



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Disability in Disney-Animationslangfilmen - Der Wandel
der Darstellung von 1989-2016 “

verfasst von / submitted by

Natascha Tonar BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Joachim Schätz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Definition und Basiskonzepte	5
Behinderung vs. Disability -Begriffsdefinitionen	5
Normal vs. Anders – Machthierarchie- Othering	9
Disability, Race, Class und Gender	11
Disability im Film.....	15
Sichtbarkeit und narrative Funktion	15
Historischer Abriss der Darstellungsformen	16
Stereotype.....	18
Soziale Funktion der Darstellung von Disability im Film für die normative Gesellschaft	22
Disability in der Filmproduktion.....	24
Der Körper im Animationsfilm	25
Disney's Umgang mit Disability.....	29
Walt Disneys Erbe und dessen Auswirkungen	29
Filmanalysen	34
Filmauswahl und ihre Kriterien.....	34
Methode der Figurenanalyse	35
The Little Mermaid (1989) – Handlung	37
Figurenanalyse Arielle – Disability und das Patriarchat	38
The Hunchback of Notre Dame (1996) – Handlung	49
Figurenanalyse Quasimodo – Disability und Race	50
The Hunchback of Notre Dame II.....	58
Finding Nemo (2003) – Handlung	60
Figurenanalysen Nemo, Marlin und Dory – Inklusive Ansätze im Tierreich	62
Finding Dory	76
Frozen (2013) – Handlung	81
Figurenanalyse Elsa – Das soziologische Model von Disability	83
Ergebnisse der Analysen - Ein historischer Abriss der Entwicklung der Darstellung von Disability im Disney-Animationsfilm (1989-2016).....	96
Conclusio.....	101
Quellenverzeichnis	105
Anhang	114

Einleitung

Gender, Race, Class, Disability...

all diese Konzepte erfahren in den letzten zehn Jahren eine stetig steigende Aufmerksamkeit. Soziale Bewegungen wie Women's March (2017), #MeToo (2017) oder Black Lives Matter (2013) zeigen dies besonders deutlich. Zurecht, wenn man bedenkt, dass sie ein Nachdenken über die westliche Gesellschaft und ihre Versäumnisse bewirken. Auch in der Filmwissenschaft führen sie zu einem erweiterten Bewusstsein dafür, dass der Film die Gesellschaft abbildet, und in der Lage ist sie zu formen. Dass sich in vielen Filmen stereotype Figurendarstellungen von Minderheiten finden, ist nur schwer zu widerlegen. Zu bedenken ist, dass gerade Mainstreamfilme sehr häufig davon betroffen sind; man denke etwa an das klassische Hollywoodkino. Interessant diesbezüglich ist, dass gerade diese Produktionen durch ihre Reichweite mit dem Potential in Verbindung stehen, der Stigmatisierung und Marginalisierung in der Gesellschaft entgegenzuwirken. Ein Filmformat, welches dies besonders unterstützen kann, ist die Animation. Die Freiheit ihrer Form bietet an, mit dem gängigen, marginalisierenden und stigmatisierenden Gedankengut bzw. mit der stereotypen, filmischen Umsetzung dessen zu brechen und so ein Nachdenken bei den Rezipient*innen anzuregen. Die Animation bietet folglich einen Zugang an, welcher dem Realfilm auf Grund der Limitationen seiner Form verwehrt bleibt.

Fallen im westlichen Bereich der Welt die Worte: Animation, Film, Mainstream, dann kann man davon ausgehen, dass als nächstes der Name *Disney* fällt. Dieser Name steht für ein Monopol und für familienfreundliche Unterhaltung. Die Literatur und Forschung zu diesem sind umfangreich und doch existieren Lücken. Eine Forschungslücke besteht in Hinblick auf Disability. Diese Masterarbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Forschung in diesem Bereich anzuregen und voranzutreiben. Verwirklicht wird dies, indem ein wissenschaftlicher, intersektionaler Blick auf ausgewählte Disney-Animationslangfilme und ihren Umgang mit Disability in Bezug auf die Figuren erarbeitet wird. Das Anliegen dieser Masterarbeit ist es aufzuzeigen wie Disney mit der Darstellung von Disability im Fokus auf die Figuren umgeht und welche kultur- und repräsentationspolitischen Konzepte dahinterstehen. Im Konkreten bedeutet dies, dass diese Arbeit nicht nur der Frage nachgeht ob Disney Disability in den Filmen zeigt bzw. ob die Darstellungen den aktuellen Maßstäben der Disability Studies gerecht werden, sondern wie, und auf welche spezifischen Weisen sie in ihren Vorstellungen von Disability begrenzt bleiben. Im Rahmen dessen wird geklärt, ob

und wie sich die Darstellung von Disability in den letzten Jahrzehnten in den Disney-Animationslangfilmen verändert hat und welcher Umgang infolgedessen an die Rezipient*innen herangetragen wird.

Diese Arbeit soll dazu beitragen Informationen zu der Konzeption von Disability in einem kulturellen Zusammenhang zu erarbeiten. Mit der Beleuchtung der Konzeption von Disability anhand Disneys populärkulturellen Animationsfilmen, wird die Konstruktion des Begriffes sowie die Darstellung von Disability im Mainstream-Familienfilm kritisch beleuchtet. Ziel der Arbeit ist es nicht nur, die Lücke in der Filmwissenschaft in Bezug auf Disney und Disability anzusprechen, sondern darüber hinaus den Blickwinkel auf Disability im (Mainstream-) Film zu erweitern. Die Figurenanalysen zeigen die Darstellungsformen im Disney-Animationsfilm der letzten Jahrzehnte auf. Gesucht wird nach dem gesellschaftlichen Wandel, welcher, wie sich zeigt, mit Hilfe der Disability Studies vorangetrieben wurde und sich auch in den Figuren widerspiegelt.

Da diese Forschungsfragen mittels der Filmwissenschaft nur begrenzt nachgegangen werden kann, wurde ein interdisziplinärer Blickwinkel angestrebt. Die Forschung der Disability Studies liefert die Basis für das Verständnis des komplexen Konzepts Disability und regt zu tieferen Reflexion im Bereich der Filmwissenschaft an. Darüber hinaus fließen die präsentierten Konzepte in die darauffolgenden Analysen ein. Der interdisziplinäre Ansatz dieser Arbeit besteht darin, über eine klassische Filmanalyse hinauszugehen und einen kritischen, intersektionalen Blick auf die Filmfiguren zu etablieren. Konkret bedeutet dies, dass die Figuren nicht nur auf ihre Bedeutung für die Erzählung, ihre vermeintliche Symbolik, sowie auf ihre Artefakt-Eigenschaften hin untersucht werden, sondern auch auf Disneys Konzeptualisierung von Disability.¹

Die Einschränkung auf Disney-Animationslangfilme wurde gewählt, da sich diese besonders für eine interdisziplinäre Untersuchung eignen. Dies ergibt sich aus ihrer enormen Reichweite, der Tatsache, dass sie ganze Generationen beeinflussen können und dem Faktum, dass sie dadurch in der Lage sind, zu einem gesellschaftlichen Wandel beizutragen bzw. diesen auch aufzuzeigen. Da in den späten 1960ern/ Anfang 1970ern die erste Disability-Bewegung in den USA entstand, kann davon ausgegangen werden, dass ein bewusster Umgang mit der Darstellung von Disability und ein damit einhergehender Wandel

¹ Vgl. Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren² 2014; (Orig. 2008), S.141.

der Darstellung im Film erst in den Werken, deren Produktionszeitraum danach liegt, zu beobachten ist. Ausgehend von dieser und weiterführenden Überlegungen, welche im Laufe der Arbeit erläutert werden, wurden die Figuren aus folgenden Filmen für die Analysen gewählt: *The Little Mermaid* (1989), *The Hunchback of Notre Dame* (1996), *The Hunchback of Notre Dame II* (2002), *Finding Nemo* (2003), *Finding Dory* (2016) und *Frozen* (2013). Darüber hinaus eignet sich der Animationsfilm besonders gut für das Vorhaben, da die Möglichkeiten der Darstellung über die Grenzen des Realfilms hinausgehen. Die Unabhängigkeit von realen menschlichen Grenzen ermöglicht dem Animationsfilm eine Verhandlung der Körperlichkeit, die ein neues Verständnis von Disability forcieren kann. Es wird sich im Verlauf der Arbeit zeigen, ob Disney und seine Animator*innen dieses Potential nutzen.

Um sich der Forschungsfrage anzunähern, unterteilt sich diese Arbeit in vier größere Abschnitte. Zunächst wird allgemein auf den Begriff Disability und darunter gefasster Konzepte eingegangen. Dargelegt werden unter anderem die juristische, medizinische und soziologische Definitionen und ihre Unterschiede. Es wird sich zeigen, dass es diverse Zugänge dazu gibt und die Definition einem stetigen Wandel unterliegt. Dies ist der Fall, da Disability nicht unabhängig von Machthierarchien und anderen marginalisierenden Systemen betrachtet werden kann und sollte. An diesen zur Basis beitragenden Abschnitt schließt sich jener an, welcher sich mit Disability im Film auseinandersetzt. Er liefert einen Einblick in die bisherige Forschung und bildet die filmwissenschaftliche Basis dieser Arbeit. Dabei wird auf die Sichtbarkeit und die narrative Funktion von Disability eingegangen und ein historischer Abriss der bisher verwendeten Darstellungsformen aufgezeigt. Ein Unterkapitel zu *Stereotypen* und zur *sozialen Funktion der Darstellung von Disability im Film für die normative Gesellschaft* sind Teil dessen und tragen neben den weiteren Unterkapiteln *Disability in der Filmproduktion* und *Der Körper im Animationsfilm* zum interdisziplinären Blick bei.

Der dritte größere Abschnitt dieser Forschungsarbeit geht zunächst der Frage nach, wie Disneys Richtlinien im Umgang mit Disability in den Animationsfilmen entstanden und heutzutage ausgestaltet sind. Untersucht wird die Verbindung zu Walt Disneys Grundsätzen und dem wirtschaftlichen Interesse des Unternehmens. Es wird sich zeigen, dass Disneys Direktive in Bezug auf Familienfreundlichkeit und finanziellen Erfolg mit der Selbstzensur der US-Filmindustrie und dem Disney-Stil in Verbindung steht. Dieses Vorgehen soll weiters dazu dienen, die Frage zu klären, ob die populärkulturellen, stereotypen

Darstellungen von Disability in Disney-Animationsfilmen auf in den Disney-Stil eingeschriebene, veraltete gesellschaftliche Konzepte zurückzuführen sind.

Nach einer kurzen Erläuterung zur Figurenwahl und zur Methode der Figurenanalyse folgt das Kernstück dieser Forschung, die Figurenanalysen. Diese orientieren sich an der von Jens Eder beschriebenen Methode und greifen auf die in den vorherigen Kapiteln erläuterten Konzeptionen von Disability zurück. Die Erkenntnisse dieser offenbaren ein detailliertes Bild auf die Darstellung und den Umgang mit Disability in Bezug auf die Figuren. Der Vergleich der Ergebnisse wird zeigen, ob folgende These belegt werden kann.

Disneys Figurenkonzeption im Animationsfilm ist in Hinblick auf die Vorstellung und Darstellung von Disability limitiert, da unter anderem über den Disney-Stil, kultur- und repräsentationspolitische Konzepte in die Figuren eingeschrieben werden, welche der vorherrschenden in Dichotomien denkenden Gesellschaft entspringen. Disney regt trotz des widerständigen Potentials von Disability und des Animationsfilms durch seine limitierten Figurenkonzeptionen keinen Fortschritt an, sondern passt sie den bereits in der Gesellschaft existierenden Forderungen an. Folglich legt Disney den Rezipient*innen keinen innovativen Umgang nahe.

Abschließend wird eine Conclusio formuliert, welche die Ergebnisse der Forschung auf den Punkt bringt und weitere mögliche Forschungsrichtungen und -fragen eröffnet.

Definition und Basiskonzepte

Behinderung vs. Disability -Begriffsdefinitionen

Der Begriff Behinderung ist nicht neu, doch das Verständnis und der Umgang damit haben sich über die Jahre stark verändert. Besonders seit 1960 ist ein enormer Wandel zu beobachten. Mit den unter anderem in den USA 1950er und 60er Jahren aufkommenden Forderungen diverser Behindertenbewegungen nach Gleichberechtigung etablierte sich der Wunsch nach einer inklusiven Gesellschaft.² Eine inklusive Gesellschaft zeichnet sich durch die Gleichberechtigung und Selbstbestimmtheit aller Menschen aus und bietet keinen Platz für Exklusion und Diskriminierung. Das Anerkennen, der Vielfalt der Menschen kennzeichnet sie.³ Der aktuelle Forschungsstand zu dem Thema Behinderung ermöglicht den Rückgriff auf verschiedene Definitionen, welche sich seither in den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Fachgebieten etabliert haben. Vorweg ist festzuhalten, dass es keine allgemein gültige Definition gibt. Im Folgenden werden diverse Definitionen angesprochen, um eine Synthese dieser in Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung zu erzielen. Ziel ist es somit nicht, eine allgemein gültige Definition zu erarbeiten, sondern einen Zugang zu schaffen welcher es ermöglicht, die Darstellung von Disability in Disney-Animationsfilmen zu untersuchen. Vorwegzunehmen ist ebenfalls, dass der deutsche Begriff *Behinderung* in seiner Bedeutung limitiert und negativ konnotiert ist. In der Forschung des deutschen Sprachraums ist man daher dazu übergegangen das englische Äquivalent *Disability* zu verwenden. Dies ermöglicht eine nicht marginalisierende wissenschaftliche Auseinandersetzung.⁴ Folgende Untersuchung der verschiedenen Begrifflichkeiten und Definitionen wird die Differenz der Begriffe verdeutlichen.

² Vgl. O.N., "Einleitungstext zum Archiv zur Geschichte der Behindertenbewegung. SELBSTBESTIMMT LEBEN BEWEGUNG in Österreich", [Abschnitt: Geschichte der Selbstbestimmt Leben Bewegung ab 1945], *bidok - die barrierefreie digitale Bibliothek zu Behinderung und Inklusion*, <http://bidok.uibk.ac.at/projekte/behindertenbewegung/geschichte.html>, Zugriff: 18.07.2020, Anmerkung: weiterführende Literatur: Barnartt, Sharon/ Richard, Scotch, *Disability protests. Contentious politics 1970-1999*, Washington D.C: Gallaudet University Press 2001.

³ Vgl. Dederich, Markus, "Inklusion und Exklusion", in: *(Re-)Konstruktive Inklusionsforschung. Differenzlinien - Handlungsfelder - Empirische Zugänge*, Hg. Jürgen Budde/ Andrea Dlugosch/ Tanja Sturm, Opladen/ Berlin/ Toronto: Verlag Barbara Budrich 2017, Studien zu Differenz, Bildung und Kultur Bd. 5, S. 71, Schöb, Andrea, "Definition Inklusion", *Wehrfritz*, Juli 2013, <http://www.inklusion-schule.info/inklusion/definition-inklusion.html>, Zugriff: 10.08.2021.

⁴ Vgl. Waldschmidt, Anne, *Disability Studies zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020, S. 10ff.

Betrachtet man zunächst die gesetzliche Herangehensweise an den Begriff *Behinderung* findet man im österreichischen Recht folgende Paragraphen:

"§ 3 BEinstG: Behinderung im Sinne dieses Bundesgesetzes [des Behinderteneinstellungsgesetzes] ist die Auswirkung einer nicht nur vorübergehenden körperlichen, geistigen oder psychischen Funktionsbeeinträchtigung oder Beeinträchtigung der Sinnesfunktionen, die geeignet ist, die Teilhabe am Arbeitsleben zu erschweren. Als nicht nur vorübergehend gilt ein Zeitraum von mehr als voraussichtlich sechs Monaten.

§ 1 Abs. 2 BBG: Unter Behinderung im Sinne dieses Bundesgesetzes [des Bundesbehindertengesetzes] ist die Auswirkung einer nicht nur vorübergehenden körperlichen, geistigen oder psychischen Funktionsbeeinträchtigung oder Beeinträchtigung der Sinnesfunktionen zu verstehen, die geeignet ist, die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu erschweren. Als nicht nur vorübergehend gilt ein Zeitraum von mehr als voraussichtlich sechs Monaten.

§ 3 BGStG: Behinderung im Sinne dieses Bundesgesetzes [des Bundes-Behindertengleichstellungsgesetzes] ist die Auswirkung einer nicht nur vorübergehenden körperlichen, geistigen oder psychischen Funktionsbeeinträchtigung oder Beeinträchtigung der Sinnesfunktionen, die geeignet ist, die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft zu erschweren. Als nicht nur vorübergehend gilt ein Zeitraum von mehr als voraussichtlich sechs Monaten."⁵

Herauszulesen ist, dass hier die Auswirkung im Zentrum steht. Beachtet man, dass die Feststellung des Grades der Behinderung in Österreich, durch das Sozialministerium, auf einer ärztlichen Untersuchung und erbrachten Befunden beruht, ist eine starke Verbindung zur medizinischen Definition nicht zu leugnen.⁶ Internationale Gesetze orientieren sich zumeist am UNO Menschenrechtsabkommen bzw. am Übereinkommen zum Schutz der Rechte von Menschen mit Behinderungen vom 13. Dezember 2006 (Inkrafttreten: 3. Mai 2008).⁷

Bei älteren medizinischen Definitionen liegt der Fokus verstärkt auf der Unterscheidung zwischen *normal* und *abnormal*.⁸ Diese Differenzierung wird in Bezug auf den individuellen physischen Körper einer Person bezogen. Der Gedanke, dass die Behinderung die Lebensqualität der/des Einzelnen beeinträchtigt trägt dazu bei, dass Behinderung als

⁵ Hampl, Bernhard, "Was bedeutet „behindert“?", *Behindertenvertretung in Österreich*, 23.03.2017, http://bham.at/BehVertr/01_Beh/Beh_01.htm, Zugriff: 18.07.2020.

⁶ Vgl. O.N., "Behindertenpass", *Sozialministeriumservice*, o.J., https://www.sozialministeriumservice.at/Menschen_mit_Behinderung/Behindertenpass_und_Parkausweis/Behindertenpass/Behindertenpass.de.html#heading_Wer_bekommt_den_Behindertenpass, Zugriff: 18.07.2020.

⁷ Vgl. O.N., "Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen", *humanrights.ch*, 13.12.2006, <https://www.humanrights.ch/de/internationale-menschenrechte/uno-abkommen/behinderte/>, Zugriff: 18.07.2020.

⁸ Vgl. Johnson, Emily, "Disability, medicine, and ethics", *American medical association journal of ethics* 18/4, April 2016, S. 355.

Pathologie begriffen wird.⁹ Das Ziel der Behandlung bzw. Heilung bestimmt den Umgang mit ihr und ist ein wesentlicher Teil des medizinischen Verständnisses von Behinderung.¹⁰ Diese Sichtweise hat sich in den letzten Jahrzehnten gewandelt. Es wurde erkannt, dass das Verständnis von Gesundheit und Krankheit, von *normal* und *abnormal* stark von dem soziokulturellen und politischen Kontext abhängig ist.¹¹ Der Wunsch nach einer Neudefinition von Worten wie *normal*, *anders* und *krank* im medizinischen Kontext¹² verdeutlicht, dass die Bedeutung von Begriffen wie *Behinderung* interdisziplinär zu betrachten ist.

Die WHO definiert Disability (dt. Behinderung) entsprechend diesen zu beobachtenden Wandels wie folgt:

"The International Classification of Functioning, Disability and Health (ICF) defines disability as an umbrella term for impairments, activity limitations and participation restrictions. Disability is the interaction between individuals with a health condition (e.g. cerebral palsy, Down syndrome and depression) and personal and environmental factors (e.g. negative attitudes, inaccessible transportation and public buildings, and limited social supports)."¹³

Diese Definition lässt eine Annäherung an das soziologische Verständnis dieses Begriffs erkennen, da die Umwelt und die Interaktion mit anderen Personen miteinbezogen wird. In der Soziologie finden sich Definitionen wie:

"Thus we define impairment as lacking part of or all of a limb, or having a defective limb, organ or mechanism of the body; and disability as the disadvantage or restriction of activity caused by a contemporary social organisation which takes no or little account of people who have physical impairments and thus excludes them from participation in the mainstream of social activities. Physical disability is therefore a particular form of social oppression."¹⁴

Wie man der Definition entnehmen kann, liegt der Fokus hier nicht auf dem Körper des Einzelnen bzw. dessen Funktionsfähigkeit, sondern auf der sozialen Konstruktion von

⁹ Vgl. Goering, Sara, "Rethinking disability. The social model of disability and chronic disease", *Current reviews in musculoskeletal medicine* 8/2, April 2015, S. 134.

¹⁰ Vgl. Johnson, "Disability, medicine, and ethics", S. 355.

¹¹ Vgl. Buchi, G./ Gross, D./ Müller, S./ Steinmetzer, J./ (Hg.) *Normal - Anders - Krank? Akzeptanz, Stigmatisierung und Pathologisierung im Kontext der Medizin*, Berlin: MWV Medizinisch Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2008; <http://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1044597&site=ehost-live>, Zugriff: 21.06.2020, S. 18ff.

¹² Vgl. Buchi/ Gross/ Müller/ Steinmetzer (Hg.), *Normal - Anders - Krank?*, S. 4.

¹³ O.N., "Disability and health", *World Health Organization*, 16.01.2018, <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health>, Zugriff: 18.07.2020.

¹⁴ Oliver, Michael, *Understanding disability. From theory to practice*, New York: Macmillan Education UK/ Red Globe Press 1996, S. 22.

Einschränkungen. Im Zentrum steht nicht die Heilung (wie im medizinischen Modell), sondern die Anpassung der Umwelt und der Gesellschaft. Essenziell ist hier vor allem die Differenzierung von *impairment* (Beeinträchtigung) und *disability* (Behinderung). Ersteres verweist auf die körperliche Komponente, wie etwa das Fehlen eines Körperteils oder aber auch auf eine Dysfunktion eines Organs oder eines Systems. Disability hingegen bezieht sich auf die sozial konstruierte Benachteiligung.¹⁵ Diese Differenzierung fördert den Gedanken, dass von der Norm abweichende Körper nicht als Problem zu verstehen sind. Die amerikanische Psychologin, Filmemacherin und Kunstberaterin Simi Linton, setzt sich seit einigen Jahren mit Themen der Disability Studies auseinander. Sie hält fest, dass die bisherige Forschung Disability stets ausgehend von einem "deficit model" betrachtet hat.¹⁶ Diese Herangehensweise zeugt von einer Forschungsperspektive, welche einer unterdrückenden sozialen Struktur bzw. Gesellschaft entspringt.

"'Problem' is the definition of the situation of disability. . . . Such an understanding does not arise simply because our bodies, minds, or senses give us problems; the problem is brought to people through interaction, the environment, and through the production of knowledge."¹⁷

Dieses von der Professorin für Social Justice Education Tanya Titchkosky stammende Zitat zeigt, wie die Begriffe *Problem* und *Disability* zueinander gefunden haben bzw. verknüpft wurden. Um diese Perspektive auf Disability zu sprengen, versucht der sozial-kulturelle Ansatz den "'problem' body as a multiplication of lived circumstances constructed both physically and socially"¹⁸ zu definieren. Sharon L. Snyder (Assistenz Professorin für das Fach Disability and Human Development) und David T. Mitchell (Professor des Faches Disability and Human Development) verweisen darauf, dass eine adäquate Definition von Disability, sowohl äußere als auch innere Bereiche von Kultur und Erfahrung umfassen muss, da soziale Erfahrungen und physiologische Erfahrungen nebeneinander existieren und in den gelebten Abläufen disableder Menschen zusammengeführt werden.¹⁹

¹⁵ Vgl. Johnson, "Disability, Medicine, and Ethics", S. 355f., O.N., "Social model of disability", *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, 05.07.2020, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Social_model_of_disability&oldid=966100796, Zugriff: 18.07.2020, Oliver, *Understanding Disability*, S. 38.

¹⁶ Vgl. Linton, Simi, *Claiming disability. Knowledge and Identity*, New York: New York University Press 1998, S. 140.

¹⁷ Titchkosky, Tanya, *Disability, self, and society*, Toronto: University of Toronto Press 2003, S. 131.

¹⁸ Chivers, Sally/ Markotić, Nicole (Hg.), *The problem body. Projecting disability on film*, Columbus: Ohio State University Press 2010, S. 10.

¹⁹ Vgl. Mitchell, David T./ Snyder, Sharon L., *The body and physical difference. Discourses of disability*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1997, S. 7.

Aktuell dient genau jene angestrebte Synthese aus medizinischer und soziologischer Definition als Ausgangspunkt für die weitere Forschung. Besonders die relativ neuen Disability Studies entwickeln und fördern ein breiteres Verständnis der Thematik. Diese Arbeit wird sich im Weiteren an dieser orientieren. Die Philosophie und Disability Studies Professorin Sara Goering verweist darauf, dass der Blickwinkel bzw. die Perspektive aus welcher Disability betrachtet wird, entscheidend sei. So hält sie unter anderem fest:

"First, many impairments and their effects that are presumed by the non-disabled to be quite negative may not be experienced as such by people with disability, or at least not in the ways the non-disabled presume.[...] Second, even when the experience of impairment is negative, the *reasons* for the negative experience are often quite different from what the non-disabled presume. [...] Third, even when the experience of impairment is negative and for reasons closely tied to the impairment itself (and not due strictly to social barriers), it still may not be *overwhelmingly* negative."²⁰

Mit diesen Beobachtungen offenbart sich auch die Brücke zu den Filmwissenschaften. Filme produzieren neben Unterhaltung immer auch Sichtweisen auf die (meist) aktuelle Perspektive der Gesellschaft, auf soziale Strukturen und Konzepte.²¹ Im folgenden Kapiteln wird versucht, die Verbindung zwischen Disability und Film darzulegen. Dies ließe sich aus verschiedenen Perspektiven verwirklichen, doch in Anbetracht dessen, dass diese Arbeit eine Aufarbeitung via Figurenanalysen anstrebt, wird im Folgenden die Darstellung von Disability im Film, sowie ein intersektionaler Blick auf Disability, bezogen auf die Filmbranche, im Zentrum stehen.

Normal vs. Anders – Machthierarchie- Othering

Bevor nun die verschiedenen Darstellungsformen dargelegt werden können, muss auf die Tatsache eingegangen werden, dass so gut wie jede Darstellung von Disability im Film auf dem Basisgedanken, dass diese als von der Norm abweichend zu verstehen ist, beruht. Dichotomien wie *normal* und *nicht-/ab-normal* bzw. *anders*, sind Teil des menschlichen Denkens und in der heutigen westlichen Kultur stark verankert. Marja Evelyn Mogk verweist darauf, dass diese Differenzierung erst 160 Jahre alt sei. Davor habe man zwischen ideal und grotesk unterschieden. Interessant ist, dass das Ideal nicht als Ziel, sondern als übermenschlich galt. Das Groteske hingegen galt als Teil des Menschlichen. Erst mit den Wissenschaften der Statistik sei die Norm und somit ein neues gesellschaftliches Konzept

²⁰ Goering, Sara, "Rethinking disability", S. 137 [Kursivsetzung im Original].

²¹ Vgl. Nagl, Tobias, "Cultural Studies und Filmanalyse.", in: *Handbuch Filmanalyse*, Hg. Hagener Malte/ Pantenburg Volker, Wiesbaden: Springer (Reference Geisteswissenschaften), 2018; https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_22-1, Zugriff: 15.10.20, S. 6, 11.

eingeführt worden. Die Idee, dass man als Teil der Gesellschaft auch möglichst Teil der Norm zu sein hat, habe sich etabliert. Das bereits in der westlichen Gesellschaft etablierte Konzept der *Gleichheit* habe diesen Wandel entscheidend begünstigt und zur Exklusion von disabled Personen geführt. Es zeige sich, dass die Unterscheidung von *normal* und *abnormal* sozial, politisch konstruiert ist und keineswegs auf einen natürlichen Ursprung zurückzuführen ist.²² Der Umgang mit dem *Anderen* beschäftigt die Gesellschaft, seit sich diese Unterscheidung etabliert hat. Martin F. Norden verweist auf Roland Barthes, welcher bereits festgestellt habe, dass eine Mainstream-Gesellschaft stets versuche, das *Andere* zu neutralisieren. Die Standardvorgehensweisen dafür seien, das *Andere* entweder zu heilen oder zu eliminieren. Die Ursache für dieses Verhalten liege laut Kaoru Yamamoto darin, dass die Exklusion des *Anderen* den sozialen Zusammenhalt der sich selbst als *normal* definierenden Gruppe stärke.²³ "In this sense, they preserve stability in society by embodying otherwise formless dangers."²⁴ Darüber hinaus habe sich die gesellschaftliche Tradition entwickelt, eine soziale Klasse zu etablieren, welche von der Mainstream-Gesellschaft akzeptiert und karitativ gefördert werde. Dieses Vorgehen diene der vorherrschenden Klasse dazu, ihre Überlegenheit zu demonstrieren und sich gut zu fühlen. Letzteres ergebe sich auf Grund der etablierten Machthierarchie.²⁵

Die beschriebene Abgrenzung verschiedener Gruppen oder Personen voneinander, auf Grund von bestimmten Merkmalen, wie etwa Religion, Class, Race, Gender, Disability etc. im Rahmen eines Machtgefälles wird aktuell unter dem Begriff *Othering* zusammengefasst. Dabei kommt es zur Diskriminierung der von *der Norm abweichenden Gruppe*, durch jene Gruppe die sich als der Norm entsprechend versteht.²⁶ Die Marginalisierung von Teilen der Gesellschaft kann bei genauerer Betrachtung nicht auf einzelne Merkmale reduziert werden. Oft kommt es zu einer Kumulation an Merkmalen, die eine marginalisierte Gruppe

²² Vgl. Mogk, Marja Evelyn (Hg.), *Different bodies. Essays on disability in film and television*, Jefferson: McFarland 2013, S. 7f.

²³ Vgl. Norden, Martin F., "The Hollywood discourse on disability. Some personal reflection", in: *Screening disability. Essays on cinema and disability*. Hg. Christopher R. Smit/ Anthony Enns., Lanham: University Press of America, 2001, S. 26.

²⁴ Yamamoto, Kaoru, "To be different", *Rehabilitation counseling bulletin* 14/3, März 1971, S. 186, 182.

²⁵ Vgl. Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 26.

²⁶ Vgl. Jensen, Sune Qvotrup, "Othering, identity formation and agency", *Qualitative studies* 2/2, 2011, S. 63-78; <https://doi.org/10.7146/qs.v2i2.5510>, Zugriff: 10.01.2021, S. 65, O.N., "Othering", *Diversity arts culture. Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung*, o.J., <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering>, Zugriff: 10.01.2021.

stigmatisieren. Die folgende interdisziplinäre Beobachtung soll diese Verstrickung aufzeigen.

Disability, Race, Class und Gender

In diesem Unterkapitel soll eine Auseinandersetzung mit den eng verstrickten Themen Race, Class, Gender und Disability stattfinden. Um keine Missverständnisse in Bezug auf die Bedeutung der Begriffe aufkommen zu lassen, wird nun dargelegt, wie die Begriffe in dieser Arbeit definiert werden. Wichtig ist, dass die Definitionen nicht als unumstößlich und allumfassend verstanden werden. Es soll hier kein Diskurs über die Reichweite der möglichen Bedeutungen angeregt werden, sondern lediglich eine Basis für das Verständnis des folgenden Abschnittes bzw. der gesamten Arbeit gegeben werden.

Übersetzt man das Vokabel *race* ins Deutsche sind ihm die zwei Wörter *Rennen* und *Rasse/Ethnie* zugeordnet.²⁷ Diese Arbeit bezieht sich ausschließlich auf die Übersetzung *Rasse/Ethnie* und auf die unter *race* versammelten Konzepte. Die Professor*innen Martin Orkin and Alexa Alice Joubin zeigen in ihrem Buch *Race* auf, dass es sich um ein nur schwer zu definierendes Konzept handelt.²⁸ Sie halten fest: "Race as a concept is often defined in relation to marginalized identities that are seen by members of dominant cultures as other. [...] The definition itself is an assertion of identity."²⁹ Sie verweisen darauf, dass "race is understood in popular culture in terms of both cultural practice and genetic expression"³⁰. Wird im Folgendem der Begriff *race* verwendet, wird vor allem auf jene Aspekte des Konzepts verwiesen, welche die Marginalisierung betreffen. Mit dem Wort *class*, zu Deutsch *Klasse* verhält es sich ebenso. Kommt es zur Verwendung des Begriffs so wird hier auf die soziale Klasse Bezug genommen. Der Soziologe Reinhard Pollak definiert sie wie folgt:

"Soziale Klasse meint eine Gruppierung von Menschen, die eine bestimmte Position im Wirtschaftssystem einnimmt (z. B. Arbeiter, Manager oder Selbstständige). Häufig werden zudem ähnliche sozio-ökonomische Verhältnisse (Einkommen, Macht, Bildung) und ähnliche Interessen als konstituierend für eine Klasse angesehen. In aller

²⁷ Vgl. O.N., "race", *PONS. Online Wörterbuch*, o.J., <https://de.pons.com/übersetzung/englisch-deutsch/race>, Zugriff: 10.01.2021.

²⁸ Vgl. Joubin, Alexa Alice/ Orkin, Martin, *Race*, Abingdon/ Oxon/ New York: Routledge 2019; <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9781315696232>, Zugriff: 10.01.2021, S. 1.

²⁹ Joubin/ Orkin, *Race*, S. 1.

³⁰ Joubin/ Orkin, *Race*, S. 238.

Regel wohnt der Einteilung der Gesellschaft in verschiedene soziale Klassen implizit oder explizit eine Hierarchisierung von sozialen Klassenpositionen inne."³¹

Wird der englische Begriff *gender* direkt in die deutsche Sprache übersetzt bedeutet dieser *Geschlecht*.³² Im alltäglichen Sprachgebrauch stehe der Begriff für

"den kulturellen Unterschied zwischen Frauen und Männern auf der Grundlage der biologischen Teilung zwischen männlich und weiblich. Dichotomie und Unterscheidung sind der Kern dieser Vorstellung."³³

Betrachtet man die Definition aus wissenschaftlicher Perspektive, weiße sie einige Unzulänglichkeiten auf.³⁴ Etwas treffender wäre es das

"Geschlecht als eine soziale Struktur aufzufassen. Es ist kein Ausfluss der Biologie oder eine festgelegte Dichotomie im menschlichen Leben oder im Charakter. Es ist ein Muster unserer sozialen Arrangements und unserer Alltagsaktivitäten oder -praktiken, die von diesen Arrangements bestimmt werden"³⁵.

Als am akkuratesten sehen die Herausgeber des Buches *Gender*, jedoch folgende Definition:

"Geschlecht ist die Struktur sozialer Beziehungen, in deren Zentrum die reproduktive Arena steht, und die Anzahl von Praktiken, die reproduktive Unterschiede zwischen Körpern in soziale Prozesse hinein bringen."³⁶

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass wenn in dieser Arbeit von Gender gesprochen wird stets

"die Art und Weise, wie die menschliche Gesellschaft menschliche Körper und ihre Kontinuität behandelt sowie die vielen Konsequenzen, die sich aus dieser „Behandlung“ für unser persönliches Leben und unser kollektives Schicksal ergeben"³⁷

mit zu bedenken ist.

Zu bemerken ist, die einzelnen Konzepte sind für sich genommen bereits komplex. Doch dies darf nicht dazu führen ihre Verstrickung zu ignorieren. In diesem Sinne wird versucht in dieser Arbeit eine intersektionale Forschung zu betreiben. Unter Intersektionalität versteht man die "kontextspezifischen Untersuchungen der Überschneidungen und des Zusammenwirkens verschiedener gesellschaftlicher Herrschaftsstrukturen und -

³¹ Pollak, Reinhard, "Klasse, soziale." in: *Grundbegriffe der Soziologie*, Hg. J., Kopp/ A. Steinbach, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 225-228; https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-658-20978-0_45, Zugriff: 10.01.2021, S. 225.

³² Vgl. O.N., "gender", *PONS. Online Wörterbuch*, o.J., <https://de.pons.com/übersetzung/englisch-deutsch/gender?bidir=1>, Zugriff: 10.01.2021.

³³ Connell, Raewyn, *Gender. Geschlecht und Gesellschaft Bd. 53*, Wiesbaden: Springer VS 2013; https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-531-19414-1_1, Zugriff: 10.01.2021, S. 28.

³⁴ Vgl. Connell, *Gender*, S. 28.

³⁵ Connell, *Gender*, S. 29.

³⁶ Connell, *Gender*, S. 30.

³⁷ Connell, *Gender*, S. 30.

praktiken"³⁸. Zu bedenken sei, dass dabei von einer Wechselwirkung und nicht von einer Doppelung o.Ä. der einzelnen Kategorien auszugehen ist.³⁹ Die Forschung in den einzelnen Gebieten ergab, dass es sich bei allen um marginalisierte Gruppen handelt, die nicht klar voneinander abzugrenzen sind. Den einzelnen Forschungsgebieten ist darüber hinaus auch ihr widerständiges Potential gemein. Jedes von ihnen fordert ein Umdenken der Gesellschaft und einen reflektierten Umgang mit Menschen. Die Grenzen der einzelnen Disziplinen sind fließend und erst durch einen intersektionalen Blickwinkel kann eine Forschung betrieben werden, die keine weitere Exklusion schafft.⁴⁰ Dies, sowie die Tatsache, dass die Verstrickungen in den Filmen zu beobachten sind, begründet die Relevanz einer intersektionalen Auseinandersetzung in dieser Arbeit. Diese Herangehensweise soll neue Blickwinkel ermöglichen.

Beispielhaft für ein wissenschaftliches, intersektionales Denken ist die Autorin und Vordenkerin im Bereich Disability, Gerechtigkeit und Kultur, Marie Garland Thomson. Sie kombiniert die Forschungsgebiete Gender und Disability und verweist darauf, dass Kategorien, wie Gender, Race, Class und Disability sozial konstruiert und exkludierend seien.⁴¹ Um den vorherrschenden Machtstrukturen entgegenzuwirken, entwirft sie die *feminist disability studies*. Ziel dieser sei es, die soziale Konstruktion der Identität, welche von einer patriarchalen exkludierenden Gesellschaft geprägt wurde, mittels eines kritischen Herangehens zu hinterfragen und Disability neu zu interpretieren.⁴² Der Zusammenschluss von exkludierenden Kategorien, wie Gender, Class, Race und Disability ermögliche es aufzuzeigen, dass die Vielfalt menschlicher Merkmale, der vorherrschenden Kraft *Norm* entgegenstehen, und durch Kategorien geschaffene Abwertungen, hauptsächlich sozial konstruiert sind. Die Überwindung dieser sei das Ziel und könne durch Herausforderung dieser, etwa via der Sprache, verfolgt werden.⁴³

³⁸ Räthzel, Nora, "Rassismustheorien. Geschlechterverhältnisse und Feminismus", in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Hg. Ruth Becker/ Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 283-291; https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-531-92041-2_33, Zugriff: 24.05.2021, S. 288.

