manipuliert wird (v.a. zu ihrem finanziellen, materiellen Vorteil), welcher er keinen Wunsch absprechen kann und ihr somit hilflos ausgeliefert ist. Im Gegensatz dazu wird *Tianas* Vater, welcher im Rückblick gezeigt wird, als wohlwollend, weise, gutherzig und vorausdenkend gezeigt und versucht, seine Tochter für das zukünftige Leben vorzubereiten. Er appelliert jedoch an sie, niemals die eigenen Träume aus den Augen zu verlieren (der Gumbokochtopf des Vaters symbolisiert das Verwirklichen des Traumes vom Vater, der schließlich nach dem Tod des Vaters auch zu *Tianas* Lebenstraum wird).



382

Abbildung 22: „*Küss den Frosch*“: *Big Daddy* mit seiner Tochter *Charlotte* die mit aller Gewalt um ein neues Kleid bettelt, der Vater kann und will ihr keinen Wunsch abschlagen

Auch König *Fergus* aus „*Merida – Legende der Highlands*“ stellt einen infantilen Herrscher dar, dessen Reich in Wahrheit von seiner Frau *Elinor* durch geschicktes Lenken und Einmischen regiert wird und dessen Nachfolgerin die als „Wildfang“ bezeichnete Bogenschützin *Merida* ist. Auffällig erscheint hier, dass diese Darstellungsform, die allen männlichen Figuren zuteil wird, welche durch ihre äußere Rolle eigentlich Macht ausstrahlen sollten, diese aber in der Realität nicht haben. Mit der Konterkarierung und Ironisierung wird



die Maxime der „Macht“ in etwas Negatives, Lächerliches verkehrt, welches in dieser Form, so zieht man als ZuseherIn den logischen Schluss, nicht anzustreben sei.

³⁸³Abbildung 23: König *Fergus* (der Selbsternannte Bärenjäger) aus „*Merida – Legende der Highlands*“

³⁸²<http://www.youtube.com/watch?v=RDP2yPtDDLk>, gefunden am 18.08.2014

³⁸³<http://www.youtube.com/watch?v=sWbxhKTbTkA>, gefunden am 18.08.2014

5.8.2 Klassischer Prinz vs. unerlaubter „bad boy“-Prinz

Disney, so scheint es, kommt hier im 21. Jahrhundert an, wo auch, wenn man einen Blick in europäische Königshäuser wagt, „waschechte“ Prinzessinnen, wie beispielsweise die Kronprinzessin von Schweden und Herzogin von Västergötland, Viktoria, einen bürgerlichen Mann ehelicht, diesen durch die Heirat zum Prinzen aufsteigen lässt und sich sogar bei der Hochzeit noch beim schwedischen Volk bedankt: „*Ihr habt mir meinen Prinzen gegeben!*“³⁸⁴. Wäre dies nicht die reale Welt, könnte man meinen, Disney hätte dieses Szenario in all seinem Kitsch mit dem Happy End „ein Märchen wurde wahr“ gezeichnet.

Disney übernimmt diese kulturelle Veränderung und kreiert zur weiblichen Hauptfigur einen neu konzipierten männlichen Gegenpart, der sich als „bad boy“ rubrizieren lassen könnte. Dieser neue Held weist ein breiteres Charakterspektrum auf, ist vielschichtiger skizziert und lässt sich schwerer einordnen als dies beispielsweise noch bei den Prinzendarstellungen wie *Dornröschen* oder bei *Cinderella* der Fall war, welche zumeist in ihrer Persönlichkeitsausformung hohl und trivial blieben, jedoch äußerlich dem zeithistorisch adäquaten Ideal entsprachen und am besten mit dem englischen Vokabel „*handsome*“³⁸⁵ beschrieben werden könnten. Aber auch die modernen Männertypen entsprechen dem „archetypischen Bild“, nur eben jenen der heutigen Zeit, in einer den an sie formulierten Ansprüchen entsprechenden Art und Weise. Die männlichen Hauptakteure in den neueren Disney-Zeichentrickfilmen sind nun durch ihre Vielschichtigkeit nicht mehr der Prototyp eines charmanten, zauberhaften, edlen, ehrenhaften, zuvorkommenden und geradezu ritterlich aufmerksamen Prince Charming, sondern zumeist, wie es bereits der erste „Prinz“ dieser Art am Beginn der 1990er Jahre war, wie *Aladdin* eine Art „ungeschliffener Diamant“³⁸⁶ (gesellschaftlich am Rande stehend, Straßendieb, trotzdem edler Charakter), mit vielschichtigen Persönlichkeitsmerkmalen und Charakterzügen. Dabei wird eine Geschlechterkonstruktion entworfen, wonach die spießbürgerliche Prinzessin, die nach Regel, Norm- und Wertkonventionen bisher lebte, nun auf einen zwanglos lebenden und dadurch „exotisch“ anmutenden jungen unangepassten Helden trifft, dabei diesem zunächst antipathisch gegenübersteht, welches sich im Handlungsverlauf durch gesteigerte Neugier in Sympathie bis hin zur finalen Liebe entwickelt. Diese Konstruktion lässt sich beispielweise

³⁸⁴ "Ich danke dem schwedischen Volk. Denn ihr habt mir meinen Prinzen gegeben!", gefunden bei http://diepresse.com/home/leben/mensch/575329/Royale-Hochzeit_Danke-fur-meinen-Prinzen, gefunden am 15.07.2014 ("Die Presse", Print-Ausgabe, 21.06.2010)

³⁸⁵ zitiert: Enzyklopädieeintrag zu "Prince Phillip" aus *Dornröschen*: Smith, Dave: Disney A to Z. The official encyclopedia. New York: Hyperion Verlag 1996. S.401

³⁸⁶ Filmzitat: Siehe Filmminute 4.40, vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

bei „Küss den Frosch“, „Rapunzel-neu verföhnt“, „Die Schöne und das Biest“, „Pocahontas“, „Der Glöckner von Notre Dame“ (hier der Frauenheld und Soldat *Phoebus*) und „Aladdin“ finden. Bei allen genannten Filmen lässt sich dieser progressive Männertypus ausmachen. Bei „Pocahontas“ und „Aladdin“ kommt noch der erschwerende Faktor des nonkonformen zukünftigen Schwiegersohns dazu, bei welchem sich die Väter der Prinzessinnen *Jasmin* und *Pocahontas* entrüstet zeigen (*Aladdin* der Straßenjungen; *John Smith* als englischer abenteuerhungriger Seefahrer). Allen männlichen illegitimen „Bad Boy Prinzen“ deckungsgleich ist ein breites Spektrum von Humor, Frohsinn, Spontaneität, Unbekümmertheit und Lebenslust, sowie auch eine gehörige Portion Draufgängertum und Abenteuerlust. Diese Persönlichkeitsspektren weisen im Vergleich dazu die früheren „echten“ Prinzen nicht auf. Bei den Produktionen ab den 2000er Jahren etwa deckt sich die Darstellung des aparten, illustren, selbstsicheren, großspurigen Charmeurs und Playboys wie *Prinz Naveen* aus „Küss den Frosch“, der einem kostspieligen Leben frönt und sich ganz seinen Leidenschaften (Musik und hübsche Frauen) hingibt, oder dem Gauner *Flynn Rider* aus „Rapunzel“ mit ausgeprägten Freiheitsdrang und Abenteuerhunger, mit aktuellen Studien, die das Flirtverhalten junger Frauen untersuchen und zum Schluss kommen, dass Frauen nach dem „Nice Guy Prinzip“ agieren würden, also behaupten würden „sensible“ Männer zu wollen, jedoch „*in reality, still choose to date macho men over nice guys, especially if the macho men are more physically attractive.*“³⁸⁷ Geoffrey Urbaniak und Peter Kilmann kamen beispielsweise zu dem Ergebnis: „*Results supported the nice guy stereotype. Lower levels of agreeableness predicted more less-committed, casual, sexual relationships*“³⁸⁸. Dementsprechend agieren auch die Prinzessinnen, welche letztlich dem Charme und dem Reiz der „Bad Boys“ erliegen, da sich diese im Endeffekt doch als romantische, mitfühlende, loyale, vertrauenswürdige und feinfühligte Begleiter herausstellen. Auffällig offen verhandelt und auch ironisiert wird dieses moderne Klischee des „Harte Schale-weicher Kern“-Prototypen Mannes, bei „Küss den Frosch“. *Tiana* ist zunächst regelrecht angewidert von *Naveens* selbstverliebten machohaften Gehabe (wird v.a in der Gumbo-Koch-Szene in den Sümpfen deutlich³⁸⁹), jedoch reflektiert *Naveen* dieses selbst und beweist viel Selbstironie, welche die Stereotypen aufbricht. Dabei wird Kritik an dieser Art des Verständnisses von

³⁸⁷ Zitiert: Urbaniak, Geoffrey ; Kilmann, Peter: Niceness and Dating Success: A Further Test of the Nice Guy Stereotype. Sex Roles, 2006, Vol.55(3), pp.209-224. Springer Science & Business Media B.V. S.209, online zugegriffen unter: <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11199-006-9075-2>, gefunden am 17.09.2014

³⁸⁸ Zitiert: Urbaniak, Geoffrey ; Kilmann, Peter: Niceness and Dating Success: A Further Test of the Nice Guy Stereotype. Sex Roles, 2006, Vol.55(3), pp.209-224. Springer Science & Business Media B.V. S.209, online zugegriffen unter: <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11199-006-9075-2>, gefunden am 17.09.2014

³⁸⁹ Sequenz in New Orleans Sümpfe: Siehe Filmminute 53.24- 56.10 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

Männlichkeit interessanterweise nur klar und offen forciert, als die beiden Protagonisten in Frösche verwandelt sind, was eine Art Schutzraum für heikle und problematische Themenbereiche bietet. Als jedoch die Rückverwandlung in den menschlichen Körper beginnt, hört auch die Kritik am klischeehaften Rollenverständnis auf. Gerade aber das Ende des Filmes, welches suggeriert, dass es eine Frau letztlich doch nur mit einem Mann an ihrer Seite im Leben und in der Wirtschaft schaffen kann, bestätigt wiederum gängige Klischees. Würde man den Film in einem Gedankenexperiment zehn Minuten vor Ende abbrechen, so käme man zu einem für Disney durchaus sehr fortschrittlichen, emanzipatorischen Endpunkt. Analog dazu ist in der Konstruktion der männlichen Helden jene Weiterentwicklung der weiblichen Disney-Zeichentrick-Protagonistinnen enthalten, welche mit der Modifikation hinlänglich der Abgrenzung von tradierten Rollenbildern einhergeht. Dabei lässt sich ein peripherer Wandel konstatieren.

5.8.3 Resümee der Männerrollen Disneys

Hinlänglich der Konsequenz dieser stereotypen und normativ vermittelten Männlichkeitsbilder, welche Disney produziert, reproduziert und antizipiert, stellt sich die Frage, welche Auswirkungen diese Männlichkeitskonstruktionen auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung der kindlichen Rezipienten haben kann.

Die Beschäftigung mit der Thematik hat gezeigt, dass Disney Rollenbilder entwirft, die jedoch mit der realen Geschlechteridentifikation von Frauen und Männern nicht gleichzusetzen sind. Auffällig erschien es, dass die Geschlechtskonstruktionen in ihrer visualisierten und in Folge medial vermarkteten Inszenierung wechselseitig aufeinander bezogen werden und sich auch in ihrer Konstruktion gegenseitig durchdringen. Weiters fiel auf, dass Männlichkeit immer als ein soziales Konstrukt in Disneys Zeichentrickfilmen verhandelt wird, welches im Gegensatz zum „typisch“ Weiblichen gesetzt wird, um somit die kollektive Macht von männlichen Figuren über weibliche, zumeist heroine (Prinzessinnen) Figuren auszudrücken.

5.9 Bezüge der Figuren – versteckte Sexualität

Disney steht seit Anbeginn für „moralisch, (konservativ-amerikanisch) wertorientierte Familienunterhaltung“³⁹⁰ und diese Reputation des „*moralischen Aushängeschildes*“³⁹¹ hängt

³⁹⁰ Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979 (5.Aufl.2002), S.134

bis heute an. Dabei bildet vor allem das stereotype Konstrukt einer „traditionellen, harmonischen“ Familie bestehend aus Vater, Mutter Kind die Basis der patriarchalen Ordnung. Dieses „familienfreundliche Image“³⁹², welches geprägt wird, durch „süße Charaktere, saubere Unterhaltung für die ganze Familie, fast ohne Sex und Gewalt.“³⁹³

Dieses Heteronormativ, welches konsequent forciert wird, spielt in allen Disneyproduktionen eine wichtige Rolle. Brenda Ayres konstatiert dazu: „*Disney films continue to reinforce hegemony of gender ideology in America. Jasmine is expected to give up royalty in order to marry. Belle, Nala, and Esmeralda are females who are obviously superior in character to their male counterparts. Yet they are invest all of their resources toward making men successful. Pocahontas is supposed to give herself to a man who represents a race who will wipe out her own race. Mulan is prepared to give up her life in order to save the life of her father and late the life of her lover.*“³⁹⁴ Ayres schließt daraus, „*these are sexist and xenophobic messages churned out by Disney apparatus for purpose of swaying children to conform to Victorian Western notions of gender behaviour.*“³⁹⁵

Neben den klassischen Konstruktionen der männlichen und weiblichen Figuren gibt es auch in diversen Filmen Charaktere, welche als „*overly sexual*“³⁹⁶ porträtiert werden, und zumeist mit typischen Attributen wie „*unnaturally small waists, large breasts, big eyes, and batting eyelashes*“³⁹⁷ versehen sind. Solche offensiv sexuell agierende Figuren sind etwa die Meerhexe Ursula aus „*Arielle, die kleine Meerjungfrau*“, sowie Charlotte aus „*Küss den Frosch*“, welcher beispielsweise ihr Dekolleté dem vermeintlichen *Prinz Naveen*, welcher aber der durch Voodoo Zauber verwandelte Diener *Lawrence* ist, ins Gesicht drückt und

³⁹¹ Zitiert: Böck, Christina: Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films *The Jungle Book*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 12

³⁹² Zitiert: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979, S.134

³⁹³ Zitiert: Schweigler, Tanja: Das kindliche Verständnis von Moralsituationen in Zeichentrickfilmen. Eine Fallstudie von Kindern zwischen sechs und sieben Jahren, anhand des Walt Disney Films „Findet Nemo“. Diplomarbeit. Univ. Wien 2007, S. 62

³⁹⁴ Zitiert: Ayres, Brenda: The Poisonous Apple in Snow White. Disney's Kingdom of Gender. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 39 -49. S.48

³⁹⁵ Zitiert: Ayres, Brenda: The Poisonous Apple in Snow White. Disney's Kingdom of Gender. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 39 -49. S.49

³⁹⁶ Zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.35. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

³⁹⁷ Zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.35. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

offensiv mit übertriebenem Körpereinsatz flirtet und bewusste Raubkatzengeräusche macht, um den Heiratsantrag noch schneller voranzutreiben.³⁹⁸

Auffällig hierbei erscheint es, dass offensichtliche und offensiv forcierte Sexualität immer als negativ, manipulativ und schließlich zu verurteilend dargestellt wird, was wiederum den kindlichen Rezipienten betrachtend, weitreichende spätere Folgen in der Entwicklung und im Umgang mit der eigenen Adoleszenz sowie den daraus deduzierten Vorstellungen von Sexualität und der Beziehung zwischen den Geschlechtern, haben kann. Ein besonders negativ anmutendes Beispiel für Sexualität, dargestellt als Verführung des Gegners um eigene Ziele zu erreichen, ist bei „*Aladdin*“ zu finden. Als der böse Großwesir Dschafar die Macht übernimmt und den Sultan und seine Tochter Jasmin als Gefangene (als Hofnarr und Haremsdame) hält, wird die nun vorherrschende Sexualität am Hof schon durch die Dominanz der Farbe Rot in dieser Sequenz ausgedrückt. Bevor der zur Rettung eilende Aladdin von Dschafar entdeckt wird, heckt Jasmin den Plan aus, diesen zu betören und soweit zu verführen, dass Aladdin ihren Vater befreien kann. Dabei setzt sie ihre körperlichen Reize ein, welche dem Betrachter durch typische Attribute verdeutlicht werden. Jasmins Stimme wird ruhiger, langsamer und sie flirtet „*Dschafar, dein Bart ist so verlockend*“³⁹⁹, was dem erwachsenen ZuseherIn prompt deutlich wird.



Abbildung 24: Kusszene Dschafar - Jasmin



Abbildung 25: Jasmin setzt ihre (körperlichen) Reize ein

Das vermittelte Bild suggeriert den (kindlichen) ZuseherInnen, dass Frauen ihre sexuellen Reize bewusst dazu einsetzen, um das zu bekommen, was sie möchten, frei nach dem Motto „Verführung, Verführungskunst und Erotik sind die Waffen einer Frau“. Mit dem gleichen Konstrukt wird auch bei der Straßentänzerin *Esmeralda* aus „*Der Glöckner von Notre Dame*“

³⁹⁸ Sequenz im Pavillon: Siehe Filmminute 39.59 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

³⁹⁹ Siehe Filmminute 1.14.25 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

⁴⁰⁰ Siehe Filmminute 1.14.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=YqgruvabN4U>, gefunden am 18.09.2014

⁴⁰¹ Siehe Filmminute 1.12.32 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=YqgruvabN4U>, gefunden am 18.09.2014

gearbeitet, die ebenfalls ihre Reize gezielt einsetzt um Quasimodo befreien zu können (siehe Figurenanalyse Esmeralda Kapitel 5.2 Femme fatale). Dieser Trugschluss kann sowohl bei Mädchen als auch bei Burschen einschneidende und tiefgreifende Folgen in der Selbst- und Fremdwahrnehmung in Bezug auf das geschlechterspezifische Verhalten mit sich ziehen.

Dies ist jedoch nicht das bestürzendste Beispiel für eine Illustration von Sexualität, welche als Instrument übervorteilt wird, um das Gegenüber zu beeinflussen. Betrachtet man „*Die Schöne und das Biest*“ so wird eine Beziehungskonstruktion gezeigt, welche auf Machtdemonstration, Erpressung und Gefügigmachung durch Entzug elementarer Grundbedürfnisse beruht. Das *Biest* geht hier äußerst hinterlistig vor, denn zuerst wird *Belle* gefangen gesetzt und von ihrem Vater getrennt, danach setzt das Biest Belle mehrfach wütend aufbrausend unter Druck bis hin zur Erpressung ihr jegliche Nahrung zu verweigern (Biest: „*If she doesn't eat with me, than she doesn't eat at all*“⁴⁰²), bis sie nicht mit ihm gemeinsam am Tisch sitzt und ein Mahl einnimmt. Mia Towbin führt zur weiteren Szenenentwicklung wie folgt aus, „*eventually, Belle's love transforms the Beast into a prince. Given the prevalence of domestic violence in the United States, this message is alarming. From Beauty, children learn that it is acceptable for men to abuse women. They learn that if women tolerate the abuse and continue to love him despite his abuse, she will eventually be able to change him into a loving partner*“⁴⁰³. Verinnerlicht man dies, so kann nicht die Rede sein von „*Märchen schreibt die Zeit, immer wieder wahr, eben kaum gekannt, dann doch zugewandt, unerwartet klar*“⁴⁰⁴, welches *Madame Pottine* während der bekannten Ballsaaltanzszene singt.

Betrachtet man weiters die Disneyzeichentrickproduktionen in Hinblick auf den Diskurs über Sexualität, so fällt auf, dass eine primär heterosexuell orientierte „Norm“ vorgegeben wird, sodass de facto keine gleichgeschlechtlichen Verbindungen dargestellt werden. Wenn derlei angedeutet wird, dann immer nur so, dass es für die erwachsenen ZuseherInnen erkenntlich ist, jedoch dem kindlichen Publikum verwehrt bleibt. Diese Darstellungsformen sind zumeist so gestaltet, dass Männer mit tradierten stereotypen femininen Persönlichkeitszügen charakterisiert werden. Dabei werden die visualisierten Figuren ironisiert und ins Lachhafte verzerrt, was als eine durchgängig praktizierte Homophobie der Disney Company betrachtet werden kann. Solch eine verzerrte Figur lässt sich beispielsweise in „*Robin Hood*“ finden,

⁴⁰² Siehe Filmminute 35:55: vgl: *The Beauty and the Beast*, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1991, DVD- Video, *Die Schöne und das Biest*, Walt Disney Pictures 2010

⁴⁰³ Zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. *Journal of Feminist Family Therapy.*, 15/4, 2003. p. 19-44. S.36. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

⁴⁰⁴ Filmzitat: Siehe Filmminute 63:33- 63:49 vgl: *The Beauty and the Beast*, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1991, DVD- Video, *Die Schöne und das Biest*, Walt Disney Pictures 2010

wo *Prinz John* von England anthropomorph als Löwe dargestellt, stereotype feminine Züge aufweist, welche der Verlachkomik dienlich augenscheinlich plakativ dargestellt werden: „*he has a high pitched laugh, a limp wrist, wears a lot of jewelry, and is too small to fit into his robe or throne*“⁴⁰⁵, außerdem wird *Prinz John* als daumenlutsches weinerliches „Muttersöhnchen“ präsentiert, welcher stets gemeinsam mit der Schlange *Sir Hiss*, dem Hofberater auftritt, welche ihn durch Hypnose versucht zu beeinflussen. Auch bei „*Pocahontas*“ gibt es eine solch geformte Beziehungskonstellation, zwischen dem herrsch-, und reichumsüchtigen *Governor Ratcliffe* und seinem Diener *Wiggins*, welcher mit offensichtlichen „queer-codes“ versehen dargestellt wird. *Ratcliffe* wird als verschwenderisch, modebewusst (er trägt sogar violetten Lidschatten) und harte Arbeit scheuend dargestellt. *Wiggins* wird übertrieben feminin präsentiert, umgibt sich stets mit *Ratcliffe*s Schoßhund, dem kleinen Mops *Percy*, badet diesen (obwohl der Hund dies ablehnt), bereitet kleine Geschenkekörbe vor, weist eine grazile Figur auf und ist stets bemüht, in *Ratcliffe*s Gunst zu stehen. Die *Wiggins* plakativ aufoktroyieren Charakterisierungen ließen sich noch weiter fortführen und weisen fraglos diskriminierende Absichten auf.



Abbildung 26: Wiggins und Percy aus *Pocahontas* (18.28)



Abbildung 27: Ratcliffe singt von Ruhm und Gold (26.58)

Auch bei „*Mulan*“ wird Homosexualität indirekt angedeutet, durch den feminin gezeichneten intriganten Sekretär des Kaisers *Chi Fu*, welcher auch wie ein Mädchen kreischt und beispielsweise im Kontrast zu den anderen Männern, welche nackt baden, mit einem weiblich gebundenen Handtuch zum See kommt und von den „männlichen Soldaten“ wegen seiner zimperlich, mäckligen und „mimosenhaften“ Art gehänselt wird. *Chi Fu* verteidigt sich, was er

⁴⁰⁵ Zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.34. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

⁴⁰⁶ Filmminute 18.28, *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

⁴⁰⁷ Filmminute 26.58, *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

jedoch in der Sekunde darauf mit einem schrillen Kreischen: „*And I do not squeal like a girl*“⁴⁰⁸ kommentiert.



Abbildung 28: Chi Fu karikiert als überempfindlich (Mulan, 1998)

Wie auch bei anderen Disneyzeichentrickfilmen werden auch bei „*Mulan*“ stark stereotype Klischees und Kritiken in den Liedern verhandelt, da durch die Schnelligkeit und die einprägsame Melodie eine Art „Schutzmoment“ für Satire und Kritik entsteht. Diesen „doppelten Boden“ machte sich schon Johann Nestroy zu nutzen, der beißendende Sozial- und Politikritik in Gesang-Couplets einbaute, welche vor den verschärften Zensurbedingungen des Wiener Vormärzes schützten.

Bei *Mulan* finden sich etwa im Lied „*Ehre für das Haus*“⁴¹⁰ kritische Stellen in Bezug auf die untergeordnete Rolle der Frau, welche nur zum Heiraten hübsch gemacht werde, weiters in den Songs „*Sei ein Mann*“ (Ironie hierbei: Hauptmann *Li Shang* singt zu *Mulan*: „*Jeder wird hier zum Mann, sogar du!*“, was die Frage aufwirft: Was ist dann typisch männlich, wenn es sogar *Mulan* werden kann, obwohl sie nur als ein solcher verkleidet ist) und „*Eine Frau, für die ein Kampf sich lohnt*“, hierbei werden heterosexuelle Beziehungen als Norm gesetzt, nach welchen sich die im Krieg befindlichen Soldaten sehnen, wobei stereotype Bilder verhandelt werden: Eine Frau müsse kochen können, schön sein, sie sollte die Kraft und die Narben von der Schlacht bewundert – *Mulan* entgegnet „*wenn sie auch klug und clever ist, wäre das nicht grandios?*“ – ablehnendes „*Nein*“⁴¹¹. Damit wird das Programm indirekt vorgegeben, wobei aber die sexistischen Äußerungen der Soldaten durchaus karikiert dargestellt werden.

Mia Towbin merkt an, dass lediglich bei „*König der Löwen*“ eine Beziehung zwischen männlichen Figuren, die auch miteinander leben, als positiv bewertet gezeigt wird: „*males*

⁴⁰⁸ Filmminute 49.12, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998

⁴⁰⁹ Filmminute 49.12, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998, online zugegriffen bei: <http://www.ustream.tv/recorded/5520662/pop-out>, gefunden am 05.05.2014

⁴¹⁰ Filmminute 6.45 – 9.40, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998

⁴¹¹ Filmminute 50.07-51.29, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998

being affectionate with one another as acceptable“⁴¹² in den Figuren der Meerkatze *Timon* und des Warzenschweins *Pumbaa*.

Auch weiblichen Figuren wird „queerness“ zugestanden, wenn auch hier wiederum deutlich negativ besetzt, beispielsweise in der Figur der Heiratsvermittlerin aus *Mulan*, welche als „männlich“ gezeigt wird, um dies auch noch zu verdeutlichen, verschmiert diese unabsichtlich eine schwarze Tinte in Form eines Bartes über ihren Mund.



Abbildung 29: Heiratsvermittlerin aus *Mulan* malt sich selbst einen Bart

Auch die Meerhexe *Ursula* aus „*Arielle, die Meerjungfrau*“ wird als queer dargestellt, welche Sexualität als Machtinstrument ansieht, um Männer zu verführen, weil nur „*die Möglichkeiten der Körpersprache*“ (laut *Ursula* in Sequenz „*Die Armen Seelen in Not*“⁴¹⁴) brächten Erfolg bei Männern.

Durch die Verkleidung *Mulans* als Mann, um als Soldat anstelle ihrer verwundeten Vaters in der kaiserlichen Armee zu dienen, wird das Motiv des „*Cross-Dressing*“⁴¹⁵ erkenntlich, welches auch in umgekehrter Form vorkommt, als *Mulan* nach der „Enttarnung“ wieder als Frau auftritt und die Soldaten sich als Konkubinen verkleiden, um an den Hunnenwachen vorbei zu kommen und den Kaiser zu retten. Dabei wird *Mulans* Verkleiden und somit Täuschen letztlich als besonders mutig goutiert, jedoch die weibliche Verkleidung der Soldaten (nicht alle, der Hauptmann *Li Shang* ist zu sehr „männlicher Held“ um dies zu tun) wird von den Hunnen als „hässliche Konkubinen“⁴¹⁶ abgewertet und ausgelacht.

⁴¹² Zitiert: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.34. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

⁴¹³ Filmminute 10.40, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998, online zugegriffen bei: <http://www.ustream.tv/recorded/5520662/pop-out>, gefunden am 05.05.2014

⁴¹⁴ Filmminute 43.01-43.43 : *The Little Mermaid*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1989, DVD- Video (Diamond Edition), *Arielle, die kleine Meerjungfrau*, Walt Disney Pictures 1989

⁴¹⁵ Definition „Cross- Dressing“ : „Bevorzugtes Tragen von Kleidung des anderen Geschlechts mit dem Ziel, die sexuelle Befriedigung zu steigern und/oder Ängste zu lindern“. Information bezogen bei u. zitiert: Breiner, Sandra: „Was ist Transsexualität?“, Bulletin des DIJG Nr. 16, Herbst 2008 S. 6, online zugegriffen unter: <http://www.dijg.de/transsexualitaet-geschlechtsumwandlung/begriff-definition-transvestismus/>, gefunden am 12.08.2014

⁴¹⁶ Filmminute 1.14.28, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998



Abbildung 30: Verkleidung der Soldaten als Konkubinen (*Mulan*, 1.12.52)

Dies mutet wie ein, von der amerikanischen Anthropologin Gayle Rubin (1997) definierten, „sameness –taboo“ an, welches die Angst vor der Verwischung geschlechtlicher Gruppen meint. Dabei sind die unterscheidbaren und in Hierarchien überführbare symbolische Markierungen zentrales Thema.⁴¹⁸ Disney hantelt sich genau an dieser Grenze entlang und eine Verwischung dieser kommt so gut wie kaum vor. Die Aufteilung erfolgt immer in „typisch weibliche“ und „typisch männliche“ Kategorien, Tätigkeiten, Kleiderordnungen etc. Der Trugschluss, der nun beim kindlichen Publikum entstehen kann, ist jener, dass Pluralität nicht als Maxim in der kindlichen Wahrnehmung fassbar wird und im schlimmsten Fall jegliche Abweichung von der als Normativ dargestellten Heterosexualität als „abnormal“ eingestuft wird.

5.10 Einübung klassischer Rollenbilder und teilweises Aufbrechen in den letzten Produktionen

Wie die vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, praktiziert Disney in den Zeichentrickfilmen eine regelrechte Einübung von prägenden Geschlechterstereotypen Bildern. Dadurch, dass diese Filme in ihrer Hauptadressierung den kindlichen ZuseherIn ansprechen und erst in ihrer Nebenadressierung „Unterhaltung für die ganze Familie“⁴¹⁹ implizieren, haben die vermittelten Zuschreibungen auf das jeweilige Geschlecht Auswirkungen auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Kinder und internalisieren die visualisierten Geschlechterstereotypen. Versucht man nun, geschlechtsstereotype Wahrnehmung zu fassen, so folgern Robyn Fivush und Susan Golombok: „Stereotypes are organised sets of Beliefs

⁴¹⁷ Filmminute 1.12.52, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998, online zugegriffen bei: <http://www.youtube.com/watch?v=gdzX2VjCDZs>, gefunden am 05.05.2014

⁴¹⁸ Vgl, zitiert nach: Degele, Nina: *Gender / Queer Studies: Eine Einführung*. Paderborn: UTB Wilhelm Fink Verlag 2008, S.13-14

⁴¹⁹ Anmerkung: Vermarktungsmaxime der Walt Disney Company. Vgl: <http://de.disneylandparis.ch/disney-village/index.xhtml>, gefunden 15.06.2014

about characteristics of all members of a particular group. A gender stereotyp, then, is defined as a set of believes about what it means to be female or male. Gender stereotypes include information about physical appearance, attitudes and interests, psychological traits, social relations, and occupations.“⁴²⁰ Dies impliziert ergo, dass Konstrukte geformt werden, welche in der Folge mit zugeschriebenen Attributen einhergehen, was „weiblich“ und „männlich“ ist.

Gerade im Hinblick auf das Memorieren von Rollenbildern können zu stark vorgefasste Stereotype zu einen unbedarften „*practices for doning gender*“⁴²¹ kommen. Dafür kann beispielsweise das subtil multimedial zirkulierende Rollenbild der Disneyprinzessinnen betrachtet werden, welche für kleine Mädchen durch ihre Darstellungsform und fraglos auch die entsprechende Vermarktung in Form von Prinzessinnenpuppen, Schmück, Süßigkeiten, Kleidung etc, ein „do girl“ Maxim erhalten. Karen Wohlwend führt dazu aus, dass die visualisierte Femininität der Disneyprinzessinnen beispielsweise „*a particular set of beauty ideals with exaggerated physical attributes (large eyes, thick eyelashes, long hair) and coquettish posture (tilted head, arched back) and storylines with damsels- in-distress passivity*“⁴²² taxiert. Durch die kontinuierliche Inszenierung derlei klischeebehafteter Figurenausformungen kann es zu einer Verankerung im kindlichen Wahrnehmungsapparat kommen. Durch das unreflektierte Aufnehmen und Verarbeiten werden in der Folge diese stereotypen Rollenbilder als normkonform betrachtet und schließlich durch die Konsolidierung tradiert. Dabei bekommen Kinder ein schematisches Bild von einseitigen und klischeebehafteten Beziehungs- und Familienvorstellungen vermittelt, welches sie als anstrebbbar und wünschenswert betrachten. Somit werden latente Hoffnungen geweckt, welche als erstrebenswertes Ideal produziert und vermarktet werden, die zumeist im adoleszenten Alter eine Desillusionierung erfahren. Ann Swindler schätzt den Einfluss der Massenmedien auf die Ausprägung der kindlichen Sozialentwicklungskompetenz wie folgt ein: „*The accumulated experience [von medialen Darstellungen] contributes to the cultivation of a*

⁴²⁰ Zitiert: Golombok, Susan/ Fivush, Robyn: Gender development. Cambridge: Cambridge University Press 1995. S.17

⁴²¹ Zitiert: Wohlwend, Karen E.: "Are You Guys "Girls"?": Boys, Identity Texts, and Disney Princess Play. Indiana: Journal of Early Childhood Literacy 2012, Vol.12(1), p.3-23, S.3, online zugegriffen unter: <http://ecl.sagepub.com/content/early/2014/05/30/1468798414533561.full.pdf+html>, gefunden am 12.08.2014

⁴²² Zitiert: Wohlwend, Karen E.: "Are You Guys "Girls"?": Boys, Identity Texts, and Disney Princess Play. Indiana: Journal of Early Childhood Literacy 2012, Vol.12(1), p.3-23, S.8, online zugegriffen unter: <http://ecl.sagepub.com/content/early/2014/05/30/1468798414533561.full.pdf+html>, gefunden am 12.08.2014

child's values, beliefs, dreams, and expectations, which shape the adult identity a child will carry and modify through his or her life".⁴²³

Es ist folglich unumstritten, dass die mediale Inszenierung und Porträtierung dieser Rollenkonstrukte in Hinblick auf Geschlecht, Sexualität, Alter, Beziehung, und Familie, welche Disney kreiert bzw. auf welche Disney zurückgreift, weitreichende Folgen auf die Werthaltung und Meinungsbildung der kindlichen RezipientInnen aufweist – was wiederum die Wichtigkeit der Negierung und Diskontierung dieser stereotypen Bilder hervorbringt, welche zur unabdingbaren Aufgabe von Eltern und PädagogInnen wird. Diese müssen, so wie es Disney in der Vermarktung auch ausdrücklich wünscht, den Film mit den Kindern gemeinsam sehen, um im Anschluss über das Gesehene zu sprechen und so heikle, problematische und fragwürdige Klischeekonstrukte aufzubrechen, damit keine Passivität im Sehverhalten oder vielmehr noch Internalisierungen und Verinnerlichungen dieser bedenklich Wertebotschaften eintreten kann.

⁴²³ Zitiert: Swindler, Ann: Culture in action: Symbols and strategies. Stanford University: *American Sociological Review* 1986 , Vol 51, p. 273-286. S.311, online zugegriffen unter:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2095521?uid=3737528&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104645419887>, gefunden am 25.08.2014

6. Kinder-, und Erwachsenenadressierung – Versteckte Botschaften, Sendebewusstsein "Zauberhafte bezaubernde Bilder"⁴²⁴ - Generationübergreifende Wirkungsästhetik

Wie bereits erläutert zählen Disneyzeichentrick- und Animationsfilme zu dem Genre der „Family Entertainment Filme“ oder auch „all age movies“ und werden auch als solche klassifiziert und beträchtlich beworben und vermarktet. Sie sind klar mehrfachadressiert, was in ihrer spezifischen Gestaltung verortet ist. Doch was genau, begeistert Kinder, wie Erwachsene an diesen klassischen, konventionellen⁴²⁵ Zeichentrickfilmen? Worin könnte auch zukünftig diese mehrgenerationale Begeisterung von Disneyfilmen bestehen?⁴²⁶ Diesen Fragen soll in der folgenden Erläuterung nachgegangen werden.

6.1 Mögliche Gründe für die Faszination von Disneyzeichentrickfilmen für Groß und Klein

Gründe, warum Disneyzeichentrickfilme bis heute in ihrer Konzeption und Wirkungsästhetik eine Begeisterung beim kindlichen, jugendlichen, sowie erwachsenen Publikum bewirken, lassen sich zahlreich finden und benennen. Dass die Filme durch ihre technische Raffinesse der Bilder, der komischen Charaktere, der Story und der hohen Identifizierungsebene mit den ProtagonistInnen das Darstellen und Erträumen fantastischer Erlebnisse bei Kindern eine durchwegs positive Rezeption erreichen, ist beinahe eine logische Konsequenz. Doch wodurch erzielt Disney seine Begeisterung und Attraktivität bei den erwachsenen ZuseherInnen? Der Walt Disney Biograph Richard Schickel sieht den generellen Erfolg Disneys darin, dass Disney, als Person wie auch als Marke, seit Anbeginn an mit Visionen, Werten, Wünschen und Träumen der Kinder wie auch der Erwachsenen spielte, sie repräsentierte und bediente. Dabei weist Schickel darauf hin, dass in der Konzeption vor allem die amerikanische konservative Mittelschicht in ihren Visionen und Werten repräsentiert und dargestellt wurde, was sich wiederum rückläufig auf die Rezeption

⁴²⁴ Wortschöpfung abgeleitet nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei: <http://www.hdm-stuttgart.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014, bzw. <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 12.12.2014

⁴²⁵ vgl: Wells, Paul: Understanding Animation. London, New York: Routledge 1998, S. 36

⁴²⁶ Ähnlichen Fragen widmet sich u.a auch: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei: <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 12.12.2014

auswirkte.⁴²⁷ Da klassische Klischees (junges hübsches Mädchen findet letztlich den Prinzen und diese Engführung nicht nur in menschlicher Gestalt, sondern auch in anderen Figuren aus dem Disneyuniversum) seit jeher auf der Leinwand projiziert wurden und diese auch scheinbar ungefragt vom Publikum als solche angenommen werden, kann darin ein Erfolg Disneys gesehen werden. Auch wenn das Gesehene der Idylle und nicht der Realität entspricht, so erfüllt es zumindest innere Wünsche der ZuseherInnen, sei es jung oder alt. Anzumerken ist, dass Disney gerade bei den jüngsten Filmproduktionen bemüht ist, gängige Klischees aufzubrechen bzw. diese den aktuellen gesellschaftlichen und politischen Normen und Werten anzupassen. Hier sei nur die Emanzipation der weiblichen Protagonistinnen der gleichnamigen Filme, *Merida* (2012), *Rapunzel* (2010), und *Mulan* (1998), erwähnt, welche auch ohne den ihnen obligatorisch zu Seite gestellten männlichen Hauptpart im Leben bestehen können und sich letztlich nur als „Ergänzung“ für diesen entscheiden, aber deren Handlungsstruktur nicht mehr alleine auf diesen ausgerichtet ist, wie es beispielsweise noch bei *Dornröschen* (1959), *Cinderella* (1950), oder *Schneewittchen* (1937)⁴²⁸ der Fall war. Im Folgenden soll versucht werden, die einzelnen Facetten der Mehrfachadressierung genauer herauszuarbeiten.