³⁹ Vgl. Degele, Nina/ Winker, Gabriele, *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010; http://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2263363&site=ehost-live&ebv=EB&ppid=pp_14, Zugriff: 24.05.2021, S. 14.

⁴⁰ Vgl. Ellis, Katie/ Rosemarie Garland Thomson/ Mike Kent/ Rachel Robertson, "Introduction. Why manifestos, why now?" in: *Manifestos for the Future of Critical Disability Studies: Volume 1*, Hg. Katie Ellis/ Rosemarie Garland Thomson/ Mike Kent/ Rachel Robertson, New York: Routledge, 2018, S. 3f.

⁴¹ Vgl. Garland Thomson, Rosemarie, "Feminist disability studies", *Signs. Journal of women in culture and society* 30/2, 2005, S. 1558.

⁴² Vgl. Garland Thomson, "Feminist disability studies", S. 1557.

⁴³ Vgl. Garland Thomson, "Feminist disability studies", S. 1558.

An zusätzlicher Bedeutung gewinnt die Theorie für die Filmwissenschaft, wenn man folgenden Gedanken beachtet:

"Because prevailing narratives constrict disability's complexities, they not only restrict the lives and govern the bodies of people we think of as disabled, but they limit the imaginations of those who think of themselves as nondisabled. Stereotypical, often unexamined narratives ultimately undergird exclusionary environments, employment discrimination, and social marginalization."⁴⁴

Der Film ist also unter anderem eines der Medien, welches die vorherrschende Situation, durch die bewusste Reflektion der Darstellungsformen von sozialen Kategorien wie Gender, Class, Race und Disability, sowie ihre Einbindung in die Narrative, nachhaltig verändern kann.

Eine weitere Ausführung dazu, dass die verschiedenen Forschungsgebiete nicht scharf voneinander abzugrenzen sind, präsentieren Louisa Smith und Leanne Dowse mit ihrer Arbeit *Complexity and disability - Drawing from a complexity approach to think through disability at the intersections*. Mit dem darin vorgestellten Ansatz zeigen sie, dass grundsätzlich eine Auseinandersetzung mit jeder individuellen Situation notwendig wäre, um die Mechanismen, die an der Marginalisierung und der Bildung der Identität der jeweiligen Person beteiligt sind, aufzuzeigen. Dies sei der Fall, da die jeweiligen vorherrschenden Systeme und Machtstrukturen Blickwinkel und Kategorien schaffen, die interagieren bzw. sich gegenseitig beeinflussen.⁴⁵ Es zeigt sich, dass nichts unabhängig existiert und vom jeweiligen Blickwinkel abhängt. Dieser Ansatz erinnert die Forschung in den Disability Studies daran, dass man mit dem Verweis auf Komplexität keine Verallgemeinerungen schaffen sollte und Individualität auch in dem System der Intersektionalität herrscht.

In Hinblick auf den Weitergang dieser Arbeit ist jedoch auch zu bedenken, dass die zu untersuchenden Figuren im Animationsfilm eher das kulturelle System an sich bzw. jene Einflüsse, die sich in der Produktion durchsetzen, widerspiegeln, als dass ihre Identität sich aus persönlichen Einzelerfahrungen zusammensetzt.

⁴⁴ Garland Thomson, "Feminist disability studies", S. 1567.

⁴⁵ Vgl. Dowse, Leanne/ Smith, Louisa, "Complexity and disability. Drawing from a complexity approach to think through disability at the intersections", in: *Interdisciplinary approaches to disability. Looking towards the future. Bd.2*, Hg. Katie Ellis/ R. Garland Thomson/ M. Kent/ R. Robertson, Abingdon [United Kingdom]: Routledge 2019, S. 128.

Disability im Film

Sichtbarkeit und narrative Funktion

Die über die Jahrzehnte etablierte marginalisierende Sichtweise von sich als non-disabled verstehende Personen auf aus ihrer Sicht disabled Personen spiegle sich auch im Medium Film wider. Stefan Heiner sieht in der Unterscheidung zwischen *normal* und *anders* erst den Grund, warum Disability im Film überhaupt vorkommt. Er schreibt:

"Ohne diese Unterscheidung [...], gäbe es ja auch viele behinderte oder kranke Figuren im Spielfilm nicht. Sie treten dort nur auf, weil sie anders sind und reagieren. Erst die Beeinträchtigung, der sie ausgesetzt sind, macht sie im Ensemble der Normalen unersetzlich."⁴⁶

Lennard J. Davis beobachtet ebenfalls, dass die Andersartigkeit die Darstellung von Disability im Film begründet. Er spricht an, was kaum zu übersehen ist: "It is not like we do not see a lot of people with disabilities in film. In some sense, disability is one of the sub-specialties of the visual media."⁴⁷ Disability sei im Medium Film zugleich sichtbar und unsichtbar. Einerseits werden Rezipient*innen mit diversesten Stereotypen von Disability konfrontiert und zugleich sei die reale Form von Disability in der filmischen Darstellung nicht aufzufinden.⁴⁸ Die non-disabled Produktionsperspektive, die Tatsache, dass Disability stets Teil des Narratives ist, sowie der vorherrschende Ableismus in unserer Kultur seien die Ursache dafür.⁴⁹ Wird in der westlichen Kultur eine Geschichte erzählt, so sind jene Figuren, die von der Norm abweichen, stets Bedeutungsträger. Dies könne man nicht nur in Bezug auf Disability bemerken, sondern auch beispielsweise auf schwangere, kranke, oder nicht *gender-konforme* Figuren.⁵⁰

⁴⁶ Heiner, Stefan, "Einleitung", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Gruber, Enzo/ Heiner, Stefan, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 16.

⁴⁷ Davis, Lennard J., "The ghettoization of disability. Paradoxes of visibility and invisibility in cinema", in: *Culture - Theory – Disability. Encounters between disability studies and cultural studies. Disability Studies Bd.10*, Hg. Hanjo Berressem/ Moritz Ingwersen/ Anne Waldschmidt, Bielefeld: Transcript 2017, S. 39.

⁴⁸ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 1, Mitchell, David T./ Snyder, Sharon L., *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Michigan (USA): University of Michigan Press 2000, S. 15, Davis, "The ghettoization of disability", S. 39.

⁴⁹ Vgl. Davis, "The ghettoization of disability", S. 39, 44.

⁵⁰ Vgl. Davis, "The ghettoization of disability", S. 44.

"In this sense, disability is allegorical – it has to stand for something else – weakness, insecurity, bitterness, frailty, evil, innocence, etc. – and be the occasion for the conveyance of some moral truth – that people are good, can overcome, that we shouldn't discriminate or despair."⁵¹

Dieses Zitat von Davis verdeutlicht, wie sehr Disability Teil eines bedeutungsgeladenen Zeichensystems ist, welches das gesellschaftliche Bild von disabled Personen mitbestimmt und die Imaginationen der non-disabled Personen begünstigt.⁵² Stereotype basieren auf den Vorstellungen von non-disabled Personen und sind folglich zu beleuchten, um die Darstellung von Disability in den Filmen von Disney untersuchen zu können.

Mit dem folgenden historischen Abriss über die Darstellung von Disability im Film und der Darlegung verschiedener Disability-Stereotype soll ein Überblick über die häufig verwendeten Darstellungsformen sowie eine Basis für die spätere Analyse der disabled Figuren gegeben werden.

Historischer Abriss der Darstellungsformen

Wie auch neben Davis schon Stefan Heiner erkannt hat, steht beim Film stets die erzählerische Funktion im Zentrum und so sei es nicht verwunderlich, dass Disability im Film diverseste Darstellungsformen annimmt, aber nur selten der Komplexität des realen Lebens gerecht werde. Vielmehr erschaffe der Film auf Grund der geforderten Erzählgeschwindigkeit nur einen blassen Abdruck dessen, was Disability umfasst.⁵³ Folgender historischer Abriss zeigt, mit welchen Bildern von Disability die Rezipient*innen bisher konfrontiert wurden. Ganz grundlegend kann man festhalten, dass Disability im Film schon früh als lohnende Thematik entdeckt wurde. Schon im Stummfilm sind disabled Personen zu sehen.⁵⁴ Die Rollen bzw. auch die Funktionen, welche sie bekleiden, veränderten sich über die Jahrzehnte. Martin F. Norden unterteilte 1994 die filmische Darstellung von Disability in drei Zeitabschnitte. Die späten 1890er-1930er, die Jahre des zweiten Weltkrieges bis zu den 1970ern und 1970-1994.⁵⁵ Jeder dieser zeitlichen Abschnitte sei durch eine andere Form der Darstellung von Disability gekennzeichnet. Der Erste zeichne

⁵¹ Davis, "The ghettoization of disability", S. 44.

⁵² Vgl. Davis, "The ghettoization of disability", S. 45.

⁵³ Vgl. Gruber/ Heiner, *Bildstörungen*, S. 12f. + Vorwort.

⁵⁴ Vgl. Norden, Martin F., *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies*, New Brunswick: Rutgers University Press 1994, S. 14.

⁵⁵ Vgl. Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 22.

sich durch "exploitative portrayals" aus. Interessant ist, dass bereits im frühen Film eine Trennung der Darstellung von Disability abhängig von Geschlecht zu beobachten ist. Frauen und Kinder seien als "Sweet Innocents", welche oftmals eine Wunderheilung erfahren, dargestellt worden. Männer hingegen wurden als "Comic Misadventures" oder "Obsessive Avengers" porträtiert.⁵⁶ Disability diene zur Vermittlung der inneren Qualitäten einer Figur oder um die Handlung voranzutreiben.⁵⁷ Mit den verletzten heimkehrenden Kriegshelden des zweiten Weltkriegs entstand ein sensiblerer Umgang mit Disability im Film. Disability wurde als zu erforschender Umstand, den es (zumindest seelisch) zu überwinden galt, dargestellt. Martin F. Norden kritisiert dabei das Ignorieren der gesellschaftlichen Vorurteile und Einschränkungen. Die Disability sei in jener Zeit zum individuellen, persönlichen Problem degradiert worden. Ab den 1970ern sei Disability eher beiläufig verhandelt worden.⁵⁸ Norden schreibt dazu "filmmakers were now framing the characters as people who happened to be disabled and who have a wide range of concerns like anyone else."⁵⁹ Die disabled Figuren gewannen im dritten Zeitabschnitt an Dreidimensionalität. Unabhängig davon gäbe es aber zu jeder Zeit Filme, die auf Stereotype zurückgreifen würden, welche sich einer nicht zeitgemäßen Repräsentation von Disability bedienen.⁶⁰ Der Autor und Filmkritiker Goffredo Fofi vermag in den Jahren um 2000 eine neue Welle auszumachen. Diese kennzeichne sich dadurch, dass Minderheiten selbst sich des Mediums Film bemächtigt hätten und so einen neuen Blickwinkel schaffen würden. Die Machtposition, die die Perspektive des Films innehat, wandere von Außenstehenden zu Betroffenen und führe dazu, dass sich non-disabled Personen "der »Andersartigkeit« aufmerksamer und respektvoll zuzuwenden"⁶¹ würden. Die "cinema-verité-Filme" seien die Zukunft.⁶²

⁵⁶ Vgl. Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 22.

⁵⁷ Vgl. Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 23.

⁵⁸ Vgl. Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 23.

⁵⁹ Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 23.

⁶⁰ Vgl. Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 23.

⁶¹ Vgl. Fofi, Goffredo, "Bewusst ohne Mitleid. Das Andersartige, das Extreme und die Utopie", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Enzo Gruber/ Stefan Heiner, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 44f.

⁶² Vgl. Fofi, "Bewusst ohne Mitleid", S. 44f.

Stereotype

Im Mainstream Kino findet man noch immer diverseste Stereotype von disabled Personen. Laut Sharon L. Snyder und David T. Mitchell könne man diese nach "body genres"⁶³ unterteilen und mit verschiedenen Filmgenres in Verbindung bringen. Es sei zu beobachten, dass sich stets ein bis zwei Darstellungstypen pro Genre etablieren, welche zum Teil maßgebend für dieses seien. Die Darstellung der Disability sei formgebend und schaffe eine Kohärenz. Erst durch sie entstehe eine wiederzuerkennende Form (Genre) für die Rezipient*innen.⁶⁴ Besonders klare Rollenverteilungen seien in den Genre Comedy, Horror und Melodrama zu beobachten.⁶⁵ Folgenden Stereotype sind vermehrt zu finden:

- "Schützling"⁶⁶ / "sweet innocence"⁶⁷ / "eternal child"⁶⁸
- "Opfer"⁶⁹
- "Bösewicht"⁷⁰ / "monster"⁷¹
- "disabled avenger"⁷²
- "Held und Retter"⁷³
- "supercrip"⁷⁴
- "Charakterstarker Typ"⁷⁵
- "bumbling fool"⁷⁶ / "Trottel"⁷⁷ / "Comic Misadventurer"⁷⁸
- "Zeuge"⁷⁹
- "Glückspilz"⁸⁰

⁶³ Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 182.

⁶⁴ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 189.

⁶⁵ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 188.

⁶⁶ Bartmann, Silke, *Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen in Spielfilmen. Forum Behindertenpädagogik Bd.9*, Münster: LIT 2002, S. 132-135.

⁶⁷ Norden, Martin F., "'You're a surprise from every angle: Disability, identity, and otherness in The Hunchback of Notre Dame'", in: *Diversity in Disney films. Critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, Hg. Johnson Cheu, Jefferson: McFarland & Company 2012, S. 170.

⁶⁸ Thomas Susan/ Wolfensberger Wolf, "An overview of social role valorization", in: *A quarter-century of normalization and social role valorization. Evolution and impact*, Hg. Robert J. Flynn/ Raymond Lemay, Ottawa: University of Ottawa Press 1999, S. 136.

⁶⁹ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 135f.

⁷⁰ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 137f.

⁷¹ Vgl. Longmore, Paul. K., "Screening stereotypes. Images of disabled people", in: *Screening disability. Essays on cinema and disability*, Hg. Christopher R. Smit/ Anthony Enns, Lanham: University Press of America 2001, S. 4.

⁷² Vgl. Mogk, *Different bodies*, S. 6, Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen. Spielfilme greifen auf unser kulturelles Wissen zurück", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Enzo Gruber/ Stefan Heiner, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 51.

⁷³ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 141f.

⁷⁴ Vgl. Mogk, *Different bodies*, S. 6, Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen", S. 51.

⁷⁵ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 140f.

⁷⁶ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 186.

⁷⁷ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 142.

⁷⁸ Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in The Hunchback of Notre Dame", S. 170.

⁷⁹ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 143.

⁸⁰ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 132-135.

Das Stereotyp "Schützling"⁸¹ werde oft kindlich und unschuldig konzipiert und Weise bis auf sein Impairment keine *negativen* Aspekte auf.⁸² Die Darstellung derartiger Figuren stelle, jene Figur, die die disabled Person beschützt, in den Fokus. Disability werde dazu missbraucht, eine meist non-disabled Person zu heroisieren.⁸³ In vielen Fällen werde dies durch eine Wunderheilung am Ende des Films unterstützt. Ganz klar ist hier auch die Verteilung der Machtposition, die disabled Person ist schwach und die non-disabled Person stark.⁸⁴ Dies bürge die Gefahr, ein Bild in der Gesellschaft zu verankern, welches Disability mit Schutz- und Hilflosigkeit gleichsetzt.⁸⁵ Auch die "eternal child"⁸⁶-Darstellung zeigt dies. Der Soziologe Wolf Wolfensberger unterscheidet zwei Ausformungen dieser. Entweder die Person wird als Kind, welches niemals erwachsen wird und somit auch nie die Kompetenzen, das Verhalten und Fähigkeiten eines Erwachsenen erreicht dargestellt oder ihr wird eine Rückkehr ins Kindesalter zugeschrieben. Besonders die erste Variante werde zur Darstellung von "intellectual Disability"⁸⁷ verwendet.⁸⁸ Ebenso folgt die "Opfer"⁸⁹-Rolle dieser kritischen Darstellungstradition. Diese komme besonders oft vor, da durch die Doppelung Opfer und Behinderung eine starke emotionale Reaktion in Form von Mitleid bei den Rezipient*innen erzeugt werden könne. Gut und Böse werde durch dieses Vorgehen stark voneinander abgegrenzt.⁹⁰ Das lange Leiden der Opfer Figur werde betont und finde besonders im Genre *Melodrama* Anwendung.⁹¹

Die Stereotype "Bösewicht"⁹²/ "monster"⁹³ und "disabled avenger"⁹⁴ (Rächer) sind sich ebenfalls sehr nahe. Beide Figurentypen sind als negativ gekennzeichnet. Der Unterschied bei diesen Stereotypen liegt in der Verortung des Ursprungs des Bösen innerhalb des

⁸¹ Bartmann, Silke, *Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen in Spielfilmen. Forum Behindertenpädagogik Bd.9*, Münster: LIT 2002, S. 132-135.

⁸² Vgl. Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in The Hunchback of Notre Dame", S. 170.

⁸³ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 143.

⁸⁴ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 135.

⁸⁵ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 143.

⁸⁶ Thomas/ Wolfensberger, "An overview of social role valorization", S. 136.

⁸⁷ Thomas/ Wolfensberger, "An overview of social role valorization", S. 136.

⁸⁸ Vgl. Thomas/ Wolfensberger, "An overview of social role valorization", S. 136.

⁸⁹ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 135f.

⁹⁰ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 135f.

⁹¹ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 186.

⁹² Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 137f.

⁹³ Vgl. Longmore, Paul. K., "Screening stereotypes. Images of disabled people", in: *Screening disability. Essays on cinema and disability*, Hg. Christopher R. Smit/ Anthony Enns, Lanham: University Press of America 2001, S. 4.

⁹⁴ Vgl. Mogk, *Different bodies*, S. 6, Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen. Spielfilme greifen auf unser kulturelles Wissen zurück", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Enzo Gruber/ Stefan Heiner, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 51.

Charakters. Dem Bösewicht wird ein von Grund auf böartiger, monströser Charakter zugeschrieben, welcher durch die Sichtbarmachung und Betonung des *Impairment* im Film verstärkt wird. Durch dieses Vorgehen werde *Impairment* mit dem möglichen Verlust der Menschlichkeit und der Selbstbeherrschung gleichgesetzt.⁹⁵ Erwähnenswert sei dabei, dass dieses Stereotyp meist nicht themengebend ist. Dies sei auch das ausschlaggebende Faktum, warum man diesen Darstellungstyp besonders häufig in Mainstreamfilmen finde.⁹⁶ Silke Bartmann sieht jedoch genau in diesem unreflektierten Umgang mit Disability die Gefahr, dass dies zur Verstärkung der negativen Einstellung gegenüber disabled Personen beitragen kann.⁹⁷ Der "disabled avenger"⁹⁸ sei vermehrt in den Genre Horror und Thriller zu finden.⁹⁹ Er wird meist als ursprünglich gute Figur präsentiert, welche durch ein Unglück oder ein Verbrechen verunstaltet wurde. Auf Grund dadurch entstandenen Leides, verfolgt diese stereotype Figur einen Racheplan. Die erfahrene Disability und damit einhergehende negative Erlebnisse der Figur führen zum bösen Handeln.¹⁰⁰

Eine vermeintlich positivere Form der Darstellung zeigen die Stereotype "Held und Retter"¹⁰¹ und "supercrip"¹⁰². Dem "Held und Retter"¹⁰³ werde durch die Disability ein Handeln möglich, welches die Figur zum Helden mache. Seine außergewöhnliche Leistung rechtfertige seine Behinderung bzw. führe dazu, sie zu übersehen.¹⁰⁴ Eine Steigerung dessen bildet der "supercrip"¹⁰⁵, denn als Ausgleich werden diesem zusätzlich besondere Fähigkeiten zugewiesen.¹⁰⁶ Beispielsweise eine extreme Steigerung des Hörvermögens im Falle des Verlusts des Augenlichts.¹⁰⁷ Der Fokus auf die besondere Leistung habe allerdings auch einen negativen Aspekt, wenn er so vermittelt werde, dass die Figur diese trotz der Disability erbringen kann. Dies schaffe eine erneute Ausgrenzung und vermittele, dass disabled Personen nur interessant seien, wenn sie außergewöhnliche Leistungen

⁹⁵ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 5.

⁹⁶ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 137f.

⁹⁷ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 144.

⁹⁸ Vgl. Mogk, *Different bodies*, S. 6, Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen. Spielfilme greifen auf unser kulturelles Wissen zurück", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Enzo Gruber/ Stefan Heiner, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 51.

⁹⁹ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 186.

¹⁰⁰ Vgl. Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen", S. 52.

¹⁰¹ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 141f.

¹⁰² Vgl. Mogk, *Different bodies*, S. 6, Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen", S. 51.

¹⁰³ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 141f.

¹⁰⁴ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 141.

¹⁰⁵ Vgl. Mogk, *Different bodies*, S. 6, Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen", S. 51.

¹⁰⁶ Vgl. Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen", S. 51.

¹⁰⁷ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 138f.

erbringen.¹⁰⁸ Darüber hinaus würden diese *Superkräfte* dazu führen, dass disabled Personen erst recht als extraordinär, unglaublich, schlichtweg als *anders* wahrgenommen werden würden.¹⁰⁹

Besonders wenn Disability das Thema des Films ist, wird das Stereotyp "Charakterstarker Typ"¹¹⁰ herangezogen. Dieser teile sich in zwei Extreme. Entweder es handle sich um einen unangenehmen Menschen, welcher andere für sein Unglück und der damit in irgendeiner Weise in Verbindung stehenden Disability verantwortlich mache. Oder aber es handle sich um eine starke Persönlichkeit, welche Disability als zu überwindende Situation begreife und dazu diene, dem Zuschauer die Kraft zu spenden, etwaige eigene Probleme zu beheben.¹¹¹ Im Zentrum dieses Stereotyps liege Verbitterung oder aber "eine 'jetzt- erst- recht'- Motivation"¹¹². Beide Variationen seien äußerst bedenklich, wenn man beachte, dass disabled Personen eine "Akzeptanz und Zufriedenheit im Leben"¹¹³ abgesprochen werde.¹¹⁴

Die Rolle des "bumbling fool"¹¹⁵ oder aber auch "Trottels"¹¹⁶ finde man besonders oft im Genre Comedy (z.B. in den *screwball plots* der 1960er).¹¹⁷ Sie beinhaltet eine übertriebene Darstellung eines unfreiwillig komischen Verhaltens, welches nicht zwingend auf die Disability zurückzuführen sein muss, aber durch diese verstärkt werden kann. Da Humor ein komplexes Gebilde ist, wo es auf die Feinheiten ankommt, sei es möglich, dass einerseits darüber gelacht werden darf und andererseits die Gefahr entstehe, dass disabled Personen auch in der Realität nicht ernst genommen werden könnten.¹¹⁸

Weitere stereotype Disability-Rollen seien der "Zeuge"¹¹⁹ und der "Glückspilz"¹²⁰. Bei ersteren läge der Fokus insofern auf der Disability als die Figur etwas beobachtet habe, aber nicht in der Lage sei, sich mitzuteilen. Nicht selten werde der Zeuge dann zum Opfer. Die Rolle des disabled Glückspilz sei die am seltenste zu beobachtende und zeichne sich dadurch

¹⁰⁸ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 140.

¹⁰⁹ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 10.

¹¹⁰ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 140f.

¹¹¹ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 140f.

¹¹² Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 144.

¹¹³ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 144.

¹¹⁴ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 140, 144.

¹¹⁵ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 186.

¹¹⁶ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 142.

¹¹⁷ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 186.

¹¹⁸ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 142.

¹¹⁹ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 143.

¹²⁰ Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 132-135.

aus, dass der disabled Figur alles gelinge, ohne dass eine verhältnismäßige Schwierigkeit zu überwinden sei.¹²¹

Zu bemerken ist, dass Disability im Film zumeist als Tragödie, Bürde oder Verleugnung präsentiert wird.¹²² Nicht immer sei Disability "agential"¹²³ oder trage zur Story maßgebend bei. Sie erfülle auch soziale Funktionen. Im nächsten Abschnitt soll darauf näher eingegangen werden, um einen Überblick über die komplexe Korrelation zwischen dem Medium Film und Disability zu geben.

Soziale Funktion der Darstellung von Disability im Film für die normative Gesellschaft

Betrachtet man die angesprochenen Stereotype, ergibt sich, dass sie "diskriminierend, degradierend oder aber auch Mitleid erregend"¹²⁴ sind. Neben Silke Bartmann verweist auch Paul K. Longmore darauf, dass durch die Verwendung solcher Stereotype Vorurteile gegenüber disabled Personen verstärkt werden.¹²⁵ Dass Behinderung eine Bestrafung für das Böse sei, behinderte Menschen verbittert von ihrem Schicksal seien oder aber auch, dass disabled Personen sich danach sehnen würden, non-disabled Personen zu beseitigen, seien Beispiele derartiger Vorurteile.¹²⁶ Es sei zu beobachten, dass die Verwendung dieser Stereotype bzw. die Darstellung von Disability im Film neben einer narrativen Funktion auch soziale, gesellschaftliche Funktionen erfüllen.¹²⁷ Longmore bringt es wie folgt auf den Punkt:

"As with popular portrayals of other minorities, the unacknowledged hostile fantasies of the stigmatizes are transferred to the stigmatized. The non-disabled audience is allowed to disown its fears and biases by "blaming the victims," making them responsible for their own ostracism and destruction."¹²⁸

Der Film schafft demnach einen Raum, in welchem der Umgang mit Disability, sowie die Angst vor dem *Anderssein*, meist aus der Perspektive der non-disabled Gesellschaft, verhandelt werden kann, ohne dass mit akuten negativen Konsequenzen zu rechnen ist.¹²⁹ Dieser *Raum ohne akute Konsequenzen*, ermöglicht zugleich aber auch eine kritisch zu

¹²¹ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 143.

¹²² Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 200.

¹²³ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 1.

¹²⁴ Gruber/ Heiner, *Bildstörungen*, S. 26.

¹²⁵ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 5.

¹²⁶ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 4.

¹²⁷ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 4f.

¹²⁸ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 4. ["] im Original]

¹²⁹ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 9.

reflektierende Praxis: *das Starren*. Rosemarie Garland Thomson, Susan Sontag und Lori Kido Lopez sind einige Autorinnen, welche sich mit dem *Starren* kritisch auseinandergesetzt haben.¹³⁰ In dem Text *How to stare at our television* verdeutlicht Lopez, dass das Medium Film die Objektivierung von Personen begünstigt, indem es eine Möglichkeit schaffe, Personen anzustarren, ohne eine Reaktion jener befürchten zu müssen. Dies sei bedenklich, da die Möglichkeit des Zurückstarens und somit ein Akt der Gegenwehr genommen werde.¹³¹ Lori Kido Lopez orientiert sich an Susan Sontags und Rosemarie Garland Thomsons Idee einer Ethik des Schauens und fordert eine "how to stare at 'freaks' on television" Ethik.¹³² Dabei legt sie den Fokus darauf, wie Rezipient*innen das zu Sehende konsumieren sollten und weniger darauf, wie man die mediale Repräsentation steuern könne. Ebenso sei es relevanter zu fragen, wie man mit solchen Bildern umgehen solle, anstelle zu hinterfragen, ob es diese überhaupt geben dürfe.¹³³ Als Lösungsansatz schlägt sie sehen und zuhören vor bzw. ein kritisches Rezipieren, welches sich an Lisbeth Lipari's "listening otherwise"¹³⁴ orientiert.¹³⁵ "It's a kind of looking and listening without objectification or appropriation, but with a kind of awareness that makes space for the unthinkable, the unimaginable, the other."¹³⁶

Eine weitere soziale Funktion der Darstellung von Disability im Film liegt darin, die menschliche Stärke hervorzuheben bzw. sich dieser selbst zu versichern. Die in Mainstreamfilmen häufig gezeigte Überwindung der Disability bzw. ihrer negativen Auswirkungen durch die Veränderung der persönlichen Einstellung lege non-disabled Personen den Gedanken nahe, dass sie zu noch wesentlich mehr fähig sein müssten bzw. seien als gezeigte disabled Figuren.¹³⁷ Über diese sozialen Funktionen hinaus erkennt Longmore eine Weitere. Die Präsentation von non-disabled Figuren, welche die negative Behandlung von disabled Figuren mittels fehlenden Intellekts bzw. Unwissenheit

¹³⁰ Vgl. Garland Thomson, Rosemarie, *Staring. How we look*, Oxford/ New York: Oxford University Press 2009, Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005; (Orig. *Regarding the pain of others*, New York: Picador 2003), Lori Kido Lopez, "How to stare at your television. The ethics of consuming race and disability on freakshow", in: *Disability media studies*, Elizabeth Ellcessor/ Bill Kirkpatrick (Hg.), New York: University Press 2017, S. 107–126.

¹³¹ Vgl. Lopez, "How to Stare at Your Television", S. 121.

¹³² Vgl. Lopez, "How to Stare at Your Television", S. 123.

¹³³ Vgl. Lopez, "How to Stare at Your Television", S. 123.

¹³⁴ Lipari, Lisbeth, "Listening otherwise. The voice of ethics", *International journal of listening* 23/1, 2009 (Taylor & Francis Group), S. 44-59; DOI: 10.1080/10904010802591888, Zugriff: 16.05.2021, S. 44-59; DOI: 10.1080/10904010802591888, Zugriff: 16.05.2021, S. 56.

¹³⁵ Vgl. Lopez, "How to stare at your television", S. 124.

¹³⁶ Lopez, "How to stare at your television", S. 124.

¹³⁷ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 9.

rechtfertige, zeige, dass eine soziale Funktion darin bestehe, Disability als individuelles Problem zu kategorisieren, an Stelle eines sozialen.¹³⁸ Der *Fehler* liegt folglich bei dem Einzelnen und ist nicht als gesellschaftliche Schwäche zu sehen. Die präsentierten Konzepte verdeutlichen die Instrumentalisierung der Disability im (Mainstream-)Film durch normative Personen bzw. deren Blickwinkel.

Disability in der Filmproduktion

Die Präsentation von Disability im Film hängt abgesehen von der Story, der Darstellungsform und der Erzählperspektive mit der Produktion der Filme zusammen. Ein oft angesprochener und kritisierte Punkt sei der Umstand, dass abledbody Schauspieler*innen disabled Figuren spielen und dafür ausgezeichnet werden.¹³⁹ Auf Grund der wachsenden Kritik ist die Filmbranche dazu übergegangen, disabled Personen bei der Produktion in Beraterfunktion hinzuzuziehen.¹⁴⁰ Diese dienen als Vorlage für die disabled Figur. Ihre Aufgabe besteht darin, der abledbody Schauspieler*in ihre Lebenssituation näher zu bringen, so dass sie die Rolle authentischer spielen könne. Einerseits wird die Einbindung von disabled Personen begrüßt, andererseits sei es nicht zu rechtfertigen, dass die Rolle nicht tatsächlich an disabled Personen vergeben wird. Argument der Produktionsfirmen wie etwa, dass sich der Mehraufwand bei der Produktion nicht rechne, zeigt, wie die vorherrschende kapitalistische Gesellschaft die Inklusion in der Filmindustrie blockiert.¹⁴¹ Der amerikanische Spezialist für Disability Studies Lennard J. Davis hat sich mit der Frage, ob es vertretbar sei, dass disabled Figuren von abledbody Schauspieler*innen gespielt werden bzw. warum dies zu kritisieren sei, intensiv beschäftigt. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Kritik durchaus gerechtfertigt sei.¹⁴² Die in unserer Welt nicht zu erreichende ideale Situation bestünde darin, dass jede/r Schauspieler*in jede Rolle spielen dürfen sollte. In der aktuellen Gesellschaft sei es jedoch so, dass die Filmindustrie die Erwartung des Publikums, die darin besteht, dass Disability ein Zustand sei, der in Verbindung mit Transformation stehe, bediene. Dadurch werden non-disabled Schauspieler*innen, welche die Wandlung zu

¹³⁸ Vgl. Longmore, "Screening stereotypes", S. 9f.

¹³⁹ Vgl. Chivers/ Markotić, *The problem body*, S. 1.

¹⁴⁰ Norden, *The cinema of isolation*, S. 4.

¹⁴¹ Vgl. Cat Wells, Keely, "7 Myths about Disability and Filmmaking", *raindance*, 03.12.2020, [Abschnitt: "Myth Busting"], <https://www.raindance.org/7-myths-about-disability-and-filmmaking/>, Zugriff: 04.08.2021, Williams, Holly, "Will disabled people ever get the stories they deserve?", *BBC (Culture)*, 02.12.2019, [Abschnitt: "The last acceptable prejudice?"], <https://www.bbc.com/culture/article/20191201-will-the-disabled-ever-get-the-stories-they-deserve>, Zugriff: 04.08.2021.

¹⁴² Vgl. Davis, "The ghettoization of disability", S. 48.

einer disabled Figur beherrschen zu auszuzeichnenden Stars erhoben.¹⁴³ Kritische Stimmen würden besonders dann laut, wenn Stars für ihre *authentische* Darstellung von abledbody Personen ausgezeichnet werden.¹⁴⁴ Disabled Schauspieler*innen bleibe der Ruhm jedoch verwehrt. Neben Lennard J. Davis beobachteten dies auch die Autorinnen Sally Chivers und Nicole Marković in Bezug auf die Academy Award of Merit (Oscar) Verleihungen.¹⁴⁵ Darüber hinaus werde durch dieses Vorgehen der Gedanke, dass Disability ein *abnormaler* Zustand sei, welcher "needs to be patrolled and marginalized by casting directors and unreceptive audiences"¹⁴⁶ unterstützt. Ganz klar ist, dass dies nicht hinzunehmen ist und ein Wandel in der Gesellschaft zu geschehen habe. Nur durch die regelmäßige Rezeption von disabled Schauspieler*innen in der Rolle von dis- und non-disabled Figuren könne man die in den Medien bestehende Stereotype überwinden.¹⁴⁷

Die bisher präsentierte Forschung bezieht sich zumeist auf die Gesamtheit des westlichen Spielfilms. Das angestrebte Forschungsinteresse dieser Arbeit bezieht sich jedoch explizit auf den Animationsfilm. Die bisher veröffentlichte Literatur zu dieser Eingrenzung ist dürftig und so wird im folgenden Kapitel versucht, die Besonderheit der Darstellung von Körpern im Animationsfilm zu erläutern.

Der Körper im Animationsfilm

Beschäftigt man sich mit dem Animationsfilm, zeigt sich recht schnell, dass sich dieser doch maßgeblich von dem Realfilm abgrenzen lässt. Der Animationsfilm beruht auf der Illusion einer Bewegung, welche durch die gezielte Aneinanderreihung von Einzelbildern entsteht und unbelebten Objekten *Leben einhaucht*.¹⁴⁸ Im Realfilm wird die reale Bewegung abgefilmt und kann rückwirkend in Einzelbilder zerlegt werden.¹⁴⁹ Der Medienwissenschaftler Paul Wells verweist darauf, dass sich der Animationsfilm vom Realfilm stark unterscheide, da er grundsätzlich nur durch die Kreativität und das Können der Animateur*innen beschränkt sei. Die Basis des Animationsfilms bilde der menschliche

¹⁴³ Vgl. Davis, "The ghettoization of disability", S. 49.

¹⁴⁴ Vgl. Chivers/ Marković, *The problem body*, S. 1.

¹⁴⁵ Vgl. Chivers/ Marković, *The problem body*, S. 1.

¹⁴⁶ Davis, "The ghettoization of disability", S. 49.

¹⁴⁷ Vgl. Davis, "The ghettoization of disability", S. 49.

¹⁴⁸ Vgl. Wells, Paul, *Understanding animation*, London/New York: Routledge 1998, S. 10, James zu Hünigen, "Animationsfilm. Typen und Techniken", *Lexikon der Filmbegegriffe*, 15.06.2016, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3004>, Zugriff: 17.05.2021.

¹⁴⁹ Schlichter, Ansgar, "Realfilm", *Lexikon der Filmbegegriffe*, 07.02.2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5131>, Zugriff: 17.05.2021.

Einfallsreichtum und dieser sei nahezu unerschöpflich. Dies ermögliche Individualität, eine Vielzahl von kreativen Stilen¹⁵⁰ und unverwechselbare Erzähltechniken.¹⁵¹ Den Animateur*innen stehe zur Erzeugung von Meinungen ein anderes Vokabular zur Verfügung als der Produzent*innen eines Realfilms. So bedürfen lebende Dinge, die Missachtung der Naturgesetze, unnatürliche Bewegungen sowie das Spiel mit Raum und Zeit nur selten einer Erklärung im Animationsfilm. Anders als im Realfilm werde all dies als Teil der Form von den Rezipient*innen akzeptiert.¹⁵² Der Anspruch an Realismus im Animationsfilm sei ein anderer als im Realfilm. Er bestehe nur insofern, als dass das geschaffene Gefüge in sich schlüssig zu sein hat. All jenes, was sich darin befinde, müsse nur insofern real sein, als es den selbstgeschaffenen Regeln des Konstrukts entspreche. Paul Wells plädiert für die Bezeichnung "over-illusionism", wenn es um die Betitelung der Form des Realismus im Animationsfilm geht.¹⁵³ Betrachtet man zunächst den Körper im Animationsfilm allgemein zeige sich, dass dieser einem ständigen Wandel und einer konstanten Neukonstruktion unterliegt.¹⁵⁴ Laut Wells lasse sich die Kapazität und Fähigkeit der Körperlichkeit im Animationsfilm über folgende Eigenheiten definieren.

- " 1. Der Körper ist formbar [...].
2. Der Körper ist fragmentarisch [...].
3. Der Körper ist ein kontextueller Raum [...].
4. Der Körper ist ein Mechanismus [...].
5. Der Körper hat übernatürliche Fähigkeiten [...].
6. Der Körper drückt explizite Emotionen direkt aus [...].
7. Der Körper von Tieren/ Menschen/ Kreaturen wird in Stärke/ Größe/ Fähigkeit etc. gleichgestellt.
8. Der Körper könne die physischen Orthodoxien von Geschlecht und Spezies neu bestimmen."¹⁵⁵

Diese Eigenschaften, sowie die Offenheit gegenüber der Form des Gezeigten in Verbindung mit dem vom Realfilm abweichenden Anspruch an Realismus ermögliche es, dass die "animation can redefine the everyday, subvert our accepted notions of 'reality', and challenge the orthodox understanding and acceptance of our existence."¹⁵⁶ Folglich eignet sich der Animationsfilm besonders gut, um die Körperlichkeit und mit ihr verknüpfte Konzepte wie Gender, Race und Disability kritisch zu betrachten bzw. herauszufordern. Paul Wells

¹⁵⁰ Vgl. Wells, *Understanding animation*, S. 7, Bendazzi, Giannalberto, *Cartoon. One hundred years of cinema animation*, London [u.a.]: Libbey 1994, S. xxii.