6.1.1 Humor in allen Facetten (u.a Sprachwitz)

Die wohl zentralste und ausdrucksstärkste Eigenschaft der Disneyzeichentrickproduktionen in puncto Mehrfachadressierung ist wohl jene des Humors. Dabei weist beispielgebend der Medienpädagoge und Kinder,- und Jugendmedienforscher Horst Heidtmann, in seinen Untersuchungen zu Disneys Märchenzeichentrickfilmen, daraufhin, dass die Filme Disneys sowohl bei den kindlichen, als auch bei den erwachsenen ZuseherInnen populär wären,

„wegen eines breiten Spektrums von Humor und Komik, von Situationskomik und Parodie, Satire und Groteske, bis hin zu schwarzem Humor und surrealer Verzerrung“.⁴²⁹ Gerade für erwachsene ZuseherInnen werden so „Kitsch und Verniedlichung“⁴³⁰ durch

⁴²⁷ vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S. XVI (Vorwort)

⁴²⁸ vgl.: Jahreszahlen recherchiert bei: Caldwell, Thomas: The Art and Ideology of Walt Disney: ACMI's 'Dreams Come True' Exhibition. Screen Education, 2011, Issue 61, p.64-69, S. 66, online zugegriffen bei: <http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=938133818056213;res=IELHSS>, gefunden am 14.09.2014

⁴²⁹ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

⁴³⁰ Zitiert: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

Persiflage und ridiküle Pointierung im (Seh-)Geschmack annehmbar.⁴³¹ Dabei fällt auf, dass den ProtagonistInnen beharrlich possenhafte Figurenrollen ergänzend, zumeist als AssistentInnen bei den zahlreichen Abenteuern sekundieren.⁴³² Man denke hierbei an den Rehbock *Bambi*, den das kecke Kaninchen *Klopfer* und das zurückhaltende und schüchterne Stinktier *Blume* unterstützen, oder an *Cinderella* mit den jeweils auf unterschiedliche und individuelle Art und Weise komischen Mäusen, oder des Weiteren an *Dornröschen* mit den drei Feen *Flora*, *Fauna* und *Sonnenschein*, welche als besonders liebenswürdig, aber auch kauzig bis teilweise schrullig skizziert werden. Weiters finden sich bei *König der Löwen* die drei Hyänen (*Shenzi*, *Banzai* und *Ed* ⁴³³), die mit aberwitziger Sprach- und Situationskomik versehen werden. Oder auch an den Disneyklassiker *Die Hexe und der Zauberer*, wo neben der Hauptfigur des kleinen *Arthur*, der seinen lehrreichen Lebensweg mithilfe des Zauberers *Merlin*, findet, dem als Gegenfigur die selbstironische *Madame Mim* zur Seite gestellt wird, zudem sei auch der vorlaute kleine Drache *Mushu* (im Deutschen synchronisiert von Otto Waalkes) aus *Mulan* erwähnt. Der britische Kunstkritiker Christopher Finch spricht in diesem Kontext davon, dass die Nebenfiguren und „*the comedy elements are used to counterbalance the tremendous force of emotions*“⁴³⁴, was wiederum zu einer weit gestreuten Anteilnahme führt und somit auch das ZuseherInnenecho festigt.⁴³⁵ So lässt sich also folgern, dass mittels der Inszenierung burlesker bis hin verschrobener Figuren eine Brechung von besonders bedrückenden und schwermütigen Filmsituationen auftritt, welches es gerade für das kindliche Publikum vorteilhafter in der Verarbeitung dieser ausgelösten Affekte (insbesondere Tragik) macht.⁴³⁶ Hierbei wäre beispielgebend auf die besonders tragische Filmsequenz aus „*Der König der Löwen*“⁴³⁷ verwiesen, welche zum ersten Mal in der Geschichte der Disneyzeichentrickfilme den toten Leichnam einer Hauptfigur über längere Sekunden visualisiert. Dabei handelt es sich um König *Mufasa*, der von seinem Sohn *Simba* tot gefunden wird. Nach dieser Sequenz folgt binnen weniger Minuten die Einführung der

⁴³¹ vgl.: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

⁴³² vgl.: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

⁴³³ vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0110357/>, gefunden am 05.09.2014

⁴³⁴ Zitiert: Finch, Christopher: *The Art of Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Harry Abrams 1995, S.309

⁴³⁵ Eigens gezogene Schlüsse vgl: Barrier, Mike: *Die phantastische Welt der Disney-Zeichentrickfilme*. In: Stryz, Knigge u.a.: *Disney von Innen. Gespräche über das Imperium der Maus*. Berlin 1988, S. 21-41 (S.34)

⁴³⁶ vgl.: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

⁴³⁷ Filmminute:34.10- 36.20: *The Lion King*, Regie: Roger Allers/Rob Minkoff, USA 1994, DVD- Video, *Der König der Löwen*, Walt Disney Pictures 2011

komischen Figuren *Timon* und *Pumba* im Dschungel, welche gerade den kindlichen SeherInnen die vorangegangenen emotionalen Einstellungen vergessen lassen.



⁴³⁸ Abbildung 31: Disneys bildliche Darstellung des Phraseologismus „Wie der Herr, so's Gescherr“ in „101 Dalmatiner“

Weiters wäre der Disneyfilm *101 Dalmatiner* (1961⁴³⁹) zu nennen, der durchaus kritisch die Modewelt und deren Echtpelzmode beleuchtet und in Form der bösen Figur *Cruella De Vil* (bereits sprechender Name in Anspielung auf den Teufel) darstellt, welche, um sich von der herkömmlichen Mode abzuheben sogar bereit ist, kleinen Dalmatinerwelpen das Fell abziehen zu lassen. Diese durchaus heftige Kritik wird jedoch durch witzige Figuren in Form der tollpatschen Bösewichte *Jasper* und *Horace* wiederum gebrochen und aufgelockert, so dass die Spannung und Kritik auch für die kleinsten ZuseherInnen erträglich gemacht wird. Auch lassen sich bei *101 Dalmatiner* humoristische Anspielungen finden, welche sich zuerst durch die kulturelle Tradierung nur dem Erwachsenen Publikum erschließen. Beispielsweise wäre hier die humoristische bildliche Darstellung des Phraseologismus „Wie der Herr, so's Gescherr“⁴⁴⁰, welcher dahingehend dargestellt wird, dass alle Hunde Londons sich im Aussehen und Verhalten dem Hundebesitzer ähnlich sind. Diese Darstellung fällt dem Erwachsenen sofort auf und er kann sie aufgrund seines kulturell erworbenen (Welt-)Wissens, auf diese Redewendung, welche in mehreren Sprachen zu finden ist, zurückführen. Dem Kleinkind ist diese Rückführung auf den Phraseologismus wahrscheinlich noch nicht geläufig. Dies erfolgt aber wahrscheinlich mit dem Sehen und eventueller Erklärungen der Erwachsenen.

Interessant erscheint es weiters in Bezug auf den Humor bei Disney, dass oftmals die grotesken AntagonistInnen vielschichtiger entwickelt sind (z.B die Meerhexe *Ursula*), als die tatsächlichen ProtagonistInnen. Roy Edward Disney, der Neffe des Firmengründers Walt

⁴³⁸ <http://www.pinterest.com/pin/10696117839012603/>, gefunden am 30.08.2014

⁴³⁹ Anmerkung: Jahreszahl recherchiert bei: vgl.: <http://www.moviepilot.de/liste/walt-disneys-meisterwerke-roostercogburn>, gefunden am 02.06.2014

⁴⁴⁰ vgl.: Holtus, Günter: Lexikon der romanischen Linguistik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989, S.66

Disney, meinte in einem 1991 geführten Interview mit der „Kinderjugendfilm Korrespondenz“ anlässlich des Kinostarts des Disneyfilmes „Arielle, die Meerjungfrau“ dazu:

*„Ernsthafte Animations-Stories wären wohl nach einiger Zeit ziemlich langweilig. Trickfilme kommen beim Publikum nur dann an, wenn der dramatische und humoristische Aspekt einer Geschichte ausgewogen aufeinander abgestimmt sind.“*⁴⁴¹ Dabei spielt im Besonderen der Sprachwitz, welcher nicht allen Figuren gegeben wird, eine zentrale Rolle, welcher vor allem an das erwachsene Publikum gerichtet ist. Hier wäre etwa der Löwe mit der schwarzen Mähne der „böse Onkel Scar“ aus „Der König der Löwen“ zu nennen, der sich ironisierter Sprache bedient, die Kindern gerade im Kleinkindalter noch nicht geläufig ist, jedoch bei dem Erwachsenen Publikum Anklang findet (beispielsweise sagt Scar zu Simba, bevor der Mordanschlag auf den König erfolgt: „Simba, es ist zum Sterben schön“).

Fast in jeder Disney Zeichentrickproduktion lassen sich ein oder teilweise sogar mehrere dieser Figuren finden. Roy Edward Disney meinte dazu, dass aktueller Humor in den Produktionen aus Gründen der zeitlosen Präsenz eher in den Hintergrund rückt, zugunsten eines „universellen, figurenbezogener Humors“⁴⁴². Dies könnte mitunter ein Grund für die vielfältige und zeitlose Affinität auch beim erwachsenen Publikum sein. Ein weiterer Aspekt in Hinblick auf die Mehrfachadressierung mittels facettenreichem Humor ist, dass Disney und Disney Pixar vermehrt dazu übergehen, durch die Besetzung der Sprech- und Gesangsrollen durch namhafte SchauspielerInnen und SängerInnen, sowohl in den englischen Originalfassungen als auch bei den jeweiligen Synchronisationen, das erwachsene Publikum anzusprechen. Hier wäre beispielsweise Elton John bei „König der Löwen“ zu nennen oder auch Phil Collins im Disneyfilm „Tarzan“. In Bezug auf humoristische Stimmen ist aktuell der deutsche Komiker Hape Kerkeling als Schneemann Olaf in „Die Eiskönigin – Völlig unverfroren“ zu erwähnen.

⁴⁴¹ Zitiert nach dem Interview mit Roy E. Disney in der Zeitschrift „Kinderjugendfilm Korrespondenz“ Ausgabe 46-2/1991, online zugegriffen unter: <http://www.kjk-muenchen.de/archiv/index.php?id=960>, gefunden am 28.07.2014

⁴⁴² Zitiert nach dem: Interview mit Roy E. Disney (1991) in der Zeitschrift „Kinderjugendfilm Korrespondenz“ Ausgabe 46-2/1991, online zugegriffen unter: <http://www.kjk-muenchen.de/archiv/index.php?id=960>, gefunden am 28.07.2014

Auszug aus dem Interview auf die Frage nach Aktualität des Humors: zitiert: R.E Disney:

"Nun, mit aktuellem Humor muss man vorsichtig sein. Denn bei Trickfilmen dauert es ja gewöhnlich drei, vier Jahre vom Erzählen des Witzes bis zur ersten Präsentation vor einem Publikum. Und auch die Musik ist in dieser Hinsicht schwierig. Wenn man sich etwa Michael Jackson in unseren Filmen vorstellen würde, wüsste ja niemand, ob den in vier Jahren noch jemand kennt. In puncto Aktualität muss man also sehr vorsichtig sein. Außerdem möchten wir natürlich, dass unsere Filme lange Zeit zeitlos wirken. Daher ist universeller, figurenbezogener Humor viel wichtiger als aktueller."

6.1.2 Stoffwahl

Im Hinblick auf die Stoffwahl fällt auf, dass die WDC primär Märchen,- und Fabelsujets⁴⁴³ frequentiert, da diese, wie Horst Heidtmann ausführt „*entweder vollständig oder teilweise, durch Grundstrukturen, Einzelelemente oder zumindest einzelne Requisiten jüngerer und älteren Zuschauern vertraut sind*“.⁴⁴⁴ So festigen beispielsweise die Darstellungen von „Cinderella“ und „Dornröschen“ den kindlichen und erwachsenen RezipientInnen seine Hoffnungen, wie auch Befürchtungen. Dadurch wirken die den Filmen zugrunde liegenden „*märchenhaften Motive, Erzählformen und Stoffe*“⁴⁴⁵, welche mehrheitlich aus den Überlieferungen der „*europäischen Volksmärchen, oder Kunstmärchen*“⁴⁴⁶ entstammen, mehrgenerational und können sich als solche auch im wirtschaftlichen Erfolg halten.⁴⁴⁷ Dabei ist zu konstatieren, dass die Motive der Stoffmaterialien, nicht zeitgebunden sind, wie etwa das sujetbeladene „*Gute gegen das Böse*“⁴⁴⁸. Dass hierbei oft Stereotype gebildet werden, welche für ausgrenzende Macharten verwendet werden (schwarz/weiß Setzung, die beeinflussend wirkt), wurde bereits im Kapitel 3 hinlänglich erläutert.

Aber nicht nur in Disneyproduktionen, sondern auch in Kooperationsproduktionen wie etwa mit Pixar wird das Prinzip der „All Age“-Adressierung auch in Hinblick auf die Stoffwahl verfolgt.⁴⁴⁹ Dies wird auch auf der Ebene der immer verwobeneren Story und der zunehmenden Action deutlich.⁴⁵⁰

Ein weiterer Aspekt, der für die Mehrfachadressierung in Disneys Werken spricht ist, dass Disney sich häufig Stoffen widmet, die einer historischen Legende zugrunde liegen, etwa „Robin Hood“, „Pocahontas“, „Merida“, „Die Hexe und der Zauberer“ (Artus –Legende - basiert auf dem 1958 erschienenen Roman „Der König auf Camelot“ von T. H. White ⁴⁵¹),

⁴⁴³ Vgl: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979, (5.Aufl 2002), S.8.

⁴⁴⁴ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

⁴⁴⁵ Zitiert nach dem Online Lexikon: <http://www.wissen.de/lexikon/maerchen>, gefunden am 12.12.2014

⁴⁴⁶ Zitiert: Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2005, S.9

⁴⁴⁷ Vgl.: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

⁴⁴⁸ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁴⁹ vgl.: Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241. S. 237

⁴⁵⁰ vgl.: Blümer, Agnes: "Crossover"- oder "All-Age"- Literatur. online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/494-crossoverall-age-literatur>, gefunden am 12.12.2013

⁴⁵¹ vgl.: <http://www.moviepilot.de/movies/merlin-und-mim>, gefunden am 18.10.2014

„Mulan“ (zugrunde liegend den Motiven der chinesischen Ballade von Hua Mulan⁴⁵², „Der Glöckner von Notre Dame“ (der historische Roman des französischen Schriftstellers Victor Hugo bildet die Grundlage⁴⁵³), sowie „Hercules“. Der kindliche Rezipient nimmt hier den historischen Hintergrund einfach und gleichsam nebenbei auf, der erwachsene Seher hingegen kontextualisiert den Inhalt und das Setting und kann auch etwaigen Fragen der Kinder eine Erklärung entgegensetzen.

In den Disneyzeichentrickfilmen werden also zum einen in vielfältiger Weise realistische Stoffe verarbeitet, zum Beispiel muss *Tiana* aus „Küss den Frosch“ gleich mit zwei Jobs gleichzeitig kämpfen, um alle ihre Rechnungen zahlen zu können. Jedoch ist herauszustreichen, dass es immer Märchenerzählungen waren, die den Walt Disney Pictures als wichtigste Stoffquelle dienten⁴⁵⁴, weil sie überdies, wie Reinhold Reitberger verwies einen „Pixie-Dust“⁴⁵⁵ versprühen.. Im Fall von „Küss den Frosch“ findet eine Umgestaltung des klassischen Stoffes statt, sodass *Tiana* eine „lebensnähere“ Figur wird, welche genauso alltägliche Sorgen haben soll, wie ihre (erwachsenen) ZuseherInnen.

6.1.3 Figurenzeichnung

Eine weitere Plärier an Disneyzeichentrickfilmen geht von einer Figurenzeichnung der HeldInnen aus, welche entsprechend dem Volksmärchen „*eindimensional, flächig, also entweder gut oder böse, klug oder dumm*“⁴⁵⁶ auftreten, wie Stefan Neuhaus in seinen Erläuterungen zum „Märchen“⁴⁵⁷ anmerkt. Die Figuren sind dabei so illustriert, wie Horst Heidtmann verweist, dass sie entweder manierierte oder verallgemeinernde „*allgemeinmenschliche Eigenschaften*“⁴⁵⁸ besitzen, die den ZuseherInnen in der Wesensart wohlbekannt sind.

⁴⁵² vgl.: Tang, Jun: A cross-cultural perspective on production and reception of Disney's Mulan through its Chinese subtitles: European Journal of English Studies, 2008, Vol.12(2), p.149-162, S.150, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13825570802151413#.VFy2z-l0yUk>, gefunden am 11.10.2014

⁴⁵³ vgl.: <http://www.moviepilot.de/movies/der-gloeckner-von-notre-dame-2>, gefunden am 19.10.2014

⁴⁵⁴ vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S. 12

⁴⁵⁵ Zitiert: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979, (5.Aufl. 2002), S.8.