¹⁵¹ Vgl. Wells, *Understanding animation*, S. 8.

¹⁵² Vgl. Wells, *Understanding animation*, S. 11.

¹⁵³ Vgl. Wells, *Understanding animation*, S. 27.

¹⁵⁴ Vgl. Wells, *Understanding animation*, S. 213.

¹⁵⁵ Wells, *Understanding animation*, S. 189 [selbst übersetzt aus dem Engl.].

¹⁵⁶ Wells, *Understanding animation*, S. 11 [' im Orig.].

verweist auf die Verbindung zwischen Zeichentrick und Karikaturen. Beide bedienen sich der ästhetischen Veränderungen von Körpern, um Komik, die in Verbindung zur Realität steht, zu erzeugen. Er schreibt:

"animation is unique in its address of the body and as such, in its creation of the codes and conditions by which *masculinity* and *femininity* may be defined, and by which questions concerning *race* may be advanced. Animation has the capacity of rendering the body in a way which blurs traditional notions of gender, species and indigenous identity" ¹⁵⁷.

Paul Wells hat das Potential der Animation erkannt. Die Unabhängigkeit von der Realität und den mit ihr einhergehenden Limitationen ermöglichen es, Körper und ihre Grenzen neu auszuloten bzw. zu verhandeln. Die Freiheit der Form, welche die Animation innehat, ist in der Lage, Reflexionen bei den Rezipient*innen anzuregen, in dem sie deren Schaulust durch die Abweichung von der Realität anspricht, ohne diese mit *Andersartigkeit* bzw. Verschiedenartigkeit der Körper zu verbinden.¹⁵⁸ So schafft sie eine Möglichkeit, mit dem gängigen, marginalisierenden und stigmatisierenden Gedankengut bzw. mit der stereotypen, filmischen Umsetzung dessen zu brechen. Ein Nachdenken bzw. eine weitere Verhandlung dessen wird bei den Rezipient*innen provoziert. Die Animation bietet folglich einen Zugang an, welcher dem Realfilm auf Grund der Limitationen seiner Form verwehrt bleibt.

Die Freiheit, Konzepte der Körperlichkeit herauszufordern, führt jedoch in gewissen Maßen zu einer sozialen Verantwortung im Umgang mit der dargestellten Körperlichkeit. Die Autorin Leigh Scherman hält fest:

"No detail, whether color, eye shape, or body characteristic, exist unless it has been placed in the film deliberately, and the same is true of audio elements. Animation does not 'record' so much as it creates." ¹⁵⁹

Die Animateur*innen seien in der Lage, die Körperlichkeit bis ins kleinste Detail beliebig zu gestalten. Es gäbe im Animationsfilm keine Zufälligkeit.¹⁶⁰ Die Farbgebung, sowie der Sound beeinflusse die emotionale Haltung der Rezipient*innen. Schon in der Produktion werde alles um eine Farbpalette konzipiert. Die Farbgebung konstruiere die Grundstimmung des Films und ermögliche Charaktere ansprechend oder abstoßend zu gestalten.¹⁶¹ Wie

¹⁵⁷ Wells, *Understanding animation*, S. 188.

¹⁵⁸ Anmerkung: Als Beispiel für eine derartige Umsetzung kann folgender Kurzfilm dienen: *Ian. Una historia que nos movilizará*, Regie: Abel Goldfarb, Argentinien 2018.

¹⁵⁹ Leigh Scherman, Elisabeth, *Delightful disruption. Rethorical and semiotic constructions of disability in children's cinema*, Diss. University of Washington, Department of Communication 2011, S. 265 ('im Orig.).

¹⁶⁰ Vgl. Bell, Elisabeth, "Somatexts at the Disney shop constructing the pentimentos of women's animated bodies", in: *From mouse to mermaid. The politics of film, gender, and culture*, Hg. Elisabeth Bell / Lynda Haas / Laura Sells, Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 51, Leigh Scherman, *Delightful disruption*, S. 118, 265.

¹⁶¹ Vgl. Leigh Scherman, *Delightful disruption*, S. 171.

tolerant Rezipient*innen gegenüber nicht normativen Körperformen sind, ergebe sich aus der Distanz der Darstellungen zu der realen Welt.¹⁶² In Hinblick auf soziale Konstrukte, wie Gender, Race und Disability haben demnach non-normative Umsetzungen im Animationsfilm eine größere Chance von den Rezipient*innen akzeptiert zu werden als im Realfilm. Die fiktive Welt im Animationsfilm schafft eine Distanz zur Realität, die dies ermöglicht.¹⁶³ Häufig beinhaltet das Publikum von Animationsfilmen eine Vielzahl von Kindern. Je nach Alter und Erfahrung im Umgang mit dem Medium sind Kinder noch nicht in der Lage zwischen Realität und filmischen Geschehen zu unterscheiden. Ihnen fehlt die kognitive Reife eine "Distanz zum Filmgeschehen zu entwickeln"¹⁶⁴. Demnach besteht die Möglichkeit, dass bestimmte Verknüpfungen, etwa jene von körperliche Merkmalen einer Figur mit deren Taten in der Erzählung gleichgesetzt werden, und in die Realität der Kinder einfließen können. Die Folge ist, dass unter anderem stereotype Figuren den Kindern über die Filmwelt hinaus zur Zuordnung und Einschätzung ihrer Umwelt dienen. Beispielsweise könnte der nicht ansprechend gestaltete, disabled Bösewicht im Animationsfilm dazu führen, dass Kinder reale disabled Personen mit bösen Menschen gleichsetzen. Da es laut Sergei Ėjzenštejn in der Natur der Animation liege, dass sie die Körperlichkeit wandle ohne Rücksicht auf "the agendas of the historical source, the cultural position, and the acceptable limits of representing the subject"¹⁶⁵ zu nehmen, liegt die Verantwortung für die Vermeidung stereotyper Umsetzungen folglich bei dem/der Produzent*in. Wie Disney mit dieser in seinen Animationsfilmen umgeht, wird sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen.

¹⁶² Vgl. Leigh Scherman, *Delightful disruption*, S. 274, Wells, *Understanding animation*, S. 215.

¹⁶³ Vgl. Leigh Scherman, *Delightful disruption*, S. 273f.

¹⁶⁴ Vgl. Goehlich, Birgit, "Stimmungsbarometer „Kinderfilm“. FSK-Freigaben für die jüngsten Kinogänger", *FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft)*, o.J., <https://www.fsk.de/?seitid=539&tid=23>, Zugriff: 19.05.2021.

¹⁶⁵ Wells, *Understanding animation*, S. 189, Ėjzenštejn, Sergei [/ Leyda, Jay (Hg.)], *On Disney*, London: Methuen 1988, S. 10.

Disney's Umgang mit Disability

Walt Disneys Erbe und dessen Auswirkungen

Um der Frage nachzugehen ob die populärkulturellen, stereotypen Darstellungen von Disability in Disney-Animationsfilmen auf, in den Disney-Stil eingeschriebene, veraltete gesellschaftliche Konzepte zurückzuführen sind, sowie um die heutige Herangehensweise der Disney Company an Themen wie Race, Gender, Class und Disability besser nachvollziehen zu können ist es unabdinglich, zunächst auf die Entwicklung der Richtlinien der Filmproduktionsfirma einzugehen. Wie sich zeigen wird gehen diese unter anderem auf Walter Elias Disney selbst zurück und prägen bis heute die Umsetzung der Filme.

Walt Disney hatte hohe Ansprüche an sich und seine Mitarbeiter*innen. Stets versuchte er, das Unmögliche möglich zu machen. Auf Grund seines Durchhaltevermögens und Eifers gelang es ihm mit Hilfe seiner Mitarbeiter*innen den ersten Animationsfilm mit Ton (1928), sowie in Technicolor (1932) zu erschaffen.¹⁶⁶ Darüber hinaus gelang es, den ersten abendfüllenden Animationsfilm, *Snow White and The Seven Dwarfs* (1937) erfolgreich zu produzieren und zu vermarkten.¹⁶⁷ Damit dies gelingen konnte forderte Walt Disney von seinen Animateur*innen, dass die Figuren möglichst realer Bewegungsabläufe folgen, ihr Handeln plausiblen Motivationen entspringt, sowie die Wahrung der Perspektive.¹⁶⁸ Unabhängig von diesen Forderungen sei es ihm stets ein Anliegen gewesen, unterhaltsame Filme für die ganze Familie zu produzieren.¹⁶⁹ Die Familienfreundlichkeit der Disney-Filme kann als wichtigstes Ziel der Produktionen gesehen werden, da sie den finanziellen Erfolg maßgebend mitbestimmt. Schon als Walt Disney das Märchen *Schneewittchen* der Gebrüder Grimm für seinen ersten abendfüllenden Animationsfilm wählte, beruhte diese Entscheidung auf der Erkenntnis, dass die freundlichen Zwerge und die Romanze die Grundlage für eine perfekte familienfreundliche Geschichte liefern.¹⁷⁰ Das Einspielergebnis und die Reaktion des Publikums waren dermaßen positiv, dass die Company die Märchenadaption weiter

¹⁶⁶ Vgl. Zipes, Jack, "Breaking the Disney spell", in: *From mouse to mermaid. The politics of film, gender, and culture*, Hg. Elizabeth Bell/ Lynda Haas/ Laura Sells, Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 19, 24.

¹⁶⁷ Vgl. Zipes, "Breaking the Disney spell", S. 33.

¹⁶⁸ Vgl. Wells, *Understanding animation*, S. 23.

¹⁶⁹ Vgl. Izard, Ralph S., "Walt Disney. Master of laughter and learning", *Peabody journal of education* 45/1, 1967, S. 36.

¹⁷⁰ Vgl. Quinn, Rees, *Disney*, Newbury [New Hampshire]: New Word City/ LLC 2014, S. 30.

verfolgte, und diese auch heute noch umsetzt.¹⁷¹ Es zeigt sich Familienfreundlichkeit war bereits eine Direktive von Walt Disney, welche auf persönliche Vorlieben zurück geht, sowie aus kommerziellen Erwägungen entstand und eine Verbindung zur Selbstzensur der US-Filmindustrie aufweist. Letzteres ergibt sich durch die Nähe der von Walt Disney etablierten Werte zu den Regeln des ab 1934 vorherrschenden Production (Hays) Codes Hollywoods. Dieser sollte dafür sorgen, dass die Moral bzw. die dominanten vorherrschenden Werte der christlich-weißen-patriarchalen Gesellschaft in der US-amerikanischen Filmproduktion gewahrt werden. Interessant ist, dass die Vorschriften darauf verwiesen, dass mit den Themen und der Darstellung von Religion, Sexualität, Rasse, Kriminalität, Gewalt, Ehre, sowie Rache eine moralische Verantwortung einhergeht, aber hinsichtlich Disability und ihrer Darstellung keine Regeln vorgaben.¹⁷² Dies offenbart deutlich, dass Will H. Hays bzw. die Filmproduzent*innen Hollywoods (auch Walt Disney) die Marginalisierung von disabled Personen nicht bewusst war oder nicht als moralisch verwerflich sahen. Zudem ist festzuhalten, dass sich die Mehrheit der Rezipient*innen zu Walt Disneys Lebzeiten nur in Ausnahmefällen Gedanken über Themen wie Diversität machten, da sie vorwiegend von den farbenfrohen Bildern der heilen, magischen Welt, die ihnen präsentiert wurden, überwältigt waren.¹⁷³ Der allgemeine Mangel an Diversity-Protesten bezüglich der Darstellung im Film (bis auf wenige Ausnahmen) verdeutlicht das fehlende Bewusstsein in dieser Zeit.¹⁷⁴

Neben der Familienfreundlichkeit lässt sich eine Affinität Disneys zu Märchenstoffen erkennen. Der anhaltende Erfolg der Disney Company in den letzten Jahrzehnten belegt, die von Walt Disney erkannte Tauglichkeit der Märchen als Basis für gewinnbringende Familienanimationsfilme und erklärt die bis heute anhaltende Affinität der Company zu diesen.¹⁷⁵ Laut Horst Heidtmann (Professor für Medien- und Informationswissenschaft) beruhe die Faszination für die Filme auf mehreren Faktoren.¹⁷⁶ Für diese Arbeit sind

¹⁷¹ Vgl. Heidtmann, Horst, "Von Pinocchio bis Pocahontas", in: Märchen in Erziehung und Unterricht heute Bd.1: Beiträge zu Bildung und Lehre, S. 261, Mullen, Matt/ Onion, Amanda/ Sullivan, Missy/ uvm., "Disney release 'Snow White and the seven dwarfs'", *HISTORY Publisher A&E Television Networks*, 13.11.2009 (Last Updated 03.02.2020), <https://www.history.com/this-day-in-history/disney-releases-snow-white-and-the-seven-dwarfs>, Zugriff: 25.05.2021.

¹⁷² Vgl. Biesen, Sheri Chinen, *Film censorship. Regulating america's screen*, Wallflower/Columbia: University Press 2018; http://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1897299&site=ehost-live&ebv=EB&ppid=pp_17, Zugriff: 01.06.2021, S. 17 f.

¹⁷³ Vgl. Zipes, "Breaking the Disney spell", S. 22.

¹⁷⁴ Anmerkung: Eine Ausnahme sind die Proteste über die Darstellung von ‚race relations‘ zu dem Film *Song of the South*, welche bereits zur Zeit der Filmproduktion stattfanden.

¹⁷⁵ Vgl. Heidtmann, "Von Pinocchio bis Pocahontas", S. 263.

¹⁷⁶ Vgl. Heidtmann, "Von Pinocchio bis Pocahontas", S. 264ff.

insbesondere die Anpassungen der Märchenfiguren von Interesse. So sei die Großzahl der Disney-Figuren "archetypisch gestaltet [...] verfügen über allgemeinemenschliche Eigenschaften, [...] sind stilisiert oder abstrahiert"¹⁷⁷. Die "Verniedlichung von Problemen und der Figuren"¹⁷⁸, sowie die "Vermenschlichung von Tieren wie überhaupt von der ganzen Natur"¹⁷⁹ trage zur Vereinfachung der Märchenstoffe bei Disney bei.¹⁸⁰ Grausamkeiten und vermeintliche Perversitäten der Originalmärchen werden in den meisten Fällen gänzlich ausgespart oder abstrahiert, d.h. Gewaltdarstellungen, sowie sexuelle Inhalte werden aus den Disney-Filmen verbannt oder abgeschwächt.¹⁸¹ All diese Anpassungen tragen zu dem heutzutage unverkennbaren Disney-Stil bei. Der Autor Horst Heidtmann bezeichnet die inhaltliche und formale Anpassung der Märchen an das Disney-Universum als "Disneyanisierung"¹⁸². Inwiefern diese die Darstellung von Disability über die Jahrzehnte hinweg beeinflusst hat, werden die Analysen zeigen.

Betrachtet man aktuelle Stellungnahmen der Walt Disney Company zu dem Thema der Inklusion, findet man auf offiziellen Seiten Erklärungen wie:

"Our focus and intent encourages people from every nation, race/ethnicity, belief, gender, sexual identity, disability and culture to feel respected and valued for their unique contributions to our businesses. It informs our guiding principles and defines our relationship with guests and consumers, who trust and believe in the Disney brand in ways that are meaningful to them. Simply put, diversity and inclusion reminds us all — from Disney fans to employees — that we belong."¹⁸³

¹⁷⁷ Heidtmann, "Von Pinocchio bis Pocahontas", S. 264.

¹⁷⁸ Heidtmann, "Von Pinocchio bis Pocahontas", S. 265.

¹⁷⁹ Heidtmann, "Von Pinocchio bis Pocahontas", S. 265, Forgacs, David, "Disney animation and the business of childhood", *Screen*, 33/4, Winter 1992, S.361–374; <https://doi.org/10.1093/screen/33.4.361>, Zugriff: 19.05.2021, S. 365.

¹⁸⁰ Vgl. Heidtmann, "Von Pinocchio bis Pocahontas", S. 265.

¹⁸¹ Vgl. Adewole, Oluwatayo "No sex please, we're Disney. Why we shouldn't look to the house of mouse for stories of sexual liberation", *Independent*, 07.03.2021 (07:58), <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/disney-love-victor-sexuality-b1813005.html>, Zugriff: 08.08.2021, Bork, Julia/Petersen, Christoph, "So grausam waren die Märchen wirklich, bevor Disney sie weichgespült hat", *filmstarts*, 10.04.2015 (12:30), <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18492712.html?page=3>, Zugriff: 08.08.2021, Giroux, Henry A., *The mouse that roared. Disney and the end of innocence*, Lanham/Boulder/New York/ Oxford: Rowman & Littlefield 1999, S. 85.

¹⁸² Heidtmann, "Von Pinocchio bis Pocahontas", S. 267.

¹⁸³ O.N., "Diversity and inclusion commitment Disney", 2020, <https://thewaltdisneycompany.com/app/uploads/2019/09/DiversityAndInclusionCommitment.pdf>, Zugriff: 14.09.2020.

Folgende drei Überzeugungen stellen, nach eigenen Angaben, den Kern der Walt Disney Company in Bezug auf Inklusion dar:

- "Inclusion is key to market relevance.
- We are a better company when our people at all levels reflect the life experiences of our audiences.
- We thrive when ideas and decisions from all people are valued and encouraged."¹⁸⁴

Es ist auszumachen, dass die Disney Company versucht Walt Disneys Direktive, Filme für die ganze Familie zu produzieren treu zu bleiben. Die Analysen werden zeigen, dass dies mit der Beibehaltung des über die Jahrzehnte entwickelten Disney-Stils einhergeht. Inwiefern sich die Figurenkonzeption dennoch verändern musste, um weiterhin den gewünschten finanziellen Erfolg zu garantieren, werden die Analysen offenlegen. Dass dieser die Disability-Darstellung beeinflusst, wird im Laufe der Arbeit zu erkennen sein und ist auf den in den USA vorherrschenden Kapitalismus zurückzuführen. Die Disney Company besitzt durch ihren enormen Marktanteil eine nicht unwesentliche Macht, die Weltanschauung ihrer Rezipient*innen via der präsentierten Inhalte und deren Umsetzung zu beeinflussen. Um in dem kapitalistischen Wirtschaftssystem profitabel und erfolgreich zu sein, muss das Unternehmen möglichst viele Personen ansprechen. Durch die in den letzten zehn Jahren immer lauter werdenden Forderungen der westlichen Gesellschaft bzw. ihrer prominenten öffentlichkeitswirksamen Vertreter*innen (Pressure-Groups, NGOs, Academics und Filmkritiker*innen in Medien) nach einer inklusiven Darstellung ist der Disney Konzern, wie die Analysen belegen werden, dazu übergegangen seine Inhalte so anzupassen, dass sie auch Minderheiten ansprechen. Wie sich etwa bei der Analyse von *Finding Nemo* und *Frozen* zeigen wird, bleibt die Darstellung von Disability dabei jedoch dadurch limitiert, dass Disney versucht, das normative Menschenbild, welches die Mehrheit des westlichen Publikums verinnerlicht hat, mit einer inklusiven Botschaft zu verknüpfen. Es ist zu vermuten, dass Disney sich von diesem kritisch zu verhandelnden Mittelweg mehr Zuschauer*innen bzw. Konsument*innen und eine dadurch gesicherte Marktmacht im kapitalistischen Wirtschaftssystem der USA erhofft.

Aus den präsentierten aktuellen Stellungnahmen des Unternehmens lässt sich bereits vorab festhalten, dass der Wunsch der Rezipient*innen nach Diversität auf allen Ebenen von diesem registriert und in die Richtlinien adaptiert wurde. Ob sie auch Anwendung finden

¹⁸⁴ O.N., "Diversity and inclusion commitment Disney", 2020, <https://thewaltdisneycompany.com/app/uploads/2019/09/DiversityAndInclusionCommitment.pdf>, Zugriff: 14.09.2020.

oder bloße Lippenbekenntnisse bleiben, wird sich zeigen, denn Disney ist nur eine US-Filmproduktionsfirma von vielen, die Inclusivity verspricht.¹⁸⁵ Die Figurenanalysen und durch sie erforschte, in die Figuren eingeschriebenen sozialpolitischen und kulturellen Konzepte werden zeigen, wie sich Disneys Figuren in den letzten Jahrzehnten in Bezug auf die inklusive Darstellung gewandelt haben und ob diese über aktuelle Forderungen der westlichen Gesellschaft nach einem bewussterem Umgang hinausgehen bzw. innovative Herangehens- und Umsetzungsweisen anbieten.

¹⁸⁵ O.N., "Warner Bros.' Production Diversity Policy", o.J., <https://policies.warnerbros.com/disclosures/en-us/pdf/WB-Production-Diversity-Policy.pdf>, Zugriff: 18.09.2021, O.N., "ABOUT: Global Talent Development & Inclusion (GTDI)", <https://www.universaltalentdevelopment.com/about>, Zugriff: 18.09.2021.

Filmanalysen

Filmauswahl und ihre Kriterien

Folgende Disney-Figuren werden in diese Arbeit analysiert:

- *Arielle - The Little Mermaid* (1989)
- *Quasimodo - The Hunchback of Notre Dame* (1996) + *The Hunchback of Notre Dame II* (2002)
- *Nemo & Marlin & Dory - Finding Nemo* (2003) + *Finding Dory* (2016)
- *Elsa - Frozen* (2013)

Die getroffene Auswahl der Filmcharaktere beruht nicht auf Willkür oder persönliche Vorlieben, sondern auf ihrer Relevanz für die Forschungsfrage. Um zu klären, inwiefern Disability bzw. damit in Verbindung stehende Konzepte in die Figuren von Disney-Animationsfilmen einfließen und welcher Umgang damit an die Rezipient*innen herangetragen wird, sind die im nächsten Abschnitt folgenden Figurenanalysen unabdinglich. Je nach Auswahl der Figuren ist ein anderes Ergebnis möglich und so wurde diese sehr sorgfältig getroffen. Ein Kriterium dieser bildet die Tatsache, dass in den späten 1960ern/ Anfang 1970ern die erste Disability-Bewegung und somit ein tiefergehendes Bewusstsein für die Thematik entstand. Da Disney ein amerikanischer Konzern ist, gilt es zunächst einen Blick auf die Entwicklung der Haltung gegenüber Disability in den USA zu werfen. Erst 1973 wurde in der USA *The Rehabilitation Act* beschlossen, welcher besagt das disabled Personen dieselben Rechte haben wie alle Menschen und eine Diskriminierung zu verurteilen ist. Die 1975 gegründete *The American Coalition of Citizens with Disability* Gruppe förderte den Gedanken, dass Disability kein persönliches Problem ist und trat für die Gleichberechtigung ein. Dies führte zu einem verstärkten Bewusstsein der Thematik und einem Wandel in der Gesellschaft, welcher 1990 im *American with Disability Act (ADA)* gipfelte. Dieser beinhaltet zusätzlich zum Anti-Diskriminierungsgesetz auch einen Teil zum Arbeitnehmerschutz, sowie einen Abschnitt zur inkludierenden Gestaltung der öffentlichen Zugänglichkeit. Folglich ist erst seit den 1970ern ein bewusster Umgang mit Disability in der amerikanischen Gesellschaft zu bemerken. Dies, sowie der beschriebene, auch heute noch nicht abgeschlossene Wandel hin zu einer inklusiven Gesellschaft, soll in den Analysen gesucht und wenn möglich aufgezeigt werden. Es wurden jene Filmfiguren gewählt, die unter anderem einen Querschnitt dieser Zeitspanne liefern. Darüber hinaus kann in Mainstream-Disney-Filmen erst ab der Sichtbarmachung der Relevanz von Inklusion, ein bewusster Umgang mit Disability vorausgesetzt bzw. erhofft werden. Jedwede frühere,

kritische Auseinandersetzung mit der Thematik wäre positiv hervorzuheben, da das primäre Ziel der Filmproduktionsfirma durchaus im Profit liegt. Dieser steht in enger Verbindung mit der Anzahl der Rezipient*innen und ist für gewöhnlich höher, wenn keine revolutionären, gesellschaftskritischen Themen bearbeitet werden. Dies gilt, besonders wenn es sich wie bei Disney um Familienfilme handelt. So werden in dieser Arbeit ausschließlich Figuren aus Filmen mit einem Produktionsdatum ab 1970 herangezogen.

Ein weiterer Punkt, der die Auswahl der zu untersuchenden Filmfiguren bestimmt, ist eine zu erkennende Disability der Figur. Dabei wurde keine Ausformung bevorzugt oder absichtlich ausgeschlossen, im Gegenteil. Es wird versucht eine Vielfalt aufzuzeigen, insofern es die existierenden Disney-Filme und die darin vorkommenden Figuren ermöglichen.

Frühe Disney-Filme, wie *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) oder *Dumbo* (1941), welche Disability-Stereotype beinhalten, wurden nicht ausschließlich wegen der gewählten Zeitspanne ausgespart. Viel mehr, auch auf Grund der bereits dazu veröffentlichten Literatur, welche auch den dafür notwendigen historischen Hintergrund liefert. Diese Vorarbeiten ermöglichen dieser Masterarbeit einen Schritt weiterzugehen und sich mit den Figuren der jüngeren Filme auseinanderzusetzen. Neue Erkenntnisse zu dieser Forschung zu erarbeiten und hier zu präsentieren, begründet so die Figurenauswahl mit.

Methode der Figurenanalyse

Im Folgenden sollen die Figuren der gewählten Filme beleuchtet und besonders in Bezug auf die filmische Darstellung von Disability untersucht werden. Zu diesem Zweck wird das Figuren-Analysemodell *Die Uhr der Figur* von Jens Eder herangezogen.¹⁸⁶ Eders Theorie liefert eine Herangehensweise, die über die alltägliche Verständigung über Figuren weit hinausgeht. Er erleichtert den Versuch Figuren komplett zu verstehen, indem er eine vereinfachte Heuristik (*Die Uhr der Figur*) anbietet. Dieser nach könne man eine Figur auf vier Aspekte hin untersuchen, welche zusammen eine umfangreiche Betrachtung der Figur liefern. Eder verweist darauf, dass man je nach Erkenntnisinteresse die "ästhetischen, mimetischen, thematischen und[/oder] kausalen"¹⁸⁷ Aspekte der Figur untersuchen könne. Er benennt diese als die *Figur als Artefakt*, die *Figur als fiktives Wesen*, die *Figur als Symbol*

¹⁸⁶ Vgl. Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren² 2014; (Orig. 2008).

¹⁸⁷ Eder, *Die Figur im Film*, S. 710.

und die *Figur als Symptom*. Betrachte man eine Figur in Hinblick auf ihre *Artefakt-Eigenschaften*, so beleuchte man, wie und durch welche Mittel sie dargestellt wird. Das "Verhältnis zu den Informationen und Strukturen des Films"¹⁸⁸ stehe im Zentrum. Die Untersuchung der *Figur als fiktives Wesen* soll Auskunft über "Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen"¹⁸⁹ liefern. Fragen zur *Figur als Symbol* würden auf die indirekte Bedeutung, die der Figur eingeschrieben seien, abzielen und lassen sich nach Eder aus den Ergebnissen der eben genannten, vorangestellten Aspekten treffen. Betrachte man "Figuren als Anzeichen, Faktoren oder Folgen realer Kommunikationsphänomene"¹⁹⁰ bzw. frage man nach Ursache und Wirkung der Figur, so untersuche man sie als Symptom. Als Gesamtmodell liefert die *Uhr der Figur* ein detailliertes und tiefgehendes Verständnis der Figur.¹⁹¹ Kombiniert man diese filmtheoretische Analysemethode mit den Theorien der Disability Studies so entsteht das Potential für ein weitreichenderes Verständnis von disabled Figures im Animationsfilm.

Die Verwendung der *Uhr der Figur* in dieser Arbeit gewährleistet demnach eine fachlich kompetente Herangehensweise, sowie eine detaillierte Ausarbeitung der Figuren und der damit in Verbindung stehenden Themen. Die einfließenden, bereits vorgestellten Konzepte der Disability Studies ermöglichen den forcierten intersektionalen Blickwinkel der Figurenanalysen. Der Vollständigkeit halber und da nicht vorausgesetzt werden kann, dass die Geschichten der Figuren allgemein bekannt sind, wird die Handlung (Story) der Filme vorangestellt. Dieses Vorgehen ermöglicht nachfolgend eine gezieltere Gegenüberstellung der Figurenkonzeptionen.

¹⁸⁸ Eder, *Die Figur im Film*, S. 710.

¹⁸⁹ Eder, *Die Figur im Film*, S. 710.

¹⁹⁰ Eder, *Die Figur im Film*, S. 712.

¹⁹¹ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 710.

The Little Mermaid (1989) – Handlung

Die junge Meerjungfrau Arielle lebt mit ihrem Vater König Triton und ihren sechs Schwestern in einem Schloss tief unten im Meer. Es findet ein Konzert statt, welches sie vergessen hat und so ihren musikalischen Einsatz verpasst. Dies sowie Arielles Leidenschaft für die menschliche Welt führt zu Tritons Zorn. Unterdessen schwimmt die kleine Meerjungfrau mit ihrem Begleiter Flunder (ein Fisch; dt. Fabius) und ihren Aufpasser Sebastian (eine Krabbe) an die Meeresoberfläche. Dort kann sie zu ihrem Entzücken die Geburtstagsfeier des Prinzen (Erik) auf dessen Schiff beobachten. Sie ist fasziniert und verliebt sich in ihn. Die Meerhexe Ursula beobachtet dies und wittert eine Gelegenheit für ihre üblen Machenschaften. Ein gewaltiger Sturm bringt das Schiff zum Kentern. Der Prinz verliert bei der Rettung seines Hundes das Bewusstsein und droht zu ertrinken. Arielle bemerkt dies und bewahrt ihn davor. Als Erik langsam zu sich kommt vernimmt er ihre liebliche Stimme, kann sie aber nicht klar sehen. Als es ihm wieder möglich wäre, ist Arielle verschwunden. Triton muss zu seinem Entsetzen feststellen, dass das verliebte Verhalten seiner jüngsten Tochter, keinem Meermann gilt, sondern einem Menschen. Aus Wut darüber, dass Arielle nicht einsieht, wie gefährlich die Menschen sind, zerstört er ihre heimliche Sammlung von Dingen aus der menschlichen Welt. Die kleine Meerjungfrau ist am Boden zerstört und lässt sich von Ursulas Lakaïen zu ihr führen. Das Unglück nimmt seinen Lauf und Arielle unterzeichnet einen Vertrag. Dieser besagt, dass sie für drei Tage einen menschlichen Körper (Beine) im Tausch gegen ihre Stimme erhält. Schaffe sie es in dieser Zeit den Kuss der wahren Liebe vom Prinzen zu erhalten, so bleibe sie für immer ein Mensch. Gelingt ihr das nicht werde sie zu einer von Ursulas *Armen Seelen*.

Zu Überraschung der Meerhexe gelingt es Arielle auch ohne Stimme den Prinzen in ihren Bann zu ziehen. Um den Kuss zu verhindern, schickt sie zunächst ihre Lakaïen und verwandelt sich dann in eine schöne junge Frau mit Arielles Stimme. Diese verzaubert Erik und es kommt zur Hochzeit zwischen Ursula und ihm. Mit Hilfe ihrer Freunde erlangt Arielle ihre Stimme zurück, doch es ist zu spät. Arielle verwandelt sich zurück in eine Meerjungfrau und wird von Ursula verschleppt. König Triton bewahrt seine Tochter vor ihrem Schicksal, indem er ihren Platz in Ursulas Sammlung einnimmt.

Diese bemächtigt sich Tritons Dreizacks und wird riesengroß. Schlussendlich gelingt es dem Prinzen jedoch, die Meerhexe zu töten. Triton sieht ein, dass Arielle und Erik sich lieben. Er schenkt seiner Tochter menschliche Beine und entlässt sie nach der Hochzeit in ein menschliches Leben.¹⁹²

Figurenanalyse Arielle – Disability und das Patriarchat



Abb. 1. Beispiel für den Einsatz der Komplementärfarben bei der Figur Arielle, Quelle: Standbild, The little Mermaid (Diamond Edition 2013), Regie: Ron Clements, John Musker, USA 1989, DVD, Arielle. Die Meerjungfrau, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home entertainment, [00:27:40].



Abb. 2. Figur Arielle, Quelle: The little Mermaid (Diamond Edition 2013), Regie: Ron Clements, John Musker, USA 1989, DVD, Arielle. Die Meerjungfrau, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home entertainment 2013, [00:49:14].

¹⁹² Vgl. *Little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, Regie: Ron Clements/ John Musker, USA 1989; DVD, *Arielle. Die Meerjungfrau*, Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Home entertainment 2013.

Die Figur als Artefakt

Bei dem Film *The little Mermaid* handelt es sich um den letzten Film der Walt Disney Company, welcher Mittels der *Cel-Animation* in Kombination mit der *Elektrophotographie* erstellt wurde. Die Koloration wurde zum Großteil von Hand vorgenommen. Nur wenige Szenen wurden rein mit dem von Disney Pixar neu entwickelten Computerprogramm CAPS erstellt. Ziel des *vorsichtigen einfließen lassen* der neuen Technik in die altbekannte Herstellungsmethode war eine erhöhte Akzeptanz der Rezipient*innen und die Befriedigung der Schaulust. Dies lässt sich unter anderem mit der Hochzeitsszene (Endszene) des Films belegen. Die Glanzeffekte des von König Tritons geschaffenen Regenbogens in dieser sind, bedenkt man das Entstehungsjahr des Films, außergewöhnlich.¹⁹³ Sie ist die erste digital kolorierte Szene von Disney. Der Film schließt mit einer technischen Neuerung, die verblüffte.¹⁹⁴ Auch Arielles Gestaltung erscheint durchdacht. Die Figur hebt sich durch eine intensive Farbgebung sowie durch die für sie verwendeten Komplementärfarben stark von dem Hintergrund ab. Die knallig roten Haare und ihre grüne Flosse zeigen dies besonders gut, wie auch in Abb. 1. zu erkennen ist.¹⁹⁵ Die Farbgebung der Figur bleibt konstant und in Hinblick auf Disability bzw. den Wandel, den die Figur erfährt, ist auf der Ebene der optischen Darstellungsmittel (Zeichenstil, Farbgebung etc.) kein Bruch zu erkennen.¹⁹⁶ Die Musicalelemente lassen auch im musikalischen Produktionsbereich einen Rückgriff auf altbewährtes erkennen. Sie unterstützen die Handlung und bauen emotionale Momente auf und ab. Zugleich werden die Liedtexte verwendet, um die Narration voranzutreiben. Die musikalische Gestaltung zeichnet sich durch die Kombination der Musikgenres Pop, Klassik und karibischer Musik aus.¹⁹⁷ Die Musicalschauspieler*innen Jodi Benson lieh der Figur Arielle (in der englischen Originalfassung des Films) ihre Stimme.¹⁹⁸ Die Ähnlichkeit zwischen der Schauspieler*in und der Figur, sowie die Tatsache, dass die Tonaufnahmen der Sprecher*innen bei Disney die Animatör*innen bei der Figurenentwicklung begleiten und inspirieren, lassen den Schluss zu, dass Jodi Benson Arielles Erscheinungsbild

¹⁹³ Vgl. *Little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [01:14:50].

¹⁹⁴ Vgl. Pallant, Chris, *Demystifying Disney. A history of Disney feature animation*, London [u.a.]: Bloomsbury 2013, S. 96f.

¹⁹⁵ Vgl. *Little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:28:00], Vgl. *Treasures Untold: The Making of Disney's 'The Little Mermaid'*, (Platinum Edition, Disc 2), Regie: O.N., USA 2006; BlueRay, *The Making of The Little Mermaid 1989-Treasures Untold-Retro N8*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=XdMMg6OSn1Q>, Zugriff: 9.12.2020, [00:29:00].

¹⁹⁶ Vgl. Abb. 2.; *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*.

¹⁹⁷ Vgl. *Treasures Untold: The Making of Disney's 'The Little Mermaid'*, [00:17:34; 00:20:27-00:21:16], *Journey to Under the Sea: The Making of The Little Mermaid*, Regie: O.N., USA 17.11.1989; Disney Channel, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=IuHR5ZOWp-U>, Zugriff: 9.12.2020, [00:18:38].

¹⁹⁸ Vgl. *Treasures Untold: The Making of Disney's 'The Little Mermaid'*, [00:22:28].

beeinflusste.¹⁹⁹ Die Tongestaltung der Figur erfährt durch den Verlust der Stimme eine Pause und dient der Darstellung der Disability bzw. macht sie aus.

Die Figur Arielle und der Film im Gesamten orientieren sich an der Erzählung *Den lille havfrue* (dt. *Die kleine Meerjungfrau*) von Hans Christian Andersen, weisen aber auch beträchtliche Unterschiede auf. Die Kulturanthropologin Regina Bendix hat sich mit diesen in ihrem Text "Seashell Bra and Happy End- Disney's transformations of 'The little Mermaid'" bereits auseinandergesetzt. Wie der Titel ankündigt, besteht der deutlichste Unterschied der Erzählungen im Happy End der Disney Verfilmung. Die markantesten Unterschiede zwischen den Protagonistinnen sieht die Autorin in der Sozialität der Figuren. Andersens Meerjungfrau hat keine tierischen Begleiter und keine Meinungsverschiedenheiten mit ihrer Familie. Sie kommt ohne dem Zutun von anderen Figuren auf die Idee, die Meerhexe aufzusuchen und leidet stark unter dem Pakt mit ihr. Auf sich allein gestellt versucht sie, den Prinzen ohne ihre Stimme von sich mittels ihrer tänzerischen Fähigkeiten zu überzeugen, erfährt aber nur brüderliche Liebe. Im Gegenteil zu Arielle heiratet sie den Prinzen nicht und stirbt.²⁰⁰ Regina Bendixs Beobachtung, dass Disney eine patriarchalische Unterwasserwelt einer matriarchalen (wie bei Andersen) vorzieht und stereotype Figuren bevorzugt, ist von Bedeutung und wird sich später in der Analyse erneut zeigen.²⁰¹ Zusammenfassend hält die Kulturanthropologin fest, dass die von Disney vorgenommenen Veränderungen dazu führen, dass die Verfilmung deutlich näher an einem klassischen Märchen ist als die Vorlage.²⁰² Zur Konzeption des Films und vor allem seiner Figuren ist zu sagen, dass es sich eindeutig um eine Mainstream-Produktion handelt. Weder Montage, Farbgebung oder Animation zeigen ein gravierendes Abweichen vom Bekannten oder ein Experimentieren auf.²⁰³ Diese bewusst forcierte Konstanz, um den Disney-Stil beizubehalten, schränkt die Darstellung der Disability bzw. einen möglichen intersektionalen Blick ein, da ihr diverseste Stereotype eingeschrieben sind. Die weiteren Beobachtungen werden dies untermauern.