Ergänzung: *Tinker Bell* aus *Peter Pan* versprühte zuerst diesen funkelnden Zauberstaub. (siehe Reitberger, S.8)

⁴⁵⁶ Zitiert nach: Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2005, S.5

⁴⁵⁷ Vgl: Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2005

⁴⁵⁸ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014

Robin Allan, der sich mit dem europäischen Kultureinfluss auf Disney befasste, weist darauf hin, dass die meisten Disneyfiguren auf „*European folk tales*“⁴⁵⁹ zurückzuführen sind, beispielsweise Prinzessinnen, Elfen, Nixen, Zwerge, Feen uvm.⁴⁶⁰ Darüberhinaus lassen sich Bezüge zum „Kunstmärchen“⁴⁶¹, v.a. jenen der Romantik feststellen, welche Robin Allan mit besonderem Verweis auf *Pinocchio* (von Carlo Collodi)⁴⁶² erläutert, und auf dessen frühzeitige Erprobung der „*Doppelsinnigen Adressierung*“⁴⁶³ auch der Kinder-, und Jugendliteraturforscher Hans-Heino Ewers hindeutet. Reinhold Reitberger betont wiederum jene Figurentypen, die vom Hause Disney selbst entworfen wurden, und stark identifizierend wirken, wie etwa *Dagobert, Pluto, Daisy Duck, Minni Mouse, Kater Karlo und Daniel Düsentrub*.⁴⁶⁴ Diese hohe Identifikationswirkung wirkt sich wiederum stark auf die Rezeptionsästhetik aus, was Erwachsene wie Kinder und Jugendliche gleichsam betrifft, und somit eine breit gestreute Publikumsausrichtung impliziert.⁴⁶⁵ Auf diese Mehrfachadressierung nahm bereits der Firmengründer Walt Disney Bezug, indem er formulierte: „*Adults are only Kids grown up, anyway.*“⁴⁶⁶

6.1.4 Dargestellte Orte

In Bezug auf das Setting, charakterisieren Disneys Zeichentrickfilme eine Utopie, welche zumeist ohne alltägliche Sorgen, Lasten, Nöte und Schwierigkeit auskommt. Betrachtet man jedoch neuere Produktionen, wie etwa „*Küss den Frosch*“⁴⁶⁷, so ist festzuhalten, dass diese Utopie dem Zeitgeist entsprechend allmählich der „Wirklichkeit“ entgegentritt. Trotz allem triumphiert das sujetbeladene Gute über dem Bösen in gewohnter (classical cinema) Happy

⁴⁵⁹ Zitiert: Allan, Robin: *Walt Disney and Europe. European Influences of the Animated Feature Films of Walt Disney*. Bloomington: Indiana University Press 1999, Chapter 2 (p.11-33), S.16

⁴⁶⁰ Vgl: Allan, Robin: *Walt Disney and Europe. European Influences of the Animated Feature Films of Walt Disney*. Bloomington: Indiana University Press 1999, Chapter 2 (p.11-33), S.16

⁴⁶¹ Begriff verstanden nach:

<http://www.pangloss.de/cms/uploads/Dokumente/Germanistik/Allgemeines/Kunstmärchen.pdf>, gefunden am 02.09.2014

⁴⁶² Vgl: Allan, Robin: *Walt Disney and Europe. European Influences of the Animated Feature Films of Walt Disney*. Bloomington: Indiana University Press 1999, Chapter 4 (p.67-90), S.67

⁴⁶³ Zitiert nach: Ewers, Hans-Heino: *Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur*. In: *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur*. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24), S.20

⁴⁶⁴ Reitberger, Reinhold: *Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979, (5.Aufl.2002), S. 9

⁴⁶⁵ vgl.: Kurwinkel, Tobias/ Schmerheim, Philipp: *Kinder- und Jugendfilmanalyse*. Stuttgart: UTB Verlag 2013, S.21, sowie Schickel, Richard: *Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney*. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S. 258

⁴⁶⁶ Zitiert nach: http://www.justdisney.com/walt_disney/quotes/quotes01.html, zugegriffen am 19.10.2014

⁴⁶⁷ Anmerkung: nähere Ausführungen sind hierzu im Kapitel 5.5.2 nachzulesen

End Konstruktion.⁴⁶⁸ Dabei entwirft Disney, gerade bei Produktionen vor 1990, eine Welt, die wahrlich eine Märchenutopie ist, wo, wie Horst Heidtmann ausführt, „*erkennbare Präferenzen für ein idyllisch-verklärtes Mittelalter*“⁴⁶⁹, herrschen. Beispielgebend bei *Robin Hood*, *Dornröschen*, *Die Hexe und der Zauberer*, oder *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. Dies wird idealisierend und glorifizierend visualisiert, etwa, wie Heidtmann betont, mit „*Fachwerkhäuser-, Kleinstadt- und Burgen-Romantik*“⁴⁷⁰, wo trotz aller vermittelter Harmonie, Verträumtheit und Behaglichkeit eine stabilisierende Rangordnung vorherrscht.⁴⁷¹

6.1.5 Ansprechen des Massengeschmacks

Brenda Ayres und Susan Hines konstatieren in Bezug auf die zielgerichtete Adressierung und Feilbietung des Massengeschmacks, dass Disney bewusst auf kindlich basierende Visualisierungsstränge in der Konstruktion der Filmrealität nachvollzieht. „*Children, especially, relate to what they know. Radical differences can be bewildering and, in context of children's entertainment, would require too much in the way of critical or contentious thinking. Disney, instead, feeds the play instinct, disseminating its message not via film to child but via child to child.*“⁴⁷² Das Problem bei derlei gearteter Kommunikationskonnotation liegt darin, dass Disney im Laufe der Jahre kanonbildend agiert, was wiederum rückläufig auf die Rezeption wirkt. So bemerken Ayres und Hines in Bezug auf die Verwehrung kindlichen, sowie erwachsener RezipientInnen, dass „*part of the reason even the most politically and culturally aware parents cannot say „No“ to Disney is that their children are likely to know about the canon already. The likely scenario is that some of their friends at school will watch and talk about Disney videos; and it is highly likely that they will see their first Disney film at*

⁴⁶⁸ Vgl: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugegriffen bei <http://www.hdm-stuttgart.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁶⁹ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugegriffen bei <http://www.hdm-stuttgart.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁷⁰ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁷¹ Vgl: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁷² Zitiert: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.5

school.⁴⁷³ Dies könnte mit dem Begriff „Disneyfication“⁴⁷⁴, welchen Stephen Buhler prägte, in Beziehung gesetzt werden, da „in the United States, Disney has emerged not only as an important form of entertainment but as an important form of socialization“⁴⁷⁵ So lässt sich also konkludieren, dass Disneys Zeichentrickfilme, sowohl beim kindlichen, als auch beim erwachsenen Publikum effektiv wirken, da sie durch ihre spezifisch klassisch konservative narrative und visuelle Konstruktion den Rezipienten nicht trüben. Neben dem Rückgriff auf bekannte Stoffe, Charaktere und Sujets, zumeist aus der europäischen Märchen-, und Fabeltradition (in den neueren Produktionen auch aus dem Bereich orientalischer Märchenschätze und chinesischer Legenden, welche der WDC dienlichen Art und Weise umgeschrieben werden), werden zumeist Umwandlungen und Zugeständnisse den ZuseherInnen Vorlieben bzw. der Resonanz entsprechend vorgenommen (meist gefühlsselig und trivial).⁴⁷⁶ Mithin lässt sich exponieren, dass Disney in summa dazu tendiert, wie auch Horst Heidtmann verweist, „komplizierte Stoffe zu reduzieren und simplifizieren, sowohl inhaltlich wie ästhetisch“.⁴⁷⁷ Diese Verharmlosungstendenz lässt sich durchwegs konstatieren beginnend bei „Schneewittchen“ bis zu der neuesten Produktion „Eiskönigin“. Dabei tritt eine weitreichende Identifikation und Prägung beim Publikum ein, welche als durchwegs forciert betrachtet werden kann. Bereits Walt Disney formulierte einst in Bezug auf die Prägbarkeit des kindlichen Zusehers wie folgt: „I think of a child's mind as a blank book. During the first years of his life, much will be written on the pages. The quality of that writing will affect his life profoundly.“⁴⁷⁸ Diese in hohem Maß berechnete Forcierung der bereits kleinsten ZuseherInnen betont auch Susan Brockus, und folgert: „One of the strengths of Disney's marketing system is that it builds consumers from the bottom up, retains them through generations, and encourages ever- greater investment – Happy Meal“⁴⁷⁹ toys to original

⁴⁷³ Zitiert: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.5

⁴⁷⁴ Vgl: Buhler, Stephen M.: Disney Literature. Shakespeare and Company. The Lion King and the Disneyfication of Hamlet. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p.117-130

⁴⁷⁵ Zitiert: Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12. S.5

⁴⁷⁶ Vgl.: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁷⁷ Zitiert: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugegriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁷⁸ Zitiert nach: Giroux, Henry A.: The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 2010. S.17

⁴⁷⁹ Anmerkung: Ab 1980 enthielt das McDonalds Happy Meal auch Disney-Spielzeuge. Ab 1993 kaufte auch der McDonald's-Konkurrent Burger King Disney-Lizenzen für den Burger King Kids' Club. 2007 verlor

production celluloids, diamond jewelry, and Tiffany lamps featuring favourite characters. Disney provides artifacts that are uniquely part of the shared American culture.”⁴⁸⁰ Dabei fällt, die Marketingforcierung betreffend, auf, dass „*what results, through the strategic marketing of Disney films, is a linkage of cultural significance and meaning from generation to generation. In this process Disney is the facilitator, with the cultural linkages taking place interpersonally and through exposure to and collection of cultural.*”⁴⁸¹

Wie bereits erläutert forciert Disney nachhaltig eine weitgreifende moralisierte Form des „Family Entertainment“, wobei die Familie als Adressatengruppe angesprochen wird und gleichzeitig in dargestellter Form auftritt. Joel Best und Kathleen Lowney führen diesbezüglich und in Bezug auf die implizierte Marketingstrategie aus: „*In sum, Disney has become the target of a broad range of claims and of far more claimsmaking than its media rivals. This reveals the importance of Disney’s good reputation as a moral exemplar. In part, of course, the Disney name is simply familiar- associated with well- known, well- branded products.*”⁴⁸² Doch überdies spielt auch die Positionierung Disneys als das „moralisch saubere“ familienfreundliche Unternehmen schlechthin eine tragende Rolle, wie Lowney und Best weiters ausführen: „*Disney offers a relatively familiar profile. Further, the Disney name is associated with childhood, family, innocence, and other positive values.*”⁴⁸³ Problematisch und zweifellos prekär verhält sich jedoch eine solche positivistische Sichtweise, da sie zu einer Idealisierung und Verkitschung Disneys führt, sowie eine Gleichsetzung jeder Visualisierung der Disney Company mit „*standing for what is good, decent and appropriate*“⁴⁸⁴, welches zumeist versucht, jegliche Kritik ad absurdum zu führen. Doch alleine das Argument einer Moralisierungstendenz des Massenpublikums und jenes einer

McDonald’s schließlich komplett die Rechte an den Disney-Lizenzen, da der Vertrag nicht verlängert wurde. In Deutschland wurde das Happy Meal bis April 1999 Junior-Tüte genannt. Informationen bezogen bei:

http://de.wikipedia.org/wiki/Happy_Meal, gefunden am 10.10.2014

⁴⁸⁰ Zitiert: Brockus, Susan: *Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects*. Popular Communication, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 209, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUK, gefunden am 20.09.2014

⁴⁸¹ Zitiert: Brockus, Susan: *Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects*. Popular Communication, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., S. 210, online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorh-kcSUK, gefunden am 20.09.2014

⁴⁸² Zitiert: Best, Joel ; Lowney, Kathleen S.: *The Disadvantage of a good Reputation. Disney as a Target for Social Problems Claims*. Sociological Quarterly, 2009, Vol.50(3), pp.431-449, S. 443 online zugegriffen bei: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1533-8525.2009.01147.x/pdf>, gefunden am 11.08.2014

⁴⁸³ Zitiert: Best, Joel ; Lowney, Kathleen S.: *The Disadvantage of a good Reputation. Disney as a Target for Social Problems Claims*. Sociological Quarterly, 2009, Vol.50(3), pp.431-449, S. 443 online zugegriffen bei: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1533-8525.2009.01147.x/pdf>, gefunden am 11.08.2014

⁴⁸⁴ Zitiert: Best, Joel ; Lowney, Kathleen S.: *The Disadvantage of a good Reputation. Disney as a Target for Social Problems Claims*. Sociological Quarterly, 2009, Vol.50(3), pp.431-449, S. 443 online zugegriffen bei: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1533-8525.2009.01147.x/pdf>, gefunden am 11.08.2014

versuchten hohen Zeichenproduktion scheinen auf lange Sicht nicht haltbar. Die folgenden Unterkapitel sollen jedoch zeigen, inwieweit Disney seit Beginn dieses mit hohem Aufwand verbundene Marketingbild des Perfektionismus entwickelt und forciert, und welche Auswirkungen das mit sich bringt.

6.1.6 Hohe Zeichenkunst und Perfektion

In Bezug auf die Machart der Filme ist zu konstatieren, dass die durchwegs beachtliche „Zeichenkunst“⁴⁸⁵, mit welcher alle Disneykinozeichentrickproduktionen⁴⁸⁶ ausgestattet sind, zum größten Teil darin liegt, dass die WDC zahlreiche künstlerisch talentierte Illustratoren einsetzt. Zusätzlich aber auch darin, dass auf der narrativen Ebene das Phantastische mithilfe possenhafter Persiflagen, mokanter Karikaturen, sowie mittels des trivialen Darstellens der Charaktere und Sujets, eine Brechung des „Kitschigen“ und „Zuckersüßen“⁴⁸⁷ erfährt, wodurch das Interesse des Erwachsenen geweckt wird.⁴⁸⁸ Dabei war Disney von Beginn an immer daran interessiert dem Zeitgeist entsprechend, sowohl auf der narrativen, ästhetischen, wie auch visuellen Ebene eine Umdeutungen und Bedeutungsmodifikation zugunsten der jeweiligen Novität vorzunehmen.⁴⁸⁹ Auf diese Vorgehensweise weist der Medienwissenschaftler Horst Heidtmann hin, und konstatiert, dass die Revisionen den „aktuellen Entwicklungen der kommerziellen Popularkultur“⁴⁹⁰ angeglichen werden, und weiters eine Erweiterung von „Versatzstücken (Figuren, Redewendungen) der Alltagskultur“⁴⁹¹ erfolgt. Somit wird oftmals die Fehlbeurteilung gesetzt, bei

⁴⁸⁵ Forschungsüberbegriff u.a verwendet bei und zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen: <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁸⁶ Anmerkung: Die ausschließlichen DVD- Produktionen (zumeist Folgeproduktionen z.B. Pocahontas II) werden aus Kostengründen mit geringerem Aufwand realisiert.

⁴⁸⁷ Zitiert nach: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001, S.12

⁴⁸⁸ Vgl: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014, sowie: vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S. 136-137

⁴⁸⁹ Vgl: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁹⁰ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁹¹ Zitiert nach: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

Disneyproduktionen handle es sich um fortschrittliche, dem Zeitgeist entsprechende Filme. Jedoch bleibt auch hier auf den, alle Filme begleitenden, Konservatismus hinzuweisen.

6.1.7 Enorm hoher technischer Aufwand

Als Mitgrund für die marktführende Etablierung am Genresektor, sowie den persistenten Erfolg kann auch der immense technische Produktionsaufwand als Basis gewichtet werden. Dabei erfuhren die Produktionen von Beginn an eine stätige Erprobung, Steigerung und Ergänzung der technischen Mittel und Methoden.⁴⁹² Walt und Roy Disney haben von der Unternehmungsgründung an, stets progressive „Organisationsstrukturen“⁴⁹³ (z.B. Storyboard (zu dt.Szenenbuch)⁴⁹⁴) und „Aufnahmetechniken“⁴⁹⁵ (multiplane camera⁴⁹⁶) lanciert. Im Laufe der Zeit folgte auch Disney dem Trend und brachte mit „Toy Story“ (1995)⁴⁹⁷ den ersten vollständig Computeranimierten Film auf den Markt, was auch die intensive Zusammenarbeit, bis letztlich Übernahme des Hauses Pixar begründete.⁴⁹⁸ Jedoch sei an dieser Stelle erwähnt, dass auch der Konkurrent DreamWorks-Animation-Studios⁴⁹⁹ mit realisiertem technischen Fortschritt aufwarten kann, da hier auch noch eine stärker der Bezugsrealität entsprechende Handlungsdarstellung erfolgt, wie beispielsweise in der äußerst gelungen Produktion des biblischen Animationsfilms „Der Prinz von Ägypten“ (1998)⁵⁰⁰.

⁴⁹² Vgl: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁹³ Zitiert: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁹⁴ vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S. 109

⁴⁹⁵ Zitiert: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁴⁹⁶ vgl.: Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997, S. 149

⁴⁹⁷ Produktionsjahr recherchiert bei: <http://www.imdb.com/list/ls000013316/>, gefunden am 02.08.2014

⁴⁹⁸ vgl.: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.hdm-stuttgart.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 03.06.2014

⁴⁹⁹ Anmerkung: Jeffrey Katzenberg vormals President of Production bei der WDC und Arrangeur der Partnerschaft zwischen Disney und den Pixar Animation Studios; nach Nachfolgestreit 1994 gründet Katzenberg zusammen mit Steven Spielberg und David Geffen DreamWorks. Informationen bezogen bei: Plathaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001. S.242

⁵⁰⁰ Anmerkung: This movie was the most expensive animated feature ever made at the time. Information bezogen bei: <http://www.imdb.com/title/tt0120794/>, gefunden am 12.09.2014

6.1.8 Musik

Betrachtet man folglich die auditive Ebene bei Disneys Zeichentrickfilmen, so kann man registrieren, dass die Filmmusik signifikant eingesetzt wird, um eine effektive Vereinigung zum animierten Bild zu schaffen, welche durchaus, gerade beim Kinderfilm so eingestreut wird, dass sie die Handlungsführung stabilisiert.⁵⁰¹ Bei Disney wird die Filmmusik so verwendet, dass sie über die bloße assistierende Funktion hinausgeht, was bereits Reinhold Reitberger als „magische Formel“⁵⁰² bezeichnete. Ferner hat sie, wie in der Forschung zunehmend betont wird, einen ungemein „dramatisierenden und interpretierenden“⁵⁰³ Effekt, welcher beträchtlich auf der emotionalen und atmosphärischen Ebene wirkungsentfaltend wirkt.⁵⁰⁴

Ein weiterer wichtiger Bestandteil eines Disney-Films liegt in seinem Musicalcharakter. Dies wirkte beispielsweise in weitläufiger Dimension bei „Arielle, die Meerjungfrau“, wie Leonard Maltin ausführt: „*If the Broadway tradition had simply been grafted onto a classic Disney fairy- tale story, that might have been enough, but what was added was something else: a contemporary sense of humor. The musical/comedy/ storytelling mix struck moviegoers as ideal, and The Little Mermaid attracted moviegoers of all ages in record numbers, earning \$84 million in domestic theatrical ticket sales and uncounted additional income from a merchandising boom that followed.*“⁵⁰⁵ Zugleich fand hier eine insistierende Weiterentwicklung des alten Disney-Rezepts vom populären Soundtrack statt. Andreas Platthaus führt dazu aus, dass seit „Arielle“ nun der US-amerikanische Komponist Alan Menken⁵⁰⁶ für fast alle langen Disneyfilme die Musik geschrieben hat und dabei den Schwerpunkt auf veritable Musical-Partituren legt.⁵⁰⁷ Platthaus erläutert in Bezug auf das oscarprämierte Talent Menkens, dass dieser zunächst mit dem Texter Howard Ashman äußerst erfolgreich zusammenarbeitete, ehe dieser 1991 an Aids verstarb. Seitdem gelten

⁵⁰¹ Vgl: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001. S.244

⁵⁰² Zitiert: Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979, (5.Aufl. 2002), S. 130

⁵⁰³ Zitiert: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 03.06.2014

⁵⁰⁴ Vgl.: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. (S.5-7) Online zugriffen bei <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 03.06.2014

⁵⁰⁵ Zitiert: Maltin, Leonard: The Disney Films. 3rd Edition. New York: Hyperion Verlag 1995, S. 291

⁵⁰⁶ Anmerkung: Menken gewann 8 Oscars für seine Arbeit an den Disney-Filmen *Arielle, die Meerjungfrau* (1989), *Die Schöne und das Biest* (1991), *Aladdin* (1992) und *Pocahontas* (1995). Information bezogen bei: <http://moviemusicuk.us/?s=Alan+Menken>, gefunden am 10.10.2014

⁵⁰⁷ Vgl: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001. S.243

Menkens und der britischer Musical- und Filmmusiktexter Tim Rice als Dreamteam, welche zahlreiche Preise gewannen. Als sich jedoch diese musikalische Erfolgsmasche langsam abzunutzen schien, engagierte Disney Popstars wie Elton John, Tina Turner (für „*Der König der Löwen I&II*“), Phil Collins (für „*Tarzan*“ und „*Bärenbrüder*“) oder Sting (für „*Ein Königreich für ein Lama*“).⁵⁰⁸ Musik kann gerade bei Disney als mondiale und vielseitige Ausdruckform gesehen werden, welche es beispielsweise vermag, auch bei den kleinsten RezipientInnen auf der Gefühlsebene Affekte zu streuen, welche lediglich auf der verbalen Dialogebene nicht zu erfassen wären.⁵⁰⁹ Dieser Dimension entsprechend bedient sich Disney der Musik, wobei die Aufgabe der Songs unterschiedlich funktionell eingesetzt wird. Die Verteilung wird nach unterschiedlicher Gewichtung der Musik, entweder als reine instrumentale Untermalung oder als handlungstragender respektive handlungsbrechender Song im Film verwendet. Disney setzt Lieder auch bewusst zur Figurencharakterisierung ein, dabei sei der Song „*Ich will jetzt gleich König sein*“ aus „*König der Löwen*“ erwähnt, welcher *Simba* als noch „unfertigen“, jungen, arroganten, großtuerischen Löwen zeigt, oder auch bei „*Die Schöne und das Biest*“, wo der Jäger und Bösewicht *Gaston* im Lied „*Gaston*“ charakterisierend von der Dorfgesellschaft, seinem Handlanger *Lefou* und von sich selbst besungen und in der Dorfkneipe „gefeiert“ wird. Interessant erscheint es auch, wann welche Figur singen darf, bzw. ob eine Figur überhaupt das Potential erhält, einen Song vortragen zu können. Dieses Faktum ist regelrecht unantastbar, eine Lied(be-)setzung in Disneys Zeichentrickfilmen stellt ein Privileg dar. So kann es aber (wie auch bei *Gaston* erwähnt), durchwegs vorkommen, dass die Bösewicht.Figur einen handlungsbedeutsamen Song erhält. Hier seien die dreiste Meereshexe *Ursula* („*Die armen Seelen in Not*“) aus „*Arielle*“, der maliziöse Löwe *Scar* („*Seid bereit*“) aus „*Der König der Löwen*“, der feindselige Governor *Ratcliffe* („*Mein, Mein, Mein*“ und „*Wilde sind's*“) aus „*Pocahontas*“, der odiöse Richter *Frollo* („*Hellfire*“) aus „*Der Glöckner von Notre Dame*“, die berechnende Mutter *Gothel* („*Mother Knows Best*“) aus „*Rapunzel – Neu verhöhnt*“ oder letztlich an den dämonischen *Dr. Facilier* („*Friends On The Other Side*“) aus „*Küss den Frosch*“ erwähnt. Auffallend erscheint es, dass die Songs der Bösewichte zumeist in hohen Grad moralisch, soziokulturell und politisch bedenkliche Passagen enthalten, diese jedoch aufgrund der Machart und Schnelligkeit der Lieder kaum beim Publikum merklich fassbar werden, was eine Art Grauzone für Disneys propagandistische Dogmen und Essenzen bietet. Werden jedoch wichtige, handlungsentscheidende, offenkundige Informationen verarbeitet, so

⁵⁰⁸ Vgl: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001. S.244

⁵⁰⁹ Vgl: Wasko, Janet: Understanding Disney. The manufacture of fantasy. Cornwall: Polity Press 2001, S.87

geschieht dies stets in Gesprächsform (Dialog), um sicherzugehen, dass die (kindlichen) Rezipienten auch alles verstehen und nichts Zentrales in der Musik ins Hintertreffen gerät.⁵¹⁰

Die Funktion der Musik ist daher ganz unterschiedlich konstruiert. Zu Beginn der Filme erfüllt sie zumeist den Part des handlungscharakterisierenden Kommentars. Dass dies oftmals bereits das häufig stereotypisierte Programm vorgibt, man denke beispielsweise an den überaus diskriminierenden Introsong „Arabische Nächte“ bei „*Aladdin*“, ist somit explizit forciert. Bei Filmen wie „*König der Löwen*“, „*Pocahontas*“ und eben „*Aladdin*“ dient diese Art des Introsongs auch zur Charakterisierung des Handlungssettings (Afrikanische Savanne, Nordamerika, Orient), damit für den Zuseher bereits durch derlei Bezugspunkte Assoziationen möglich werden. Die Problematik hierbei liegt darin, dass Konstruktionen kreiert werden, die mittels des Mediums der Musik noch verstärkt auftreten, welche oftmals in hohem Grad stereotypenbildend, subjektivierend bis hin zu offenkundig rassistisch wirken. Dies ist gerade beim kindlichen Zuseher prekär, da mit derartiger engmaschiger Konstruktion eine in den Bann ziehende Kritiklosigkeit geradezu angestrebt wird. Ein weiteres, dem Musical ähnliches Charakteristikum, neben der (Selbst-)Vorstellung der Hauptfiguren, ist die der Unterhaltung und Auflockerung dienliche Revue-Darstellung, welche am augenscheinlichsten bei „*Die Schöne und das Biest*“ mit „Sei hier Gast“ (gesungen von den verzauberten Schlossgegenständen) praktiziert wurde. Janet Wasko führt weiters aus, dass auch die Zeitverdichtungsfunktion, welcher Musik innewohnt, bei Disneyfilmen oftmals genutzt wird.⁵¹¹ Dies ist im Speziellen für das kindliche Publikum eine Möglichkeit für besseres Verständnis und für die Filmschaffenden eine erleichterte Darstellungsform, um dem für Kinder zumeist schwer fassbaren Umstand der Vergänglichkeit Ausdruck zu verleihen. Überdies werden Songs auch im Film dazu verwendet, Wendepunkte einzuleiten oder Ablenkung zu streuen.⁵¹² Annalee Ward konkretisiert in Bezug auf den Konnex der (Haupt-)Themenkommunikation: „*Disney's use of songs is an important vehicle for communicating its films' themes. By interweaving the theme or themes with some of the audience's experiences or existing beliefs, the message is embedded at a deeper level. The potential for Disney to influence or shape moral identity not only through the narrative but also through the songs is tremendous.*“⁵¹³

⁵¹⁰ Vgl: Stockhammer, Katrin: Von Schneewittchen zu Lightning McQueen. Die stilistischen Charakteristika der Disney-Filme und ihre Weiterentwicklung. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2008, S.57

⁵¹¹ Vgl: Wasko, Janet: Understanding Disney. The manufacture of fantasy. Cornwall: Polity Press 2001, S. 115

⁵¹² Vgl: Stockhammer, Katrin: Von Schneewittchen zu Lightning McQueen. Die stilistischen Charakteristika der Disney-Filme und ihre Weiterentwicklung. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2008. S.60-61

⁵¹³ Zitiert: Ward, Annalee R.: Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film. Austin: University of Texas Press 2002. S.87

Zu konstatieren ist in Bezug auf die Genreentwicklung, dass mit Zunahme der computeranimierten Produktionen (ab der Zusammenarbeit mit Pixar) auch der erfolgsorientierte Broadwaymusicalstil abnahm, da dies veraltet erschien.⁵¹⁴ In Bezug auf die spezifische rhythmische Konstruktion ist festzuhalten, dass dabei stets versucht wird eine Harmonie herzustellen, so dass eine simultane Visualisierung eintritt, wo „*musikalische Dramaturgie und die Dramaturgie der Handlung*“⁵¹⁵ gleichlaufend sind. Dabei verwendet Disney Musiksujets die zeitlich übergeordnet wirken, also keinen direkten „Trends“ folgen, was wiederum der Selbstpositionierung des Unternehmens als Produzent von „Klassiker“ dienlich ist. Zusammenfassend sei mit Annalee Wards Worten zuschließen: „*Not only are the characters' action and images carriers of Disney pedagogy but also the music. Disney animated films rely heavily on music as background, transition, emotive vehicle, and carrier of theme.*“⁵¹⁶

⁵¹⁴ Vgl: Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001. S.242

⁵¹⁵ Zitiert: Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.05.2014

⁵¹⁶ Zitiert: Ward, Annalee R.: Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film. Austin: University of Texas Press 2002. S.86

7. Geschichtsdidaktische Einordnung

Entwurf eines Fächerübergreifenden Unterrichtprojekts in den UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung und UF Deutsch zum Thema "Mehrfachadressierung in Disneys Zeichentrickfilmen der 1990er und deren kulturgeschichtlich relevante Visualisierung"

Geschichtestunden Projektunterricht Geschichte – Deutsch: Projekt: „Disney-Film ab“
(Projektkonzeption für die 8.Klasse AHS, 4/5.Klasse BHS)

7.1 Stundenplanung

„We just try to **make a good picture**. And then the professors come along and tell us what we do.“ (- Walt Disney, Time, 1937)⁵¹⁷.

Ziel: SchülerInnen werden befähigt, Disneys Zeichentrickfilme kritisch nach Themenkreisen zu beleuchten und handlungsorientiert Sequenzen zu dekonstruieren und im medienbewussten Umgang zu analysieren. Medienkompetenztraining.

Themenfeld: Visuelle Kulturgeschichte – Mehrfachadressierung in Disneys Zeichentrickfilmen der 1990er Jahre

Stundenaufbau für 1.Unterrichtseinheit (ungefähr 2 Doppelstunden)

- 1) Begrüßung
- 2) Erarbeitung eines Mind Maps mittels angeleiteter Fragen (LehrerInnen – SchülerInnen- Gespräch) zum Themenkomplex: Visuelle Geschichtsdarstellung im Spiel- und Animationsfilm (Dauer ca. 30min) – Annäherung an das Medium Film, Einsatz eines Power Point gestützten Leitfadens.) Themenakzentuierung Disney (Was verbinden die SchülerInnen damit? Inwieweit wurden sie von Disneyproduktionen in der Kindheit geprägt? etc.)
Kurze Einführung zu Disney (Biographische Daten Walt Disney, Konzern, Verkaufszahlen etc.), sofern nicht bereits im SchülerInnen- LehrerInnengespräch diese Positionen entwickelt werden.

⁵¹⁷ vgl.: zitiert nach: Watts, Steven: The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life. Missouri: University of Missouri Press 1997.S.X (Vorwort)

Dabei soll auf folgende Fragen Bezug genommen werden:

Allgemein: Genre der historischen Spielfilme analysieren

- Welche historischen Spiel- bzw. Animationsfilme kennt ihr? Wie habt ihr diese in Erinnerung?
 - Warum denkt ihr, dass Filme mit historischen Thematiken Publikumswirksam sind? Welche Auswirkungen hat dies auf die Inszenierung des historischen Stoffes?
 - Was denkt ihr könnte man bei Spiel- und Animationsfilmen alles analysieren? Denkt dabei auch an den historischen Kontext. Warum glaubt ihr bedient sich Disney historischer Stoffe und soziokultureller und politisch codierte Themenbereiche, obwohl man doch meinen könnte es seien „nur“ Kinderfilme? (Wer ist der Held? Wie werden Massenszenen dargestellt? Was kann man alles untersuchen: Bekleidung, Mobiliar, Gestik etc.? Welche Klischees werden bedient? Aus welcher Perspektive wird erzählt? Bezug auf historische Ereignisse? Verhältnis realer und fiktiver Personen? Welche Themen werden behandelt? etc.)
 - Wann wurde ein Film gedreht? Welche historische Epoche behandelt er? Inwieweit korreliert die historisch dargestellte Zeit mit der Entstehungszeit des Filmes? (Publikum, Politik, Produktionsbedingungen, usw.). Welche Aussagen könnt ihr aufgrund der Produktionszeit der Filme für die visuelle Gestaltung ziehen?
- 3) Kurze Infos zu Filmdaten der Schwerpunkt Filme „*Aladdin*“, „*Pocahontas*“, „*Der Glöckner von Notre Dame*“, „*Mulan*“, „*Küss den Frosch*“ (Inhalt, Produktion, Regie, angesprochene Themen, etc.)
- 4) Erarbeitung des Themenschwerpunktes „Mehrfachadressierung“, „Family Entertainment Film“ (eventuell auch Schwerpunkterweiterung in Kooperation mit UF Deutsch auf Mehrfachadressierung in Kinder- und Jugendbüchern)
- 5) Einteilung in Gruppen (erfolgt mittels Durchzählen) und Ausgabe der Gruppenleitfragen.

Analyseexpertengruppen: Filmanalyseperspektive - 1. Durchgang:

A) Ton, Musik, Reden, Dialoge

- B) Erzähltechnik inkl. Zeit- und Raumdarstellung, Politisch und ideologische Positionen
 - C) Perspektiven, Kamera, Licht und Farben, Publikum
 - D) Historische Glaubwürdigkeit, Geschichtsbild, Intertextualität, „Message“
- 6) Die SchülerInnen bekommen Arbeitsmaterialien in Kopien ausgehändigt, anhand deren sie selbstständig in der Gruppe mittels Leitfragen die gezeigten Filmsequenzen dekonstruieren sollen. Dabei ist weniger die Korrektheit zentral, als vielmehr der Diskurs in der Gruppe über die Darstellungsformen des Filmes (Was macht der Film, mit welchen Mitteln? Was macht das Gezeigte mit mir als Zuseher und Rezipienten?) Gegen Ende der Gruppenarbeitsphase sollte ein Gruppenkonsens zum Gruppenthema gefunden werden, der im Anschluss präsentiert werden soll. Die Lehrperson fungiert während des Gruppenarbeitsprozess als Beratungscoach.
- 7) Sichtung der Filmausschnitte zu dem Schwerpunktfilmen und den Arbeitsthemenkreisen im Stationenbetrieb, wobei jede Gruppe zu allen Aspekten arbeiten soll:
- 1) Rassismus, Ausgrenzung, Diskriminierung; Othering, Kolonialismus, Geschichtsbildverarbeitung**
 - 2) Genderkonstruktionen und Frauendarstellung im Wandel**
 - 3) Bestätigung des konservativen amerikanischen Weltbildes (Einteilung der Welt in gut/böse, schwarz/weiß Zeichnung)**
- 8) Filmausschnitte in den Stationen (Laptopklasse oder Computerraum):
- **Rassismus, Diskriminierung, Kulturelle Stereotype, Kolonialismus**
 - 1) *Aladdin*- Beginn und Introsong „Arabische Nächte“, sowie „Prinz Ali“
 - 2) *Pocahontas*- Lieder „Das Farbenspiel des Winds“, sowie Koloniale Menschensicht in „Wilde sind's“
 - 3) *Der Glöckner von Notre Dame* –Song „Hellfire“ um religiösen und rassistischen gezeigten Fanatismus zu verdeutlichen
 - **Genderkonstruktionen: Frauenrollen/Männerrollen**
 - 1) *Arielle, die Meerjungfrau* – Song „Die armen Seelen in Not“ – Ursulas Verwandlungzauber und Reflexion über die Rolle der Frauen

- 2) *Merida- – Legende der Highlands* – Bogenschützenszene – Merida kämpft um ihre eigene Hand (Heirat – Selbstbestimmung) und anschließende Diskussion mit ihrer Mutter über Emanzipation (Filmminute 24.38-27.30 ⁵¹⁸)
- 3) *Mulan*: Song „*Ehre für das Haus*“ (Verhandlung über die „klassische“ Frauenrolle und ihr Reproduktive Tätigkeit/Aufgabe
Männerrolle: *Mulan* „Sei ein Mann“ – steht für die allgemeine Disney Darstellung des Männerbildes.

Dabei sollen den SchülerInnen vermittelt werden, stets auf Ironie Setzung zu achten, da diese versucht zwar herkömmliche Geschlechterrollen dem Zeitgeist entsprechend zu persiflieren, jedoch letztlich mit Happy Endkonstruktion wieder ad absurdum führt und das Patriarchat bestätigt.

- **Bestätigung des konservativen amerikanischen Weltbildes (Einteilung der Welt in gut/böse, schwarz/weiß Zeichnung)**

- 1) *Der König der Löwen* – „Seid bereit“
- 2) *Aladdin* – Filmsequenz Ende – amerikanisiertes Freiheitspostulat siegt über das als “evil arabs” dargestellte Orientalische (ab min 1.16.03-1.21.06) ⁵¹⁹

Bei jeder Station sollen die Filmsequenzen von den SchülerInnen gesichtet, analysiert und anschließend diskutiert werden. Jede Gruppe analysiert dabei die Themenaspekte (Diskriminierung, Genderdarstellung, Amerikanische Weltbildkonstruktion etc) und inkludiert diese mit ihrer jeweiligen Analyseperspektive der Expertengruppen.

Stundenaufbau 2. Unterrichtseinheit (ab einer Doppelstunde konzipiert):

- (1) Begrüßung
- (2) Kurzes Warm- up zur letzten Einheit – Hinführung zur Gruppenarbeit
- (3) Gruppenarbeitsprozess
- (4) Ergebnissicherung

Jede Gruppe präsentiert ihre Ergebnisse (angeleitet anhand der Leitfragen). Nach jeder Kurzpräsentation erfolgt eine Abgabe des Themas in das Plenum; hierbei werden die

⁵¹⁸ Filmminute 24.38-27.30 - *Brave*, Regie: Steve Purcell/ Mark Andrews/ Brenda Chapman, USA 2012, DVD, *Merida – Legende der Highlands*, Walt Disney Pictures/ Pixar Animation Studios 2012

⁵¹⁹ Filmminute 1.16.03-1.21.06 - *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

anderen SchülerInnen angeregt, ihre Ideen zum jeweiligen Themenkomplex darzulegen.

Arbeit- und Lernziel:

Die SchülerInnen sollten befähigt werden, kritisch und selbstreflexiv mit dem Medium (Zeichentrick-)Film umzugehen. Dabei werden ihnen die wichtigsten Basics zur Filmanalyse und De-Konstruktion mitgegeben, anhand derer sie befähigt werden sollten, historische Spielfilme als RezipientIn kontextualisiert wahrzunehmen. Unter dem Motto Fellinis „Kino macht Schule“⁵²⁰ erhalten die SchülerInnen einen neuen Zugang zur Wirkungsästhetik eines Filmes, ohne sich nur vom Medium Film „berieseln“ zu lassen. Weiters soll den SchülerInnen eine neue, ihrer Lebensrealität nahe, Herangehensweise an die Vermittlung visuell geprägter Kulturgeschichte näher gebracht werden. Den SchülerInnen soll überdies vermittelt werden, inwieweit Disneys Zeichentrickfilme das Geschichtsbewusstsein seiner Betrachter mitprägen und welche Faktoren für die jeweilige ästhetische Wirkung und die individuelle Rezeption eines Filmes verantwortlich sind. Dabei soll mit den SchülerInnen ein Stück mehr das Bewusstsein für einen medienkritischen und kompetenten Umgang mit dem Medium Film entwickelt werden. Ziel ist es, dass die SchülerInnen eine kritische und reflektierte Betrachtungsweise entwickeln, die es ihnen ermöglicht, auch Zeichentrickfilme, die auf zumeist auf den ersten Blick als „harmlose kindliche“ Filme abgetan werden, in ihrer gesamten Wirkungsrealität und Bannbreite zu erfassen. Wobei die SchülerInnen in die Lage versetzt werden sollten, sowohl die kindliche als auch die erwachsene Adressierung der ausgewählten Filmbeispiele herauszuarbeiten und die divergenten Sendungsebenen zu dekonstruieren. Die SchülerInnen sollen weiters erkennen, dass Geschichtsbilder produzierte Bilder sind. Ihnen soll Medienkompetenz vermittelt werden, indem sie den Umgang mit Verfahren wie Filmanalyse üben. Dabei wird den SchülerInnen klargemacht, dass jeder Film Ausdruck von bestimmten bewussten und unbewussten Vorstellungen und Werthaltungen einer Zeit ist. Denn ein Film, eben auch ein oftmals in seiner Wirkungsrealität unterschätzter Animationsästhetik, sagt eigentlich mehr aus über die Zeit, in der er entstanden ist, als über das, was dargestellt wird. Das Arbeitsziel, nämlich die Sensibilisierung der SchülerInnen für die Beeinflussung des Mediums Films auf das Geschichtsbewusstsein sollte nach Beendigung des Projekts erzielt werden, sowie überdies eine Schulung der Medien- und Analysekompetenz stattfinden.

⁵²⁰ Zitat Federico Fellini bei den Dreharbeiten zu „Satyricon“ 1969, Zitat gefunden bei: Wieber, Anja: Antike bewegt. Antike, Film und altsprachlicher Unterricht. Online zugegriffen unter: <https://www.friedrich-verlag.de/data/BEE26571BC305BD1C8C8725701B3C352.0.pdf>, gefunden am 10.10.2014

7.2 Materialien

„Kino macht Schule“ ⁵²¹:

Visuelle Kulturgeschichte – Historische Animationsfilmanalyse
mittels Disneys Zeichentrickfilmen der 1990iger

- A) Ton, Musik, Reden, Dialoge
- B) Erzähltechnik inkl. Zeit- und Raumdarstellung, Politisch u. ideologische Positionen
- C) Perspektiven, Kamera, Licht und Farben
- D) Historische Glaubwürdigkeit, Geschichtsbild, Intertextualität, „Message“



⁵²² Abb.32

Aufgabenstellung:

Analysieren und entschlüsseln diverser Disneyzeichentrickfilme.