¹⁹⁹ Vgl. *Treasures Untold: The Making of Disney's 'The Little Mermaid'*, [00:22:30-00:22:54].

²⁰⁰ Vgl. Bendix, Regina, "Seashell bra and happy end. Disney's transformations of 'The Little Mermaid'", *Fabula* 34/3-4, 1993, S. 280-290; <https://www-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/1298992586?OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=14682&imgSeq=1>, Zugriff: 06.01.2021, S. 286.

²⁰¹ Vgl. Bendix, Regina, "Seashell bra and happy end. Disney's transformations of 'The Little Mermaid'", S. 285, 287.

²⁰² Vgl. Bendix, Regina, "Seashell bra and happy end. Disney's transformations of 'The Little Mermaid'", S. 287.

²⁰³ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*.

Die Figur als fiktives Wesen

Betrachtet man die Gestaltung der Figur als fiktives Wesen, lässt sie sich wie folgt beschreiben. Arielle ist eine Meerjungfrau, deren Gestalt sich aus einem weiblichen, menschlichen Oberkörper (inkl. Arme) und Kopf, sowie einer fischartigen Schwanzflosse zusammensetzt. Diese Ausformung entspricht jenen Vorstellungen, die im westlichen Teil der Welt Tradition haben und auf die mythische Figur der Sirene zurückzuführen ist.²⁰⁴ Sie ist 16 Jahre jung und in Hinblick auf ihre menschlich-weiblichen Körpermerkmale voll entwickelt. Ihr einziges Kleidungsstück ist ein lila Muschel-BH. Im Verhältnis zu den anderen Figuren, ist sie durchschnittlich groß und schlank. Ihre voluminösen, roten Haare trägt sie offen und ihr Hautton ist weiß. Ihre Augen sind ganz in der Tradition der Disney-Animation sehr groß. Ihre Augenfarbe ist blau. Ihre Nase ist sehr fein gezeichnet und ihr Mund im Verhältnis zu dem Gesicht etwas größer. Ihre Lippen sind von einem satten Rot.²⁰⁵ Aus einer intersektionalen Perspektive lässt sich bereits an dieser Stelle feststellen, dass das Aussehen der Meerjungfrau aus einer westlich-patriarchalen Perspektive heraus entwickelt wurde. Dies ergibt sich unter anderem aus der Beobachtung, dass Disneys Animateur*innen sich dazu entschlossen haben, die Gestaltung der Sagengestalt nicht von den bereits existierenden, stereotypen Bildern dieser abzuheben, sondern sie viel mehr als Basis zu verwenden. Wie Arielles Beschreibung ihrer Konstitution zeigt, orientiert sie sich nicht an ihrem Lebensraum, sondern an ihrer Attraktivität für den durchschnittlichen weißen, männlichen Rezipienten. Ihre Körperlichkeit wurde sexualisiert. Der menschliche Oberkörper der Meerjungfrau entspricht den patriarchalen Idealmaßen 90-60-90. Ihre großen, vollen, roten Lippen, sowie ihre weiße Porzellanhaut, die blauen, großen Augen und ihr volles Haar, sowie ihre Jugendlichkeit entsprechen jenen Idealvorstellungen des weiblichen Körpers, welche 1989 in der westlichen Welt populär war.²⁰⁶ Abgesehen von der Schwanzflosse und den roten Haaren spiegelt die Figur das Schönheitsideal ihrer Entstehungszeit wider. Interessant ist, dass die Wahl der Haarfarbe im Making-off angesprochen wird. John Musker (Co-writer/director/producer) sagte etwa: "Everybody knows mermaids are blond"²⁰⁷. Die Reflektion über die Haarfarbe entstand nicht aus ästhetischen Überlegungen, sondern da zur selben Zeit die Disney Produktion *Splash* gedreht

²⁰⁴ Vgl. Benwell, Gwen/ Waugh, Arthur, *Sea enchantress. The tale of the mermaid and her kin*, London: Hutchinson, 1961, S. 43f., Waugh, Arthur, "The Folklore of the Merfolk", *Folklore* 71/ 2, 1960, S. 73–84; <https://www.jstor.org/stable/1258382>, Zugriff: 06.01.2021, S. 76f.

²⁰⁵ Vgl. *Little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:28:00].

²⁰⁶ Vgl. Chahine, Nathalie, *Schönheit. Eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Schirmer/Mosel 2000, S. 196.

²⁰⁷ Vgl. *Treasures Untold: The Making of Disney's 'The Little Mermaid'*, [00:28:45].

wurde, in welcher die Hauptfigur eine blonde Meerjungfrau ist. Ziel war es, eine Ähnlichkeit zu vermeiden. Dass die roten Haare in Kombination mit der restlichen Farbgestaltung des Films einfacher umzusetzen waren, förderte die Entscheidung.²⁰⁸ Spannend ist, dass die Ähnlichkeit zu einer anderen Produktion, sowie technische Faktoren bedacht wurden, die stereotype Weiblichkeit, die durch die Gestalt der Figur vermittelt wird, aber nicht.²⁰⁹ Bevor in Folge auf die Problematik dieser Darstellung der Weiblichkeit in Verbindung mit Disability eingegangen werden kann, gilt es die Figur als fiktives Wesen über ihre Körperlichkeit hinaus zu betrachten. Als Meerjungfrau bewegt sie sich sehr schnell, wendig und grazil durchs Wasser.²¹⁰ Als Mensch ist sie zunächst wackelig auf den Beinen, wobei sich das schnell gibt.²¹¹ Interessant ist, dass sie in der Lage ist, mit Meerestieren und Vögeln zu sprechen, nicht aber mit Prinz Eriks Hund.²¹² Die Meerjungfrau besitzt in ihrer Welt keine übernatürlichen Fähigkeiten, aber eine, auch in ihrer Welt, überdurchschnittlich schöne Stimme.²¹³ Zu beachten ist, dass sie ihre Stimme für ihr Menschendasein aufgibt.²¹⁴ Dies führt dazu, dass sie als stumme menschliche Frau und somit als disabled Figur gesehen werden kann.

Aus ihrem Verhalten, sowie aus der Textgestaltung lässt sich erkennen, dass es sich bei Arielle um eine aufmüpfige Teenagerin handelt. Sie ist in ihrem Verhalten zugleich kindlich-naiv und rebellisch. Aus Szenen wie jener, in der sie ihrem Vater widerspricht oder aber jener, in der sie über ihre Gefühlslage singt, lässt sich schließen, dass sie sich unverstanden fühlt.²¹⁵ Ihr größter Wunsch ist es, Teil der Menschenwelt zu sein bzw. Beine zu haben, um zu tanzen, zu springen und die Welt zu erkunden.²¹⁶ Woher dieser Wunsch kommt, ist aus der Information, welche der Film offeriert, nicht nachzuvollziehen, da es weder direkt noch indirekt vermittelt wird. Ihre Naivität und kindliche Seite zeigen sich besonders in dem Moment, wo sie sich aus Trotz und ohne lange über die Konsequenzen nachzudenken auf den Pakt mit der Meerhexe Ursula einlässt. Interessant ist, dass ihr der Wunsch, ein Mensch zu sein, wichtiger ist als das Zusammenleben mit ihrer Familie.²¹⁷ Die Liebe zu Prinz Erik steht für sie demnach an erster Stelle. Vermutet man eine Motivation für dieses Handeln in

²⁰⁸ Vgl. *Treasures Untold: The Making of Disney's 'The Little Mermaid'*, [00:29:00].

²⁰⁹ Vgl. *Treasures Untold: The Making of Disney's 'The Little Mermaid'*, [00:28:17-00:28:45].

²¹⁰ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [05:49-00:06:50].

²¹¹ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:45:00-00:46:46].

²¹² Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:18:35-00:19:48].

²¹³ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:04:34].

²¹⁴ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:41:05-00:42:38].

²¹⁵ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:11:34-13:00], [00:15:24-00:17:25].

²¹⁶ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:15:34-00:17:30].

²¹⁷ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:40:41-00:42:36].

der Sozialität der Figur, so zeigt die Analyse, dass dies nicht der Fall ist. Es gibt keinerlei Hinweise, dass sie kein angesehener Teil der Meervolk-Gesellschaft sein könnte oder ist. Im Gegenteil, jene Szene, in der eine Suche nach Arielle und ihren Begleitern stattfindet, vermittelt, dass sie ein wichtiger Teil dieser ist.²¹⁸ Betrachtet man die Sozialität der Figur genauer, ergibt sich, dass sie keine Freundschaften mit ihrer Spezies zu haben scheint. Ihr selbstgewählter Begleiter ist ein Fisch und ihr Aufpasser eine Krabbe.²¹⁹ Darüber hinaus dürfte sie keine besondere Bindung zu ihren Schwestern haben. Dies erschließt sich aus den geringen Szenen mit ihnen und der nicht vorhandenen Interaktion zwischen den Figuren. Selbst in der Szene, wo sie mit ihren Schwestern allein ist, findet keine Kommunikation zwischen ihnen statt. Vielmehr wird die Verliebtheit der jüngsten Schwester in den Fokus gerückt.²²⁰ Die Kommunikationswissenschaftlerin Janet Wasko hält fest, dass sich hier Disneys Vorgehen, weibliche Figuren voneinander zu entfremden, zeige.²²¹ Die Tatsache, dass zum Verbleib ihrer Mutter keine Information gegeben wird bzw. sie im Film nicht vorkommt, sei ebenfalls eine typische Eigenart der Disney-Filme und scheine der Glorifizierung der Familie, welche einen bedeutenden Teil der Wertevermittlung von Disney darstellt, nicht im Wege zu stehen.²²² Ihr Status als Prinzessin scheint weder besonders negative noch positive Auswirkungen auf ihr Leben als Meerjungfrau zu haben und liefert folglich auch keine Hinweise für Arielles Motivation. Hinsichtlich der Verknüpfung von Class und Disability ist er allerdings insofern interessant, als ihr Vater König Triton nur auf Grund seines Dreizacks, welcher in direkter Verbindung mit seiner Position als Alleinherrscher der sieben Weltmeere steht, in der Lage ist, Arielle vor ihrem Schicksal als *Arme Seele* zu bewahren. Daraus ergibt sich der Schluss, dass die Möglichkeiten für disabled Personen nicht nur in der Realität, sondern auch im Disney-Universum mit der sozialen Klasse und dem mit ihr gekoppelten Kapital bzw. der damit einhergehenden Macht verbunden sind. Ganz allgemein wird in vielen Disney-Filmen die Thematisierung der sozialen Klasse außen vorgelassen bzw. als irrelevant gekennzeichnet, wie die Assistenzprofessorin für Soziologie an der Duke Universität, Jessi Streib, festhält.²²³ Dienlich ist in dieser Hinsicht im Film *The little Mermaid* auch, dass Erik ein Prinz der

²¹⁸ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:54:30-00:55:00].

²¹⁹ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:06:00], [00:13:15].

²²⁰ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:26:44].

²²¹ Vgl. Wasko, Janet, *Understanding Disney. The manufacture of fantasy*, Cambridge: Polity 2001, S. 116.

²²² Vgl. Wasko, *Understanding Disney*, S. 116.

²²³ Vgl. Streib, Jessi, "Class Inequality in Children's Movies", *Class Action*, 18.04.2016, <https://classism.org/class-inequality-in-childrens-movies/>, Zugriff: 25.09.2021.

Menschenwelt ist, denn so heiratet die Prinzessin einen Prinzen und es entsteht kein Konflikt.

Arielles Wesen lässt sich als mutig, abenteuerlustig und selbstständig beschreiben. Dies zeigt sich etwa an der geheimen Sammlung der Menschen-Dinge, sowie an den verbotenen Ausflügen an die Meeresoberfläche.²²⁴ Die Tatsache, dass sie für ihre Sammlung ihr Leben riskiert, indem sie sich mit einem Hai anlegt, unterstützt diese Beschreibung.²²⁵ Die präsentierten Informationen führen dazu, dass man Arielle als eine privilegierte, rebellische Teenagerin skizzieren kann. Die Figur kann als an einer realen menschlichen Teenagerin orientiert beschrieben werden.²²⁶ Ihr Wunsch, Teil einer anderen Welt zu sein, lässt sich folglich, auf Grund fehlender Information bzw. Hinweise, nur als Reaktion auf ihr Gefühl, nicht verstanden zu werden und ihre Begeisterung für die Menschenwelt zurückführen. Betrachtet man ihr Verhältnis zu Prinz Erik ist klar zu erkennen, dass Arielle als Sinnbild für die zum ersten Mal verliebte Teenagerin und die aus dieser Situation resultierenden Probleme gesehen werden kann. Arielles zum Teil schüchterne Art gegenüber Erik vermittelt etwa die Befangenheit gegenüber eines begehrten Menschen, welche vor allem im Teenageralter für gewöhnlich omnipräsent ist.²²⁷

Die Figur als Symbol und Symptom

Doch dies ist nicht alles, die Figur verkörpert bzw. transportiert weitere Bedeutungen. Betrachtet man sie genauer, so offenbart sich, dass sie bereit ist, ihr Leben als non-disabled Meerjungfrau gegen ein Leben als stummer Mensch zu tauschen, um ein Leben mit ihrem Liebsten zu führen. Ihr Körper wird als Hindernis inszeniert. Um diesen zu wandeln ist sie bereit, ihre Stimme aufzugeben.²²⁸ Die Meerhexe weiß, dass der Prinz sie daran erkennen würde und nimmt sie ihr in der Hoffnung, dass Erik Arielle ohne Stimme ablehnt. Folglich wird der Verhalt, stumm zu sein, als negativ und als Nachteil vermittelt. Die Figur wird auf Grund ihres Stimmverlusts als *nicht-komplett* dargestellt. Dies lässt sich am Geschehen in den Minuten 46-48 des Films erkennen. Erik und Arielle treffen sich erstmals bei vollem Bewusstsein, er redet auf sie ein und glaubt in ihr jene Frau gefunden zu haben, welche er

²²⁴ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:14:00/ 00:18:00], [00:12:20].

²²⁵ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:07:25-00:08:24].

²²⁶ Vgl. *The Making of The Little Mermaid 1989-Treasures Untold-Retro N8*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=XdMMg6OSn1Q>, Zugriff: 9.12.2020, [00:28:00].

²²⁷ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:49:10], [00:53:30], [00:57:48], *The Making of The Little Mermaid 1989-Treasures Untold-Retro N8*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=XdMMg6OSn1Q>, Zugriff: 9.12.2020, [00:28:00].

²²⁸ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:41:17].

voller Sehnsucht sucht. Die Großaufnahmen der Gesichter und der sich in ihnen widerspiegelnden, freudigen Emotionen unterstützen die Erwartungshaltung der Zuseher*innen in Bezug auf ein Happy End. Doch in jenem Moment, wo Arielle versucht, verbal zu antworten und feststellen muss, dass ihr dies nicht länger möglich ist, greift sie sich an den Hals und ihr Gesichtsausdruck wandelt sich in Traurigkeit. Erik fragt sie, was falsch sei und erkennt durch ihr Klopfen mit der flachen Hand auf ihren Hals, dass sie nicht sprechen kann. Er folgert daraus, dass Arielle nicht jene Frau ist, deren Stimme er bei seiner Rettung vernommen hat. Die musikalische Gestaltung der Szene unterstützt die emotionale Talfahrt. Die Disability wurde wie daraus zu schließen ist als Hindernis, welches es zu überwinden gilt, eingeführt. Arielle ist ohne ihre Stimme *beschädigt* und erfüllt nicht mehr Eriks Wunschvorstellung. Arielles Attraktivität sinkt durch die Disability. Erst durch den Ratschlag seines Beraters ist Erik bereit, seine Suche nach der Frau mit der wunderschönen Stimme aufzugeben und sich seiner Liebe zur stummen Arielle zu ergeben.²²⁹ Dies ist für sich genommen schon problematisch, da der Eindruck entsteht, dass die stumme Frau der Trostpreis für den Prinzen ist. Bedenkt man, dass Erik in seiner Entscheidung frei gewesen wäre, auch eine non-disabled Frau bzw. Prinzessin zu wählen, ergeben sich zwei mögliche Interpretationen. Einerseits kann man argumentieren, dass Arielles Disability per se kein Hindernis für die Liebe zwischen ihnen darstellte, andererseits lässt sich folgern, dass unterwürfige, schöne, schweigende Frauen von Männern bevorzugt werden. Betrachtet man die darauffolgenden Ereignisse ergibt sich, dass es sich hier um eine weit komplexere Konstellation handelt. Denn so schnell wie der Prinz sich für Arielle entschieden hat, wendet er sich wieder von ihr ab. Die Meerhexe Ursula erscheint ihm in menschlicher, weiblicher Idealform und verzaubert ihn mit ihrer neuen Stimme (Arielles Stimme).²³⁰ Dies ist auf intersektionaler Ebene eine komplexe und hoch problematische Angelegenheit, denn es wird der Gedanke transportiert, dass eine schöne Frau mit Stimme einer schönen, stummen Frau vorzuziehen sei. Dies bringt die aus intersektionaler Sicht positivere Deutung, dass Arielles Disability per se kein Hindernis für die Liebe zwischen ihnen darstellte, ins Wanken. Die Szene vermittelt aus intersektionaler Perspektive eine Kumulation von äußerst problematischen Vorurteilen.

Die Visualisierung des Stummseins wird durch Deuten und Gesten verwirklicht, dabei drängt sich die Frage auf, warum Arielle weder durch Gesten, Zeichnen noch mittels Schrift ihre Situation aufklären kann. Aus Arielles Überraschung in jener Szene wo sie versucht mit

²²⁹ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [00:46:00-00:48:00].

²³⁰ Vgl. *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), [1:00:42-1:01:13].

Erik zu sprechen, lässt sich schließen, dass sie den Stimmverlust selbst auch als negativ empfindet, obwohl sie sich zugunsten der Wandlung ihres Körpers dazu entschieden hat.²³¹ Hier lässt der Film jedoch auch die Deutung zu, dass sie von Ursula gedrängt wurde.²³² Dies sowie die kindliche und unschuldige Konzeption der Figur und ihre naive Weise zeigen die stereotype Darstellung der disabled Figur als *sweet innocence*.²³³ Arielle wird als von der Meerhexe verführtes, unschuldiges Kind inszeniert. Als Preis für ihren Wunsch gibt sie ihre Stimme auf, erlangt sie aber später im Film durch den Bruch Ursulas Muschelanhänger wieder. Es kommt zu einer Art Wunderheilung.²³⁴ Zu beobachten ist, dass Arielle erst mit Hilfe ihrer non-disabled Freunde und ihres Vaters ihr Happy End erreicht. Ihre Abhängigkeit zeigt sich in der Szene, die an Eriks Sieg über Ursula anschließt. König Triton beobachtet aus einiger Entfernung Arielle (mit Stimme und in Meerjungfrauengestalt) dabei, wie sie Prinz Erik sehnsuchtsvoll von einem aus dem Meer ragenden Felsen aus anspricht. Er kommt im Dialog mit Sebastian zur Einsicht, dass er seiner Tochter ein eigenes Leben nach ihren Wünschen zugestehen sollte und verwandelt ihre Flosse in menschliche Beine. Der kurz davor fallende Satz "... how much I going to miss her"²³⁵ trägt maßgebend dazu bei, dass er als liebevoller, einsichtiger Meermann gesehen werden kann. Seine Tat macht ihn zum Helden, da er seiner Tochter ein Leben mit ihrem Prinzen ermöglicht.²³⁶ Demnach lässt sich, die Heroisierung der non-disabled Figuren, welche typisch für die stereotype Darstellung als *sweet innocence* ist, auch in diesem Film wiederfinden. Jene Figuren, die die disabled Person beschützen, rücken hier zwar nicht in den primären Fokus der Erzählung, bestimmen aber über Arielles Zukunft. Ihr Versuch, diese selbst zu bestimmen, scheitert als zunächst non-disabled Meerjungfrau sowie auch als disabled Frau. Dies ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Zunächst lassen die Regeln der Meervolk-Gesellschaft bzw. König Tritons Ablehnung der Menschen Arielles Wunsch einer artenübergreifenden Liebe nicht zu.²³⁷ Folglich ist ihr Körper ein Hindernis, welches sie versucht mit Hilfe von Ursula zu überwinden. Durch die Manipulation der Meerhexe scheitert jedoch auch dieser Versuch, ein Leben mit Erik zu führen.²³⁸ Zu guter Letzt steht sie sich selbst im Weg. Letztere Beobachtung gründet auf ihrer Passivität, welche sich etwa in Bezug auf die Hochzeit Eriks

²³¹ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:47:23].

²³² Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:42:06-00:42:29].

²³³ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 134f., Norden, "The Hollywood discourse on disability", S. 22.

²³⁴ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [01:06:14-01:07:20].

²³⁵ *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [1:13:00].

²³⁶ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [1:12:27-1:13:30].

²³⁷ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [00:11:36].

²³⁸ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [01:00:00].

mit Vanessa (Ursula als Mensch) beobachten lässt. Erst als Arielle von ihrem männlichen Freund Scuttle (Seemöwe) erfährt, dass es sich bei Vanessa in Wahrheit um die Meerhexe handelt, greifen Arielles tierische Freunde ein, um die Hochzeit zu verhindern. Interessant ist, dass sie selbst nicht aktiv vorgeht. Selbst um an Bord des Hochzeitschiffes zu gelangen, braucht die ehemalige Meerjungfrau die Hilfe ihrer Freunde.²³⁹ Es drängt sich durch diese Beobachtung der Gedanke auf, dass der Figur zwar eine rebellische, mutige, aufgeweckte Persönlichkeit zugesprochen wird, sich ihr Schicksal aber nur durch die männlichen Figuren in ihrem Leben, sowie deren Einsehen, zum Guten wenden kann. Darüber hinaus wird ihr Handeln durch die Liebe zu Erik motiviert. Intersektional gesehen verbinden sich hier Gender und Disability-Stereotype und visualisieren in der Figur Arielle die stereotype Annahme, dass mit Weiblichkeit und Disability Schwäche einhergeht. Zusätzlich kann dies den Rezipient*innen vermitteln, dass nur männlichen non-disabled Personen ein starkes, selbstbestimmtes Leben möglich ist. Diese sich aus der Figur ergebende, mögliche Leseart ist problematisch und ermöglicht eine theoretische Verknüpfung mit dem Patriarchat verbundenen Konzept des "male gaze"²⁴⁰. Laura Mulvey hielt bereits fest, dass der männliche Blick im klassischen Hollywoodfilm dominiert. Sie schreibt:

"In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick [= gaze] projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen Rolle als sexuelles Objekt werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘." ²⁴¹

Verbindet man diese Aussage mit der Figurenkonzeption Arielles ergibt sich, dass die Figur den theoretischen Ansatz untermauert. Ihr Äußeres wurde, wie die Analyse als fiktive Figur zeigt, dementsprechend gestaltet und die Liebe zwischen ihr und Erik entwickelt sich durch ein ständiges gegenseitiges Anstarren und ihren Gesang. Arielles verzaubernde Stimme lässt sich auf die ihr als Vorlage dienenden Sirenen zurückführen, welche damit Seefahrer anlocken wollten. Demnach ist die Stimme der kleinen Meerjungfrau als Teil der Objektivierung als sexuelles Lustobjekt zu verstehen und dient primär dem "Angesehen-

²³⁹ Vgl. *The little Mermaid (Diamond Edition 2013)*, [01:03:00- 01:07:00].

²⁴⁰ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *The Routledge Reader*, in: *Gender and Performance*, Hg. De Gay, Jane/ Goodman, Lizbeth, London: Routledge, 1999, S. 296-301, (Chapter 45), S. 236.

²⁴¹ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", S. 236, Anmerkung: Übersetzt aus dem Englischen.

werden-Wollen"²⁴². Diese Beobachtungen machen deutlich, dass der Film *The little Mermaid*, zu Gunsten des männlichen Blicks, auf eine innovative Darstellung von Gender und Disability verzichtet. Der Versuch, Arielle als weibliche, starke, rebellische Hauptfigur im Disney-Animationsfilm zu verwirklichen und so mit der gesellschaftlichen Entwicklung hin zu einer inklusiven, gleichberechtigten westlichen Gesellschaft zu gehen, fällt dem patriarchalischen, tradierten, westlichen Gesellschaftssystem, welchem Disney treu blieb, zum Opfer. Die kleine Meerjungfrau muss sich im Disney-Animationsfilm mit einem Dasein als Hausfrau und einem von Männern bestimmten Leben abfinden. Die Analyse zeigt, dass das Festhalten der Disney Company an traditionellen Narrativen und ihrer stereotypen Darstellung der Figuren die intersektionale Darstellung limitiert.

Die später in dieser Arbeit folgende Analyse der Figur Elsa aus dem Film *Frozen* (2013) wird zeigen, ob Disney seine Figurenkonzeption in Hinblick auf Gender und Disability über die Jahre verändert hat und inwiefern andere gesellschaftliche Konzepte die Konzeption der Figuren, sowie die Darstellung von Disability, Gender, Race und Class beeinflussen. Um die verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Einflüsse auf die Darstellung von Disability in den Disney-Animationsfilmen, sowie den Wandel dieser in Hinblick auf ihre Entstehungszeit aufzuzeigen, wird im Folgenden zunächst die Figur *Quasimodo* aus dem Film *The Hunchback of Notre Dame* näher betrachtet. Die Analyse des Films wird zeigen, ob es zu einem Bruch mit der stereotypen Figurenkonzeption kommt, um der Hauptfigur der literarischen Vorlage gerecht zu werden bzw. ob die Kritik an *The little Mermaid* und der zeitliche Abstand von sieben Jahren dazu beigetragen haben, die Darstellungsweise von Disability in Disney-Animationsfilmen zu verändern.

²⁴² Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", S. 236, Anmerkung: Übersetzt aus dem Englischen.

The Hunchback of Notre Dame (1996) – Handlung

Der Richter Claude Frollo herrscht in Paris über Recht und Ordnung. Als ein Ehepaar der Volksgruppe Sinti und Roma²⁴³ versucht, Teil der Bevölkerung der Stadt zu werden, lässt er sie ergreifen, doch die Frau kann sich losreißen und flüchtet zu den Toren der Kirche Notre Dame. Sie fleht um Hilfe, doch Claude Frollo stößt sie mit seinem Pferd und sie fällt so unglücklich, dass sie dadurch stirbt. Ein zu Hilfe eilender Geistlicher verhindert die Ertränkung des Säuglings der Frau durch Frollo. Dieser versucht den vereitelten Mord an dem Säugling mit dessen Impairment zu rechtfertigen. Der Geistliche schafft es jedoch, dem Richter ins Gewissen zu reden und bringt Claude Frollo dazu, sich um das Kind zu kümmern. Er nennt das Kind Quasimodo und lässt es versteckt im Glockenturm von Notre Dame heranwachsen. Im Alter von 20 Jahren beschließt Quasimodo, das jährliche Volksfest der Narren unerlaubt zu besuchen. Er wird zum König der Narren gewählt und gefeiert, bis die Stimmung umschlägt und die Bevölkerung ihn verhöhnt, festbindet und ihn mit Lebensmitteln bewirft. Die Tänzerin Esmeralda eilt ihm zur Hilfe und befreit ihn gegen den Willen Claude Frollos. Als Strafe soll sie festgenommen werden. Sie flieht in die Kirche, wo sie Schutz findet. Quasimodo und die Frau kommen sich näher. Er verliebt sich in sie und hilft ihr, unbemerkt aus der Kirche zu entkommen. Bei dem Versuch, sie zu finden verlangt der Richter Claude Frollo von Phoebus, dem Hauptmann der Stadtwache, Unschuldige zu töten. Dieser widersetzt sich und wird schwer verletzt von Esmeralda gerettet. Sie bringt ihn zu Quasimodo in den Glockenturm und küsst den Hauptmann. Obwohl ihm Esmeraldas Liebe zu Phoebus das Herz bricht, gibt der Glöckner das Versprechen ab, den Hauptmann zu beschützen. Als der Richter von der Beteiligung Quasimodos bei Esmeraldas Flucht erfährt, stellt er ihn zur Rede und offenbart, dass er vorhabe, den *Hof der Wunder* (Zufluchtsort der Verfolgten Sinti und Roma) im Morgengrauen mit 1000 Mann zu stürmen. Phoebus und Quasimodo wollen Esmeralda warnen und führen so, nichts ahnend, Claude Frollo zu dem geheimen Ort. Der Richter lässt alle festnehmen und kettet Quasimodo an den Glockenturm. Als Esmeralda am Scheiterhaufen zu verbrennen droht, befreit der Glöckner sich von seinen Ketten, rettet Esmeralda und flieht mit ihr in den Glockenturm. Der Hauptmann kann sich währenddessen befreien und bringt das Volk dazu, sich gegen den Claude Frollo zu wenden, welcher

²⁴³ Anmerkung: Im Film wird die Volksgruppe explizite als "gypsies/ Zigeuner" bezeichnet. Um dem inklusiven Ansatz der Arbeit nicht entgegenzuarbeiten, wird auf derartige marginalisierende Begriffe bewusst verzichtet.

gewaltsam in die Kirche eindringt. Beim erneuten Mordversuch an Quasimodo stürzt Frollo nach einer waghalsigen Verfolgung von der Kirche in den Tod. Quasimodo wird von Phoebus gerettet und akzeptiert die Liebe zwischen seinen neuen Freund*innen. Der Film endet mit einem Freudenumzug zu Ehren Quasimodos.²⁴⁴

Bevor nun die Analyse der Figur folgt, sollte darauf hingewiesen werden, dass Martin F. Norden mit seinem Beitrag "'You're a Surprise from Every Angle': Disability, Identity, and Otherness in The Hunchback of Notre Dame" bereits eine Sichtweise präsentiert hat. Dem Autor zu Folge predige der Film Akzeptanz gegenüber Diversität, verkörpere jedoch eine falsche politische Korrektheit.²⁴⁵ Folgende Analyse möchte noch näher vom Medium selbst ausgehen und so wird sich zeigen ob Nordens Ansätze, welche sich unter anderem verstärkt auf Aussagen von Produktionsbeteiligten stützen, auch durch den Film selbst belegen lassen.

Figurenanalyse Quasimodo – Disability und Race



Abb. 3. *Figur Quasimodo*, Quelle: *The Hunchback of Notre Dame*, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1996, Walt Disney Pictures; Disney+, Zugriff: 13.10.20, [00:10:22].

²⁴⁴ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1996; Disney+, *Der Glöckner von Notre Dame*, Österreich: Walt Disney Pictures 2020; <https://www.disneyplus.com/de-de/movies/der-glockner-von-notre-dame/796BIJb9AIES>, Zugriff: 12.10.2020.

²⁴⁵ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*; Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in The Hunchback of Notre Dame", S. 164.

Die Figur als Artefakt

Wie sich aus der Handlung ablesen lässt, ist Quasimodo eine der Hauptfiguren des Films, welcher unter anderem Disability und die Marginalisierung von ethnischen Gruppen thematisiert. Er wird von einem Erzähler als geheimnisvolle Figur eingeführt und steht im Zentrum der Geschichte. Dies erklärt, warum er sehr häufig gezeigt wird und die Informationsvergabe zu seiner Person dicht ist. Die Figur wurde typisiert, indem sie verschiedene Stereotype kombiniert. Die weitere Analyse wird dies bestätigen. Die Nähe zur realen Welt ist nicht nur durch das Setting, sondern auch durch die Darstellung der Gesellschaft und die Körperlichkeit der Figuren gegeben. Die Figur Quasimodo ist kohärent und mehrdimensional. Darüber hinaus sind sein Innenleben und seine Persönlichkeit transparent umgesetzt. Dies zeigt sich unter anderem durch die Szenen mit seinen vermeintlich imaginären Wasserspeier-Freunden.

Betrachtet man die Darstellungsmittel, ist es von Interesse, Informationen des Making-ofs miteinzubeziehen. Dies ermöglicht etwa festzuhalten, dass die Sprecher der Figuren diese maßgeblich beeinflusst haben. Die Zeichner ließen sich von der Gestalt der Sprecher inspirieren und adaptierten zum Teil Eigenheiten dieser.²⁴⁶ Ganz allgemein kann man zu den Darstellungsmitteln festhalten, dass diese wohl überlegt und unterstützend eingesetzt wurden. So verstärken etwaige Aufsichten die unterwürfige Haltung Quasimodos Claude Frollo gegenüber.²⁴⁷ Die Songs wurden an den Charakter angepasst und vermitteln auf emotionaler Ebene die Gefühlslage der Figur und ihre inneren Konflikte.²⁴⁸ Wie bereits erwähnt, bleibt im Animationsfilm nichts dem Zufall überlassen und so wird im *Making of* auch die gezielte Farbgebung angesprochen. Jeder Figur wurde eine eigene Farbpalette zugeordnet. Intensive Rot-, Orange- und Gelbtöne wurden gewählt, um mittels Feuer bedrohliche Situationen zu verstärken.²⁴⁹ Die Konzeption des Films sowie auch der Figuren sind dem Mainstream zuzuordnen. Die optische Gestaltung der Figur orientiert sich einerseits an der literarischen Vorlage. Andererseits folgen die Animator*innen den Traditionen der Disney Company und so findet eine *Disneyfizierung* der Figuren statt.²⁵⁰

²⁴⁶ Vgl. *The Making of The Hunchback of Notre Dame*, Regie: Dan Boothe, USA 1996; VHS, USA: The Wrightwood Group (Promo TV Special) 1997, [00:08:29-00:08:45], [00:11:25-00:11:35].

²⁴⁷ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:10:30], [00:10:49].

²⁴⁸ Vgl. *The Making of The Hunchback of Notre Dame*, [00:24:00].

²⁴⁹ Vgl. *The Making of The Hunchback of Notre Dame*, [00:19:31-00:19:56].

²⁵⁰ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, *The Making of The Hunchback of Notre Dame*, [00:05:06].

Die Figur als fiktives Wesen

Quasimodo ist für einen 20-jährigen, weißen Mann durchschnittlich groß und besitzt auf Grund seines Impairments eine außergewöhnliche Gestalt. Diese zeichnet sich durch einen Buckel, eine eingedrückte Nase, schiefe Zähne sowie eine Wulst über dem linken Auge aus. Seine Haare sind rot, die Augenbrauen jedoch braun. Die türkisen Augen sind ganz im Stil von Disney groß gezeichnet. Seine Statur ist weder besonders dünn noch besonders dick, lässt aber die Kraft, die in ihm steckt, erkennen. Sein Buckel wird durch seine gebückte Haltung verstärkt dargestellt. Quasimodos Kleidung besteht aus einem übergroßen olivgrünen Oberteil und einer braunen Hose. Seine Schuhe sind schwarz-grau und orientieren sich in der Form an der Mode des 18. Jahrhunderts.²⁵¹ Besonders von Interesse in Hinblick auf Disability ist, dass die Figur sich einerseits stark an ihrer literarischen Vorlage orientiert, aber zugleich auch so gezeichnet wurde, dass sie eine gewisse Niedlichkeit ausstrahlt. Die Disney-Animateur*innen wählten eine Form, die es einerseits ermöglicht, *das Monster* der literarischen Vorlage erkennen zu lassen und zugleich auch liebenswert wirkt. Diese Entscheidung wurde vor allem in Hinblick auf das Zielpublikum getroffen.²⁵² Wie Martin F. Norden schon erkannt hat, haben die Darstellungen der körperlichen Merkmale der Disability die Visualisierung des emotionalen Innenlebens der Figur zum Ziel.²⁵³ Quasimodos Figurenkonzeption beruhe auf der angestrebten Darstellung eines ausgestoßenen Kindes.²⁵⁴ Ein in Hinblick auf Disability wichtiger Unterschied zur Literaturvorlage besteht darin, dass die Figur nicht taub ist.²⁵⁵ Diese, durch den Film bestätigten Beobachtungen Martin F. Nordens regen zu dem Gedanken an, dass Disney sich jene Disability aus der Literaturvorlage aussuchte, die am brauchbarsten für die Erzählung erschien. Dies ist kritisch zu sehen, da eine Wertung der verschiedenen Ausformungen von Disability in Bezug auf die Möglichkeit Teil einer Geschichte zu sein, kreiert und vermittelt wird. Es entsteht ein Ausschluss zu Gunsten dessen, dass non-disabled Rezipient*innen sich besser in die Gefühlswelt der Figur hineinversetzen können.

²⁵¹ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, Siehe Abb. 3.

²⁵² Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*; Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 166.

²⁵³ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 168.

²⁵⁴ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 171.

²⁵⁵ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 167.

Quasimodos Charakter wird bereits in seiner ersten Szene als liebenswert, nett, tierfreundlich, aber auch von Einsamkeit geplagt präsentiert.²⁵⁶ Die Motivation der Figur Quasimodo besteht aus dem Wunsch, Teil der Gesellschaft zu sein und sein Außenseiter-Dasein abzulegen. Als er der Figur Esmeralda begegnet, kommt auch der Wunsch nach Liebe hinzu. Im Verlauf des Films überwindet die Figur einige Hindernisse, findet sozialen Anschluss und wird schlussendlich als Held inszeniert. Kennzeichnend für seine Psyche ist weiters, dass er sich mit den zum Leben erwachten Wasserspeiern der Kirche angefreundet hat und mit ihnen spricht. Interessant ist, dass diese sich keiner anderen Figur gegenüber als lebendig offenbaren. Dies lässt vermuten, dass er sich diese Freundschaften imaginiert, um der Einsamkeit zu entfliehen.²⁵⁷ Claude Frollo ist für die Figur zugleich Vater und Meister, deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die verbalen Abwertungen, die er Quasimodo entgegenbringt, Folgen haben. Der Richter benennt ihn mit dem Namen *Quasimodo*, das so viel wie "halb geformt"²⁵⁸ (oder aber auch "Sozusagen Mensch"²⁵⁹, "Mehr oder weniger ein Mensch"²⁶⁰) bedeutet. Darüber hinaus bezeichnet er ihn als *Monster*, *missgestaltet*, *deformiert*, *hässlich* und *missraten*.²⁶¹ Der Ausschluss aus der Gesellschaft, sowie die verbale Misshandlung durch Claude Frollo führen dazu, dass der Glöckner sich selbst als nicht liebenswert und als Monster betrachtet. Dies wird mit der von ihm selbstgeschnitzten Figur, welche ihn darstellt und im Unterschied zu den anderen Schnitzereien auf allen vieren steht, visuell aufgegriffen. Verbal wird dies durch seine Aussagen: "I am not... normal."²⁶², sowie "I am a Monster."²⁶³ bestätigt. Er sucht die Schuld an seinem Außenseiter-Dasein bei sich. Obwohl er körperlich stark ist, kann man festhalten, dass er seelisch schwach ist. Festmachen kann man dies an der Angst vor Ablehnung, welche unter anderem durch das unsichere Auftreten gegenüber neuen Charakteren visualisiert wurde.²⁶⁴ Dass Quasimodo erst im Laufe des Films eine gewisse seelische Stärke entwickelt, lässt sich auch an der Szene festmachen, in welcher er mit seinen Wasserspeier-Freund*innen überlegt, auf das Fest der Narren zu gehen. Erst nach einem inneren Konflikt beschließt er es zu besuchen, hat aber

²⁵⁶ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:06:32-00:07:17].