Findet euch in den Gruppen zusammen. Lest euch die Leitfragen zur Filmanalyse gut durch. Anschließend startet ihr bei den Stationen und wendet eure Analyseperspektive bei den jeweiligen Themenkreisgestützten Stationen an den gesehenen Filmausschnitten an. Diskutiert in der Gruppe eure Ergebnisse und einigt euch auf einen Konsens, den ihr anschließend vor dem Klassenplenum präsentiert.

Viel Spaß und Erfolg!



⁵²¹ Zitat Federico Fellini bei den Dreharbeiten zu „Satyricon“ (1969)

⁵²² http://www.buecher.de/shop/puzzles/die-wunderbare-welt-von-disney-puzzle/karten--brett-oder-wuerfelspiel/products_products/detail/prod_id/27253773/, gefunden am 01.11.2014

(1) Musik

Wo hat sie im Film ihre Quelle? Innerhalb oder außerhalb der Erzählung? Gibt es wiederkehrende Musikmotive? Welche Funktion hat die Musik bei Disneyfilmen allgemein? Was bewirkt sie beim Zuseher? (Untermalung, handlungstragend, Spannung, Aufmerksamkeit etc.?) Ist die Musik aus der jeweiligen Zeit der Handlung? Welche Motive trägt sie? Welche Funktion übernimmt die Musik in Hinblick auf die kindlichen ZuseherInnen (denke dabei an die Kombination des Liedtextes mit der Melodie)?

(2) Geräusche

Wo sind deren Quellen im Film? Stimmen die Geräusche mit den Bildern überein?

(3) Schrift

Welche Funktion hat die Schrift in den Filmen?

(4) Rede

Wann werden Reden gehalten und zu welchem Zweck? Wie sprechen die (weiblichen/männlichen) Figuren?

(5) Dialoge

Achtet auf Sprachstil und Länge der Dialoge. Passt die Bildsprache dazu? Was vermitteln die Dialoge über die Figuren, Handlungsabläufe und Beziehungen? Wie lässt sich das Verhältnis von Bildern und Dialogen in der Erzählung beschreiben? Dienen sie der Erzählung?

(6) Attribute und Symbole

Mit welchen Attributen (Gegenständen, Handlungen) werden Personen charakterisiert? Welche Symbole kommen im Film vor und welche Bedeutung könnten diese haben?

⁵²³ Anmerkung: Leitfragen z.T. aus dem Skript abgewandelt entnommen vgl.: Sperl, Alexander (Hg): Film im Geschichtsunterricht. Erhalten im SoSe 2011 im KU Neue Medien in Geschichtswissenschaft und Geschichtsunterricht, 070255, LV-Leiter: Dr. Alexander Sperl/Werner Michael Schwarz.

Leitfragen Filmanalyse

Disneys Zeichentrickfilme der 1990iger

Gruppe B: Erzähltechnik inkl. Zeit- und Raumdarstellung,
Politisch und ideologische Positionen

1.) Zeit

Hat die Zeit der Handlung eine Bedeutung für die Gegenwart? Werden Klischees der dargestellten Zeit (und auch des Ortes) bedient? Werden Werte, Normen, und Anschauungen aus der Zeit der Entstehung des Filmes sichtbar?

2.) Dargestellte Zeit vs. Gegenwart

Wird die Vergangenheit mit der besonderen Einführung auf die HeldenInnenfigur personalisiert? Welche Folgen könnte so etwas haben?

3.) Produktionszeit

Wer produzierte? Wer synchronisierte die Figuren? Wer inszenierte? Gab es einen Starkult bei den Synchronisationen und Musikern? Sind die ProtagonistInnen typische Helden?

4.) Raum

Wie groß sind jeweils die handelnden Figuren in dem sie umgebenden Raum? Wann und warum werden Figuren, Gegenstände und Ereignisse besonders nah oder fern gezeigt?

5.) Erzähltechnik

Wer erzählt? Wie wird erzählt? Würden die Filme auch ohne Konstruktion des „Classic cinemas“ von Held (*Arielle, Pocahontas, Mulan, Aladdin, Merida, Quasimodo, Simba*) und Bösewicht (*Ursula, Ratcliffe, Shan-Yu, Jafar, Frollo, Scar*) im Zusammenspiel mit den jeweiligen positiven weiblichen/männlichen Gegenpart wirkungsästhetisch funktionieren? Wer sind die „Guten“ und wer die „Bösen“; wie werden diese dargestellt und erkenntlich?

6.) Spannungsaufbau

Welche Rolle spielt die Konstruktion der Spannung?

7.) Politische und ideologische Positionen

Welche Positionen nehmen die Filme eures Erachtens zu folgenden Fragen ein?

Religionen

Krieg und Gewalt

Stadt – Land

Westlich – Östlich (Euroamerikanisches Weltbild vs. Orient)

Geschlechterbeziehungen, Männer-, und Frauenbilder

Generations- und Familienbeziehung

Politik im engeren Sinn (Staats- und Regierungsformen)

Leitfragen Filmanalyse

Disneys Zeichentrickfilme der 1990iger

Gruppe C: Perspektiven, Kamera, Licht und Farben, Publikum

I. Perspektiven

Aus welcher Perspektive sieht der/die ZuseherIn die Filme? (gibt es Identifikationsobjekte?); Welche Personen, Gruppen erscheinen dadurch insgesamt herausgehoben, welche bleiben im Hintergrund?

Mit welchen filmischen Mitteln werden positive oder negative Konnotationen erzeugt (Musik, Schnitt, Symbole, Montage, Redeweise, Präsenz in der Handlung etc)?

Werden Werte, Normen und Anschauungen aus der Zeit der Entstehung der Filme sichtbar?

Erheben Disneys Zeichentrickfilme trotz des Animationsgenres einen Anspruch auf Authentizität? Wenn ja, wodurch?

II. Kamera

Aus welcher Kameraperspektive, die ihr vom herkömmlichen Spielfilm kennt, werden Personen, Dinge, Ereignisse gezeigt (gleiche Höhe, von oben, von unten)? Und was könnte das jeweils bedeuten?

III. Farben

Welche Rolle spielen Farben? Wie könnten diese auf das kindliche und erwachsene Publikum unterschiedlich wirken?

IV. Licht

Welche Rolle spielt das animierte Licht?

V. Genre

Wenn ihr an geläufige Kategorien des Kino- und Fernsehmarktes denkt (Liebesfilm, Komödie, Western, Epos, Drama, Krimi, Kriegsfilm, Actionfilm etc.), wie würdet ihr die gesehenen Disneyfilme außer der Kategorie Animationsfilm des Weiteren am ehesten einordnen?

VI. Publikum

An welches Publikum wenden sich die Filme eurer Einschätzung nach (nur an Kinder, oder tatsächlich auch an Erwachsene? Männer- Frauen, alt- jung, national- international etc.)? Was könnte mit der Adressierung als „All Age movie“ gemeint sein und welche Folgen, Vor- und Nachteile impliziert dies? Wie würdet ihr die Wirkung der Filme auf euch beschreiben bzw. seine Wirkung auf andere einschätzen? Würdet ihr Disneys Zeichentrickfilme weiterempfehlen, wenn ja wem?

Leitfragen Filmanalyse

Disneys Zeichentrickfilme der 1990iger

Gruppe D: Historische Glaubwürdigkeit, Geschichtsbild, Intertextualität, „Message“

1. Historische Glaubwürdigkeit

Wieweit hält ihr die Filme „Pocahontas“, „Mulan“, „Merida“, sowie das Mittelalterbild aus „Der Glöckner von Notre Dame“ in den folgenden Kategorien für historisch glaubwürdig?

- Geschichte und handelnde Figuren
- Ereignisse
- Ausstattung, Kostüme und Bauten
- Schauplätze

2. Mittelalter - Neuzeit- Bild

Wie gut lebt es sich im Mittelalter/der Neuzeit? Welches Mittelalter und Neuzeit zeigen die oben genannten Filme und woher stammen diese? Denke dabei auch an die Geschichtsaufarbeitung der amerikanischen Kolonialgeschichte! Was könnte diese einseitige Geschichtspräsentation für das kindliche Publikum an Folgen implizieren?

3. Geschichtsbild

Wer oder was sind in den Filmen für Veränderungen verantwortlich? Was treibt die Handlung voran? Welches Welt- und Menschenbild liegt den jeweiligen Filmen zu Grunde?

4. Intertextualität

Werdet ihr bei den Sequenzen der Stationenfilme an Szenen in anderen (auch Spielfilmen oder Dokumentationen) Filmen erinnert? Wenn ja, an welche Filme? Was ist euren genannten Filmen mit den Disneyfilmen gemeinsam?

5. Repräsentationssymbole

Gibt es spezifische Repräsentationssymbole (Kleidung, Macht (Frau-Mann), Soziale Verhältnisse (Arm- Reich)

6. „Message“

Wollen die Filme von etwas überzeugen - haben die Filme eine „Message“? Wenn ja, welche könnte das sein? Und mit welchen Mitteln werden sie transportiert? Welche Rolle spielt der „American Way of Life“ für die Produktionen? Wie könnte die „Message“ unterschiedlich beim kindlichen und erwachsenen ZuseherIn ankommen?

7. Wirkungsästhetik

Werden Urteile über politisch Handelnde mitgeliefert oder dem/der ZuseherIn überlassen? Inwiefern können dies kindliche Rezipienten erkennen bzw. kritisch hinterfragen?

8. Conclusio

Die Beschäftigung mit der Thematik der Mehrfachadressierung in Disneys Zeichentrickproduktionen hat gezeigt, dass Walt Disney und in der Folge die Disney Company von Beginn an mit der doppelten Adressierung, welche sich an das kindliche wie das erwachsene Publikum gleichermaßen richtet, arbeitet, spielt und es bewusst forciert. Dabei werden Erwachsene als MitseherInnen, VermittlerInnen und am Filmmarkt durch die Kaufkraft aktive Zuseher explizit angesprochen. Disney sendet dabei auf zwei Ebenen, jener auf den kindlichen Rezipienten zugeschnittenen Bild- und Tonfolge wie auch der sprachlichen Ebene, und jener, die sich explizit durch Sprachwitz, intertextuelle, intermediale, sozialkulturell und historisch bedingte Bezüge an den erwachsenen Zuseher richtet. Dabei hat die Arbeit gezeigt, dass die Zeichentrickfilme jüngeren wie älteren Zuschauern gefallen, weil sie mit narrativen Strukturen arbeiten, die komplexer sind als die der gängigen Kinder- oder Animationsfilme.

Die Disney Company nutzt bei den Zeichentrickfilmen die Sprache der Bildgeschichte. Die literarische Bildgeschichte basiert auf der Darstellung eines äußeren wie inneren Prozesses. Dieser Prozess wird dem Betrachter gezeigt, nicht beschrieben. Im Zentrum stehen die Akteure, die sich auf einer visuell präsentierten „Bühne“ bewegen und das Geschehen tragen. Die Akteure in der (bewegten) Bildgeschichte sind Menschen, Tiere, vermenschlichte Tierfiguren und Phantasierfiguren.⁵²⁴ Durch diese Figuren erzeugt Disney gerade beim kindlichen Zuseher eine hohe Identifikationsebene. Der deutsche Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftler Franz-Josef Payrhuber führt dabei, in Bezug auf die Medienerfahrung der jüngsten Zuseher, aus, dass die filmische Adaption innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur immer auch den Aspekt einer integrativen Medienerziehung beinhalte.⁵²⁵ Payrhuber attestiert, dass ein Großteil der in der heutigen Gesellschaft lebenden Kinder seine ersten literarischen Erfahrungen im Bereich der audiovisuellen Medien mache und das Medium Buch erst zu einem späteren Zeitpunkt kennenlerne.⁵²⁶ Betrachtet man diese Feststellung, erscheint es hinlänglich als äußerst zentral, dass auch auf den pädagogischen Gehalt der Erziehung des einzelnen Kindes hingewiesen wird, in der Hinsicht, dass der

⁵²⁴ vgl.: http://is.muni.cz/el/1441/jaro2013/NJ2MK_2DLI/Vorlesungen_Altere_KJL.txt, gefunden am 12.09.2014

⁵²⁵ vgl: Payrhuber, Franz-Josef/ Schulz, Gudrun (Hrsg.): Lesen- Hören- Sehen. Kinder- und Jugendbücher in anderen Medien und Vorschläge zur Unterrichtsgestaltung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2007, S. 63

⁵²⁶ vgl.: Payrhuber, Franz-Josef/ Schulz, Gudrun (Hrsg.): Lesen- Hören- Sehen. Kinder- und Jugendbücher in anderen Medien und Vorschläge zur Unterrichtsgestaltung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2007, S. 63

Erwachsene sich seiner Funktion als Medienvermittler bewusst ist. Somit steht der Erwachsene durch die Mehrfachadressierung quasi auch zwischen dem Kind und dem Medium Disneyzeichentrickfilm.

Die Beschäftigung mit der Fragestellung nach der Mehrfachadressierung bei Disney hat weiters gezeigt, dass Disneys Filme unter anderem deshalb bei Jung und Alt beliebt sind, da sie in kürzeren wie in längeren Produktionen Geschichten erzählen, die nicht aus nur zwei oder drei Versatzstücken (Verfolgung, Überlistung) zusammengesetzt sondern zum Teil sogar episch breit angelegt sind, weiters die Strukturen des Volksmärchens ausschmücken, und diese mit zusätzlichen Figuren und Handlungssträngen ergänzen. Mit der Begründung dieser breit angelegten Erzählstrategie und den zahlreichen soziokulturellen Bezügen bezeichnet Disney seine Werke als „Family Entertainment“ und klassifiziert diese als „all age movies“. In dieser Kategorisierung liegt, wie die Arbeit versucht hat aufzuzeigen, gewiss auch mitunter eine Marketingstrategie Disneys verankert, welche den Konzern weltweit enorm erfolgreich macht, da Erwachsene nun auch dazu übergehen, sich diese Filme mit den Kindern gemeinsam anzusehen und eine weitere Beschäftigung mit dem Film in Buchform oder durch zahlreiche Spielzeuge, Stofftieren, Lebensmittel, Zeitschriften uvm. fördern, da sie zumeist selbst von der Produktion begeistert waren. Somit wird der Erwachsene als Mitrezipient und als Vermittler klar angesprochen und geht im Folgenden in dieser Rolle auf. Wie die Arbeit jedoch auch gezeigt hat, ist dem erwachsenen Zuseher zumeist seine Funktion als kritische Bezugsebene nicht bewusst, sodass es oftmals zu keiner Nachbesprechung oder Kontextualisierung des Gesehenen kommt. Dies ist gerade in Hinblick auf die offensichtlich visualisierten Faktoren der Diskriminierung, des Othering, der Klassen- und Genderkonstruktionen, der Subjektivierungstendenzen bis hin zu offenkundig forciertem Rassismus äußerst bedenklich, da diese Thematiken vom kindlichen Publikum (gerade durch die doppelt konnotierten Sendungsebenen) als solche nicht erkannt werden, jedoch ohne fehlende Kontextverortung und Bewusstmachung der Stereotypen fatal als „gegeben“ eingeordnet werden und es letztlich zu folgenschweren Praktizierung und Verallgemeinerung des Gesehenen kommen kann. Des Weiteren wurde durch die Argumentation deutlich gemacht, dass die Disneys-Zeichentrickfilme keinesfalls bloß „harmlose Bilder“ für Alt und Jung sind, die sich, wie auf zahlreichen VHS- und DVD-Trailern intensiv beworben, dadurch auszeichnen, dass *„sie für die **ganze Familie** gedacht sind, Spaß machen, die Fantasie anregen und wichtige moralische Werte vermitteln!“*⁵²⁷ Dieses evident forcierte US-amerikanisch konservative, moralisierende (republikanisches) Wertevermittlungspostulat

⁵²⁷ Frei mitgeschrieben nach dem VHS-Trailer zu „Pocahontas“. Walt Disney Productions 1995

behält Disney stets in den Produktionen als zentrales Motiv im Blickfeld und ordnet diesem jeglichen Themen- und Handlungskomplex unter, sodass eine massiv (politisch-) propagandistische Schaffenskonnotation entsteht, welche der Disneykonzern vertritt. Die Problematik hinter all dem liegt jedoch darin, dass der Konzern im Laufe der Jahrzehnte eine gewisse Monopolstellung im Bereich des Animationsfilm eingenommen hat, welche er auch im 21. Jahrhundert behalten wird, da kindliche wie erwachsene Rezipienten die Zeichentrickfilme mit einem „Kultstaus“ konnotieren und diese als solche ungefragt erleben. Wichtig bleibt es demgemäß auch, zukünftig darauf hinzuweisen, dass Disneys Zeichentrickproduktionen keineswegs nur harmlose Entertainmentfilme sind, sondern, dass ihnen ferner ein bemerkenswert hoher Grad an moralischer, politischer, soziokultureller und pädagogischer Vermittlungsfaktoren mitschwingt, welcher aus der Perspektive einer dominanten euroamerikanischen, konservativen, weißen „Herrschaftsschicht“ visualisiert wird, die auch in den Filmen selbst porträtiert wird. Angemerkt sei aber an dieser Stelle auch, dass die Analyse zeigt, dass auch Veränderungspotential im Bereich Gender- und Rollenkonstruktionen sowie ein Aufbrechen von Race- und Klassenkonstruktionen seit den 2000er Jahren zu verorten ist (z.B. bei „*Merida*“⁵²⁸, „*Rapunzel*“, „*Küss den Frosch*“). Wobei, wie die Arbeit gezeigt hat, für eine endgültige „Happy End“ Konstruktion eine Rückkehr zum klischeebedingten „klassischen“ Rollenmuster (Vater-Mutter-Kind-Familie und Heirat als höchstes Lebensziel einer Heroine) forciert wird, was wiederum rückschrittlich wirkt. Gespannt sei als Perspektive, die Neuverfilmung des Klassikers „*Cinderella*“ (1950) erwartet, welche von Disney produziert und mit Menschen verfilmt im März 2015 in Kinos kommt.⁵²⁹ Enden und gleichsam einen Ausblick stellen in Bezug auf die Ausbildung einer sensibilisierten Medienbewussten Mehrfachadressierung, möchte ich mit den Worten der US-amerikanischen Familientherapeutin Mia Towbin:

„If parents watch the movies with their children and ask questions before, during, and after, parents can begin to increase their children’s media literacy, and increase their understanding of the power of media and the messages that it does and does not send. By asking children questions, such as – what messages are being sent to girls and boys? Why are the characters dressed like that? Is there a difference in how the woman and men dress?- children can become critical viewers at a young age, with the hope that they will be less

⁵²⁸ Anmerkung: Die wohl aktivste Prinzessin im Disney Universum des 21. Jahrhunderts ist ohne Zweifel die schottische Hochland Prinzessin *Merida*.

⁵²⁹ Anmerkung: Directed by: Kenneth Branagh; Produced by Simon Kinberg, David Barron, Allison Shearmur. Informationen bezogen bei: <http://www.imdb.com/title/tt1661199/>, gefunden am 01.12.2014

influenced by media and its messages as they mature into adolescence and adulthood.”⁵³⁰

Dabei ist es wichtig anzumerken, dass durch diese Form der bewussten Decodierung sowohl dem erwachsenen, als auch dem kindlichen Publikum eine Art Handwerkszeug gegeben wird, welches ihnen erlaubt, die Botschaften des fiktiven Disneyuniversums als Art Mikrokosmos auf die Gesellschaft zu übertragen und diese codierten stereotypen Bilder und Klischees zu abstrahieren, sowie in der Folge aufzubrechen und gegen zu wirken. Dies wäre eine wünschenswerte zu erzielende Zukunftsprognose.

⁵³⁰zitiert.: Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. S.40. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 17.10.2014

Quellen/Literatur/Abbildungen

Filmographie

Aladdin, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

Brave, Regie: Steve Purcell/ Mark Andrews/ Brenda Chapman, USA 2012, DVD, *Merida – Legende der Highlands*, Walt Disney Pictures/ Pixar Animation Studios 2012

Cinderella, Regie: Clyde Geronimi/ Wilfred Jackson/ Hamilton Luske, USA 1950, DVD-Video (Special Edition), *Cinderella*, Walt Disney Pictures 2014

Mulan, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video, *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998

One Hundred and One Dalmatians, Regie: Clyde Geronimi/Hamilton Luske/Wolfgang Reitherman , USA 1961, DVD-Video, (Special Collection), *101 Dalmatiner*, Walt Disney Pictures 2012

Pocahontas, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video, *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

Pocahontas II: Journey to a New World, Regie: Tom Ellery/ Bradley Raymond, USA 1998, DVD-Video (Special Collection), *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt*, Walt Disney Pictures 2012

Robin Hood, Regie: Wolfgang Reitherman, USA 1973, DVD-Video (Special Collection), *Robin Hood*, Walt Disney Pictures 2002

Tangled: Regie: Nathan Greno/ Byron Howard, USA 2010, DVD, *Rapunzel – Neu verhöhnt*, Walt Disney Pictures 2010

Tarzan, Regie: Kevin Lima/Chris Buck, USA 1999, DVD-Video, *Tarzan*, Walt Disney Pictures 1999

The Beauty and the Beast, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1991, DVD- Video, *Die Schöne und das Biest*, Walt Disney Pictures 2010

The Hunchback, Regie: Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1996, DVD- Video, *Der Glöckner von Notre Dame*, Walt Disney Pictures 1996

The Lion King, Regie: Roger Allers/Rob Minkoff, USA 1994, DVD- Video, *Der König der Löwen*, Walt Disney Pictures 2011

The Little Mermaid, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1989, DVD- Video (Diamond Edition), *Arielle, die Meerjungfrau*, Walt Disney Pictures 1989

The Princess and the Frog, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

Bibliographie

Addison, Erin: Saving other women from other men: Disneys Aladdin. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies 1993, Vol.11(1 31), p.4 – 25, online zugegriffen unter: http://cameraobscura.dukejournals.org/content/11/1_31/4.full.pdf+html, gefunden am 11.08.2014

Allan, Robin: Walt Disney and Europe. European Influences of the Animated Feature Films of Walt Disney. Bloomington: Indiana University Press 1999

Ayres, Brenda/ Hines, Susan: (He)gemony Cricket! Why in the world are we still watching Disney? In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 1-12

Ayres, Brenda: The Poisonous Apple in Snow White. Disney's Kingdom of Gender. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 39 -49

Barg, Werner C.: Kinderbilder und Kindheitsdarstellungen in Spielfilmen für Erwachsene. In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009

Barrier, Mike: Die phantastische Welt der Disney-Zeichentrickfilme. In: Strycz, Knigge u.a.: Disney von Innen. Gespräche über das Imperium der Maus. Berlin 1988, S. 21-41

Baur, Nina/ Luedke, Jens: Männlichkeit und Erwerbsarbeit bei westdeutschen Männern. In: Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Baur, Nina/Luedke, Jens (Hrsg.). Warschau: Barbara Budrich Verlag 2008, S.81-105

Bean, Kellie: Stripping Beauty: Disney's „Feminist“ Seduction. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 53-64.

Belkhyr, Souad: Disney animation. Global diffusion and local appropriation of culture. International Journal of Human Sciences. (Vol.9, Issue 2). 2012, p. 704-714, online zugriffen: <http://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2229>, gefunden am 02.10.2014

Best, Joel ; Lowney, Kathleen S.: The Disadvantage of a good Reputation. Disney as a Target for Social Problems Claims. Sociological Quarterly, 2009, Vol.50(3), pp.431-449, online zugegriffen bei: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1533-8525.2009.01147.x/pdf>, gefunden am 11.08.2014

Bindeus, Elsa Maria: Der Versuch aus Victor Hugos Notre Dame de Paris ein Märchen zu machen. Initiation und Königsetzung in Disneys The Huchback of Notre Dame. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2001

Böck, Christina: Disney und die Literatur. Das Verhältnis der Zeichentrickfilme des Unterhaltungskonzerns zu deren literarischen Vorlagen. Eine Untersuchung am Beispiel des Films The Jungle Book. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001

Brockus, Susan: Where Magic Lives: Disney's Cultivation, Co-Creation, and Control of America's Cultural Objects. Popular Communication, 2004, Vol.2(4), p.191-211 Lawrence Erlbaum Associates, Inc., zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15405710pc0204_1#.VEorhkcSUK, gefunden am 20.09.2014

Broden, Anne/ Mecheril, Paul: Rassismus bildet. Bildungswissenschaftliche Beiträge zu Normalisierung und Subjektivierung in der Migrationsgesellschaft. Bielefeld: Transcript Verlag 2010

Buhler, Stephen M.: Disney Literature. Shakespeare and Company. The Lion King and the Disneyfication of Hamlet. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p.117-130

Caldwell, Thomas: The Art and Ideology of Walt Disney: ACMI's 'Dreams Come True' Exhibition. Screen Education, 2011, Issue 61, p.64-69, online zugegriffen bei: <http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=938133818056213;res=IELHSS>, gefunden am 14.09.2014

Chowdhury, Radhiah: 'Dreams Do Come True in New Orleans': American Fairy Tales, Post-Katrina New Orleans, and Disney's 'The Princess and the Frog' (2009). Papers: Explorations into Children's Literature, 2010, Vol.20(2), p.25-40, online zugegriffen unter: <http://search.informit.com.au/browseJournalTitle;res=IELHSS;issn=1034-9243>, gefunden am 25.08.2014

Cowie, Elisabeth: Film Noir and Women. In: Copjec, Joan (Hg.): Shades of Noir. A Reader. London: Verso 1993, p-121-165

Davis, Amy M.: Good girls and wicked witches : women in Disney's feature animation. Eastleigh [u.a.] : John Libbey Publishing 2006

Davis, Amy M.: The 'dark prince' and dream woman. Walt Disney and mid-twentieth century American feminism. Historical Journal of Film, Radio and Television ,Volume 25, Issue 2, 2005, p.213-230, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439680500137987#.VFysD-10yUk>, gefunden am 08.09.2014

De Cordova, Richard: The Mickey in Macy's Window. Childhood, Consumerism, and Disney Animation. In: Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom. Smoodin, Eric (ed.).London: Routledge Print 1994. p. 203-214

Degele, Nina: Gender / Queer Studies: Eine Einführung. Paderborn: UTB Wilhelm Fink Verlag 2008

Do Rozario, Rebecca-Anne: "The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess". In: Woman's Studies in Communication 27/1 (2004): p.34-59, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07491409.2004.10162465#.VFuZU10tCUk>, gefunden am 10.10.2014

Dyer, Richard: Postscript. Queers and Woman in Film Noir. In: Women in Film Noir, Ed. By Ann E. Kaplan. London: British Film Institute 1998. p.123-129

Edgerton, Gary/Jackson, Kathy Merlock: Redesigning Pocahontas: Disney, the "White Man's Indian," and the Marketing of Dreams. Journal of Popular Film and Television, 1996, Vol.24(2), p.90-98, online zugegriffen unter: <http://ww2.odu.edu/al/knichola/web/pocahontas.html>, gefunden am 10.10.2014

Eisner, Michael: Disney ist jeden Tag ein Abenteuer. Stationen einer Karriere. München: Wilhelm Heyne Verlag 1999
Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag 2008

Ewers, Hans- Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinder- und Erwachsenenliteratur. Hrsg. von Dagmar Grenz. München: Fink Verlag 1990. (S. 15-24)

Ewers, Hans- Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Paderborn: Fink Verlag 2008

Ewers, Hans- Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. (2.überarbeitete Aufl.) Paderborn: Fink Verlag 2012

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2.Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008

Finch, Christopher: The Art of Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms. New York: Harry Abrams 1995

Foucault, Michel: Subjekt und Macht. In: Analytik der Macht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S.240- 263

Gaugele, Elke, Reiss, Kristina: Jugend, Mode, Geschlecht. Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2003, S.67

Giddings, Seth: The circle of life: Nature and representation in Disney's the lion king. Third Text, 1999, Vol.13(49), p.83-92 , online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829908576825#.VFzBPI0tCUk>, gefunden am 15.08.2014

Giroux, Henry A.: The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence. Lanham: Rowman and Littlefield Publishing Group 1999

Gomery, Douglas: Disney's Business History. A Reinterpretation. In: Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom. Ed. Smoodin, Eric. New York: Routledge Print 1994, (S. 71-86)

Golombok, Susan/ Fivush, Robyn: Gender development. Cambridge: Cambridge University Press 1995

Grob, Norbert: Filmgenres. Film Noir. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 2008

Hellriegel, Ingrid: "Die Kinder- und Familienfilme der Walt-Disney-Company", In: Informationen Jugendliteratur und Medien H. 2, 1990, S. 61-76

Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1993

Holtus, Günter: Lexikon der romanischen Linguistik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989

Indian Museum/Robinson, Russell (Hrsg.): Indian and Oriental Arms and Armour. New York: Dover Publications 2002, zugegriffen über: [http://books.google.at/books?id=00_CAgAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=Indian+Museum/Robinson,+Russell+\(Hrsg.\):+Indian+and+Oriental+Arms+and+Armor&source=bl&ots=IAKLlreRzn&sig=5dFSVarejyKH7QzXIUqnvJrQLw&hl=de&sa=X&ei=zmhbVITYB5bvaOOLgsgP&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q=Indian%20Museum%20Robinson%20C%20Russell%20\(Hrsg.\)%3A%20Indian%20and%20Oriental%20Arms%20and%20Armor&f=false](http://books.google.at/books?id=00_CAgAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=Indian+Museum/Robinson,+Russell+(Hrsg.):+Indian+and+Oriental+Arms+and+Armor&source=bl&ots=IAKLlreRzn&sig=5dFSVarejyKH7QzXIUqnvJrQLw&hl=de&sa=X&ei=zmhbVITYB5bvaOOLgsgP&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q=Indian%20Museum%20Robinson%20C%20Russell%20(Hrsg.)%3A%20Indian%20and%20Oriental%20Arms%20and%20Armor&f=false), gefunden am 15.10.2014

Jackson, Kathy Merlock: „Walt Disney and Ist Persuasive Products and Cultural Contexts.“ Journal of Popular Film and Television 24, Issue 2 (1996), S.83-84 online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01956051.1996.9943713#.VCA9PekcSUK>, gefunden am 22.09.2014

Kazakov, Teodor: Metrosexualität als Lebensstil, Abkehr von der Naturalisierung der der Geschlechtsrollenstereotype. Hannover: Universität Hannover, Grin Verlag , Vordiplomarbeit 2005

Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Schmidt Verlag 2001

Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. In: Lexikon des Kinder- und Jugendfilms im Kino, im Fernsehen und auf Video. Genre, Themen und Aspekte. Hrsg. von Horst Schäfer. Meitingen: Corian Verlag 2012, S. 1-5

Kurwinkel, Tobias/ Schmerheim, Philipp: Kinder- und Jugendfilmanalyse. Stuttgart: UTB Verlag 2013

Lenz, Illse (Hrsg.): Die Neue Frauenbewegung in Deutschland: Abschied vom kleinen Unterschied. Ausgewählte Quellen. (2.Auflage) Wiesbaden: VS Verlag 2010

Lester, Neal A.: Disney's The Princess and the Frog : The Pride, the Pressure, and the Politics of Being a First. The Journal of American Culture, 2010, Vol.33(4), pp.294-308, online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1542-734X.2010.00753.x/full>, gefunden am 20.09.2014

Lieberman, Marcia: „Some Day My Prince Will Come“: Female Acculturation Through the Fairy Tale. In: College English Vol. 34 (December 1972), Online zugegriffen unter: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/375142?uid=3737528&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104591991197>, gefunden am 22.07.2014

Lowenthal, David: The past is foreign country. Cambridge: Cambridge University Press 1985

Macleod, Dianne Sachko: The Politics of Vision. Disney, Aladdin, and the Gulf War. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 179-192

Maltin, Leonard: The Disney Films. 3rd Edition. New York: Hyperion Verlag 1995

Manley, Kathleen E.B: Disney, the Beast, and Woman as Civilizing Force. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 79-89

Marx, Alexandra: Devianz und Selbstentwicklung im Jugendalter. Münster: Waxmann Verlag 2001

Meamber, Laurie A.: Disney and the presentation of colonial America. Consumption Markets & Culture, 2011, Vol.14(2), p.125-144, online zugegriffen: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10253866.2011.562015#.VEkQsl1xmUk>, gefunden am 10.10.2014

Mecheril, Paul: Kulturelle Identität - Anmerkungen zur pädagogischen Brauchbarkeit einer Perspektive. In: SchulVerwaltung. Spezial, (2003) 3, S. 11-13. online zugegriffen unter moodle univie: https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/578328/mod_resource/content/0/Mecheril_Kulturelle_Identitaet-SchVw_spezial_3_2003.pdf, gefunden am 14.09.2014

Mecheril, Paul: Migrationspädagogik. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 2010

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2005

Oxford Treasury of Saying and Quotations. Oxford: Oxford University Press 2011, gefunden bei: <http://books.google.at/books?id=IYOcAQAAQBAJ&pg=PA73&lpg=PA73&dq=disney+Our+greatest+natural+resource+is+the+minds+of+our+children+walt+disney+says+about+childhood&source=bl&ots=uhoXZhGEeF&sig=R0igGxxzZle9pginrAVeAkuzrRA&hl=de&sa=X&ei=cBRFVOWuO83paMSIgbgG&ved=0CEoQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false>, zugegriffen am 20.10.2014

Padilla - Walker, Laura M./Coyne, Sarah M./Fraser, Ashley M./Stockdale, Laura A. : Is Disney the Nicest Place on Earth? A Content Analysis of Prosocial Behavior in Animated Disney Films. Journal

of Communication, 2013, Vol.63(2), pp.393-412, online zugegriffen unter: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jcom.12022/full>, gefunden am 20.09.2014

Parekh, Pushpa Naidu: Pocahontas: The Disney Imaginary. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 167-178

Payrhuber, Franz-Josef/ *Schulz*, Gudrun (Hrsg.): Lesen- Hören- Sehen. Kinder- und Jugendbücher in anderen Medien und Vorschläge zur Unterrichtsgestaltung. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2007

Platthaus, Andreas: Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney. Berlin: Henschel Verlag 2001

Price, David A.: Love and Hate in Jamestown: John Smith, Pocahontas, and the Start of a New Nation. New York: Knopf Random House Verlag 2003

Reitberger, Reinhold: Walt Disney. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979 (5.Aufl. 2002)

Robinson, Tom / *Callister*, Mark / *Magoffin*, Dawn / *Moore*, Jennifer: The portrayal of older characters in Disney animated films. Journal of Aging Studies, 2007, Vol.21(3), pp.203-213, online zugegriffen unter: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0890406507000047>, gefunden am 20.07.2014

Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Melter, Claus und Mecheril, Paul (Hrsg.): Rassismuskritik. Band1. Schwalbach: Wochenschau Verlag 2011. S.25-39

Rosenbaum, Jonathan: Walt Disney. In: Cinema. A Critical Dictionary. Vol.1, Richard Round. New York: Viking Ed. London 1980

Rountree, Helen C.: Pocahontas's People. The Powhatan Indians of Virginia through four Centuries. Norman: University of Oklahoma Press 1990

Rowe, Karene: Feminism and fairy tales. Women's Studies, 1979, Vol.6(3), p.237-257, Online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00497878.1979.9978487#.VAnPWekcSUK>, gefunden am 12.06.2014

Schickel, Richard: Disneys Welt. Zeit, Leben; Kunst und Kommerz des Walt Disney. Berlin: Kadmos Verlag 1997

Schwob, Julia: Genderkonstruktionen in Walt Disney's Filmen nach 1990. Mediale Inszenierungen von Gender, Class, Race und Bodies in "Aladdin", "Pocahontas", "Küss den Frosch" und "Rapunzel - neu verhöhnt". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2013

Schweigler, Tanja: Das kindliche Verständnis von Moralsituationen in Zeichentrickfilmen. Eine Fallstudie von Kindern zwischen sechs und sieben Jahren, anhand des Walt Disney Films "Findet Nemo". Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2007

Sells, Laura: Where Do the Mermaids Stand? Voice and Body in The Little Mermaid. From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture. Ed. Bell, Elizabeth; Haas, Linda and Sells, Laura. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP 1995, p. 175-193

Shavit, Zohar: Poetics of Children's Literature. Athens/Georgia: University of Georgia Press 1986 (Neuaufgabe 2009)

Siegmund, Gerald: Der Skandal des Körpers: Zum Verhältnis von Körper und Sprache in der Farce bei Feydeau und Renè Pollsch. In: Maske und Kothurn: Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. Haider, Hilde (Hrsg.). Wien: Böhlau Verlag 2006. S.249-262

Smith, Dave: Disney A to Z. The official encyclopedia. New York: Hyperion Verlag 1996

Smith, Elliot R.; Mackie, Diane M.: Social Psychology. Psychology Press, 2. Auflage 2000

Staninger, Christiane: Disney's Magic Carpet Ride: Aladdin and Women in Islam. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 65-77

Stockhammer, Katrin: Von Schneewittchen zu Lightning McQueen. Die stilistischen Charakteristika der Disney-Filme und ihre Weiterentwicklung. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit 2008

Sumera, Lara: The Mask of Beauty. Masquerade Theory and Disney's Beauty and the Beast. Quarterly Review of Film and Video, 2008, Vol.26(1), p.40-46, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509200600701156>, gefunden am 17.05.2014

Swindler, Ann: Culture in action: Symbols and strategies. Stanford University : American Sociological Review 1986 , Vol 51, p. 273-286., online zugegriffen unter: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2095521?uid=3737528&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104645419887>, gefunden am 25.08.2014

Tang, Jun: A cross-cultural perspective on production and reception of Disney'S Mulan through its Chinese subtitles: European Journal of English Studies, 2008, Vol.12(2), p.149-162, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13825570802151413#.VFy2z-l0yUk>, gefunden am 11.10.2014

Tian, Chuanmao ; Xiong, Caixia: A cultural analysis of Disney's Mulan with respect to translation. Continuum, 2013, Vol.27(6), p.862-874, online zugegriffen unter: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10304312.2013.843636#.VBrLMOkcSUK>, gefunden am 18.09.2014

Towbin, Mia Adessa /Haddock Shelley A. (ed. al): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. Journal of Feminist Family Therapy., 15/4, 2003. p. 19-44. Online zugegriffen unter: http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1300/j086v15n04_02, gefunden am 14.07.2014

Urbaniak, Geoffrey ; Kilmann, Peter: Niceness and Dating Success: A Further Test of the Nice Guy Stereotype. Sex Roles, 2006, Vol.55(3), pp.209-224. Springer Science & Business Media B.V., online zugegriffen unter: <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11199-006-9075-2>, gefunden am 17.09.2014

Völcker, Beate: Kinderfilm oder Family Entertainment? In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland. Hrsg. von Horst Schäfer und Claudia Wegener. Konstanz: UVK Verlag 2009, S. 231-241