²⁵⁷ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:10:10-00:10:50].

²⁵⁸ Vgl. O.N., "Quasimodo", *desired*, o.J., <https://www.desired.de/mami/vornamen/quasimodo/>, Zugriff: 12.10.20.

²⁵⁹ Vgl. O.N., "Quasimodo", *desired*, o.J., <https://www.desired.de/mami/vornamen/quasimodo/>, Zugriff: 12.10.20, Anmerkung: Kommentar von SenfMaus927.

²⁶⁰ Vgl. O.N., "Quasimodo", *desired*, o.J., <https://www.desired.de/mami/vornamen/quasimodo/>, Zugriff: 12.10.20, Anmerkung: Kommentar von SenfMaus927.

²⁶¹ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:12:48- 00:12:59], [01:03:48].

²⁶² *The Hunchback of Notre Dame*, [00:08:46].

²⁶³ *The Hunchback of Notre Dame*, [00:41:39- 00:41:44].

²⁶⁴ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:22:13].

gegenüber Claude Frollo (Ziehvater und Richter) nicht den Mut, fest darauf zu beharren.²⁶⁵ Unterstützt wird dies durch seine scheue, meist unterwürfige und kindliche Art.²⁶⁶ An Quasimodo lässt sich auch gut zeigen, dass eine Betrachtung von Disability unabhängig von anderen marginalisierten Gruppen nicht möglich ist. So bekleidet er eine doppelte Außenseiterrolle, da seine Eltern der Volksgruppe der Sinti und Roma angehörten und diese im Film als die Verfolgten gezeigt werden. Deren Marginalisierung erfolgt nicht nur thematisch, sondern auch verbal mittels der Bezeichnung "gypsies" ("Zigeuner")²⁶⁷. Es ergibt sich eine Marginalisierung auf Grund seiner Ethnie und der Disability.²⁶⁸

Hinsichtlich seines sozialen Lebens erfährt er im Laufe des Films mehrere Veränderungen. Zunächst wird er als isolierte Persönlichkeit präsentiert, deren soziale Kontakte sich auf den Ziehvater und auf drei zum Leben erwachte Wasserspeier begrenzen. Die Frage, warum Claude Frollo seinen Ziehsohn in den Glockenturm sperrt, lässt sich mit der Angst des Richters, seinen sozialen Status zu verlieren, beantworten. Die Figur geht davon aus, dass der disabled Ziehsohn mit der Abstammung der Volksgruppe Sinti und Roma seinen Platz in der Gesellschaft negativ beeinflussen würde. Die Koppelung von Disability, Race und Class wird sichtbar. Später im Film erlebt Quasimodo durch die Krönung zum König der Narren eine Welle an Zuneigung, welche jedoch in Hass und Abscheu umschwingt. Er erlebt den Emotionswandel einer unreflektierten Masse und gewinnt eine Freundin (Esmeralda), welche selbst einer marginalisierten Gruppe angehört.²⁶⁹ Bei Esmeraldas Kuss auf die Wange treten die Wasserspeier erneut auf und reden ihm gut zu, wie attraktiv er für sie ist.²⁷⁰ Bedenkt man, dass diese sein Unterbewusstsein darstellen könnten, entwickelt die Figur erstmals Zweifel daran, dass er ein *Monster* ist. An dieser Stelle kann man die Infragestellung der eigenen Identität der Figur erkennen. Die Tatsache, dass ihm am Ende keine erwachsene Liebe zugesprochen wird, ist äußerst kritisch zu sehen. Disney bricht hier mit dem Muster, dass der Held am Ende die Frau heiratet. Zu hinterfragen gilt, warum dies der Fall ist. Die naheliegendste Antwort darauf scheint zu sein, dass disabled Personen aus vorherrschender, marginalisierenden Perspektive nicht lebenswert sind bzw. ihnen

²⁶⁵ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:09:50-00:13:40].

²⁶⁶ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:10:30-00:13:30]; Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 167.

²⁶⁷ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:02:25], [00:02:57], [00:16:58-00:17:33], [00:19:39-00:20:33].

²⁶⁸ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:02:15], [00:17:00-00:17:40], [00:19:36-00:20:34], [00:41:20-00:41:28].

²⁶⁹ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:24:40-00:27:26].

²⁷⁰ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:44:04], [00:56:00-00:59:07].

zusätzlich eine Asexualität zugesprochen wird.²⁷¹ Quasimodo hat sich in diesem Fall mit Freundschaft zu begnügen. Dass die Enttäuschung darüber nur kurz anhält und er Phoebus Esmeralda mit einer Geste der Einsicht übergibt, zeigt dass eine disabled Person diese vermeintliche Tatsache zu akzeptieren habe.²⁷² Diese bildlich vermittelte Botschaft ist aus heutiger Sicht sehr problematisch und eröffnet auf intersektionaler Ebene eine komplexe Problematik. Diese besteht darin, dass die Belohnung des Helden mittels der Frau aus feministischer Sicht sehr kritisch zu sehen ist. Die Abweichung von der klassischen (Märchen-) Erzählung zeigt hier besonders deutlich auf, dass der Standard von dem ausgegangen wird, selbst keine neutrale Basis ist. Ungeachtet dessen könnte Disney die Entscheidung als Nähe zur literarischen Vorlage abtun, da in dieser Esmeralda die Hochzeit mit dem Glöckner nie in Erwägung zieht.²⁷³

Betrachtet man Quasimodos Verhalten, erinnert es an ein verunsichertes Kind, das einer Führung bedarf. Er ist körperlich stark, kreativ und geschickt. Seine Fähigkeit im Klettern und Schnitzen sind außergewöhnlich.²⁷⁴ Sein Sprachgebrauch, sowie sein Gesang stehen denen der anderen Figuren um nichts nach.²⁷⁵ Seine Blicke sind voller Emotionen und sein Verhalten gegenüber anderen ist zumeist defensiv, einsichtig und liebevoll. Sein Fortbewegungsstil beim Klettern gleicht dem eines Menschenaffen.²⁷⁶ Die bisher betrachteten Merkmale führen unweigerlich zu dem Gedanken, dass es sich bei der Figur Quasimodo um eine stereotypische Darstellung von Disability handelt. Versucht man die Figur den bisherigen stereotypen Darstellungsweisen der Filmgeschichte zuzuordnen, so wäre sie eine Mischung aus dem *Schützling*, der *Charakterstarker Typ* und dem *Held und Retter*. Die Rolle des Schützlings erkennt man an dem zum Teil kindlichen Verhalten, welches impliziert, dass er die Führung einer erwachsenen non-disabled Figur bedarf. Die anderen Stereotype lassen sich feststellen, da Quasimodo einerseits als Persönlichkeit, welche sich nichts sehnlicher wünscht als die Disability zu überwinden, dargestellt wird und andererseits seine damit in Zusammenhang entwickelte körperliche Kraft ihn in die Lage versetzt, außergewöhnlich gut zu klettern und Esmeralda mehrmals zu retten.²⁷⁷

²⁷¹ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 175.

²⁷² Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [01:22:16-01:22:33].

²⁷³ Vgl. Hugo, Victor, [Übersetzt aus dem franz.: Else Ernst], *Der Glöckner Von Notre-Dame*, Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel-Verlag 1996; (Orig. *Notre-Dame de Paris*, Print. Insel-Taschenbuch 1781).

²⁷⁴ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:39:47-00:39:56].

²⁷⁵ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:13:46-00:16:24].

²⁷⁶ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:00:14:30-00:14:54, 00:15:40].

²⁷⁷ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:42:35-00:43:40], [01:13:00-01:14:30], [Kapitel Stereotypen dieser Arbeit].

Die Figur als Symbol und Symptom

Zusammenfassend lässt sich zur Darstellung der Disability bei der Figur Quasimodo festhalten, dass diese in der Tradition des pathologischen Modells von Disability steht und eine aus heutiger Sicht sehr kritisch zu sehende Botschaft vermittelt. Unter anderem wird Quasimodo stets als *the Other* präsentiert, das isoliert gehört. Dies lässt sich durch sein aufgezwungenes Leben im Glockenturm belegen. Die gewählte kindliche Darstellung einer erwachsenen disabled Person greift das längst überholte Stigma auf, dass diese stets die Führung von Personen die sich als non-disabled begreifen, benötigen würden. Dies offenbart sich im Film zusätzlich darin, dass Quasimodo, trotz der diversen Abweichungen von der literarischen Vorlage und der *Happy-End-Hochzeits-Tradition* Disneys, keine Liebesbeziehung mit Esmeralda führt. Die Figur vereint einige Stereotype und bricht mit keinem Klischee. Diverseste Limitationen in der Darstellung von Disability lassen sich an Quasimodo aufzeigen. Im höchsten Grade interessant werden die in der Figur vereinten Stereotypen und die Limitationen des Bruchs mit ihnen, wenn man einen Blick auf die Makroebene, bzw. auf ihr verhandelte Konzepte wirft. So lässt sich an der Szene von Quasimodos Krönung zum König der Narren und dem direkt darauffolgenden Umschwung der Inszenierung der Figur als Monster, zeigen, dass die Darstellung an diesem Punkt im Zwiespalt liegt.²⁷⁸ Dieser besteht in dem Konflikt, dass Disney grundsätzlich eine liberale, familienfreundliche Message vermitteln möchte und zugleich der Schauwert darunter leidet. Zunächst wird ein Spektakel visualisiert, das Fest zeigt eine Massenszene in Kombination mit viel Bewegung, starker Musik und kräftigen Farben. Möglich wurde die innovative Gestaltung der Szene erstmals durch die Verwendung einer neu entwickelten computerunterstützten Technik. Diese Szene dient vor allem dem Schauwert. Bis zu dem Zeitpunkt, in dem Quasimodo zum König der Narren gekrönt und gefeiert wird lässt sich der Schauwert und die liberale Message, dass der Glöckner nicht zu fürchten und ein Teil der Gesellschaft ist gut kombinieren. Zum Bruch kommt es in jenem Moment, in welchem sich die Figur gegen ihre Misshandlung wehrt. Für einen kurzen Moment (bis Esmeralda einschreitet) wird Quasimodo als Monster inszeniert. Die Einstellungsgröße wechselt auf eine Totale mit Aufsicht, die Farbgebung wechselt zu jener, die auch in anderen bedrohlichen Situationen verwendet wird (Rot), die Musik ist nicht mehr fröhlich, sondern verstärkt die in den Bildern vermittelte Gefahr.²⁷⁹ Quasimodo versucht sich zu erwehren,

²⁷⁸ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:25:06-00:27:26].

²⁷⁹ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:26:49].

wobei seine Kleidung zerreißt.²⁸⁰ Dies impliziert die Inszenierungen einer Verwandlung. Er stößt dabei einen Laut aus, der an ein wütendes Tier erinnert, auf den Gebrauch von Sprache wird in diesem Moment völlig verzichtet, d.h. er schreit nicht *Halt*, *Stopp* oder der Gleichen.²⁸¹ Erst als er festgezurret seinen Meister um Hilfe bittet, wechselt die Farbgebung sowie die Musik, und die Inszenierung als Monster wird in Folge von Esmeraldas Eingreifen beendet.²⁸² Aus dieser Beobachtung lässt sich die Erkenntnis ziehen, dass die Produzenten für einen kurzen, aber bedeutenden Moment den Schauwert über die liberale Message gestellt haben, indem sie sich für die Visualisierung der disabled Hauptfigur als Monster entschieden. Disneys Versuch, einen kinderfreundlichen Animationsfilm zum Thema Außenseiter-Dasein, mit Implikationen zur Inklusion, Diversität und Toleranz zu schaffen, und sich so von der literarischen Vorlage abzuheben, kann man aus intersektionaler Perspektive folglich als problematisch beschreiben. Die Umstände, dass es im Animationsfilm keine Zufälle gibt, die aufwendige Produktion des Films, sowie die Absagen an Personen, die Disney in Bezug auf Disability beraten wollten²⁸³, führen zu dem Gedanken, dass Disney die gewählte Darstellung, zur Entstehungszeit, als gut oder aber zumindest gewinnbringend empfand. Peter Schneider (zum Zeitpunkt der Filmherstellung Präsident der Walt Disney Animation Studios) brachte es auf den Punkt: "We never grapple over whether someone will take issue with something or not. It's all about telling the tale."²⁸⁴ Die Analyse ergibt, dass Martin F. Nordens Beobachtung, dass der Film im Allgemeinen und die Figur Quasimodo im Besonderen so umgesetzt wurde, dass nur oberflächlich zur Akzeptanz von Diversität und zur Inklusion aufgerufen wird, auch vom Film selbst gestützt wird. Wirft man einen genaueren Blick auf die Figur ergibt sich, dass Disney in Wahrheit ein Negativbeispiel in Bezug auf Inklusion und ihre Darstellung im Animationsfilm produzierte. Ob die problematische, aber gewinnbringende Herangehensweise von Disney in den jüngeren Produktionen ebenfalls Anwendung findet, werden die noch folgenden Figurenanalysen offenlegen.

²⁸⁰ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:26:48].

²⁸¹ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:26:53].

²⁸² Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:27:26].

²⁸³ Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 171.

²⁸⁴ Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 172.

The Hunchback of Notre Dame II

Disney produzierte 2002 eine Homevideo Fortsetzung mit dem Titel *The Hunchback of Notre Dame II* (dt. *Der Glöckner von Notre Dame 2 – Das Geheimnis von La Fidèle*) produzierte. In dieser visualisierten Erzählung greift Disney die Kritik am ersten Teil auf. Diese besteht darin, dass Quasimodo keine erwachsene Liebe erfährt, welche Disney ihn nun finden lässt. Die Botschaft: *Man ist mehr als man auf den ersten Blick erkennen kann*, zieht sich durch den gesamten Film.²⁸⁵ Auch das Thema der Marginalisierung von bestimmten Gruppen, in diesem Fall von Zirkusangehörigen, wird aufgegriffen und verurteilt.²⁸⁶ Die Darstellung von Quasimodos Disability hat sich in Hinblick auf Stereotype verbessert, da er selbstsicherer und als komplexe Person porträtiert wird. Jene Unsicherheiten, die ihm im Film eingeschrieben sind, beruhen nicht mehr ausschließlich auf der Disability, sondern auf der gängigen Darstellung des Gefühlslebens von Menschen. Darüber hinaus wird er von Beginn an als Teil der Gesellschaft gezeigt.²⁸⁷ Kritisch zu sehen ist sein Weiterleben im Glockenturm und das erneute Aufgreifen seiner übermenschlichen Stärke.²⁸⁸ Ebenso gilt es jene Szene kritisch zu reflektieren, in welcher er mit Esmeralda über seine Unsicherheit spricht und sich selbst in der Glocke spiegelt. Dies ergibt sich daraus, dass es in diesen Moment darum geht, wie er sich selbst sieht und seine innere Schönheit durch eine Anpassung seines Gesichts in der Spiegelung an die klassischen Schönheitsideale visualisiert wird.²⁸⁹ Betrachtet man die Veränderung der Darstellung von Disability bei den *The Hunchback of Notre Dame*-Filmen lässt sich erkennen, dass Disney sich der Kritik angenommen hat und in der Zeit zwischen 1996-2002 sein Konzept überarbeitete. Eine bedauerliche Tatsache in Hinblick auf die Darstellung von Disability, welche auch Norden bemerkte, bleibt, dass der Film auf Grund der groben Gestaltung, der nicht sehr tiefgehenden Songs und der sehr einfach gestalteten Handlung nur jüngere Kinder anspricht.²⁹⁰ Die weiteren Figurenanalysen werden zeigen, ob Disney die überarbeitete Darstellungsweise auch in seine jüngeren kostenintensiveren Kinofilme übernommen hat.

²⁸⁵ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [06:16:00], [00:31:10], [00:35:49], [00:51:54].

²⁸⁶ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:19:47], [00:39:55].

²⁸⁷ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:01:30].

²⁸⁸ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:14:32], [00:49:50].

²⁸⁹ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame* [00:06:10-00:06:49].

²⁹⁰ Norden, "'You're a surprise from every angle': Disability, identity, and otherness in *The Hunchback of Notre Dame*", S. 174.

In folgenden Analysen wird sich der Wandel im Umgang mit Disability bzw. ihrer Darstellung im Disney-Animationsfilm und der sich seit ADA (Americans with Disabilities Act of 1990) etablierten Forderung nach einer gesteigerten Awareness zeigen.

Finding Nemo (2003) – Handlung

Finding Nemo beginnt mit einem Clownfisch Paar, welches Nachwuchs erwartet und erfreut über sein neues Anemonen-Domizil ist. Die heitere Stimmung findet ein jähes Ende, als Coral (Weibchen) und der ungeborene Nachwuchs durch einen Barrakuda-Angriff ums Leben kommen. Marlin (Männchen) wird bei dem Versuch, sie zu beschützen, ausgeknockt und findet, kurz nachdem er wieder zu sich gekommen ist, ein leicht beschädigtes Fischei, welches er, ganz nach dem Wunsch seiner verstorbenen Partnerin, Nemo tauft. Es folgt ein Zeitsprung. Nemo ist nun ein junger Clownfisch mit einer kleineren Seitenflosse und bereit für seine Einschulung. Diese verläuft gut, bis sein Vater herausfindet, dass der Lehrer einen Ausflug zum Ende des Riffes mit seiner Klasse unternimmt. Panisch folgt Marlin der Klasse und stellt fest, dass Nemo sich mit ein paar anderen Klassenkamerad*innen von der Gruppe entfernt hat. Nemo will sich vor den anderen keine Blöße geben, widersetzt sich den Anweisungen seines Vaters und berührt das im offenen Meer schwimmende Boot. Unerwartet erscheinen zwei Taucher, es kommt zur Entführung Nemos. Marlin folgt ihnen, doch das Boot hängt ihn ab. Beim Befragen der Fische nach dem Boot begegnet er Dory (Paletten-Doktorfisch). Wenige Momente später muss der Clownfisch feststellen, dass diese mit einem Kurzzeit-Gedächtnisverlust umgehen muss. Sie geraten an einen Hai (Bruce), welcher sie mit zu einem "Fish are friends, not food."²⁹¹-Treffen einer Haigruppe nimmt. Marlin entdeckt die Taucherbrille, welche der Fisch-Kidnapper verloren hat, Dory verletzt sich und blutet, woraufhin Bruce seine Instinkte nicht mehr kontrollieren kann. Durch viel Glück und die ungeplante Explosion diverser Seeminen entkommen Dory und Marlin samt beschrifteter Taucherbrille. Nach einer weiteren lebensgefährlichen Begegnung mit einem Tiefsee-Anglerfisch und der Erkenntnis, dass Dory lesen kann, fragen sie einen Fischschwarm nach dem Weg nach der, auf der Taucherbrille vermerkten Adresse in Sydney. Sie kommen zu einer düsteren Meerenge, wo Dory das Gefühl beschleicht, dass sie hindurch und nicht darüber schwimmen sollten. Marlin glaubt ihr nicht und sie geraten in ein Meer aus gefährlichen Quallen. Sie entkommen nur knapp und schwer verletzt. Mit Hilfe von Meeresschildkröten, des Ostaustralstroms und eines Wales reisen sie auf dem schnellsten Weg nach Sydney. Währenddessen stellt Nemo fest, dass er mit anderen Fischen in einem Aquarium in einer Zahnarzt Praxis festgehalten wird. Er freundet sich mit ihnen an und sie entwickeln einen Plan, um Nemo vor Darla (Nichte des Tauchers/ Zahnarztes und

²⁹¹*Finding Nemo*, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, *Findet Nemo* (in: Die ultimative DVD-Collection), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2014, [00:19:57].

als Fischmörderin bekannt) zu retten. Dieser scheitert zunächst. Unterdessen wurden Marlin und Dory von dem Pelikan Niels, welcher bereits von dem mutigen Rettungsversuch gehört hatte, vor dem Tod durch seine Artgenossen und diverse Möwen gerettet. Er fliegt sie zur Zahnarztpraxis, wo Marlin den verzweifelten Überlebensversuch Nemos missinterpretiert und seinen Sohn totglaubt. Das Gespann flieht zurück ins Meer. Nemos Plan, sich tot zu stellen und vom Zahnarzt via WC zurück ins Meer gespült zu werden, gelingt Dank Gill (Halbterfisch), welcher sich mittels des Plastikvulkans aus dem Aquarium schleudern lässt und so dafür sorgt, dass Nemo in die Leitungen des Ausspuckbeckens gelangt, anstatt des vom Zahnarzt anvisierten Mülleimers. Unterdies wendet sich Marlin von Dory ab, welche in Folge alles vergisst. Wenige Augenblicke später trifft sie auf Nemo, welcher aus dem durch das Meer verlaufende Abwasserrohr in den Ozean entkommen konnte. Nemo sieht Dory panisch herumschwimmen und beruhigt sie. Gemeinsam begeben sie sich auf die Suche nach dem Jemanden, den Dory glaubt verloren zu haben. Auf dem Abwasserrohr liest sie Sydney und all ihre Erinnerungen kehren wieder zurück. Die Freude ist groß, als sie Nemo mit Marlin wiedervereint. Doch sie geraten erneut in Gefahr. Dory wird mit anderen Schwarmfischen in einem Fischernetz gefangen. Durch Nemos Idee schaffen sie es, das Unglück abzuwenden, doch der kleine Clownfisch wird dabei bewusstlos gedrückt und sinkt auf den Meeresboden. Marlin glaubt erneut seinen Sohn verloren zu haben, doch dieser erwacht nach einer Schrecksekunde und alle drei kehren zum Heimattriff zurück, wo das Leben seinen Lauf nimmt.²⁹²

²⁹² Vgl. *Finding Nemo*.

Figurenanalysen Nemo, Marlin und Dory – Inklusive Ansätze im Tierreich

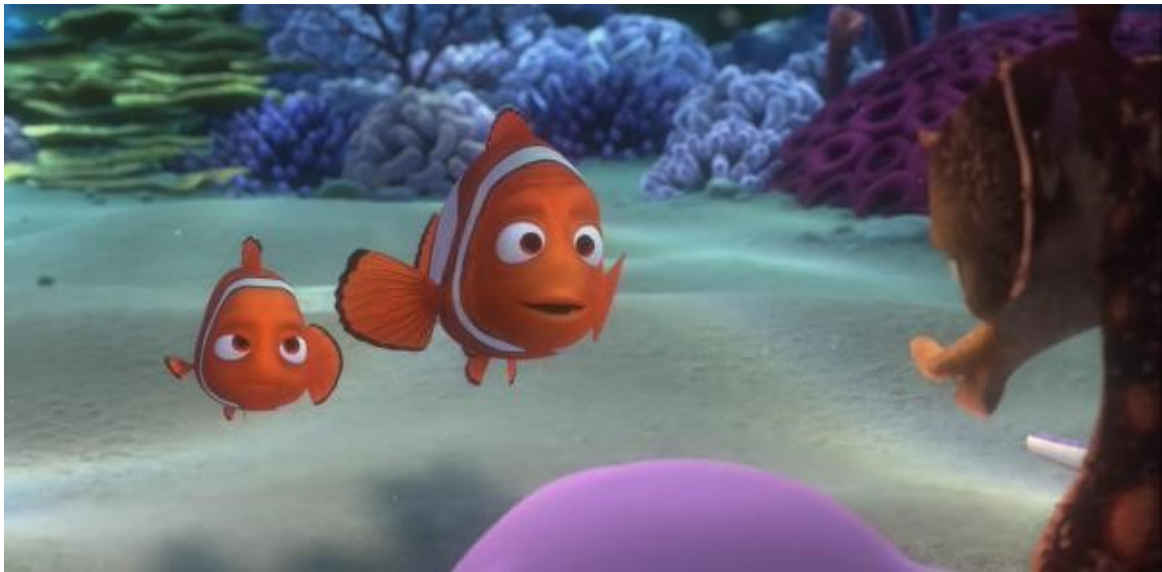


Abb. 4. Figuren Nemo (links) und Marlin (rechts), *Quelle: Finding Nemo, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, Findet Nemo (in: Die ultimative DVD-Collection), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2014, [00:08:12].*

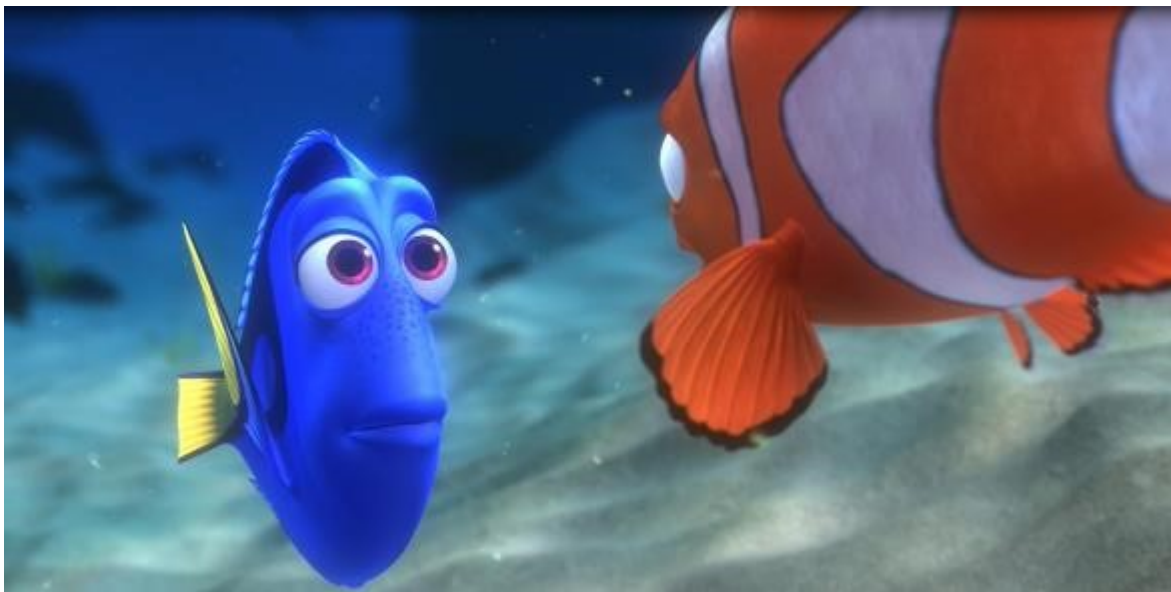


Abb. 5. *Figur Dory (links), Finding Nemo, Quelle: Finding Nemo, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, Findet Nemo (in: Die ultimative DVD-Collection), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2014, [00:39:40].*

Die Figuren als Artefakt

Bei den computeranimierten, fiktiven Figuren Nemo, Marlin und Dory des Films *Finding Nemo* handelt es sich um Fische. Betrachtet man den Namen des kleinen Clownfisches und seine Übersetzung *nemo* = "niemand"²⁹³, bieten sich hier einige Deutungsmöglichkeiten an. Denkbar wäre etwa, dass Nemo ein Niemand ist, oder aber auch in Hinblick auf Disability, dass niemand unterschätzt oder disabled werden sollte. Der Name Marlin kann mit der Bedeutung *der Kriegerische* in Verbindung gebracht werden und erscheint, wenn man sich die Handlung ansieht, nicht dem Zufall überlassen.²⁹⁴ Der Name Dory kann keiner allgemeinen Bedeutung oder Übersetzung zugeordnet werden. Inwiefern sich etwaige Deutungen durch die Inszenierung der Charaktere unterstützen lassen, wird sich zeigen. Gesprochen werden die Figuren von den Schauspieler*innen und Komödiant*innen Albert Brooks (Marlin), Ellen DeGeneres (Dory) und Alexander Gould (Nemo).²⁹⁵ Die schnelle Sprechweise und die impulsive musikalische Gestaltung unterstützen die Charaktere der Figuren, ebenso wie die rasante Kameraführung und die schnellen Schnitte des Films.²⁹⁶ Die Farbgestaltung ist konstant kräftig und unterstützt, wie auch alle anderen ästhetischen Mittel, die Story und die Vermittlung der emotionalen Lage der Figuren. Zu erkennen ist dies unter anderem am Anfang des Films. Wie bereits in der Handlung angesprochen, kommt es gleich zu Beginn zu einem emotionalen Umbruch. Dieser spiegelt sich nicht nur im Sound und den Figuren wider, sondern auch in der farblichen Gestaltung des Ozeans. Sie wechselt von hellen Blautönen und einem starken Lichteinfall zu sehr dunklen Blautönen und Finsternis. Die kalten, dunklen Farben vermitteln die mögliche Grausamkeit des Ozeans und weisen auf die Kälte der emotionalen Situation, mit welcher die Figur konfrontiert ist.²⁹⁷ Konzentriert man sich auf die Gesamtheit des Films, sind die Darstellungsmittel zu bemerken, werden aber nicht betont. Vielmehr dienen die einzelnen Komponenten, und so auch die Figurenkonstruktion, der Handlung und der Vermittlung der Emotionen.²⁹⁸ Die Informationsvergabe ist konstant und erfolgt über die Dialoge der Figuren. Die Geschichte verläuft insgesamt linear und wird mittels einer Parallelmontage von zwei

²⁹³ O.N., "nemo", *Langenscheidt*, o.J., <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/nemo>, Zugriff: 26.02.21.

²⁹⁴ Vgl. O.N., "Marlin", *Vornamen.com*, o.J., <https://www.vorname.com/name/Marlin.html#herkunft>, Zugriff: 26.02.21.

²⁹⁵ Vgl. O. N., "Findet Nemo", *IMDb. Internet Movie Database*, o.J., <https://www.imdb.com/title/tt0266543/>, Zugriff: 26.02.2021.

²⁹⁶ *Finding Nemo*, [00:05:25-00:06:24].

²⁹⁷ Vgl. *Finding Nemo*, [00:02:30-00:04:50].

²⁹⁸ *Finding Nemo (2003) - The Making Of*, Regie: Lights Camera Action, 01.09.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=g2zx3gcuXnk> 01.09.2019, Zugriff: 27.02.2021; (Orig.: "Making 'Nemo'", R: Rick Butler, 2-Disc Collector's Edition DVD for Finding Nemo, 2003), [00:07:02].

Handlungssträngen erzählt, welche abgesehen von ihrer endgültigen Zusammenführung nur einen weiteren Berührungspunkt aufweisen.²⁹⁹ Der Film beginnt mit einem Erzählstrang, teilt sich dann jedoch durch die Entführung von Nemo in zwei auf.³⁰⁰ Die meiste Filmzeit folgen die Rezipient*innen Marlin und Dory, doch einige Erzählstrangwechsel ermöglichen die Vermittlung jener Erlebnisse, die Nemo zeitgleich erlebt.³⁰¹ So erfahren die Rezipient*innen, je nachdem, welchem Erzählstrang sie gerade folgen, etwas über Marlin und Dory, oder über Nemo. Betrachtet man die Szenen, in denen die Figuren eingeführt werden, fällt auf, dass diese auf ihre Disability verweisen oder den Ursprung dieser präsentieren.³⁰² Durch die der Hauptgeschichte vorangestellte Szene von Marlin und seiner Partnerin Coral erfährt man zunächst, welches traumatische Ereignis zu der im Hauptteil aktuellen Ausgangslage geführt hat. Der Barrakuda-Angriff dient als Erklärung für die Familiensituation, Nemos Impairment und Marlins Posttraumatische Belastungsstörung. Interessant ist, dass diese Szene für die Haupthandlung (Nemos Rettung) nur insofern relevant ist, dass sie Marlins Motivation und Handlungsweise begründet. Die damit zusätzlich gelieferte Begründung für Nemos beschädigte Flosse ist eine Zusatzinformation. Sie befriedigt die Neugier und beantwortet die Frage der Zuseher*innen mit normativen Menschenbild, warum Nemo diese besitzt. Zugleich ist sie, aber nicht zwingend relevant, da Nemos Motivation auf das Verhalten seines Vaters zurückzuführen ist. Unterstützen lässt sich dies mit der Beobachtung, dass im Film in keiner Weise darauf zurückgegriffen wird und das Weglassen der Szene während der Rezeption keine negativen Auswirkungen zu haben scheint.³⁰³ Dorys erste Szene zeigt und spricht ebenfalls sofort ihre Disability an. Die darin zu erkennende, erneute, direkte Ansprache von Disability lässt die Folgerung zu, dass diese nicht zufällig oder komplett unreflektiert eingebaut wurde.³⁰⁴ Kritisch zu hinterfragen gilt es, wieso diese, auch wenn Disability Teil des Themas des Filmes ist, herangezogen wird, um die Figuren einzuführen. Es entsteht der Eindruck, dass die Figuren zuerst über

²⁹⁹ Vgl. *Finding Nemo*, [00:14:30 Nemo Entführt] [00:24:30], [00:29:39], [00:34:41], [00:38:42], [00:46:12], [00:49:18], [00:54:12], [00:58:49], [01:04:17], [01:05:44], [01:11:03], [01:13:00], [01:15:28], ([01:16:21] Erzählstränge kommen zusammen und trennen sich wieder [01:17:00]), [01:18:47], [01:20:00], [01:21:22 Dory trifft Nemo] [01:21:45], [01:21:54], [01:22:50], ([01:23:07] Erzählstränge wieder vereint), Anmerkung farbig unterlegte Timecodes = Wechsel zu Erzählstrang Nemo.

³⁰⁰ Vgl. *Finding Nemo*, [00:14:30], [00:24:30].

³⁰¹ Vgl. *Finding Nemo*, Erzählstrang Marlin Laufzeit: ca. 40 min 40 Sek. vs. Erzählstranglaufzeit Nemo: ca. 24 min 57 Sek., Anmerkung: aus Erzählstrangwechsel berechnet.

³⁰² Vgl. *Finding Nemo*, [00:00:50-00:04:50], [00:05:22-00:06:56], [16:05-18:10].

³⁰³ Vgl. *Finding Nemo - A filmmaker's roundtable*, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, *Findet Nemo* (in: Die ultimative DVD-Collection, Bonusmaterial), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney studio home entertainment 2014, [00:01:20].

³⁰⁴ Vgl. *Finding Nemo*, [16:05-18:10].

ihre Disability definiert werden und zweitrangig über ihre Charaktere. Diese Vorgehensweise erinnert an Stereotype und eine marginalisierende Herangehensweise bei der Figurenkonzeption. Eine mögliche Übernahme aus einer Literaturvorlage kann hier ausgeschlossen werden, da der Film *Finding Nemo* ohne eine solche auskommt.³⁰⁵ Ganz in Disneys Tradition handelt es sich um eine hyperreale Umsetzung der Animation. Die mehrdimensionalen Hauptfiguren weisen eine hohe Dynamik auf und verfolgen ein klares Ziel. Die Disney Pixar-Animation bzw. ihre künstlerische Umsetzung ist konstant und folgt dem Mainstream. Experimentelle ästhetische Umsetzungen oder eine für die klassischen Disney-Animationslangfilme ungewöhnliche Figurenkonzeption ist nicht zu bemerken.³⁰⁶

Die Figuren als fiktive Wesen

Die Ausgestaltung der Figuren als fiktive Wesen lässt sich wie folgt beschreiben. Marlin ist ein erwachsener, männlicher Clownfisch, welcher, wie auch die anderen Figuren, in seiner Form stabil ist. Die Nähe zu realen Fischen erkennt man an der charakteristischen orange-weiß-schwarzen Streifen-Färbung der Schuppen. Der Größenunterschied zu seinem Sohn Nemo, der die gleiche Färbung aufweist, kennzeichnet Marlin als Erwachsenen. Beide Clownfische besitzen orange Augen.³⁰⁷ Dory ist ein weiblicher Paletten-Doktorfisch. Ihr Schuppenkleid ist blau und zeichnet sich durch gelbe Flossen aus. Ihre Augenfarbe ist lila und der Steg zwischen ihren Augen weist kleine Flecken auf, welche an Sommersprossen beim Menschen erinnern.³⁰⁸ Keine der Figuren trägt eine Kleidung oder Frisur. Sie wurden aber dahingehend verändert, dass die Gesichter menschenähnlich wirken. Beispielhaft dafür sind die augenbrauenähnlichen Wülste über den, für Disney typischen, übergroßen Augen. Darüber hinaus erinnert der Steg zwischen den Augen von der Form her an eine menschliche Nase. Auch die Größe und Form des Mundes sowie der Zähne orientiert sich am menschlichen Erscheinungsbild.³⁰⁹ Sie tragen keinerlei Artefakte mit sich. Marlin und Nemo beherrschen keine Fähigkeiten, welche in ihrer Welt als besonders oder übernatürlich beschrieben werden würden. Dory hingegen spricht die Sprache der Wale und kann die menschliche Schrift (in der Sprache Englisch) lesen.³¹⁰ Die Vermenschlichung der Fische kann damit erklärt werden, dass sie dazu dient, den Rezipient*innen die emotionale Lage

³⁰⁵ Vgl. *Finding Nemo - A filmmaker's roundtable*, [00:03:42-00:04:15].

³⁰⁶ Vgl. *Finding Nemo*.

³⁰⁷ Vgl. *Finding Nemo*, [00:06:00], Abb. 4.

³⁰⁸ Vgl. *Finding Nemo*, [00:17:11], Abb. 5.

³⁰⁹ Vgl. *Finding Nemo*, [00:39:25-00:39:41].

³¹⁰ Vgl. *Finding Nemo*, [00:23:29], [01:03:18].

der Figuren besser über die Mimik der Fische vermitteln zu können.³¹¹ Grundsätzlich ist Marlin's Wesen freundlich und lernbereit. Seine fröhliche Art wird jedoch von dem Verlust seiner Partnerin und seiner ungeborenen Kinder überschattet. Das überbehütende Verhalten gegenüber Nemo und seine panische, ängstliche Art, wenn es um das offene Meer geht, deutet darauf hin, dass er nicht nur eine besorgte Vaterfigur ist, sondern auch einem "Posttraumatischen Stresssymptom"³¹² ausgesetzt ist.³¹³ Sieht man sich seine Psyche am Ende des Films an, ist ein deutlicher Wandel erkennbar. Seine abenteuerliche Rettungsaktion, die Begegnungen mit anderen zum Teil elterlich inszenierten Tieren (Bsp. Meeresschildkröte), sowie Nemo's Kompetenz, einen Fischschwarm zu retten, tragen zu Marlin's Entwicklung bei.³¹⁴ Seine Sorge um Nemo reduziert sich. Letzteres lässt sich durch das am Ende des Films visualisierte ausgelassene Wetschwimmen der Figuren Marlin und Nemo am Schulweg, welcher von Marlin zu Beginn des Filmes noch als gefährlich eingestuft wurde, belegen.³¹⁵ Sein Sohn Nemo weist, bis auf zwei Merkmale, die gleiche Körperlichkeit auf wie sein Vater. Zunächst ist er kleiner, da er noch ein Kind ist. Der zweite Unterschied ist, dass eine seiner zwei Seitenflossen kleiner ist als die Andere. Diese wird von ihm und seinem Vater als "lucky fin" bezeichnet.³¹⁶ Betrachtet man seine Psyche, ist Nemo ein fröhlicher, mutiger und neugieriger Fisch. Er denkt wie sein Vater in logischen Strukturen, wird jedoch zeitweise von Selbstzweifel geplagt.³¹⁷ Im Laufe des Films überwindet er diese.³¹⁸ Dory's Innenleben wird im Film vor allem so inszeniert, dass es von ihrer Disability beherrscht wird. Sie leidet³¹⁹ unter einem Kurzzeitgedächtnisverlust. Dies bedeutet für die Fischdame, dass sie eine sehr kurze Aufmerksamkeitsspanne hat und sich nur an wenige Augenblicke erinnert.³²⁰ Der Filmverlauf zeigt, dass dies ihr Leben enorm

³¹¹ *Finding Nemo (2003) - The Making Of*, Regie: Lights Camera Action, 01.09.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=g2zx3gcuXnk> 01.09.2019, Zugriff: 27.02.2021; (Orig.: "Making 'Nemo'", R: Rick Butler, 2-Disc Collector's Edition DVD for Finding Nemo, 2003), [00:09:17-00:10:00].

³¹² O.N., "Was ist eine Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS)?", *Neurologen und Psychiater im Netz. Das Informationsportal zur psychischen Gesundheit und Nervenerkrankungen*, o.J., <https://www.neurologen-und-psychiater-im-netz.org/psychiatrie-psychosomatik-psychotherapie/erkrankungen/posttraumatische-belastungsstoerung-ptbs/was-ist-eine-posttraumatische-belastungsstoerung-ptbs/>, Zugriff: 21.06.2021, Anmerkung: weiterführende Literatur: Maercker, Andreas, *Posttraumatische Belastungsstörungen*, Berlin/ Heidelberg: Springer ⁴2013.

³¹³ Vgl. *Finding Nemo*, [00:10:25-00:10:44].

³¹⁴ Vgl. *Finding Nemo*, [00:51:56-00:53:00], [01:23:50-01:25:50].

³¹⁵ Vgl. *Finding Nemo*, [01:27:00], [00:06:25-00:07:30].

³¹⁶ Vgl. *Finding Nemo*, [00:06:00].

³¹⁷ Vgl. *Finding Nemo*, [00:28:57], [00:47:58].

³¹⁸ Vgl. *Finding Nemo*, [01:24:09].

³¹⁹ Anmerkung: "leidet" wurde hier bewusst gewählt, da es einige Szenen gibt, die dies belegen z.B. *Finding Nemo*, [00:17:44], [01:20:20], [01:21:19].

³²⁰ Vgl. *Finding Nemo*, [00:17:51].

beeinflusst.³²¹ Darüber hinaus ist die Figur Dory als liebenswert, hilfsbereit, naiv, fröhlich, aber auch als einsam und verloren zu beschreiben. Belegen lässt sich dies etwa mit jener Szene, in der sie Marlin kennen lernt bzw. mit jener, in der sie sich von Bruce dem Hai (eigentlicher Fressfeind) zu einem Treffen einladen lässt.³²² Betrachtet man die Sozialität der Figuren fällt auf, dass der Fokus des Films *Finding Nemo* auf der Verbindung zwischen Vater und Sohn liegt. Diese vertieft sich durch die Geschehnisse und zeichnet sich durch einen Zuwachs an Vertrauen im Laufe des Filmes aus. Marlin und Nemo sind Teil des Riffes, scheinen aber zu Beginn des Filmes keinerlei freundschaftliche Bindungen zu anderen Meeresbewohner*innen zu haben.³²³ Im Laufe der Geschichte verändert sich dies. Marlin und Dory bauen eine tiefe freundschaftliche Bindung auf.³²⁴ Nemo wird für eine kurze Zeitspanne Teil der Aquarium-Gesellschaft und freundet sich mit seinen Schulkamerad*innen an.³²⁵ Eine besondere Verbindung baut der junge Clownfisch zu dem Halfterfisch Gill auf. Dieser stammt wie er aus dem Meer und besitzt eine verletzte Seitenflosse. Die Ähnlichkeit und Gills Glaube an Nemos Fähigkeiten ermöglichen eine Verbindung, die über eine oberflächliche Freundschaft hinausgeht. Der Halfterfisch kann als Nemos Mentor angesehen werden. Durch sein Einwirken auf Nemo wächst der Clownfisch über sich selbst hinaus und findet jene Selbstsicherheit wieder, welche unter dem Verhalten seines Vaters gelitten hatte.³²⁶ Gills Rolle zeigt sich besonders in jener Szene, wo Nemo erfährt, dass er Darlas (Nichte des Zahnarztes) Geburtstagsgeschenk werden soll. Nemo bekommt es mit der Angst zu tun und schwimmt panisch los, dabei wird er jedoch in das Ansaugrohr des Aquariumfilters gezogen. Der Clownfisch steckt fest und schreit nach seinem Vater. Die anderen Fische wollen ihm sofort zur Hilfe eilen, doch Gill stoppt sie. Er schwimmt zu Nemo und erklärt ihm: "You got yourself in there, you can get yourself out."³²⁷ Die anderen Aquariumbewohner*innen wollen es unterbinden, doch Gill glaubt daran, dass Nemo es selbst schafft und weist Nemo an, abwechselnd mit seinen Seitenflossen und seiner Schwanzflosse zu wackeln. Nemo antwortet zunächst, dass ihm dies nicht möglich sei, da er eine "bad fin"³²⁸ habe. Bis hierhin fand der Dialog zwischen Gill und Nemo in einer Großaufnahme statt und dem Zuseher wurde ausschließlich Gills linke Körperseite gezeigt.

³²¹ Vgl. *Finding Nemo*, [01:19:38-01:20:30].

³²² Vgl. *Finding Nemo*, [00:16:05], [00:18:48].

³²³ Vgl. *Finding Nemo*, [00:07:50].

³²⁴ Vgl. *Finding Nemo*.

³²⁵ Vgl. *Finding Nemo*, [00:11:47], [00:37:21].

³²⁶ Vgl. *Finding Nemo*, [00:28:28-00:29:17].

³²⁷ *Finding Nemo*, [00:28:47].

³²⁸ *Finding Nemo*, [00:28:55].

Der Halfterfisch antwortet Nemo "never stopped me"³²⁹ und schwimmt so an Nemo vorbei, dass dieser seine rechte Seitenflosse sehen kann. Die Aufnahmegröße wechselt dabei von der Großaufnahme in eine Detailaufnahme und offenbart den Rezipient*innen Gills zerfetzte rechte Seitenflosse. Nemo erschreckt und folgt dann der gegebenen Anweisung. Aus seiner Mimik über den Erfolg des Versuches lässt sich ablesen, dass ihn dieser positiv überrascht. Diese Szene zeigt, wie Gill zu Nemos Mentor wird. Interessant ist, dass hier Disability einerseits als Hindernis (aus Nemos Perspektive) angesprochen wird und zugleich als Ermächtigung, da Gills Impairment ihm ermöglicht, Nemo an sich selbst glauben zu lassen. Aus Sicht der Disability Studies ist diese Dualität eine komplexe Konstellation. Die Szene vermittelt, dass disabled Personen andere disabled Personen brauchen würden, um die verinnerlichten Vorurteile der (normativen) Gesellschaft zu überwinden und kann im Weiteren zu dem Gedanken führen, dass eine Separation positiv für alle sein könnte. Dass die Aquariumsbewohner*innen bis auf die französische Garnele Jacques diverseste Disabilities aufweisen, unterstützen diesen. Nemos Sozialität wird demnach maßgebend von Gill beeinflusst, doch die Darstellung des Umgangs mit Disability wird durch die normative Umsetzung limitiert. Nemos sozialer Status wandelt sich durch die beschriebene Erfahrung und die darauffolgenden Erlebnisse mit dem Filter von hilfsbedürftig zu selbstbestimmt. Sein Alter bzw. seine Einordnung als Kind verhindert trotz der eben erläuterten Selbstermächtigung, dass er an Macht bzw. Entscheidungsgewalt innerhalb der Tier-Gesellschaft gewinnt.

Dory wird als völlig allein inszeniert. Sie hat weder Familie noch Freund*innen.³³⁰ (Wie es dazu kam, wird im zweiten Teil *Finding Dory* unter anderem erzählt.) Durch die Begegnung mit Marlin findet sie Anschluss an die Gesellschaft, welche sie auf Grund ihrer Disability ausgeschlossen hatte.³³¹ Am Ende des Filmes ist sie Teil der Riffgesellschaft, ein angesehenes Mitglied der Hai-Selbsthilfegruppe "Fish are friends, not food."³³² und führt eine enge Freundschaft mit Marlin und Nemo.³³³ Die Figuren besitzen keine Machtposition und keinen sozialen Status, der ihnen in der Gesellschaft einen Vorteil ermöglicht. Grundsätzlich ist zu beobachten, dass die fiktive Gesellschaft als vermeintlich egalitär inszeniert wurde.³³⁴ Einzig die Differenzierung zwischen Kind und Erwachsenen wurde in

³²⁹ *Finding Nemo*, [00:28:58].

³³⁰ Vgl. *Finding Nemo*, [00:17:56].

³³¹ Vgl. *Finding Dory*, Regie: Andrew Stanton, USA 2016; DVD, *Findet Dory*, Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2017, [00:04:34- 00:06:30].

³³² *Finding Nemo*, [00:19:57].

³³³ Vgl. *Finding Nemo*, [01:27:50], [01:28:32].

³³⁴ Vgl. *Finding Nemo*.

Bezug auf das Machtgefälle berücksichtigt. Interessant ist, dass Nemo gegenüber Dory die Entscheidungsmacht besitzt, wie sich anhand der Szene, in der er sie erstmals trifft, zeigt.³³⁵ Er bestimmt, was sie machen und sie folgt ihm. Diese Beobachtung vermittelt, dass ein Kind mit Impairment in der sozialen Hierarchie über einer erwachsenen geistig-disabled Person steht und arbeitet dem inklusiven Denken entgegen. Bezüglich der Koppelung von Klasse und Disability ist diese Hierarchisierung jedoch nicht zu berücksichtigen. Eine mögliche Differenzierung des sozialen Status zwischen Meeresbewohner*innen und Fischen aus der Tierhandlung wurde nicht vorgenommen und auch sonst konnten keine Marginalisierung und Stigmatisierung auf Grund der sozialen Klasse gefunden werden.

Das Verhalten der Fische orientiert sich am menschlichen Handeln. Festmachen kann man dies an diversen Szenen. Beispielsweise kitzelt Marlin Nemo mit Hilfe seiner Seitenflosse, umarmt ihn oder nimmt ihn damit in Schutz. Beobachten kann man dies auch bei Dory, etwa wenn sie die Flosse nutzt, um sich beim Nachdenken an den Mund zu fassen. Diese Handlung ist menschlichen Ursprungs und dient hier der Visualisierung des Nachdenkens. Die Seitenflossen der Fische werden wie menschliche Arme verwendet. Sie dienen also nicht nur der Fortbewegung, sondern zugleich zum Gestikulieren.³³⁶ Die Bewegungen der Figuren gleichen bis auf wenige Ausnahmen den Bewegungen realer Fische.³³⁷ Zu erkennen ist dies auch unter anderem daran, dass Nemo seine kleinere Seitenflosse schneller bewegt als seine andere, um in der Waage zu bleiben.³³⁸ Die Nähe zum Menschen ist besonders an der Mimik zu erkennen. Die bereits angesprochenen Modifizierungen der Gesichter ermöglichen eine menschenähnliche Mimik. Sie ist erforderlich, um die stark eingeschränkte Körpersprache auszugleichen und so den Rezipient*innen die emotionale Lage der Figuren vermitteln zu können.³³⁹ Die Wendigkeit und Schnelligkeit der realen Vorbilder wurden in die Figurenkonzeption übernommen. Die Fische reagieren zum Teil menschlich, wie man am Keuchen von Marlin oder aber auch Nemo auf Grund von Anstrengung erkennen kann.³⁴⁰ Nemo verhält sich wie ein menschliches Kind. In jener Szene, in der sich Nemo den anderen Schülern beweisen möchte, zeigt er eine klassische Trotzreaktion, wie wir sie von

³³⁵ Vgl. *Finding Nemo*, [01:20:00].

³³⁶ Vgl. *Finding Nemo*, [00:06:23], [01:28:13], [00:17:55].

³³⁷ Vgl. *Finding Nemo (2003) - The Making Of*, Regie: Lights Camera Action, 01.09.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=g2zx3gcuXnk> 01.09.2019, Zugriff: 27.02.2021; (Orig.: "Making 'Nemo'", R: Rick Butler, 2-Disc Collector's Edition DVD for Finding Nemo, 2003), [00:12:40-00:52:17].

³³⁸ Vgl. *Finding Nemo*, [00:13:08].

³³⁹ Vgl. *Finding Nemo (2003) - The Making Of*, Regie: Lights Camera Action, 01.09.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=g2zx3gcuXnk> 01.09.2019, Zugriff: 27.02.2021; (Orig.: "Making 'Nemo'", R: Rick Butler, 2-Disc Collector's Edition DVD for Finding Nemo, 2003), [00:09:17-00:10:00].

³⁴⁰ Vgl. *Finding Nemo*, [00:15:20], [00:24:36].

menschlichen Kindern im Einschulungsalter kennen.³⁴¹ Bezüglich des Sprachgebrauchs fällt vor allem auf, dass die Figuren recht schnell sprechen. Interessant ist, dass etwa die Meeresschildkröten einen Dialekt und Wale ihre eigene Sprache sprechen.³⁴² Die beobachtete Antropomorphisierung der Figuren ist hinsichtlich der Darstellung von Disability relevant, da sie einerseits die Identifikation der Zuseher*innen mit den Figuren fördert, zugleich aber eine Distanz aufrechterhält. Der Gedanke, dass die beobachteten, nicht gänzlich inklusiven Handlungen und Aussagen von Fischen bzw. Tieren stammen, erleichtert es den Rezipient*innen über marginalisierende Inhalte zu lachen, ohne eine direkte Verbindung zu sich selbst bzw. ihrem Handeln zu knüpfen.

Die Figuren als Symbol und Symptom

Kombiniert man die Beobachtungen der Analyse der Figuren als Artefakt und fiktive Wesen und legt einen Schwerpunkt auf Disability lässt sich deutlich bemerken, dass Disability in diesem Film keine Ausnahme, sondern viel mehr die Regel ist. Marlin hat mit einer Posttraumatischen Belastungsstörung umzugehen, Nemo hat eine kleinere Flosse und Dory kämpft mit einem Kurzzeitgedächtnisverlust. Doch nicht nur die Hauptfiguren weisen Disability auf, auch die Nebenfiguren, wie Gill (Nemos Mentor, beschädigte Seitenflosse) und der Kugelfisch Bloat (bläst sich bei Stress auf und braucht Hilfe, um wieder flach zu werden).³⁴³ Wie im Text "Disabled Person in the Full length films of Pixar" bereits von Jaume Duran Castells und David Fonseca Escudero festgehalten wurde greift Findig Nemo das Thema Behinderung direkt auf.³⁴⁴ Die nun folgende Analyse der drei Hauptfiguren als Symbol und Symptom wird weitere detailliertere Informationen liefern. Zu klären gilt es, ob und welchen Stereotypen die Figuren entsprechen. Stephanie R. Kirkpatrick hat sich in ihrer Masterarbeit *The Disney-Fication of disability. The perpetuation of Hollywood stereotypes of disability in Disney's animated films* bereits damit beschäftigt und beschreibt darin Nemo als *supercrip*. Weiters geht sie darauf ein, dass eine Verbindung zu dem Gender-Vorurteil,

³⁴¹ Vgl. *Finding Nemo*, [00:13:23-00:14:04].

³⁴² Vgl. *Finding Nemo*, [00:49:29], [01:03:18].

³⁴³ Vgl. *Finding Nemo*, [00:28:58], [00:27:08], [01:11:46].

³⁴⁴ Vgl. Castells, Jaume Duran/ Escudero, David Fonseca, "Disabled personages in the full-length films of Pixar animation studios (1995-2006)", *Proceedings of the 1st ACM SIGMM international workshop on media studies and implementations that help improving access to disabled users*, Oktober 2009 (New York), S. 13-18; <https://dl-acm-org.uaccess.univie.ac.at/doi/epdf/10.1145/1631097.1631102>, Zugriff: 28.02.2021, S. 17.

dass männliche Wesen per se unabhängig zu sein haben, existiert.³⁴⁵ Ob Nemo, Marlin und Dory als *supercrip* Darstellungen gesehen werden können, bedarf einer genaueren Auseinandersetzung. Wie bereits in dieser Arbeit ausgeführt, ist für die stereotype Darstellung *supercrip* eine außergewöhnliche Leistung, welche durch die Disability bzw. durch eine ausgleichende Superkraft möglich wird, maßgebend. Darüber hinaus fungiert diese als Rechtfertigung für die Disability. Hinzu kommt, dass die "Superkräfte" die Figur als anders kennzeichnen.³⁴⁶ Betrachtet man nun die Figuren Marlin und Dory so stellt man fest, dass die (außergewöhnlichen) Leistungen der Figuren nicht auf ihre Disability zurückzuführen sind. Vielmehr dient sie als Hindernis. Marlin durchquert den weiten Ozean nicht, weil seine Posttraumatische Belastungsstörung ihm dies ermöglicht, und Dorys Kurzzeitgedächtnisverlust wird ebenfalls nicht als förderlich vermittelt.³⁴⁷ Bei Nemo ist es etwas komplexer. Denke man etwa an die Filterszene, so ist es Nemo auf Grund seiner Körpergröße, welche der Norm für sein Alter entspricht, möglich in den Filter zu gelangen und nicht wegen seiner Disability.³⁴⁸ Seine außergewöhnliche Leistung bzw. die dazu führenden Handlungen werden auf den ersten Blick nicht von seiner Disability ermöglicht. Vielmehr stellt das Impairment in Kombination mit seinem Selbstzweifel zunächst das Hindernis dar, welches es zu überwinden gilt, da ihm seine kleine Flosse den Rückweg ins Aquarium erschwert.³⁴⁹ Betrachtet man die Situation jedoch genauer, ergibt sich, dass Nemos Disability sehr wohl sein Handeln bestimmt. Folgende logische Überlegung verdeutlicht dies. Wie der Film zeigt, gelingt Nemo die geplante Manipulation des Filters beim zweiten Versuch.³⁵⁰ Ausschlaggebend dafür ist die Überwindung seiner Selbstzweifel. Diese beruhen hauptsächlich auf Marlins übervorsichtigen Art und seinen disabelnden Aussagen gegenüber Nemo, welche unter anderem auf Nemos Impairment gründen.³⁵¹ Die Überwindung von Nemos Selbstzweifel gelingt durch Gills Glauben an Nemo und infolge der Nachricht, dass sein Vater ihn retten möchte. Seine Disability ermöglicht Nemo demnach auf indirektem Weg, dass er zum Helden wird, indem er seinen, auf der Disability beruhenden, Selbstzweifel überwindet und den Filter blockiert. Folglich ist ein maßgebender

³⁴⁵ Vgl. Kirkpatrick, Stephanie R., *The Disney-Fication of disability. The perpetuation of Hollywood stereotypes of disability in Disney's animated films*, MA, The Graduate Faculty of The University of Akron 2009, S. 48.

³⁴⁶ Vgl. Bartmann, *Der behinderte Mensch im Spielfilm*, S. 141, Gruber, "Alte Bilder, die immer noch laufen", S. 51, Longmore, "Screening stereotypes", S. 10.

³⁴⁷ Vgl. *Finding Nemo*, [00:16:15], [00:42:15].

³⁴⁸ Vgl. *Finding Nemo*, [00:37:54].

³⁴⁹ Vgl. *Finding Nemo*, [00:28:30], [00:48:15].

³⁵⁰ Vgl. *Finding Nemo*, [00:57:53].

³⁵¹ Vgl. *Finding Nemo*, [00:08:56], [00:09:58], [00:12:50].

Punkt für die stereotype Darstellung als *supercrip*, dass die Disability der Figur ein Handeln ermöglicht, welches ihn zum Helden macht, indirekt gegeben. Nicht erfüllt ist hingegen, dass die Disability durch seine außergewöhnliche Leistung gerechtfertigt wird. Da Nemo keine Superkräfte per se besitzt, kennzeichnet ihn seine außergewöhnliche Leistung nicht als anders. Nemo kann nicht als typischer *supercrip*-Stereotyp gesehen werden. Es bietet sich jedoch ein anderer Stereotyp an, der Schützling. So ist eine klare Machtposition zu beobachten. Nemo wird zunächst auf Grund seines Alters und seiner Disability als liebenswert, schwach, unschuldig und schutzbedürftig eingeführt.³⁵² Ihm sind keine negativen Charakteraspekte zugewiesen. Marlin wirkt auf Grund seiner Rolle als Vater, sowie als vermeintlicher Retter Nemos als stark. Marlins Disability bzw. die dadurch entstehende überfürsorgliche Art, steigert nicht nur die Sympathie der Rezipient*innen, sondern ermöglicht es, die Figur Marlin, aus normativer Perspektive, zweifach als Held zu inszenieren. Einerseits wird er zum Helden, da er nicht aufgibt und Nemo retten will und andererseits schafft er es, seine Disability, welche durch die Angst um Nemo visualisiert wird, zu überwinden bzw. auf ein normatives Ausmaß zu reduzieren. In folgenden Szenen wird dies besonders deutlich: In Minute 54 wird die Verbreitung der bisherigen Erlebnisse von Marlin visualisiert. Interessant ist die Tatsache, dass Dorys Beitrag dazu ausgespart wird. Dies verstärkt Marlins Heldentum auf Kosten von Dorys Kompetenz. Die positive Reaktion der Aquariumsfische verdeutlicht die Bewunderung und lässt sich unter anderem an den Sätzen: "What a good daddy. He was looking for you after all."³⁵³ festmachen. Die Reduktion von Marlins Angst zeigt sich, wie bereits angesprochen, wenn man das Verhalten auf dem Schulweg zu Beginn des Filmes, mit dem am Ende des Filmes vergleicht. Ersterer wird beherrscht von Vorsichtsmaßnahmen und Letzterer gleicht einem ausgelassenen Spiel.³⁵⁴ Auch wenn in diesem Fall die starke Figur auch eine Disability besitzt und es zu keiner Wunderheilung kommt, ist die Doppelung der Figurenrolle als disabled Person und Opfer klar zu erkennen. Nemo wird auf Grund seiner Disability zum Opfer des Tauchers. Hinzu kommt, dass ihn dieser entführt, da er denkt Nemo würde um sein Leben am Riff kämpfen.³⁵⁵ Somit sind die Kennzeichen, welche eine Darstellung der Figur als Schützling ausmachen, größtenteils gegeben.

³⁵² Vgl. *Finding Nemo*, [00:05:38], [00:09:58], [00:49:17].

³⁵³ Vgl. *Finding Nemo*, [00:57:47].

³⁵⁴ Vgl. *Finding Nemo*, [00:06:27 vs. 01:27:11].

³⁵⁵ Vgl. *Finding Nemo*, [00:25:12].

Lenkt man die Aufmerksamkeit auf Dory, vermag man sehr schnell zu erkennen, dass sie dem "eternal child"³⁵⁶-Stereotyp entspricht. Dies ergibt sich aus der Inszenierung. Sie wird als liebenswert, unschuldig, kindlich-naiv inszeniert und ihr Verhalten ist in vielen Szenen unfreiwillig komisch.³⁵⁷ Hinzukommt, dass dieses auf ihre Disability zurückzuführen ist. Obwohl sie eine von vielen disabled Figuren ist, wird sie dadurch zusätzlich als anders gekennzeichnet. Folgender Dialog liefert hinsichtlich Dorys Disability-Darstellung weitere Erkenntnisse.

"Marlin: Dory, do you see anything?
Dory: Ahhh...Something's got me!
Marlin: That was me. Sorry.
Dory: Who's that?
Marlin: Who could it be? It's me.
Dory: Are... Are you my conscience?
Marlin: Yeah. I'm your conscience. We haven't spoken for a while. How are you?
Dory: Mhm... Can't complain."³⁵⁸

Diese Unterhaltung zwischen Marlin und Dory findet in der Szene statt, in der sie gemeinsam in die finstere Tiefsee schwimmen. Die Figuren, sowie die Zuseher*innen sehen zunächst nur Schwärze und wie der Dialog zeigt, hat Dory vergessen, wie es dazu kam. Marlins schnippische Antwort "Who could it be? It's me." vermittelt seine genervte Stimmung darüber. Er wählt den bequemsten und einfachsten Umgang mit der Situation und lässt Dory im Glauben er sei ihr Gewissen. Die daraus resultierende Komik wird folglich über Dorys Disability erzeugt und bricht mit dem inklusiven Ansatz der Disability Darstellung. Obwohl mit dem Vorurteil der Inkompetenz zum Teil gebrochen wird, da Dory lesen und *walisch*³⁵⁹ kann, handelt es sich bei der Figur um ein klassisches Stereotyp. Der US-Autor Dennis Tyler bemerkt in seinem Text "Home is where the heart is. Pixar's Up" ein "lack of substantial female roles"³⁶⁰ in den Disney Pixar-Filmen und verweist in einer Fußnote darauf, dass Dory als *Sidekick* und *Comedy Relief* fungiere.³⁶¹ Auch der Literaturprofessor Michael Bérubé sieht in der Darstellung von Dorys Kurzzeitgedächtnisverlust die Verbindung zur Komik. Wie er bemerkt, wird Dorys unfreiwillige Komik dadurch erzeugt, dass sie das Narrativ, in dem sie lebt,

³⁵⁶ Thomas/ Wolfensberger, "An overview of Social Role Valorization", S. 136.

³⁵⁷ Vgl. *Finding Nemo*, [00:18:19].

³⁵⁸ Vgl. *Finding Nemo*, [00:31:44].

³⁵⁹ Vgl. *Finding Nemo*, Anmerkung: Deutsche Tonspur, [01:03:18-01:04:06], [01:08:44], [01:09:41].

³⁶⁰ Tyler, Dennis, "Home is where the heart is. Pixar's Up", in: *Diversity in Disney films. Critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, Hg. Johnson Cheu, Jefferson: McFarland & Company 2012, Hier S. 277.

³⁶¹ Vgl. Tyler, "Home is where the heart is. Pixar's Up", Hier S.281, Fußnote 38.

nicht verstehen kann.³⁶² Aus den bisher gewonnen Informationen lässt sich schließen, dass die Figuren Nemo, Marlin und Dory hauptsächlich über ihre Disability charakterisiert werden und dies mittels Stereotype geschieht. Hinzuzufügen ist, dass im Film *Finding Nemo* non-disabled Charaktere die Ausnahme bilden und die Tier-Gesellschaft als inklusiv präsentiert wird, wie es die Einschulungsszene oder aber auch die Aquariumsgesellschaft belegt.³⁶³ Umso interessanter ist es, dass der Film sich nicht komplett von stereotypen Charakterisierungen löst. Obwohl das Thema Disability im Film omnipräsent ist und eine inklusive Darstellung angestrebt wurde,³⁶⁴ wurde die Figurenkonzeption aus normativer Perspektive umgesetzt. Es sind vereinzelte Brüche mit den Stereotypen zu bemerken, doch diese sind rar. Im Sinne einer inklusiveren Figurenkonzeption im Film ist in Bezug auf *Finding Nemo* festzuhalten, dass Disney davon abgekommen ist, disabled Figuren als Monster oder Bösewichte zu inszenieren. Zu den Produktionsbedingungen lässt sich hinsichtlich Disability festhalten, dass, soweit bekannt, keine disabled Personen in beratender Funktion an der Produktion beteiligt waren.³⁶⁵

Mit *Finding Nemo* (2003) wurde das Thema Disability erstmals nach dem Film *The Hunchback of Notre Dame* (1996) erneut via der Figuren in einem Disney-Kinofilm direkt angesprochen und als Nebenthema (primäres Thema ist die Vater-Sohn Beziehung³⁶⁶) verwendet. Interessant ist, dass die Story im Tierreich angesiedelt wurde. Da keine Literaturvorlage vorhanden ist, war dies eine bewusste Entscheidung. Hinsichtlich des Themas Disability, kann hier jedoch eine Abstraktion festgestellt werden. In Kombination mit der stereotypen Umsetzung der Figuren stellt sich der Eindruck ein, dass normativ eingestellte Rezipient*innen auf eine für sie nicht herausfordernde Weise an das Thema Disability herangeführt werden sollten, ohne sie zu moralisieren. Das bedeutet, der Umgang mit Disability im Film wurde so gestaltet, dass er nicht als moralischer Spiegel für den Umgang der realen Gesellschaft mit Disability fungiert. Vielmehr wird eine Umsetzung angestrebt, die durch eine Distanz zur Realität den Rezipient*innen ermöglicht, unabhängig von ihrem persönlichen Umgang mit Disability diesen zu reflektieren. Einerseits lässt sich dies an der geschaffenen Distanz durch die Ansiedlung der Geschichte im Tierreich zeigen und andererseits wird beispielsweise durch die Aussagen des Zahnarztes (menschliche Figur) vermittelt, dass es mehrere Perspektiven gibt. In den Augen des Zahnarztes

³⁶² Bérubé, Michael, "Disability and narrative", *PMLA*, 120/ 2, März 2005, S. 568–576; www.jstor.org/stable/25486186, Zugriff: 21.02.2021, S. 573.

³⁶³ Vgl. *Finding Nemo*, [00:08:49], [00:26:28].

³⁶⁴ Vgl. *Making Nemo*, [00:12:00].

³⁶⁵ Anmerkung: Weder in den Making offs, Credits oder in Interviews wurde darüber gesprochen.

³⁶⁶ Vgl. *Finding Nemo*, *Finding Nemo - A filmmaker's roundtable*, [00:02:00].

handelt es sich bei der Entführung von Nemo um eine Rettungsaktion.³⁶⁷ Diese Perspektive gründet zu einer sehr hohen Wahrscheinlichkeit auf der Annahme, dass Nemo auf Grund seiner kleinen Flosse nicht stark genug für das Leben im Meer ist. Den Rezipient*innen werden mithin verschiedene Identifikationsmöglichkeiten via den Figuren angeboten, welche ihren persönlichen Umgang mit Disability in der Realität nicht verurteilt, aber hinterfragt. Dass Disney in seinen Animationsfilmen seine eigene eher konservative, profitorientierte Weltanschauung und damit verbundene Werte- und Moralvorstellungen vermittelt, hat bereits Dr. Annalee R. Ward (Kommunikationswissenschaftlerin) in ihrem Buch *Mouse morality. The rhetoric of Disney animated film* dargelegt. Sie hält fest: "The films, however, in trying to please the largest audience possible, send inconsistent messages, mixing moral values in ways that offend various people."³⁶⁸ Die von ihr ausgemachte Inkonsistenz führt sie darauf zurück, dass Disney versucht, traditionelle und zeitgenössische Werte zu vereinen und zugleich eine Vermittlung von Toleranz anstrebt.³⁶⁹ Dieses Vorgehen lukrierte einerseits die größtmögliche Anzahl an Rezipient*innen bzw. Konsument*innen, schaffe aber andererseits eine Inkonsistenz der moralischen Botschaft.³⁷⁰ Es zeigt sich, dass Disney hinsichtlich der Vermittlung von Moral in seinen Animationsfilmen den wirtschaftlichen Aspekt als vorrangig erachtet. Da die Konfrontation der Rezipient*innen mit ihren eigenen kritischen Moralvorstellungen mittels des Films bei der Vermarktung von *Finding Nemo* wirtschaftliche Folgen gehabt hätte, ist es folglich schlüssig, dass eine Figurendarstellung gewählt wurde, die Zuseher*innen mit normativen Menschenbild anspricht, aber zugleich den Lehrgedanken vermittelt, dass eine inklusive Gesellschaft erstrebenswert ist. Die Figuren wurden freundlich, sympathisch und liebenswert umgesetzt, um keine Furcht bei den Rezipient*innen (auf Grund der Disability) zu erzeugen. Momente in denen Figuren als Monster inszeniert werden, wie etwa bei *The Hunchback of Notre Dame*,³⁷¹ wurden fast gänzlich ausgespart. Einzig in der bereits angesprochenen Mentoren-Szene ist zu erkennen, dass Gills Impairment als kurzer Schock für Nemo inszeniert und mittels Detailaufnahme verstärkt wurde. Gills Flosse wird als negativ/ etwas Schreckliches, das es ganz genau (mittels Detailaufnahme) zu betrachten gilt, visualisiert. Zugleich lässt der Dialog erkennen, dass dies für die Figur selbst nicht der Fall ist.³⁷² Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass die Umsetzung des Films zeigt, dass die Figuren über Mitleid eine emotionale Bindung bzw. Reaktion bei den Rezipient*innen

³⁶⁷ Vgl. *Finding Nemo*, [00:25:12].

³⁶⁸ Ward, Annalee R., *Mouse morality. The rhetoric of Disney animated film*, Austin [Texas]: University of Texas Press 2002, S. 14.

³⁶⁹ Vgl. Ward, *Mouse morality*, S. 127f.

³⁷⁰ Ward, *Mouse morality*, S. 125, 134.

³⁷¹ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:25:06-00:27:26].

³⁷² Vgl. *Finding Nemo*, [00:27:55].

erzeugen sollen. In der Entwicklung der Figur Marlin kann man den Versuch erkennen, zu zeigen, dass Vorurteile zu vermeiden sind und es ein Umdenken, besonders im Bereich Disability, braucht. Fraglich bleibt, ob es der Film schafft, den Rezipient*innen diesen versteckten, durch normfreundliche, stereotype Figuren vermittelten Lehrgedanken zu vermitteln, und so einen Wandel der Gesellschaft hin zur Inklusion anzustoßen. Durch die Analyse hingegen ist belegt, dass die Darstellung der Disability durch die normfreundliche Umsetzung der Figuren limitiert bleibt.

Wie bei dem Film *The Hunchback of Notre Dame* bietet sich auch hier die Möglichkeit an, mittels der einige Jahre später erschienenen Fortsetzung einen Blick auf die Entwicklung der Figuren zu werfen. Die zum Teil identen Figuren bieten einen direkten Vergleich in Hinblick auf die Umsetzung der Disability und den Umgang mit ihr an. Dies ermöglicht es, ein detailliertes Bild von der zeitlichen Entwicklung, bzw. dem sich über die Jahre wandelnden Anspruch der Gesellschaft/ der Rezipient*innen, in Hinblick auf den Umgang mit Disability aufzuzeigen.

Finding Dory

Im Juni 2016 wurde das Sequel *Finding Dory* veröffentlicht. In diesem wird die bisherige Lebensgeschichte Dorys sowie ihre Wiedervereinigung mit ihren Eltern aufgearbeitet. Die Figuren Nemo und Marlin kommen weiterhin in einem sekundären Handlungsstrang vor, doch der Fokus liegt auf der Figur Dory. Nemos und Marlins Disability wird nicht erneut im Detail angesprochen. Dorys hingegen dient einerseits als Auslöser für die Handlung und andererseits wird die Handlung durch sie bestimmt.³⁷³ Man erfährt, dass Dorys Mutter auf Grund von Dorys Disability sehr besorgt um die Zukunft ihrer Tochter war. Eines Abends, als sie dachte, dass Dory schläft, weinte sie. Ihre Tochter bekam dies jedoch mit und wollte sie mit einer Muschel aufheitern. Beim Versuch diese zu besorgen, wurde sie von einer Strömung erfasst und davon gespült.³⁷⁴ Auf Grund ihres Kurzzeitgedächtnisverlusts und ihres Alters ging sie verloren.³⁷⁵ Im Folgenden wird auf die zentralen Elemente des Wandels der bereits aus *Finding Nemo* bekannten Figuren in Bezug auf die Darstellung der Disability eingegangen. Es erfolgt jedoch keine komplette Figurenanalyse, da dies den Umfang der

³⁷³ Vgl. *Finding Dory*, Regie: Andrew Stanton, USA 2016; DVD, *Findet Dory*, Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2017.

³⁷⁴ Vgl. *Finding Dory*, [00:50:34].

³⁷⁵ Vgl. *Finding Dory*, [00:03:29-00:06:00].

Arbeit überstrapazieren würde und die Basiskomponenten der Figuren bereits in der vorangegangenen Figurenanalyse des Films *Finding Nemo* erarbeitet wurden.

Die Sichtung des Films offenbart, dass Dory auch im Sequel über ihre Disability eingeführt wird.³⁷⁶ Noch bevor die Rezipient*in die Figur sieht, hört man den mit einem Black kombinierten ersten Satz von ihr, welcher: "Hi, I am Dory. I am suffering on short-time memory loss."³⁷⁷ lautet. Diesem schließt der Film eine Szene an, in welcher gezeigt wird, dass Dorys Eltern ihr versuchen via Rollenspiele beizubringen, dass sie sich mit diesen Worten anderen Fischkindern vorstellen soll, um mit ihnen spielen zu können. Die über die vermenschlichten, elterlichen Fischgesichter vermittelte Enttäuschung darüber, dass Dory das Spiel nicht versteht und sich das Lied, welches sie vor der gefährlichen Strömung warnen soll, nicht merken kann, vermittelt nicht nur die Sorge der Eltern, sondern auch den Eindruck, dass Dory nicht lernfähig bzw. inkompetent sei. Hinzu kommt, dass Dory von ihren Eltern von der Gesellschaft ferngehalten wird, solange sie nicht in der Lage ist, normative Strukturen zu verstehen, wie etwa ein Versteck- und Suchspiel.³⁷⁸ Die Kameraperspektive verdeutlicht den Ausschluss und die Sehnsucht Dorys nach Inklusion, indem den Rezipient*innen die spielenden Fische aus Dorys Perspektive, in Kombination mit den Worten "Mommy, can I go play with them?"³⁷⁹ gezeigt werden. Die Visualisierung der aus dem Umgang der Eltern resultierenden unterstellten Hilflosigkeit Dorys, in Kombination mit der niedliche Gestaltung der Figur als Kind (riesige Augen, kleiner Körper, hohe Stimme) erzeugt bzw. ermöglicht bei den Rezipient*innen eine hohe emotionale Beteiligung in Form von Mitleid. Der Fortgang der Handlung unterstützt dies.³⁸⁰ Nachdem Dory verloren ging, trifft sie im Laufe ihres Heranwachsens verschiedene Meeresbewohner*innen, welche auf ihre Situation mit Hilflosigkeit, Abwendung oder im Ausnahmefall mit dem Angebot, sich ihnen anzuschließen (Schwertfische), reagieren.³⁸¹ Anhand der Reihenfolge der einzelnen Reaktionen im Film lässt sich festhalten, dass die Bereitschaft der Meeresbewohner*innen (Gesellschaft), ihr zu helfen, mit dem ansteigenden Alter Dorys drastisch sinkt. Mit dem Verlust ihrer Kindheit bzw. ihrer damit verbundenen Unschuld und ihres niedlichen Aussehens, wandelt sich die ihr zugeschriebenen Eigenschaften. Sie changieren für die Fischgesellschaft von unschuldig, niedlich, hilflos, zu

³⁷⁶ Vgl. *Finding Dory*, [00:00:47].