Ward, Annalee R.: Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film. Austin: University of Texas Press 2002

Wasko, Janet: Understanding Disney. The manufacture of fantasy. Cornwall: Polity Press 2001

Watts, Steven: The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life. Missouri: University of Missouri Press 1997

Wells, Paul: Animation. Genre and Authorship. London: Wallflower Press 2002

Wise, Christopher: Notes from the Aladdin Industry. Or, Middle Eastern Folklore in the Era of Multinational Capitalism. In: The Emperor's Old Groove Decolonizing Disney's Magic Kingdom. Hrsg. Von Ayres, Brenda (ed.). New York: Peter Lang Publishing 2003, p. 105-114

Wohlwend, Karen E.: "Are You Guys "Girls"?": Boys, Identity Texts, and Disney Princess Play. Indiana: Journal of Early Childhood Literacy 2012, Vol.12(1), p.3-23, online zugegriffen unter: <http://ecl.sagepub.com/content/early/2014/05/30/1468798414533561.full.pdf+html>, gefunden am 12.08.2014

Wynns, Scarlet L./Rosenfeld, Lawrence B.: Father daughter relationships in Disney's animated films. Southern Communication Journal, 2003, Vol.68 (2), p.91-106, online zugegriffen über: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10417940309373253#.VFy-M10tCUk>, gefunden am 15.09.2014

Zarranz Garcia, Libe: Diswomen strike back? The evolution of Disney's femmes in the 1990s. Atenea, Dec, 2007, Vol.27(2), p.55-63. online zugegriffen unter: <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A726F2E726F667062756266672E70627A++/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=123&sid=2442df01-ea69-4d22-92e2-11534890ce4f%40sessionmgr104>, gefunden am 15.04.2014

Zenz, Elisabeth: Grüß Gott, ich bin der Tod. Zur Figuration des Todes im zeitgenössischen Bilderbuch. Universität Wien 2013, (Diplomarbeit), online zugegriffen: http://othes.univie.ac.at/26299/1/2013-02-03_9801048.pdf, gefunden am 28.10.2014

Zimmermann, Christine: Familie Als Konfliktfeld Im Amerikanischen Kulturkampf: Eine Diskursanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010

Zipes, Jack: Breaking the Disney Spell. From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture. Elizabeth Bell, Lynda Haas, and Laura Sells (ed).Bloomington: Indiana UP 1995, p.21-42

Sonstige Quellen /Internetquellen

Amazon:

<http://www.amazon.com/Pocahontas-II-Journey-Classic-Collection/dp/B00004R99U>, gefunden am 02.09.2014

Disney:

<http://disney.de/>, gefunden am 03.03.2014

<http://waltdisneystudios.com/corp/unit/264>, gefunden am 23.07.2014

<http://thewaltdisneycompany.com/about-disney/disney-history/2000-01-01--%40?page=1>, gefunden am 15.07.2014

<http://de.disneylandparis.ch/disney-village/index.xhtml>, gefunden 15.06.2014

http://www.justdisney.com/walt_disney/quotes/quotes01.html, zugegriffen am 19.10.2014

Dokumentation "Reel Bad Arabs" (Regie: Jack Shaheen)

Shaheen, Jack: Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People. Dokumentation, USA 2006, online zugegriffen: <http://www.reelbadarabs.com/synopsis.html>, gefunden am 02.10.2014

Die Presse-Online:

http://diepresse.com/home/leben/mensch/575329/Royale-Hochzeit_Danke-fur-meinen-Prinzen, gefunden am 15.07.2014 ("Die Presse", Print-Ausgabe, 21.06.2010)

Kinder- und Jugendmedien Universität Bremen:

<http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 05.06.2014

<http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/494-crossoverall-age-literatur>, gefunden am 12.05.2014

<http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/unser-team/tobias-kurwinkel/79-fachlexikon/sachbegriff/199-family-entertainment-film>, gefunden am 02.11.2014

Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz München:

<http://www.kjk-muenchen.de/archiv/index.php?id=960>, gefunden am 28.07.2014

Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel:

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8408>, gefunden am 01.06.2014

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1496>, gefunden am 01.07.2014

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>, gefunden am 05.05.2014

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=758>, gefunden am 15.10.2014

International Movie Data Base:

<http://www.imdb.com/name/nm0000370/>, gefunden am 20.07.2014

<http://www.imdb.com/list/ls050799390/>, gefunden am 01.08.2014

<http://www.imdb.com/list/ls000013316/>, gefunden am 02.08.2014

http://www.imdb.com/title/tt0780521/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast, gefunden am 19.09.2014

<http://www.imdb.com/title/tt0103639/alternateversions>, gefunden am 21.09.2014

<http://www.imdb.com/title/tt0143808/>, gefunden am 10.10.2014

<http://www.imdb.com/title/tt0130623/>, gefunden am 29.10.2014

<http://www.imdb.com/title/tt0025913/>, gefunden am 28.10.2014

http://www.imdb.com/name/nm0000193/bio?ref=nm_ov_bio_sm, gefunden am 07.09.2014

<http://www.imdb.com/title/tt0110357/>, gefunden am 05.09.2014

<http://www.imdb.com/title/tt1661199/>, gefunden am 01.12.2014

<http://www.imdb.com/title/tt0013823/>, gefunden am 20.12.2014

<http://www.imdb.com/list/ls000857392/>, gefunden am 22.12.2014

Interview mit Roy E. Disney

Interview mit Roy E. Disney (1991) in der Zeitschrift „Kinderjugendfilm Korrespondenz“ Ausgabe 46-2/1991, online zugegriffen unter: <http://www.kjk-muenchen.de/archiv/index.php?id=960>, gefunden am 28.07.2014

Homepage von Jonathan Rosenbaum:

<http://www.jonathanrosenbaum.net/1975/01/walt-disney/>, gefunden am 15.05.2014

NEW Internationalist

<http://newint.org/features/1998/12/05/dolls/>, gefunden am 14.08.2014

Moviepilot

<http://www.moviepilot.de/liste/walt-disneys-meisterwerke-roostercogburn>, gefunden am 02.06.2014

<http://www.moviepilot.de/liste/walt-disney-meisterwerke-muxi92>, gefunden am 05.11.2014

<http://www.moviepilot.de/movies/merlin-und-mim>, gefunden am 18.10.2014

<http://www.moviepilot.de/movies/der-gloeckner-von-notre-dame-2>, gefunden am 19.10.2014

Universität Bremen:

http://www.fb12.uni-bremen.de/fileadmin/Arbeitsgebiete/interkult/Tagung/Dirim_Knappik.pdf, gefunden am 25.08.2014

Universität Wien:

<https://www.univie.ac.at/linguistics/publications/diplomarbeit/schepelmann/Daten/code-switching.htm>, gefunden am 25.09.2014

Weiteres Diverses:

http://www.klassiker-der-weltliteratur.de/der_gloeckner_von_notre_dame.htm, gefunden am 12.07.2014

http://www.t-online.de/unterhaltung/kino/id_66156092/disneys-grosser-weihnachtsfilm-die-eiskoenigin-voellig-unverfroren-.html, gefunden am 01.06.2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Happy_Meal, gefunden am 10.10.2014

http://de.wikipedia.org/wiki/The_Walt_Disney_Company, gefunden am 01.08.2014

<http://www.abba.de/index.php?id=band>, gefunden am 01.08.2014

<http://alisonjmarlow.com/the-child-in-us/>, gefunden am 25.08.2014

<http://www.barackobama.com/about/barack-obama/>, gefunden am 25.08.2014

<https://www.southernfoodways.org/interview/a-short-history-of-gumbo/>, gefunden am 25.08.2014

<http://www.dieterwunderlich.de/Allers-Minkoff-koenig-loewen.htm>, gefunden am 19.09.2014

http://scandinavian.wisc.edu/mellor/taleballad/pdf_files/LittleMermaid.pdf, gefunden am 06.06.2014

<http://www.cafedumonde.com/beignets>, gefunden am 25.08.2014

<http://www.dijg.de/transsexualitaet-geschlechtsumwandlung/begriff-definition-transvestismus/>, gefunden am 12.08.2014

<http://deseretbook.com/Disney-Princess-Collection-Treasury-Tales/i/5023985>, gefunden am 14.08.2014

<http://www.pangloss.de/cms/uploads/Dokumente/Germanistik/Allgemeines/Kunstmaerchen.pdf>, gefunden am 02.09.2014

http://is.muni.cz/el/1441/jaro2013/NJ2MK_2DLI/Vorlesungen_Altere_KJL.txt, gefunden am 12.09.2014

<http://www.warnerbros.com/studio/about/company-history>, gefunden am 21.09.2014

<http://www.wissen.de/lexikon/maerchen>, gefunden am 12.12.2014

<http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 12.12.2014

http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_75_filme_2012.pdf, gefunden am 12.12.2014

http://www.ffa.de/downloads/publikationen/kinobesucher_2013.pdf, gefunden am 13.12.2014

Online-Artikel (aus Zeitungen und Zeitschriften)

Blümer, Agnes: "Crossover"- oder "All-Age"-Literatur. Online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/494-crossoverall-age-literatur>, gefunden am 12.05.2014

Breiner, Sandra: „Was ist Transsexualität?“, Bulletin des DIJG Nr. 16, Herbst 2008 S. 6, online zugegriffen unter: <http://www.dijg.de/transsexualitaet-geschlechtsumwandlung/begriff-definition-transvestismus/>, gefunden am 12.08.2014

Deiseroth, Regine: Die Kinobesucher 2003. Strukturen und Entwicklungen auf Basis des GfK Panels. online zugegriffen unter: http://www.ffa.de/downloads/publikationen/kinobesucher_2003.pdf, gefunden am 23.07.2014

Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. Online zugegriffen bei <http://www.hdm-stuttgart.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 01.06.2014, bzw. letzter Aufruf unter: <http://www.ifak-kindermedien.de/ifak/pdfs/disney.pdf>, gefunden am 12.12.2014

Kurwinkel, Tobias: Family Entertainment Film. Online zugegriffen bei: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/199-family-entertainment-film>, gefunden am 05.06.2014

Maio, Kathi: "Disney Dolls." In: NEW Internationalist 308 (Dec.1998), online zugegriffen unter: <http://newint.org/features/1998/12/05/dolls/>, gefunden am 14.08.2014

Peitz, Christiane: Triumph des Willens, "Die Zeit", 25. November 1994 online zugegriffen unter: <http://www.zeit.de/1994/48/triumpf-des-willens>, gefunden am 31.10.2014

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Siehe Filmminute 04.39 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009

Abbildung 2: Siehe Filmminute: 2.29 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

Abbildung 3: Siehe Filmminute: 46.42 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

Abbildung 4: Siehe Filmminute: 08.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

Abbildung 5: Siehe Filmminute: 46.59 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

Abbildung 6: Siehe Filmminute 00.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004

Abbildung 7: http://de.wikipedia.org/wiki/Arches-Nationalpark#mediaviewer/File:Delicate_Arch_Arches_NP.JPG, gefunden am 15.10.2014

Abbildung 8: <http://levelvoicedubs.npage.de/fertige-projekte.html>, gefunden am 29.09.2014

Abbildung 9: https://www.filmmuseum.at/forschung_vermittlung/vermittlung/schulekinderjugendliche/schule_im_kino/manipulation_und_kino_1, gefunden am 12.09.2014

Abbildung 10: Filmszene aus: *Tarzan*, Regie: Kevin Lima/Chris Buck, USA 1999, DVD-Video, *Tarzan*, Walt Disney Pictures 1999, Bildausschnitt gefunden bei: http://funny-pictures.picphotos.net/tarzan-jane-clayton-co-tarzan/img3.wikia.nocookie.net*_cb20140418082651*disney*images*4*45*Tarzan-disneyscreencaaps.com-3752.jpg/, zugegriffen am 12.09.2014

Abbildung 11: <http://www.fanpop.com/clubs/disney-princess/images/24520355/title/dp-lineup-w-esmeralda-photo>, gefunden am 17.05.2014

Abbildung 12: <http://www.youtube.com/watch?v=VyFVG4VfPmg>, gefunden am 15.07.2014

Abbildung 13: <http://www.youtube.com/watch?v=r3dfBvuHSzk>, gefunden am 25.07.2014

Abbildung 14: <http://www.youtube.com/watch?v=2alNAlNNstY>, gefunden am 25.07.2014

Abbildung 15: <http://www.youtube.com/watch?v=wALK2hGdo5s>, gefunden am 22.07.2014

Abbildung 16: <http://www.youtube.com/watch?v=6YWxCOISXO4>, gefunden am 25.07.2014

Abbildung 17: Siehe Filmminute 1.24.30 vgl: *The Princess and the Frog*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 2008, DVD- Video, *Küss den Frosch*, Walt Disney Pictures 2009 gefunden bei <http://www.youtube.com/watch?v=wfeK2FIRxRo>, gefunden am 25.08.2014

Abbildung 18: http://www.youtube.com/watch?v=_osOSiAFdYQ, gefunden am 12.09.2014

Abbildung 19: <http://findingmickey.squarespace.com/disney-animated-features/aladdin/8335029>, gefunden am 14.09.2014

Abbildung 20: <http://www.awaltzthroughdisney.com/the-tales/cinderella>, gefunden am 17.08.2014

Abbildung 21: <http://www.youtube.com/watch?v=AEKb6UNbH6c>, gefunden am 18.08.2014

Abbildung 22: <http://www.youtube.com/watch?v=RDP2yPtDDLk>, gefunden am 18.08.2014

Abbildung 23: <http://www.youtube.com/watch?v=sWbxhKTbTkA>, gefunden am 18.08.2014

Abbildung 24: Siehe Filmminute 1.14.40 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=YqgruvabN4U>, gefunden am 18.09.2014

Abbildung 25: Siehe Filmminute 1.12.32 vgl: *Aladdin*, Regie: John Musker/Ron Clements, USA 1992, DVD- Video, *Aladdin* Walt Disney Pictures 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=YqgruvabN4U>, gefunden am 18.09.2014

Abbildung 26: Filmminute 18.28, *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

Abbildung 27: Filmminute 26.58, *Pocahontas*, Regie: Mike Gabriel/Eric Goldberg, USA 1995, DVD- Video *Pocahontas*, Walt Disney Pictures 2005

Abbildung 28: Filmminute 49.12, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998, online zugegriffen bei: <http://www.ustream.tv/recorded/5520662/pop-out>, gefunden am 05.05.2014

Abbildung 29: Filmminute 10.40, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998, online zugegriffen bei: <http://www.ustream.tv/recorded/5520662/pop-out>, gefunden am 05.05.2014

Abbildung 30: Filmminute 1.12.52, *Mulan*, Regie: Tony Bancroft/Barry Cook, USA 1998, DVD- Video *Mulan*, Walt Disney Pictures 1998, online zugegriffen bei: <http://www.youtube.com/watch?v=gdzX2VjCDZs>, gefunden am 05.05.2014

Abbildung 31: <http://www.pinterest.com/pin/10696117839012603/>, gefunden am 30.08.2014

Abbildung 32: http://www.buecher.de/shop/puzzles/die-wunderbare-welt-von-disney-puzzle/karten--brett-oder-wuerfelspiel/products_products/detail/prod_id/27253773/, gefunden am 01.11.2014

Anhang

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Darstellungsform von Disneys Zeichentrickwerken ab den 1990er Jahren aus dem Blickwinkel der Visuellen Kulturgeschichte. Dabei wird der Schwerpunkt auf die Fragestellung nach einer möglichen Mehrfachadressierung der Zeichentrickproduktionen gestellt, welche auf soziokulturell und historisch codierte Visualisierungselemente und polyseme, doppelsinnige Sendungsebenen basiert. Die Untersuchung der ausgewählten Filme konzentriert sich auf die unterschiedliche Lesart von kindlichen und erwachsenen ZuseherInnen und deren Verarbeitung in Hinblick auf die zumeist als „harmlos“ klassifizierte Darstellungsform. Hierbei soll herausgefunden werden, inwieweit Disneys Zeichentrickfilme dominante und tradierte Ideologien, stereotypisierte Geschlechter-, Race-, Klassen-, und Rollenbilder vermitteln und infolge dessen Othering, Diskriminierung, Rassismus, Subjektivierung, Klischeebildung und eine Dominanz des konservativen amerikanischen Werte-, und Weltbildes produzieren, u.a durch die diese Prozesse begünstigende stets verhandelte und forcierte Dichotomie Darstellung gut/böse, schwarz/weiß Zeichnung, Ost/West, privilegiert/unterlegen, alt/jung, schön/hässlich uvm, welche eminent Ausgrenzung intensivieren. Es wurde ergründet, dass seit der explizierten Vermarktung als „Family Entertainment“ Filme Disney zunehmend durch die dem erwachsenen Rezipienten angepasste ironisierte Sprachkomik, Musik, ausgeweiteten Stoffwahl, sowie die soziokulturellen, intermedialen, intertextuellen und politischen Versatzstücke, eine verstärkt majorene Adressierung angestrebt, als auch tatsächlich erzielt wird. In der Arbeit wurde die Darlegung der, in Hinblick auf die Tradierung diverser ausgrenzender Stereotypen, als problematisch zu beurteilenden Rezeptionsprozesse der kindlichen ZuseherInnen durch die forcierte wirkungsästhetische Konzeptionen, versucht. Die vorliegende Arbeit versucht weiters eine kritische Reflexionshaltung anzuregen.

Abstract Englisch

This diploma thesis deals with the formation of gender, role allocation, class, race, discrimination, othering, racism and the dominant conservative American view of the world in Walt Disney's animation films after 1990 with the perspective of the visual cultural history. The research question is contrived whether those Disney films exhibit dominate stereotypes regarding aspects or if they rupture current delineations of gender, race, class and other conservative stereotyped ideas. Therefore these concepts will be focused on the perspective of children while watching those animation films and so on the polysemous implied addressing off adults in the category of all age movies and family entertainment. Additionally, the question will be focus on virtual addressing and what problems could be occur by younger kids while watching those directed films. Then these theoretical concepts will be applied to the elected films *The Little Mermaid*, *The Beauty and the Beast*, *Aladdin*, *Pocahontas I&II*, *The Hunchback*, *The Lion King*, *Mulan*, and *The Princess and the Frog* where the theories will be illustrated via screenshots and quotations. In this respect, the image formats of woman and men in these Disney films will be disputed as well as the implementation of the perceptions and concepts of class and race. Afterwards these films will be verified concerning their facility for social amendment of dominate ideologies or if the rather substantiate those. Finally, all of the recorded comprehensions will be summarized in a conclusion.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Bettina Förster, geboren 1989 in Mödling
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: ledig

Schulbildung:

1996 – 2000 Volksschule in Vösendorf

2000 – 2008 Bundesgymnasium Mödling, Untere Bachgasse 8, 2340 Mödling
Wirtschaftskundlicher- Realzweig; Abschluss mit Matura im
Juni 2008

Studium:

seit Okt. 2008 Lehramtstudium an der Universität Wien
Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung
(Schwerpunktsetzung der Visuellen Kulturgeschichte),
und Lehramtstudium Unterrichtsfach Deutsch,
(Schwerpunkte im Bereich Neuere Deutsche Literatur und DaF/DaZ)

Berufliche Tätigkeit/ Praktika:

Seit 2006 tätig als Ferialpraktikantin u.a bei

- Cafe Konditorei Klement (Messestandbetreuung, Servierbereich, Verkauf),
- Firma Leitner/Leitwind Technologies (Sekretariat),
- SEESTE Bau AG (Sekretariat, Marketingmithilfe und Wohnungsübergabenbetreuungsassistentin),
- MA 51 Sportamt der Stadt Wien (Übungsgruppenleiterin)