³⁷⁷ *Finding Dory*, [00:00:47].

³⁷⁸ Vgl. *Finding Dory*, [00:00:58-00:02:25].

³⁷⁹ *Finding Dory*, [00:01:34].

³⁸⁰ Vgl. *Finding Dory*.

³⁸¹ Vgl. *Finding Dory*, [00:00:29-00:06:00].

verrückt, hoffnungslos, bedauernswert. Obwohl der Film im Weiteren darauf eingeht, dass Dory, durch das Treffen mit Marlin und die darauffolgenden Abenteuer, welche bereits im Film *Finding Nemo* erzählt wurden, Anschluss an die Gesellschaft findet, startet der Haupterzählstrang mit dem Versuch, Dory auszuschließen. Konkret versucht Marlin ihr zu erklären, dass sie nicht an einem Ausflug mit Nemos Klasse teilnehmen darf, da sie auf Grund ihrer Disability die Tendenz zum unkontrollierten Umherwandern habe. Dies würde die Kapazitäten des Lehrers übersteigen. Interessant ist, dass Dory Marlins Erklärungsversuch missinterpretiert und dann im Glauben, sie sei als Assistenzlehrerin engagiert worden, doch an dem Ausflug teilnimmt. Die angesprochene Szene wurde so umgesetzt, dass via Marlins Mimik und Gestik den Rezipient*innen vermittelt wird, dass Dory zu bedauern sei und er es nicht übers Herz bringt, ihr es so zu erklären, dass sie es versteht.³⁸² Später im Film ze sich, dass Marlin, durch seine Aussagen und sein immer noch begrenztes Vertrauen in disabled Personen und ihre Fähigkeiten diese disabled. Besonders deutlich wird dies durch Nemos Aussage: "Dad! You made her feel like she couldn't do it."³⁸³ Dieser Satz von Nemo wird mit einer ablehnenden Geste (Wegdrehen) visualisiert und vermittelt den Rezipient*innen, dass Marlins Verhalten gegenüber Becky (disabled Vogelfigur) von Nemo negativ gesehen wird. Als Marlin bewusst wird, dass Nemo den Satz nicht auf Becky bezieht, sondern auf Dory, und dass ihre Fähigkeiten einmalig sind, kommt er zu dem Schluss, dass er so denken muss wie Dory, um sie aus der aussichtslosen Lage, in der sie stecken zu befreien.³⁸⁴ Dieser Ansatz entspricht keinem gängigen Stereotypen und bricht mithin mit den klassischen Vorgehen. Einen deutlichen Wandel in Hinblick auf den Umgang mit Disability zeigt der Film weiters dadurch, dass die disabled Hauptfigur ihr Ziel auf ihre eigene Art erreicht. Dory hat zwar einige Freund*innen, die ihr zur Seite stehen, doch ihre Eltern findet sie nur, weil sie sich auf ihre Denk- und Handlungsweise verlässt.³⁸⁵ Sie überredet Marlin und Nemo, sich auf die Suche zu begeben, sie bringt den Oktopus Hank (eig. Septopus) dazu, ihr zu helfen und findet schließlich ganz alleine ihre Eltern wieder.³⁸⁶ Besonders letzteres konnte ihr nur gelingen, da sie ihren individuellen Denkstrukturen folgte. Dies gilt auch für die an die Wiedervereinigung mit ihren Eltern anschließende Befreiung von Marlin und Nemo aus dem nach Cleveland fahrenden Truck. Allein der Versuch erscheint ihren normativ denkenden Eltern, obwohl sie stets an Dorys Fähigkeiten glaubten,

³⁸² Vgl. *Finding Dory*, [00:08:07-00:09:00].

³⁸³ *Finding Dory*, [00:44:21].

³⁸⁴ *Finding Dory*, [00:44:30-00:45:30].

³⁸⁵ Vgl. *Finding Dory*, [01:02:00-01:05:50].

³⁸⁶ Vgl. *Finding Dory*, [00:13:57], [00:23:40], [01:05:50].

als unmöglich.³⁸⁷ Wie der Film zeigt, konnte Dory sie jedoch gemeinsam mit Hank befreien.³⁸⁸ Es lässt sich festhalten, dass die Handlung mit der klassischen stereotypen Erzählungsweise bricht. Im Vergleich zu *Finding Nemo* schafft es der Film folglich, eine Heldenreise zu erzählen, welche zwar darauf verweist, dass Freund*innen hilfreich sind, aber zugleich auch ganz klar festhält, dass disabled Personen alleine kompetent sind. Kevin Mintz schreibt: "Dory becomes the hero of her own Story because she has a disability that forces her to view the world differently than everybody else."³⁸⁹ Das soziale Modell von Disability wird hier umgesetzt. Kevin Mintz beobachtet ebenfalls, dass Disability im Film *Finding Dory*, durch die Zusammenarbeit der Tiere als "source of strength"³⁹⁰ vermittelt wird und der Film, "disability as a result of interactions between impairment and the social environment that should be made accessible to those with disabilities through elimination of barriers"³⁹¹ definiert. Interessant ist jedoch, dass trotz der inklusiven Handlungsumsetzung und der Figurenentwicklung Dorys stereotype Figuren weiterhin Teil des Filmes sind. Nach den ersten zwei Szenen mit dem Seelöwen Gerald ist klar, dass er eine geistige Disability besitzt und von den anderen Seelöwen ausgeschlossen wird. Seine Körperlichkeit untermauert durch seine Differenz zu den anderen Seelöwen, dass er als *Comic Relief* fungiert.³⁹² Es zeigt sich, dass der Umgang mit Disability in Hinblick auf die Figuren in *Finding Dory* nicht gänzlich inklusiv ist. Sieht man sich die Figur Dory bzw. ihre Entwicklung an, ist einerseits zu bemerken, dass der mit *Finding Nemo* begonnene Ansatz, das Thema Disability wieder aktiv/konkret anzusprechen, über die Jahre reflektierter weiterverfolgt wurde und andererseits, dass die Umsetzung weiterhin zu Gunsten einiger Lacher limitiert wurde. Die Analyse des Films *Finding Nemo* und die Sichtung des Sequels *Finding Dory* zeigen, dass sich die Awareness bezüglich der Darstellung von Disability im Disney-Animationslangfilm über die Jahre gesteigert hat, die Umsetzung aber nicht gänzlich inklusiv ist, um Rezipient*innen mit einem normativen Menschenbild nicht mit moralischen Themen abzuschrecken. Disney versucht folglich einen Mittelweg zu gehen, welcher einerseits einen inklusiven Zugang vermitteln möchte, andererseits auch auf die Bedürfnisse der Company achtet, um erfolgreich zu sein.

³⁸⁷ Vgl. *Finding Dory*, [01:09:00].

³⁸⁸ Vgl. *Finding Dory*, [01:18:50].

³⁸⁹ Mintz, Kevin, "Accommodating Dory, but Disempowering Dopey? Dilemmas of Disability from Snow White to Finding Dory", in: *Disney and Philosophy: Truth, Trust, and a Little Bit of Pixie Dust*, Hg. Richard B. Davis, Newark: John Wiley & Sons, Incorporated, 2019, S. 67.

³⁹⁰ Mintz, Kevin, "Accommodating Dory, but Disempowering Dopey?", S. 60.

³⁹¹ Mintz, Kevin, "Accommodating Dory, but Disempowering Dopey?", S. 60.

³⁹² Vgl. *Finding Dory*, [00:25:25], [00:35:35].

In den Jahren zwischen den zwei *Finding* Filmen wurde der Film *Frozen* im Jahr 2013 veröffentlicht. Obwohl er zeitlich gesehen vor *Finding Dory* entstanden ist, wird in Folge eine Analyse der Hauptfigur Elsa vorgenommen. Dieses Vorgehen ist zielführend, da die Figur menschlich ist und seit Arielle keine weitere Disney-Prinzessin/Königin mit einer Disability animiert wurde. Die Analyse soll zeigen inwiefern sich die Figurenkonzeption der menschlichen, weiblichen, disabled Disneyheldin über die Jahre verändert hat. Dies ist von besonderer Relevanz, da die Disney-Prinzessinnen Kindern, insbesondere Mädchen als Vorbild und Identifikationsquelle dienen.³⁹³

³⁹³ Vgl. Resene, Michelle, "From Evil Queen to Disabled Teen: Frozen Introduces Disney's First Disabled Princess.", *Disability Studies Quarterly*, 37/2, 2017, <https://dsq-sds.org/article/view/5310/4648> (Ohne Seitenangaben, pdf Version S. 14).

Frozen (2013) – Handlung

Prinzessin Anna aus dem Königreich Arendelle weckt ihre ältere Schwester Elsa in der Nacht, um mit ihr heimlich zu spielen. Elsa besitzt von Geburt an die magische Fähigkeit Eis und Schnee zu erschaffen und nach ihrem Willen zu gestalten. Beim ausgelassenen Spiel der beiden, geschieht ein Unfall und Anna wird von Elsas Kräften am Kopf getroffen. Sie fällt bewusstlos und mit einer weißen Haarsträhne im sonst roten Haar zu Boden. Die Eltern eilen herbei und bringen die Kinder zu den geheimen Steintrollen. Der magisch versierte Anführer heilt Anna und nimmt ihr jegliche Erinnerung an Elsas Kräfte. Darüber hinaus erklärt er Elsa, dass ihre Macht sehr viel Schönes hat, aber auch sehr gefährlich sei. Um weitere Unfälle zu vermeiden, entscheiden die Eltern Elsa von der Umwelt und ihrer Schwester so gut wie möglich zu isolieren und raten ihr ihre Fähigkeiten zu verbergen. Die Prinzessinnen wachsen zu jungen Frauen heran und verlieren auf Grund eines Schiffunglücks ihre Eltern. Nach drei weiteren Jahren wird Elsa zur Königin von Arendelle gekrönt. Bei der Feier zu Ehren der neuen Regentin konfrontiert Anna ihre Schwester damit, dass sie den eben kennengelernten Prinzen Hans von den südlichen Inseln heiraten möchte und bittet um ihren Segen. Elsa verweigert diesen, da sie der Ansicht ist, dass Anna Hans zunächst besser kennenlernen sollte. Es kommt zum Streit und Elsa erschafft eine spitze Eiswand zwischen ihr und den Besuchern. Der Duke von Weselton nennt sie ein Monster und die Gesellschaft gerät in Angst. Elsa flieht aus dem Palast auf den Nord- Berg und lässt ihren Kräften erstmals unbekümmert freien Lauf. Sie erschafft einen Eispalast, in dem sie von nun an allein leben möchte.

Unterdessen eilt ihr Anna nach und setzt Prinz Hans als Vertreter ein. Auf der Suche nach ihrer Schwester trifft sie auf Kristoff (Eislieferant) und sein Rentier Sven. Sie überzeugt ihn, ihr zu helfen und sie mit seinem Schlitten zum Nord Berg zu bringen. Kurz vor dem Ziel treffen die Gefährt*innen auf den, von Elsa erschaffenen und zum Leben erweckten Schneemann Olaf. Dieser führt sie zu Elsa, welche nichts davon hören will, dass sie zurückkehren soll. Anna lässt nicht locker und erzählt Elsa, dass sie Arendelle in ewiges Eis gehüllt hat. Die Königin ist mit der emotionalen Situation überfordert und verliert erneut die Kontrolle über ihre Fähigkeiten. Sie trifft Anna unbemerkt mit einem Eisstrahl am Herzen. Elsa will, dass ihre Schwester ohne sie zurückkehrt und erschafft den Eisriesen Marshmallow, welcher die ungebetenen Gäste aus dem Eispalast wirft. Auf dem Rückweg bemerkt Kristoff, dass Annas Haar sich weiß färbt und bringt sie aus Sorge zu seiner

Adoptivfamilie, den Trollen. Es stellt sich heraus, dass nur ein Akt der wahren Liebe Anna heilen kann. Die Gefährt*innen nehmen an, dass es sich um den Kuss der wahren Liebe handeln muss, und bringen Anna zu Prinz Hans nach Arendelle. Dieser entpuppt sich als Betrüger und sorgt unterdessen dafür, dass Elsa in den Kerker gesperrt wird. Als er feststellt, dass Elsa nicht weiß, wie sie den ewigen Winter beenden soll, ordnet er ihren Tod an. Die Königin bricht aus und flieht in den von ihr erzeugten Schneesturm. Währenddessen findet Olaf die von Prinz Hans zum Sterben zurückgelassene Anna und offenbart ihr, dass Kristoff sie liebt und sein Kuss sie retten kann. Prinz Hans stellt Elsa und erklärt ihr, dass Anna, wegen ihr umgekommen sei. Die Königin fällt weinend mit dem Rücken zu ihm gewandt auf den Boden. Als Anna beinahe bei Kristoff ist, sieht sie, dass Prinz Hans Elsa mit seinem Schwert hinterrücks erschlagen will und verhindert dies, indem sie sich dazwischenwirft. In diesem Moment verwandelt sich Anna in Eis. Das Schwert zerschellt. Elsa umarmt und beweint ihre zu Eis erstarrte Schwester. Das plötzliche Auftauen Annas offenbart, dass ihre Bereitschaft sich für Elsa zu opfern eine Geste der wahren Liebe ist und sie sich so selbst gerettet hat. Der Königin wird klar, dass die Liebe die Kraft birgt, Eis tauen zu lassen und sie befreit Arendelle vom ewigen Eis. Prinz Hans und der Duke von Wieselton werden in ihre Länder verbannt und der Handelsvertrag mit dem Königreich Wieselton beendet. Anna und Kristoff werden ein Paar und Elsa zur beliebten Königin, welche für ihre Untertan*innen gerne eine Eislauffläche im Schlosshof erschafft.³⁹⁴

³⁹⁴ Vgl. *Frozen*, Regie: Chris Buck/ Jennifer Lee, USA 2013; DVD, *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*, Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014.

Figurenanalyse Elsa – Das soziologische Model von Disability



Abb. 6. *Figuren Elsa (links) und Anna (rechts) als Kind*, Quelle: Frozen, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee, USA 2013, DVD, Die Eiskönigin – Völlig unverfroren, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014, [00:04:29].



Abb. 7. *Figur Elsa als Erwachsene*, Quelle: Frozen, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee, USA 2013, DVD, Die Eiskönigin – Völlig unverfroren, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014, [00:30:19].



Abb. 8. Figur Elsa nach ihrer Verwandlung, Quelle: Frozen, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee, USA 2013, DVD, Die Eiskönigin – Völlig unverfroren, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014, [00:33:01].

Die Figur als Artefakt

Prinzessin Elsa von Arendelle hebt sich, wie die Analyse zeigen wird, in verschiedenen Belangen von den bisher betrachteten Figuren ab. Die Animationsfilmfigur und der komplette Film wurde in CGI erzeugt.³⁹⁵ Als Vorlage diente das Märchen *Die Schneekönigin*³⁹⁶ von Hans Christian Anderson, wobei sich Disneys Elsa sehr weit vom Original entfernt.³⁹⁷ Erstmals war an einem Disney-Animationslangfilm auch eine Frau in der Position als Regisseurin beteiligt. Jennifer Lee hatte einen maßgebenden Einfluss auf die Produktion, wie sich an der Perspektive der Erzählung erkennen lässt.³⁹⁸ Dass Elsas Gestaltung so umgesetzt wurde, dass sie die Handlung und die emotionale Identifikation der Rezipient*innen fördert, wird die Analyse zeigen. Dies ergibt sich unter anderem dadurch, dass die Farbgestaltung, die Montage sowie auch der Ton die Figur unterstützen. Die Farbgestaltung hält sich an kühle Farbtöne, wie etwa blau und weiß. Rottöne kommen in Zusammenhang mit Elsa nur in bedrohlichen Momenten vor, um diese hervorzuheben.³⁹⁹ Ihre Namensgebung ist frei gewählt und steht im Zusammenhang mit der Verortung der

³⁹⁵ Vgl. O.N., "Frozen (2013 film)", Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, 23.04.2021, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Frozen_\(2013_film\)&oldid=1019408493](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Frozen_(2013_film)&oldid=1019408493) (Animation 5. Absatz.), Zugriff: 26.04.2021.

³⁹⁶ Vgl. Andersen, Hans Christian/ Richard Pils, *Die Schneekönigin: In Sieben Geschichten*, Weitra: Verl. Publication PN°1 - Bibliothek D. Provinz, 2005.

³⁹⁷ Vgl. *The Story of Frozen. Making a Disney Animated Classic*, Regie: Rudy Bednar, USA 2014; TV-Movie, USA: Lincoln Square Production 2014, [00:02:15].

³⁹⁸ Vgl. LaPorte, Nicole, "How 'Frozen' director Jennifer Lee reinvented the story of the snow queen", *fastcompany*, 28.02.2014, <https://www.fastcompany.com/3027019/how-frozen-director-jennifer-lee-reinvented-the-story-of-the-snow-queen>, Zugriff: 08.08.2021, O.N., "Jennifer Lee (filmmaker)", Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, 21.04.2021, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jennifer_Lee_\(filmmaker\)&oldid=1019109186](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jennifer_Lee_(filmmaker)&oldid=1019109186), Zugriff: 26.04.2021.

³⁹⁹ Vgl. *Frozen*, [00:07:20], [00:55:20].

Handlung im Norden. Orte in Norwegen und Schweden dienten als reales Vorbild für das Königreich Arendelle.⁴⁰⁰ Der Name Elsa kommt aus dem schwedischen und ist eine Form des im deutschen Sprachraum gebräuchlichen Namens Elisabeth.⁴⁰¹ In Hinsicht auf den Analyseschwerpunkt Disability, kann durch die Bedeutung des Namens, "Gott ist Fülle"⁴⁰², keine Erkenntnis gewonnen werden. Die bekannte US-amerikanische Musicaldarstellerin Idina Menzel lieh der Figur ihre Stimme.⁴⁰³ Die Darstellungsmittel lassen keine experimentellen Gestaltungen erkennen. Im Gegenteil: Achtet man auf die visuelle Umsetzung von Elsas Körper, ist zu beobachten, dass diese dem klassischen Disney-Stil entspricht und die Computeranimation diesen unterstützt. Die ästhetische Erfahrung unterliegt den Vorgaben der Company um den Wiedererkennungswert als Disney-Prinzessin zu gewährleisten. Die Konventionen von Disney und des Kinder-Animationsfilmgenres wurden eingehalten. Jedoch wird sich zeigen, dass mit den klassischen Märchenfigurattributen gebrochen wurde. Als Beispiel dafür dient die Tatsache, dass der schöne Prinz Hans am Ende des Films als Bösewicht bzw. als eigennützig charakterisiert wird.⁴⁰⁴ Dies entspricht nicht der klassischen Verknüpfung von schön und gut bzw. hässlich und böse.⁴⁰⁵ Besonderen Wert legt Disney darauf, eine glaubhafte Welt zu erschaffen, welche aber nicht zu real erscheint.⁴⁰⁶ Die Informationsvergabe ist konstant und erfolgt linear. Mit Rückblenden wird sehr sparsam umgegangen. Die Rezipient*in erfährt die Handlung über die Dialoge und Taten der Figuren. Die Emotionen werden über zahlreiche Musicalnummern vermittelt.⁴⁰⁷ Eingeführt wird die Figur Elsa mittels einer Szene aus der Kindheit. Elsas jüngere Schwester Anna fordert sie in der Nacht zum heimlichen Spielen im Ballsaal des Schlosses auf. Elsa setzt ihre magischen Eiskräfte ein, um mit ihr im Schnee zu spielen. Es geschieht ein Unfall und Elsas Magie trifft Anna am Kopf. Sie fällt bewusstlos zu Boden.⁴⁰⁸ Elsa wird als Kind eingeführt und direkt mit ihren magischen Kräften

⁴⁰⁰ Vgl. *The Story of Frozen. Making a Disney Animated Classic*, [00:17:30].

⁴⁰¹ Vgl. O.N., "Elsa", Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, 17.3.2021, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Elsa&oldid=209889254>, Zugriff: 26.04.2021.

⁴⁰² Vgl. O.N., "Elisabeth", Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, 6.3.2021, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Elisabeth&oldid=209517508>, Zugriff: 20.04.2021.

⁴⁰³ Vgl. *Frozen*, [Credit].

⁴⁰⁴ Vgl. *Frozen*, [01:12:40-01:13:48].

⁴⁰⁵ Anmerkung: Dies lässt sich besonders in den Märchen der Gebrüder Grimm beobachten., (Vgl. Grimm, J./ Rölleke, W. (Hg.), *Kinder- und Hausmärchen*, Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verlag ² 2001; (Orig. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der 3. Aufl. 1837).

⁴⁰⁶ Vgl. "Disney's Frozen - Behind the Scenes - The Making of Frozen (Part 1 of 2)", R: Nigel Clarke, youtube.com, 16.12.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=3kZ9B8DDQzk>, Zugriff: 30.04.2021, [00:04:15].

⁴⁰⁷ Vgl. *Frozen*.

⁴⁰⁸ Vgl. *Frozen*, [00:03:33-00:05:14].

präsentiert. Diese werden, durch diese Einführungsszene von Beginn an als gefährlich konnotiert, bestimmen die Handlung und Elsas Entwicklung. Hinsichtlich der Informationsvergabe durchlebt die Rezipient*in einen Zeitraffer vom Kindesalter zum Erwachsenen und knapp danach einen Zeitsprung von drei Jahren bis zu jenem Zeitpunkt in der Elsa zur Königin gekrönt wird.⁴⁰⁹ Die Informationsvergabe ist verlässlich und es gibt keinen Grund für die Zuseher*in, an ihr zu zweifeln. Im Verlauf des Films wird klar, dass Elsa eine mehrdimensionale Figur ist. Sie durchlebt einen Wandel, welcher in seiner Deutlichkeit innovativ für die bisher analysierten Disney-Produktionen ist. Die Gestaltung der Figur ist dem Mainstream zuzuordnen und weist keine Form der Verfremdung auf.⁴¹⁰

Die Figur als fiktives Wesen

Folgende Informationen lassen sich über sie in der Kategorie *fiktives Wesen* herausarbeiten. Die Animationsfigur Prinzessin Elsa von Arendelle ist menschlich. Sie ist weiblich und die Rezipient*in sieht sie im Alter von etwa 8-21 Jahren. Für ihre Welt außergewöhnlich ist ihre angeborene Fähigkeit Eis und Schnee zu kontrollieren. Abgesehen von dieser Fähigkeit unterscheidet sie sich nicht von den anderen fiktiven Figuren. Ihre Haltung ist in der Gegenwart anderer Figuren selbstbewusst oder spiegelt ihre emotionale Lage wider. Sie ist insofern formbar, dass sie heranwächst. Das Heranwachsen entspricht den realen Vorgängen des menschlichen Wachstums.⁴¹¹ Ihre Konstitution ist für eine weibliche Person durchschnittlich. Sowohl als Kind als auch als Erwachsene weist sie einen großen Kopf und einen zierlichen Körper auf. Ihre langen Haare sind weiß-blond und ihre übergroßen Augen eisblau. Ihre Augenbrauen haben eine braune Färbung und ihre Haut ist makellos weiß. Sie trägt ihre Haare stets zu einem geflochtenen Zopf bzw. in Kombination mit einem tiefen Dutt gebunden. Ihre Nase und ihr Mund sind zierlich klein gehalten. Insgesamt ist ihr Gesicht sehr fein und stimmig verwirklicht. Als Erwachsene besitzt sie weibliche Rundungen, obwohl sie insgesamt sehr schlank ist.⁴¹² Nach dem bereits erwähnten Unfall Annas trägt sie neben edlen Kleidern auch stets Handschuhe. Ihr erstes Paar überreicht ihr ihr Vater mit den Worten "Conceal it. Don't feel it. Don't let it show."⁴¹³ und soll ihr folglich helfen ihre Fähigkeiten zu kontrollieren und zu verstecken. Ihre Kleider sind als Kind, Jugendliche und Erwachsene reserviert geschnitten und in den Farben Blau und Lila

⁴⁰⁹ Vgl. *Frozen*, [00:07:38-00:10:10], [00:11:12].

⁴¹⁰ Vgl. *Frozen*.

⁴¹¹ Vgl. *Frozen*.

⁴¹² Vgl. Abb. 6., Abb. 7.

⁴¹³ *Frozen*, [00:08:40-00:08:46].

gehalten. Zum Teil sind sie bestickt und werden von einem Umhang ergänzt. Bis auf eine blaue Brosche und ein Diadem trägt sie keinen Schmuck.⁴¹⁴ Als Erwachsene trägt sie Make Up, dies erkennt man unter anderem an ihren mit Liedschatten und Kajal betonten Augen, sowie an ihren hell-lila Lippen.⁴¹⁵ Nach ihrer magischen Verwandlung bzw. nachdem sie ihren Fähigkeiten freien Lauf ließ, trägt sie ein Kleid mit Schleppe, welches Eis gleicht. Ihre Frisur wandelt sich zu einem locker geflochtenen Zopf mit ein paar einzelnen Strähnen. Zur Zierde befinden sich glitzernde Eiskristalle im Haar. Interessant ist, dass ihr Kleid einen Beinschlitz aufweist und sie sich Stöckelschuhe zaubert.⁴¹⁶ Man kann sagen sie gewinnt, aus westlicher Perspektive, mit ihrem neuen Selbstbewusstsein auch an Attraktivität bzw. wird ihre Kleidung aufreizend. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Elsa als Erwachsene, dem klassischen Schönheitsideal des Disney-Stils entspricht. Sie ist sehr schlank und weist trotzdem weibliche Rundungen auf, ihr Gesicht ist symmetrisch und entspricht dem Kindchenschema. Wie schon die Anglistin Michelle Resene festgestellt hat verstärkt Elsas Charakterdesign ihren Status als Prinzessin und spiegelt Disneys limitiertes Modell von Weiblichkeit wider.⁴¹⁷ Inwiefern die Handschuhe in Hinblick auf den Umgang mit Disability kritisch zu betrachten sind und die limitierte Vorstellung von Weiblichkeit auch in Zusammenhang mit Disability bedenklich ist, wird die noch folgende Analyse als Symbol zeigen. Durch die Handlung des Films und seiner Inszenierung zeigt sich, dass Elsas magische Fähigkeit eng mit ihren Gefühlen und folglich ebenso mit ihrer Psyche in Verbindung steht. In der ersten Szene wird sie als fröhliches und zu ihrer Schwester sehr liebevolles Kind gezeigt. Sie kichert und spielt ausgelassen mit ihren Fähigkeiten und Anna.⁴¹⁸ Als das Unglück passiert, bekommt sie es mit der Angst zu tun und ruft um Hilfe.⁴¹⁹ Die Eltern bringen die Kinder zu den Steintrollen. Die folgende Szene kann als Schlüsselszene für den restlichen Film gesehen werden, da sie wie sich zeigt, Elsas Angst vor ihrer Magie steigert und festigt. Der magisch versierte Anführer fragt den König direkt nach der höflichen Anrede, ob Elsa mit den Fähigkeiten geboren wurde. Er antwortet, dass sie damit geboren sei und sie stärker werden würden. Die Szene wirkt wie ein Arztbesuch. Der Anführer diagnostiziert, dass es ein Glück ist, dass Anna nicht am Herzen getroffen

⁴¹⁴ Vgl. Abb. 6., Abb. 7., *Frozen*, [00:08:43], [00:09:16].

⁴¹⁵ Vgl. *Frozen*, [00:18:38].

⁴¹⁶ Vgl. Abb. 8.

⁴¹⁷ Vgl. Resene, Michelle, "From Evil Queen to Disabled Teen: Frozen Introduces Disney's First Disabled Princess.", *Disability Studies Quarterly*, 37/2, 2017, <https://dsq-sds.org/article/view/5310/4648> (Ohne Seitenangaben, pdf Version S.13.).

⁴¹⁸ Vgl. *Frozen*, [00:04:30-00:05:00].

⁴¹⁹ Vgl. *Frozen*, [00:05:12].

wurde. Er kann das Eis aus Annas Kopf entfernen und nimmt ihr zusätzlich die Erinnerung an Elsas Fähigkeit bzw. wandelt die Erinnerungen um. Warum Letzteres notwendig ist, wird nicht erklärt und lässt sich dahin deuten, dass Elsas Magie von dem vermeintlichen Arzt als zu verbergen und gefährlich eingestuft wird. Folglich ist die Szene als Visualisierung des medizinischen Verständnisses von Disability zu sehen. Als der Troll seine Behandlung vollendet hat, nutzt er seine Magie, um Elsa eine mögliche Visualisierung der Zukunft ihrer Kräfte zu zeigen. Er zeigt ihr, was passiert, wenn sie es nicht schaffe, ihre Fähigkeit zu kontrollieren. Um ihre Bedeutung und Bedrohung zu verstärken, wurde die Prophezeiung in Rottöne gefärbt, während die nächtliche Szene ansonsten in diversen Blautönen gehalten wurde. Die musikalische Gestaltung unterstützt die emotionale Situation, durch einen Frauenschrei, welcher mit der Visualisierung verbunden ist. Die Rezipient*innen nehmen wahr, wie die junge Prinzessin mit weit aufgerissenen Augen zurückschreckt und Schutz bei ihren Eltern sucht. Bereits hier wird vermittelt, dass Elsa sich fürchtet.⁴²⁰ Interessant ist, dass der Steintroll mit der Warnung genau das Gegenteil bewirken wollte, wie der Text: "There is beauty in it. But also great danger. You must learn to control it. Fear will be your enemy."⁴²¹ belegt. Die Reaktion des Königs, Elsa zu isolieren, bis sie ihre Kräfte kontrollieren könne, beruht auf der Intention sie zu beschützen, doch führt zum Gegenteil. Die Belehrung, sowie die elterliche Reaktion bewirken bei Elsa einen Wandel vom fröhlichen zu einem angsterfüllten und einsamen Kind. In den darauffolgenden Szenen, in denen sie aus Angst davor, ihrer Schwester erneut Schmerz zuzufügen, die Selbstisolation vorzieht und das Spiel mit ihr verweigert ist dies zu bemerken.⁴²² Die Angst davor, jemanden zu verletzen, führt so weit, dass sie sich auch von ihren Eltern distanziert und jegliche Berührung verweigert.⁴²³ Folglich lässt sich festhalten, dass die Zuschreibung des Trolls kombiniert mit der gut gemeinten Reaktion der Eltern Elsa nicht nur isoliert, sondern psychisch so weit beeinflusst, dass sie ihre Fähigkeit als gänzlich negativ wahrnimmt und von der Angst vor ihr traumatisiert ist. Sie nimmt sich selbst nicht mehr objektiv bzw. wertfrei wahr und ihre Motivation verschiebt sich dahingehend, dass sie sich und ihre Magie möglichst verstecken möchte. Ihre Fähigkeit wird zur Bürde und sie wird disabled. Erst als sie von der Krönungsfeier flieht und in der Einsamkeit der schneebedeckten Berge ihren Kräften unbekümmert freien Lauf lässt, wandelt sich ihre Persönlichkeit.⁴²⁴ Inwiefern die

⁴²⁰ Vgl. *Frozen*, [00:05:46-00:07:30].

⁴²¹ *Frozen*, [00:07:17-00:07:30].

⁴²² Vgl. *Frozen*, [00:07:32-00:08:32].

⁴²³ Vgl. *Frozen*, [00:09:19].

⁴²⁴ Vgl. *Frozen*, [00:29:50-00:33:19].

musikalische und visuelle Gestaltung der Szene in Hinblick auf die Disability-Darstellung relevant ist, wird in den folgenden Seiten erneut angesprochen. Für die Psyche der Figur ist sie insofern relevant, da Elsa in ihr an Selbstbewusstsein und Freude gewinnt. In den darauffolgenden Szenen, in welchen sie mit anderen Figuren im Eispalast konfrontiert wird, zeigen, dass sie ihre Angst, andere zu verletzen, nicht überwunden hat.⁴²⁵ Dies gelingt ihr erst am Ende des Filmes, als ihr klar wird, dass die Liebe die komplette Kontrolle über ihre Fähigkeiten ermöglicht.⁴²⁶ Hinsichtlich ihrer Sozialität ergibt sich, dass Elsa eine Machtposition (besonders nach ihrer Krönung) bekleidet, welche sie jedoch auf Grund ihrer Angsterfülltheit ablehnt und als Bürde sieht. Sie zieht daraus keinerlei Vorteile. Ob ihre Zugehörigkeit zur Oberklasse das Verhalten der anderen Figuren, insbesondere jener, die in der sozialen Hierarchie unter ihr stehen, ihr gegenüber hinsichtlich des Umgangs mit ihrer Disability verändert, lässt sich nur erahnen. Einerseits vermittelt der Film, dass ihr Status als Mitglied der Königsfamilie für die Menschen der Mittel- und Unterschicht relevant ist. Andererseits werden die Untertanen als leicht zu beeinflussende Mitläufer präsentiert, deren Status keine positiven oder negativen Effekte hat. Ein klarer Anhaltspunkt einer Verstrickung zwischen sozialer Klasse und Disability ist nicht auszumachen. Im Gegenteil, der Versuch, Elsa auf Grund ihrer Fähigkeiten im Kerker einzuschließen, so wie der misslungene Mord zeigen, dass kein ihr wohlwollenderer Umgang auf Grund ihres sozialen Status gegeben ist. Ihre Beziehungen begrenzen sich nach dem Tod ihrer Eltern auf wenig Bedienstete und ihre Schwester Anna, wobei diese auf Grund der Selbstisolation auf ein Minimum reduziert sind. Sie hat keinerlei Freund*innen oder Haustiere. Die Angst vor ihrer Magie führt zur absoluten Isolation und zur Angst vor sozialen Kontakten.⁴²⁷ Auch ihr Verhalten wird von ihrer Angst bestimmt. Ihre Blicke sind zu einem Großteil ängstlich und zeugen von innerer Zerrissenheit. Ihre Bewegungen, sowie ihre Gestik legen dies ebenso offen, wie ihr Gesang.⁴²⁸ Selbst, nachdem sie ihrer Kraft freien Laufe gelassen hat und als Teil von ihr akzeptiert hat, weicht sie vor Anna zurück, als diese ihre Nähe sucht. Elsas Aussage: "No, Anna, I belong here. Alone. Where I can be who I am, without hurting anybody."⁴²⁹ wird begleitet von einer reservierten und zugleich traurigen Körpersprache. Festzumachen ist dies an dem gesenkten Blick, den unsicheren ineinandergreifen ihrer

⁴²⁵ Vgl. *Frozen*, [00:52:00-00:52:40].

⁴²⁶ Vgl. *Frozen*, [01:24:17].

⁴²⁷ Vgl. *Frozen*, [00:15:05-00:15:30].

⁴²⁸ Vgl. *Frozen*, [00:15:05-00:15:30], [00:18:36].

⁴²⁹ *Frozen*, [00:52:33-00:52:40].

Hände nahe an ihrem Oberkörper, sowie das Zurückweichen während des Sprechakts.⁴³⁰ Am Ende des Films gewinnt sie durch die Liebe und den Verlust ihrer Angst die Kontrolle über ihre Fähigkeiten und eine freundliche, offene Körpersprache.⁴³¹

Die Figur als Symbol und Symptom

Berücksichtigt man die bisherige Analyse und versucht herauszufinden wofür die Figur steht und welche indirekten Bedeutungen sie vermittelt, kann man recht deutlich erkennen, dass sie als sehr universelles Symbol für den Gedanken, dass Liebe die stärkste Kraft ist und Ausgrenzung und Angst der falsche Weg ist, steht. Dieser Ansatz lässt sich gegen jegliche Form von Marginalisierung einsetzen und schafft so eine enorme Bandbreite an möglichen Zugangspunkten, um sich mit der Figur zu identifizieren. In Bezug auf Disability kann Elsa als Person mit besonderen Fähigkeiten gesehen werden, welche durch die Personen um sie bzw. auch ganz allgemein durch die Gesellschaft disabled wird. Nicht sie oder ihre Fähigkeit erschaffen zunächst die Barrieren, vielmehr ist es die Angst der Trolle und ihrer Familie, dass sie erneut die Kontrolle verlieren könnte.⁴³² Hinzukommt die Angst des Dukes von Weselton vor der Norm abweichenden Fähigkeit, welche sich durch die Betitelung Elsas als Monster manifestiert.⁴³³ Es zeigt sich, die Figurenkonzeption beruht auf dem sozialen Modell von Disability. Versucht man Elsa einen gängigen Stereotyp zuzuordnen, wird recht schnell klar, dass dies nicht möglich ist. Der Versuch, sie als den ihr am naheliegendsten Stereotyp des *disabled avengers*, zu kategorisieren, erstickt mit der Tatsache, dass Elsa keine Rache, sondern Freiheit anstrebt. Ebenso ist eine Einordnung als *Bösewicht/ Monster* nicht möglich, da sie kein Bösewicht ist und stets als menschlich und nicht von Grund auf böse charakterisiert wird. Die Zuschreibung, sie sei als *Opfer* oder *Schützling* zu verstehen, ist nicht tragbar, da sie nur bedingt als schwach und hilflos konstruiert ist und sich während des Filmes wandelt.⁴³⁴ Folglich zeigt sich, dass Elsa sich stark von den bisher untersuchten Figuren unterscheidet und mit einer komplexen Persönlichkeit versehen wurde, die der Realität näher ist, als es bisher der Fall war. Die Mehrdimensionalität der Figur wurde ausgebaut. Im Folgenden wird konkret auf jene Szenen eingegangen, die diesen Zugang belegen. Wie bereits angesprochen kann die Szene der Warnung des Steintrolls aus bereits genannten Gründen als Schlüsselszene gesehen werden. Die gut gemeinte Warnung löst

⁴³⁰ Vgl. *Frozen*, [00:52:29].

⁴³¹ Vgl. *Frozen*, [01:28:00].

⁴³² Vgl. *Frozen*, [00:06:51-00:07:49].

⁴³³ Vgl. *Frozen*, [00:26:29], [00:27:14].

⁴³⁴ [Vgl. Kapitel *Stereotypen* dieser Arbeit]

jenes Verhalten bei dem Königspaar aus, welches dazu führt, dass Elsa disabled wird. Dies zeigt sich einerseits durch ihre Isolation und andererseits, in der bereits kurz angerissenen Szene, in welcher Elsa erstmals Handschuhe von ihrem Vater erhält, um ihre Fähigkeit besser kontrollieren zu können. Die Szene ist Teil eines Musicalabschnitts, hebt sich jedoch durch folgenden gesprochenen Dialog ab.

"King: The gloves will help. See? Conceal it.

Elsa: Don't feel it.

King + Elsa: Don't let it show."⁴³⁵

Umgesetzt wurde die dazugehörige Visualisierung des kurzen Dialogs mit einer Detailaufnahme der Kinderhände, welchen von erwachsenen Händen weiße Handschuhe übergestülpt werden, sowie einer anschließenden Totalen von Elsa und ihrem Vater. Elsas Blick ist reserviert und ruht auf ihren Händen und wandert dann zu ihrem Vater. Ihr Blickkontakt mit ihm endet in einem zaghaften Lächeln.⁴³⁶ Versucht man die Szene zu deuten, liegt es im Rahmen des Möglichen, die Farbe der Handschuhe mit der ihr eingeschriebenen Bedeutung für Unschuld in Verbindung zu bringen.⁴³⁷ Dies in Kombination mit der Tatsache, dass ihr Vater ihr die Handschuhe überstülpt, führt zu der möglichen Interpretation, dass das unschuldige weibliche Kind von dem männlichen Erwachsenen so unterdrückt wird, dass sie ihre mögliche Kompetenz nicht entwickeln kann. Es stellt sich die Frage, wieso sie die Handschuhe von ihrem Vater erhält bzw. warum die Szene Teil der Erzählung ist. Die Szene zeigt jedoch nicht nur den elterlichen Machtmissbrauch, sondern verbindet Weiblichkeit einerseits mit Schwäche und andererseits mit etwas, das es zu kontrollieren gilt. Dies ist nicht nur aus feministischer Perspektive bedenklich, sondern auch aus Sicht der Disability Studies, da die Handschuhe in direktem Konnex mit ihrer Fähigkeit stehen. Es ergibt sich eine Marginalisierung, die auf mehrere, verknüpfte Vorurteile zurückzuführen ist. Diese beruhen auf Normen der realen westlichen Gesellschaft, da der Film in den USA produziert wurde. Folglich kann die bewusste Entmächtigung Elsas durch die Koppelung von Disability und der patriarchalen Beherrschung des Mädchens, welches seine Unschuld bewahren soll, auf der Makroebene auf das vorherrschende Patriarchat, den Kapitalismus, sowie den Ableismus zurückgeführt werden. Die Szene transportiert deutlich nicht inklusive Wertevorstellungen der realen

⁴³⁵ Vgl. *Frozen*, [00:08:40-00:08:46].

⁴³⁶ Vgl. *Frozen*, [00:08:40-00:08:46].

⁴³⁷ Vgl. O.N., "Weiß", Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, 21.03.2021, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Weiß&oldid=210019538>, Zugriff: 26.04.2021.

westlichen Gesellschaft.

Interessant ist, dass man anhand Elsas Wandels und Annas Reaktion einen reflektierten Umgang mit den eben angesprochenen Normen bzw. ihrer Einschreibung in die Figuren, beobachten kann. Besonders gut lässt sich dies anhand der Verwandlungsszene darlegen.⁴³⁸ Zu Beginn dieser flieht Elsa aus Arendelle in die Einsamkeit der schneebedeckten Berge. Die Isolation erreicht ihr Maximum. Die Filmbilder, sowie die folgenden drei Strophen des von ihr angestimmten Liedes vermitteln, dass sie zunächst noch gegen den Wind und ihre emotionale Situation kämpft.

"The snow glows white
On the mountain tonight
Not a footprint to be seen
A kingdom of isolation
And it looks like I'm the Queen

The wind is howling
Like this swirling storm inside
Couldn't keep it in
Heaven knows I tried...

Don't let them in
Don't let them see
Be the good girl you always have to be
Conceal
Don't feel
Don't let them know...
Well, now they know!"⁴³⁹

Wie das erneute Aufgreifen, des von ihrem Vater weitergegebenen Mantras: "Conceal – Don't feel- Don't let them know"⁴⁴⁰ im Liedtext preisgibt, hat die Figur enorm mit den Anforderungen der Gesellschaft zu kämpfen. Der Wunsch, der Norm zu entsprechen, wurde ihr von ihren Eltern auferlegt und zeigt deutlich, dass dieser ihre persönlichen Wünsche hintanstellt. Interessant an diesen Zeilen ist auch die Deutung, dass sie die Gesellschaft und ihre Eltern hier offen anklagt. Sie sucht die Schuld nicht bei sich selbst, sondern spricht die Konstruktion der Disability durch äußere Faktoren an. In jenem Moment, in dem ihr bewusst wird, dass die von ihren Eltern auferlegte Scharade nun ein Ende gefunden hat, wandelt sich die Rhythmik der Musik und Elsa beginnt fröhlich mit ihren Kräften zu experimentieren.⁴⁴¹ Die menschen- und tier-leere Bergwelt nimmt ihr die Angst jemanden zu verletzen. Dies ermöglicht ihr, sich sicher genug zu fühlen, um ihrer Fähigkeit freien Lauf zu lassen. Wie die darauffolgenden Liedzeilen zeigen, befreit sie sich von den Zwängen der Gesellschaft, indem sie diese hinter sich lässt und ihre Angst davor, was Andere denken, überwindet.

⁴³⁸ Vgl. *Frozen*, [00:29:57-00:33:20].

⁴³⁹ Vgl. Mynott, Nicole, "Let it go lyrics from Frozen", *Oh My Disney*, 2014, <https://ohmy.disney.com/music/2013/11/25/let-it-go-lyrics/>, Zugriff: 29.04.2021, (siehe Anhang).

⁴⁴⁰ Vgl. Ebenda, (3.Strophe).

⁴⁴¹ Vgl. *Frozen*, [00:30:47].

Die absolute Isolation erscheint ihr als perfekte Lösung, um sie selbst und frei zu sein.⁴⁴² Die Visualisierung dessen wird durch eine aufwendige Specialeffektanimation ihrer magischen Kräfte, welche in dem Aufbau eines Eispalastes gipfelt, sowie durch die Wandlung ihrer Kleidung und Frisur, verwirklicht. Die Szene ist technisch gesehen sehr aufwendig gestaltet und bedient folglich die Schaulust der Rezipient*innen.⁴⁴³ Interessant ist, dass in Elsas Wandlung im Aussehen die Konzepte *empowerment*⁴⁴⁴ und *male gaze*⁴⁴⁵ aufeinandertreffen. So kann die Wandlung vom hochgeschlossenen Kleid und flachen Schuhen hin zur glitzernden Eiskristallrobe mit Beinschlitz und Stöckelschuhen einerseits als selbstverwirklichende Maßnahme und als Befreiung von äußeren Zwängen decodiert werden, andererseits bietet sich auch die Verortung des männlichen, sexualisierten Starrens an. Da Letzteres vermutlich nicht von den Macher*innen intendiert ist, ergibt sich aus dem Ende der Musicalnummer, in welcher die Figur das Starren der Rezipient*innen, durch den direkten Blickkontakt und das Schließen der Eistür beendet.⁴⁴⁶ Diese Umsetzung kann als direkte Absage an den Voyeurismus, auch in Bezug auf Disability gelesen werden. Ein weiterer wichtiger Punkt aus der Sicht der Disability Studies ist, dass die Isolation nicht als Lösung präsentiert wird. Vielmehr kann sie als Teil von Elsas komplexer inneren Wandlung verstanden werden. Die Abschottung von der Gesellschaft erscheint der Figur als eine akzeptable Lösung, doch tatsächlich führt sie zu schwerwiegenden Komplikationen. Dank dem gesteigerten Bewusstsein im Umgang mit der Darstellung von Disability wird die Figur Elsa nicht als Bösewicht, sondern als Person in einer schwierigen Situation inszeniert. Umgesetzt und vermittelt wird dies via Elsas Mehrdimensionalität. Diese ergibt sich unter anderem aus der Tatsache, dass Elsa dazu lernt und sich ihre von Angst geprägte Persönlichkeit durch die Liebe ihrer Schwester im Laufe des Filmes wandelt. Disney präsentiert durch die Handlung und die Wandlung Elsas einen Zugang, der auf Liebe basiert und nicht auf Angst, Unwissenheit und Hass. Elsas Disability wird folglich weniger als Mangel oder Fehler, sondern als persönliche Stärke präsentiert. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Handlung des Films und die Figurenkonzeption Elsas auf, die auch in der Realität vorherrschende soziale Ungerechtigkeit verweisen und so eine inklusivere

⁴⁴² Vgl. Mynott, Nicole, "Let it go lyrics from Frozen", *Oh My Disney*, 2014, <https://ohmy.disney.com/music/2013/11/25/let-it-go-lyrics/>, Zugriff: 29.04.2021, (siehe Anhang).

⁴⁴³ Vgl. *Frozen*, [00:29:57-00:33:20], *The Story of Frozen. Making a Disney Animated Classic*, [00:21:27].

⁴⁴⁴ Vgl. Hans Jürgen Wulff, "Empowerment" *Lexikon der Filmbegegriffe*, 21.12.2018, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9512>, Zugriff: 30.04.2021.

⁴⁴⁵ Ludger Kaczmarek/ Andreas Jahn-Sudmann, "gaze / male gaze", *Lexikon der Filmbegegriffe*, 25.01.2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378>, Zugriff: 30.04.2021.

⁴⁴⁶ Vgl. *Frozen*, [00:33:15].

Darstellung von Disability liefern. Die enorme Reaktion auf den Film lässt vermuten, dass die Botschaft bei den Rezipient*innen gut ankommt.⁴⁴⁷ Interessant ist darüber hinaus, dass eine moralische Verurteilung der Zuseher*innen vermieden wurde, indem einerseits eine hohe Identifikation mit Elsa insbesondere durch die Lieder, welche ihre emotionale Situation beschreiben, geschaffen wurde und andererseits jene Figuren der Gesellschaft ausgeschlossen bzw. in ihr Land zurückgeschickt werden, welche maßgebend zur Marginalisierung Elsas beigetragen haben.⁴⁴⁸ Letzteres kommuniziert, dass solches Verhalten inakzeptable sei. Wie Michelle Resene weiters erkannt hat, ermöglicht die Figur Hans den Rezipient*innen den moralisch verwerflichen Umgang und die damit einhergehende Verurteilung der gesamten Gesellschaft auf das Fehlverhalten einer einzelnen Figur bzw. einzelner Personen zu verlagern.⁴⁴⁹ Dies ermöglicht den Zuseher*innen den Gedanken, dass die Marginalisierung von disabled Personen in der realen Gesellschaft womöglich auch auf Einzelpersonen zurückzuführen ist und nicht zwangsweise durch ihr eigenes unreflektiertes Handeln und Denken hervorgerufen wird. Eine moralische Verurteilung des Publikums wird vermieden. Darüber hinaus trägt auch der Bruch mit den klassischen Figurenstereotypen und -rollen dazu bei.⁴⁵⁰ Diese Strategie gilt es kritisch zu reflektieren. Einerseits ist der Einsatz von Moral für Disney nicht zwangsweise sinnvoll, um einen Wandel bzw. eine Reflexion über die eigenen Wertevorstellungen und Handlungsweisen in Hinblick auf Disability bei den Rezipient*innen anzuregen, vor allem wenn man bedenkt, dass sich diese familienfreundliche Unterhaltung erwarten. Andererseits kann das bewusste Vermeiden einer moralischen Botschaft bzw. einer Verurteilung aktueller realer gesellschaftlicher Missstände als realitätsverfälschend gesehen werden. Es bleibt die Frage, ob beispielsweise die Verlagerung des Fehlverhaltens der fiktiven Gesellschaft bei *Frozen* auf Einzelfiguren (Prinz Hans, Duke von Weselton) den Zuschauer*innen nicht eine sehr einfache Lösung für ihre eigene Reflexion offeriert; die Schuldübertragung und Abgabe

⁴⁴⁷ Vgl. *The Story of Frozen. Making a Disney Animated Classic*, [00:30:50-00:32:44], Resene, Michelle, "From Evil Queen to Disabled Teen: Frozen Introduces Disney's First Disabled Princess.", *Disability Studies Quarterly*, 37/2, 2017, <https://dsq-sds.org/article/view/5310/4648> (Ohne Seitenangaben, pdf Version S. 11).

⁴⁴⁸ Vgl. *Frozen*, [01:26:02-01:26:34].

⁴⁴⁹ Vgl. Resene, Michelle, "From Evil Queen to Disabled Teen: Frozen Introduces Disney's First Disabled Princess.", *Disability Studies Quarterly*, 37/2, 2017, <https://dsq-sds.org/article/view/5310/4648> (Ohne Seitenangaben, pdf Version S. 10f.).

⁴⁵⁰ Vgl. *The Story of Frozen. Making a Disney Animated Classic*, [00:20:28, 00:30:20], Resene, Michelle, "From Evil Queen to Disabled Teen: Frozen Introduces Disney's First Disabled Princess.", *Disability Studies Quarterly*, 37/2, 2017, <https://dsq-sds.org/article/view/5310/4648> (Ohne Seitenangaben, pdf Version S. 6, S. 8).

der Verantwortung für das eigene Denken und Handeln an andere Personen der eigenen Gesellschaft.

Durch die Kombination einer Prinzessinnengeschichte und der gleichzeitigen inklusiven Botschaft erfüllt Disney nicht nur die Erwartungen der Zuseher*innen an einen klassischen Disneyfilm, sondern findet ein Schlupfloch im westlichen Gesellschaftssystem, welches es ermöglicht die gängigen Normen dessen zu hinterfragen und gleichzeitig finanziell erfolgreich zu sein.

Ergebnisse der Analysen - Ein historischer Abriss der Entwicklung der Darstellung von Disability im Disney-Animationsfilm (1989-2016)

Die Analysen waren sehr ergiebig und so werden an dieser Stelle die Erkenntnisse aus diesen gesammelt und miteinander in Verbindung gebracht. Dies geschieht mit dem Fokus auf die angestrebte Darlegung der Veränderung der Darstellung von Disability in den Disney-Animationsfilmen über die letzten Jahrzehnte.

Den Ausgangspunkt des historischen Überblicks bildet die Figur Arielle, welche Teil des 1989 veröffentlichten Films *The little Mermaid* ist. Der Film verhandelt laut dem Regisseur die Beziehung zwischen der rebellischen Teenagermeerjungfrau Arielle und ihrem Vater König Triton.⁴⁵¹ Disability wird in diesem Film hauptsächlich verwendet, um die Handlung voranzutreiben. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema im Film konnte in Rahmen dieser Arbeit nicht festgestellt werden. Betrachtet man die Analyse der Figur Arielle zeichnet sich eine aus heutiger Sicht stereotype Darstellung von Disability und Gender ab. Umgesetzt wurde die Figur als *sweet innocence*, sowie als *Schützling*. Dies führt zu einer Verknüpfung von Schwäche und Inkompetenz mit Disability und Weiblichkeit. Arielle sind unter anderem die kulturpolitischen Konzepte *das Starren*⁴⁵² und *male gaze*⁴⁵³, sowie ein weißer westlich-patriarchaler Blick eingeschrieben. Zu erkennen ist dies unter anderem an ihrer Form, ihrem gescheiterten Versuch sich zu emanzipieren, sowie an der Inszenierung ihrer Körperlichkeit als Hindernis. Hinzu kommt die Heroisierung der non-disabled Figuren, welche die mögliche Botschaft, dass ausschließlich männliche non-disabled Personen ein selbstbestimmtes Leben führen können, an die Rezipient*innen heranträgt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Umgang mit Disability und die Darstellung dieser durch die Figur Arielle ein Beispiel für die westlich, ableiste, patriarchale Sichtweise der 1980er Jahre ist und dem pathologischen Model von Disability entspricht. Letzteres lässt sich unter anderem mit Arielles Wunderheilung belegen.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Vgl. *The Making of The Little Mermaid 1989-Treasures Untold-Retro N8*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=XdMMg6OSnIQ>, Zugriff: 9.12.2020, [00:28:00].

⁴⁵² Vgl. Garland Thomson, Rosemarie, *Staring. How we look*, Oxford/ New York: Oxford University Press 2009; Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005; (Orig. *Regarding the pain of others*, New York: Picador 2003), Lopez, "How to Stare at Your Television", S. 107–126.

⁴⁵³ Vgl. Ludger Kaczmarek/ Andreas Jahn-Sudmann, "gaze / male gaze", *Lexikon der Filmbegriffe*, 25.01.2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378>, Zugriff: 30.04.2021.

⁴⁵⁴ [Vgl. Kapitel: Figurenanalyse Arielle, dieser MA-Arbeit]

Der sieben Jahre später erschienene Film *The Hunchback of Notre Dame* (1996) kann als erster Disney-Animationslangfilm gesehen werden, welcher sich aktiv mit dem Thema Disability auseinandersetzt. Er spricht die komplexe Thematik *normal-anders* bewusst via den Figuren an. Die Analyse ergab, dass die Figur Quasimodo dennoch als Stereotyp verwirklicht wurde. Disney kombinierte für seine Umsetzung die Stereotype: *Schützling*, *Charakterstarker Typ*, *Held und Retter*, *eternal child* und *Monster*. Durch diese Gestaltung und die verbalen Äußerungen anderer Figuren im Film ergab sich, dass anhand der Figur Quasimodo die Verschränkung verschiedener Marginalisierungen sichtbar wird. Seine ethnische Abstammung (Sinti und Roma) und seine Disability dienen dem Film als Handlungsträger. Der visualisierte, negative Umgang mit der Figur dient dem Fortgang der Handlung und changiert zwischen der von Disney angestrebten liberalen Message und dem Erhalt des normativen Schauwerts. Letzteres, sowie das zu erkennende pathologische Modell von Disability und das in den Film eingeschriebene Konzept *Othering*⁴⁵⁵ führen dazu, dass die Darstellung von Disability limitiert bleibt. Hinsichtlich des Wandels im Umgang von Disability lässt sich im Sprung von Arielle zu Quasimodo lediglich ein kleiner Schritt Richtung eines Bewusstseins für die Verwendung von Disability im Film, sowie die Existenz in der Gesellschaft ausmachen.⁴⁵⁶

Der nächste Disney-Animationslangfilm, welcher bewusst mit dem Thema Disability arbeitet, erschien 2003 und trägt den Titel *Finding Nemo*. Dieser lässt zunächst ein gesteigertes Bewusstsein für das Thema vermuten, da der Film mehrere Figuren mit diverssten Disabilities inkludiert und diese auf den ersten Blick nicht marginalisiert. Die tiefgehende Analyse der drei Hauptfiguren Nemo, Marlin und Dory ergaben jedoch, dass die Darstellung der Disability nicht so inklusiv ist wie es zunächst erscheint. Wie sich zeigte, können weiterhin stereotype Zuschreibungen aufgefunden werden. So kann Nemo als *Schützling* und *Opfer*, Dory als *eternal child* und Marlin als *Held und Retter* verstanden werden. Trotz der noch nicht gänzlich Stereotyp-freien-Umsetzung kann ein gesteigertes Bewusstsein festgehalten werden, da die Konzeption der Figuren nicht gänzlich vom pathologischen Verständnis von Disability ausgeht und auf den normativen Schauwert abzielende Szenen, in denen Figuren beispielsweise als Monster inszeniert werden, wie etwa bei *The Hunchback of Notre Dame*⁴⁵⁷, verzichtet. Interessant ist, dass die genaue Betrachtung der Figuren ergab, dass Disney versuchte einen Weg zu finden die Figuren an das gesteigerte

⁴⁵⁵ Vgl. Jensen, "Othering, identity formation and agency", S. 65.

⁴⁵⁶ Vgl. Kapitel: Figurenanalyse Quasimodo, dieser MA-Arbeit, S. 46-53.

⁴⁵⁷ Vgl. *The Hunchback of Notre Dame*, [00:25:06-00:27:26].

Bewusstsein der Gesellschaft für Disability anzupassen und sie zugleich so umzusetzen, dass die normative Bevölkerung sich nicht moralisiert fühlt, und folglich den finanziellen Erfolg sichert. Die Vermeidung einer moralischen Verurteilung der Rezipient*innen kann unter anderem auf die Strategie zurückgeführt werden, eine Distanz zur Realität via vermenschlichter Tiere zu schaffen. Es zeigte sich, dass die Darstellung von Disability im Film *Finding Nemo* demnach nicht nur durch die Stereotype und die Abstraktion der Figuren (vermenschlichte Tiere) limitiert ist, sondern auf der Makroebene auf den Kapitalismus, welcher hinter dem Wunsch der Company nach finanziellen Erfolg steht, zurückgeführt werden kann.⁴⁵⁸

2013 erschien der Film *Frozen*, welcher endgültig mit dem pathologischen Modell von Disability brach und das soziale Modell im Disney-Animationslangfilm etablierte. Der Disability-Aspekt der Hauptfigur Prinzessin Elsa besteht nicht mehr in der Visualisierung und Verhandlung eines Impairments. Vielmehr besteht dieser in der Diskrepanz, ob ihre magische Kraft als Potential/Fähigkeit zu sehen ist oder ob sie durch die Gesellschaft zu einer Bürde bzw. zur Disability wird. Die Analyse zeigt, dass die Umsetzung der Figur und ihre Wandlung in direkter Verbindung mit ihrer Umwelt und der Gesellschaft steht. Beispielhaft für die Beteiligung der Gesellschaft an der Erzeugung von Disability ist das marginalisierende Verhalten der Figur Duke von Weselton, auf Grund von Angst und dem Verlust einer vermeintlichen Kontrolle. Weiters ergab die Analyse, dass die Figur Elsa ohne Stereotype auskommt und eine verstärkte Mehrdimensionalität aufweist. Die Entwicklung der Figur thematisiert, dass Disability nicht mit Inkompetenz in Verbindung zu bringen ist und im Gegensatz zu der Prinzessinnenfigur Arielle wird Elsa eine Machtposition zugestanden. Vergleicht man Arielle und Elsa, wird der Wandel des Umgangs mit Disability im Disney-Animationsfilm deutlich. Die Umsetzung der kleinen Meerjungfrau verbindet Disability und Weiblichkeit mit Schwäche, Inkompetenz und mit Unselbstständigkeit. Elsa hingegen steht für eine junge, emanzipierte, mächtige, durch die Gesellschaft disablede junge Frau, die mit ihrer (durch den Umgang mit ihr erzeugten) Angst gegenüber ihren magischen Fähigkeiten zu kämpfen hat. Dass der Versuch der Figur, sich selbst zu isolieren, nicht als akzeptable Lösung vermittelt wird und limitierenden Konzepten wie *das Starren* und *Voyeurismus* eine bewusste, visualisierte Absage erteilt wird, sind weitere Punkte, die den Wandel im Umgang mit Disability im Disneyfilm deutlich zeigen. Dieser lässt sich auch an der Tatsache, dass es sich bei Elsa um eine menschliche Figur handelt, festhalten. Disney hat einen weiteren Weg gefunden um eine moralische Verurteilung der Zuseher*innen zu vermeiden. Anstelle der Abstraktion (vermenschlichte Tiere in *Finding Nemo*) werden die marginalisierenden Handlungen und

⁴⁵⁸ [Vgl. Kapitel: Figurenanalysen Marlin, Nemo und Dory, dieser MA-Arbeit].

Aussagen einzelner menschlicher Figuren als negativ gekennzeichnet. Dieses Vorgehen ermöglicht den Zuseher*innen, die moralische Botschaft nicht direkt als Kritik an dem eigenen Verhalten als Teil der Gesellschaft zu sehen, sondern als individuelles Fehlverhalten von Einzelpersonen/-figuren wahrzunehmen und zu verhandeln.⁴⁵⁹

Die Strategie der Vermeidung einer moralischen Verurteilung jener Rezipient*innen mit einem normativen Menschenbild, und des gleichzeitigen Thematisierens von Disability, welche mit *Finding Nemo* begann, bei *Frozen* beibehalten wurde und im 2016 erschienenen Sequel *Finding Dory* fortgesetzt wurde, macht deutlich, dass die Limitation der Darstellung von Disability im Disney-Animationsfilm in den neueren Filmen, auf der Makroebene hauptsächlich auf das Profitstreben und die Orientierung auf ökonomischen Erfolg zurückzuführen ist. Dies steht in direkter Verbindung mit dem westlich orientierten und zunehmend auch globalen Massenpublikum.

Der damit einhergehende Wunsch nach finanziellen Erfolg der Disney Company in Kombination mit dem Wunsch der Rezipient*innen, insbesondere jener in prominenten öffentlichkeitswirksamen Positionen (Pressure Groups, NGOs, Academics und Filmkritiker*innen in der Medienbranche) nach einem gesteigerten Bewusstsein führt folglich dazu, dass einerseits versucht wird an den, mittlerweile als markenspezifische Kennzeichnung fungierenden Disney-Stil festzuhalten und andererseits, dass Disney nach Möglichkeiten sucht diesen zu modifizieren. Diese Entwicklung lässt sich an der Darstellung bzw. an dem via den Analysen ausgearbeiteten Umgang mit Disability zeigen. So wurde Arielles Disability archetypisch umgesetzt, Quasimodos Impairment verniedlicht bzw. angepasst und Nemos, Marlins und Dorys Disability durch ihre vermenschlichte Tiergestalt abstrahiert. Diese Beispiele zeigen den Versuch am etablierten Disney-Stil festzuhalten. *Frozen* hingegen kann als Bruch damit in vielerlei Hinsicht gesehen werden. Elsa entspricht keinem Archetyp, ihr Problem bzw. der Konflikt wurden nicht verniedlicht und die Disability nicht abstrahiert. Hinsichtlich der optischen Gestaltung der Figur kann jedoch, das Beibehalten des Disney-Stils nicht geleugnet werden.

Die auf Grunde der Bewahrung des Disney-Stils angestrebte Realitätsnähe, in Bezug auf die körperliche Gestaltung der Figuren kann auf der Mikroebene als verantwortlich für die Limitation der Darstellung von Disability im Disneyfilm gesehen werden, da sie dazu führt, dass Disney das größte Potential des Animationsfilms hinsichtlich der Verhandlung sozialer Konstrukte, die

⁴⁵⁹ [Vgl. Kapitel: Figurenanalysen Elsa, dieser MA-Arbeit].

Freiheit der Form nicht nutzt. Auf der Handlungsebene der Filme hingegen lässt sich Disability als widerständiges Potential ausmachen, welches Ableismus und Normen aktiv hinterfragt. Dies zeigt sich etwa dadurch, dass fast alle Figuren sich gegen eine unterdrückende Instanz wehren und versuchen auszubrechen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Ursachen der Limitation der Darstellung der Disability im Disneyfilm über die Jahrzehnte gewandelt haben. Ausgehend von einem zu geringen Bewusstsein für das Thema bei *Arielle*, über einen normativen Zugang bei *Quasimodo* hin zur Aufrechterhaltung des Disney-Stils bei *Finding Nemo* und *Frozen*. Je nach betrachteter Ebene lassen sich verschiedene Konstrukte ausmachen, die die Darstellung von Disability im Disney-Animationslangfilm hinsichtlich der Figurengestaltung limitieren. Ihnen allen gemein ist jedoch ihr Ursprung, das vorherrschende ableiste, patriarchale, kapitalistische Denken der westlichen Gesellschaft.

Conclusio

Diese Arbeit hat sich der Erforschung der Disability-Darstellung in Disney-Filmen mit Fokus auf die Figuren gewidmet. Sie beleuchtet ein aktuelles Thema in einem populärkulturellen Bereich, der bisher nur spärlich betrachtet wurde und zeigt neue Blickwinkel und Schnittpunkte verschiedener Disziplinen auf. Die Forschung macht darauf aufmerksam, dass auch in populärkulturellen Familienanimationsfilmen sozial-politische Konzepte einfließen und diese folglich ein Potential bergen die Gesellschaft zu formen. Inwiefern dieses in den Disney-Animationsfilmen in Hinblick auf Disability ausgestaltet ist, wurde untersucht. Der Fokus lag dabei nicht auf der ethischen Umgangsweise, sondern vielmehr auf den, via kulturtheoretischen Konzepten in die Figuren eingeschriebenen Limitationen und ihre filmische Umsetzung. Die Einschränkungen wurden aus den Figuren extrahiert und erlauben es im Vergleich eine historische Entwicklung aufzuzeigen.

Um das Thema zu erarbeiten wurde ein interdisziplinärer Blick angewandt. Dies bedeutet, es wurde zunächst ein Basiswissen zu dem Begriff *Disability* und seiner verschiedenen Konzepte erarbeitet. Die Betrachtung der juristischen, medizinischen und soziologischen Definitionen ergab, dass es ein weites Spektrum an verschiedenen Zugängen gibt und jede für sich genommen Limitationen aufweist. Es zeigte sich, dass eine Kombination der verschiedenen Zugänge der Forschung am dienlichsten ist. Disability sollte demnach nicht als starres Konzept verstanden werden, sondern vielmehr als ein sich im ständigen Wandel befindendes. Dies liegt unter anderem an den Verknüpfungen zu diversen sozialen Konzepten. Gezeigt wurde dies etwa in der Verbindung zu Gender, Race, Class, sowie dem Konnex zur Machthierarchie. Konstrukte wie *Othring* zeigten die damit einhergehende Marginalisierung, welche in der westlichen Welt vorherrschen. Zurückführen kann man dies auf das Denken in Dichotomien, wie *normal* und *anders*. Dieses sorgt in Folge für stereotype Darstellungen von Disability, auch im Film. Dass Disability zum Teil eines bedeutungsgeladenen Zeichensystems geworden ist, welches das gesellschaftliche Bild von disabled Personen mitbestimmt und die Imaginationen der non-disabled Personen begünstigt⁴⁶⁰ ergibt sich durch die diversen Stereotype die ausfindig gemacht werden konnten, sowie durch auf die verwiesenen sozialen Funktionen der Darstellung von Disability im Film für die normative Gesellschaft. Hinsichtlich des Mediums Film bestehen diese unter anderem in der Schaffung eines Verhandlungsraums ohne Möglichkeit zu

⁴⁶⁰ Vgl. Davis, "The ghettoization of disability", S. 45.

Gegenwehr, wie es Lori Kido Lopez kritisiert.⁴⁶¹ Ein Gegenkonzept, dass sie vorschlägt, beruht auf Sehen und Zuhören.⁴⁶² Darüber hinaus dient die Darstellung von Disability im Film der normativen Gesellschaft der Selbstversicherung ihrer Stärke. Die Forschung zu diesem Abschnitt ergab deutlich, dass eine Instrumentalisierung der Disability im Film durch normative Personen bzw. durch deren Blickwinkel vorherrscht. Um zu zeigen, dass das Medium Film und insbesondere der Animationsfilm ein widerständiges Potential birgt, wurde nach einem kurzen Abschnitt zu Disability in der Filmproduktion, auf die Besonderheiten des Körpers im Animationsfilm eingegangen. Die für das große Potential verantwortliche Besonderheit liegt unter anderem in der Wandelbarkeit der Körper, der Irrelevanz der Naturgesetze, sowie im freien Umgang mit Raum und Zeit. Maßgebend ist die dafür vorherrschende Akzeptanz der Rezipient*innen, welche nur durch die Forderung nach dem in sich schlüssig sein des geschaffenen Gefüges limitiert ist. Die Grenzen der Vorstellungskraft des/der Erschaffer*in bilden die Grenzen des Animationsfilms. Die Tatsache, dass im Animationsfilm nichts dem Zufall überlassen ist, führt zu der Argumentation, dass der Umgang und die Darstellung von Disability von den Produzent*innen maßgebend beeinflusst wird. Ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, spielt hinsichtlich der möglichen Decodierung der Botschaft durch die Rezipient*innen keine Rolle. Folglich lässt sich der Produktion eine gewisse soziale Verantwortung zuschreiben. Um zu klären ob und wie Disney mit dieser umgeht wurde in einem weiteren Abschnitt auf Walt Disneys Direktiven, den Disney-Stil und auf die aktuellen öffentlichen Richtlinien in Bezug auf Disability eingegangen. Aus dieser Auseinandersetzung resultierte die Erkenntnis, dass die Disney Company versucht Walt Disneys Direktive, Filme für die ganze Familie zu produzieren treu bleibt, sich jedoch auch an die Forderungen der Gesellschaft hinsichtlich sozialer Werte und Botschaften anpassen musste, um den Erfolg weiterhin zu gewähren. Die Ergebnisse der Analyse untermauern dies. Die Figuren Arielle (*The Little Mermaid* 1989), Quasimodo (*The Hunchback of Notre Dame* 1996 + *The Hunchback of Notre Dame II* 2002), Nemo & Marlin & Dory (*Finding Nemo* 2003 + *Finding Dory* 2016), und Elsa (*Frozen* 2013) wurden mittels der Figurenanalyse nach Jens Eder (*Die Uhr der Figur*) analysiert, um ein detailliertes und tiefgehendes Verständnis der Figuren zu gewinnen. Der Fokus lag dabei auf der Darstellung der Disability bzw. deren Umsetzung. Mit dem zusammengetragenen Wissen und den Ergebnissen der Analysen kann die

⁴⁶¹ Lori Kido Lopez, "How to stare at your television. The ethics of consuming race and disability on freakshow", S. 109.

⁴⁶² Vgl. Lopez, "How to Stare at Your Television", S. 124.

Forschungsfrage der Arbeit wie folgt beantwortet werden. Folgende Forschungsfrage leitete die Masterarbeit an:

Beeinflussen und limitieren kulturpolitische Konzepte die Darstellung von Disability in Disney-Animationsfilmen, hinsichtlich der Figurenkonstruktion, und welcher Umgang mit Disability wird damit über das Medium Film an die Rezipient*innen herangetragen? Lässt sich ein Wandel der Darstellung in den Jahren 1980-2016 ausmachen und wie ist dieser ausgestaltet?

Die Forschung ergab, dass sich die Darstellung von Disability im Disney-Animationslangfilm über die letzten Jahrzehnte gewandelt hat. Das Bewusstsein für eine/n inklusivere/n Darstellung bzw. Umgang stieg und wurde auf Grund der Forderung der Rezipient*innen versucht mit dem Disney-Stil zu vereinen. Vor der 2000er Wende blieb die Darstellung vor allem auf Grund eines geringen Bewusstseins für Disability und die soziale Relevanz der Darstellung im Film limitiert. Auf der Mikroebene zeigt sich dies an in den Figuren eingeschriebenen, limitierenden, kulturpolitischen Konzepten *Schaulust*, *Starren*, *male gaze* und *Othring*. Durch das gesteigerte Bewusstsein für die Darstellung von Disability veränderten sich auch jene Aspekte, welche die Darstellung limitieren. Die Analysen der Figuren aus *Finding Nemo* und *Frozen* zeigten, dass die Limitationen in den jüngeren Filmen nicht mehr primär auf unüberlegte Zuschreibungen in Form von Stereotype und mit ihnen einhergehenden kulturpolitischen Konzepten zurückzuführen sind, sondern vielmehr auf der Makroebene auszumachen sind. Die Angst davor die normative Gesellschaft moralisch zu verurteilen und in Folge finanzielle Einbußen hinnehmen zu müssen führt dazu, dass der Disney Konzern versucht den zum Teil limitierenden Disney-Stil so zu modifizieren, dass die Figurengestaltung mit dem aktuell vorherrschenden Bewusstsein für Inklusion im Einklang steht. Experimentelle oder über die aktuellen Forderungen der Gesellschaft hinausgehende Darstellungsformen konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht ausfindig gemacht werden. Vielmehr konnte festgestellt werden, dass die realitätsnahe Umsetzung der menschlichen Figuren, welche der Disney-Stil fordert, das Potential des Animationsfilms hinsichtlich der Verhandlung und Umsetzung von Disability limitiert. Das Festhalten an diesem kann nicht nur mit der Relevanz des Wiedererkennungswerts begründet werden, vielmehr steht der wirtschaftliche Erfolg im Zentrum dessen. Es zeigt sich die Vermeidung der moralischen Verurteilung der Rezipient*innen und das Festhalten am Disney-Stil steht in direkter Verbindung zum kapitalistischen westlichen Gesellschaftssystem. Der Wunsch der Disney Company in

diesem erfolgreich zu sein in Kombination mit den immer noch vorherrschenden Ableismus und patriarchalen Strukturen in der westlichen Gesellschaft, limitieren auf der Makroebene weiterhin die Darstellung von Disability im Disney-Animationsfilm. Interessant an Disneys Herangehensweise ist, dass sie einerseits das westliche, patriarchale, ableiste, kapitalistische System unterstützt, indem sie eine erfolgreiche Teilhabe daran verfolgt und es andererseits indirekt kritisiert, indem es seine Normen versucht zu verhandeln. Inwiefern es Disney möglich ist, diese zwiegespaltene Position zu verlassen bzw. ob ein Weg für Disney besteht die Inklusion aktiver zu fördern und gleichzeitig finanziell erfolgreich zu sein ist eine Frage, die bleibt und in Verbindung mit der weiteren gesellschaftlichen Entwicklung steht.

Quellenverzeichnis

Artikel

Bendix, Regina, "Seashell bra and happy end. Disney's transformations of 'The Little Mermaid'", *Fabula* 34/3-4, 1993, S. 280-290; <https://www-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/1298992586?OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=14682&imgSeq=1>, Zugriff: 06.01.2021.

Bérubé, Michael, "Disability and narrative", *PMLA*, 120/ 2, März 2005, S. 568–576; www.jstor.org/stable/25486186, Zugriff: 21.02.2021.

Castells, Jaume Duran/ Escudero, David Fonseca, "Disabled personages in the full-length films of Pixar animation studios (1995-2006)", *Proceedings of the 1st ACM SIGMM international workshop on media studies and implementations that help improving access to disabled users*, Oktober 2009 (New York), S. 13-18; <https://dl-acm-org.uaccess.univie.ac.at/doi/epdf/10.1145/1631097.1631102>, Zugriff: 28.02.2021.

Garland Thomson, Rosemarie, "Feminist disability studies", *Signs. Journal of women in culture and society* 30/2, 2005, S. 1557-1587.

Goering, Sara, "Rethinking disability. The social model of disability and chronic disease", *Current reviews in musculoskeletal medicine* 8/2, April 2015, S. 134-138.

Izard, Ralph S., "Walt Disney. Master of laughter and learning", *Peabody journal of education* 45/1, 1967, S. 36-41.

Jensen, Sune Qvotrup, "Othering, identity formation and agency", *Qualitative studies* 2/2, 2011, S. 63-78; <https://doi.org/10.7146/qs.v2i2.5510>, Zugriff: 10.01.2021.

Johnson, Emily, "Disability, medicine, and ethics", *American medical association journal of ethics* 18/4, April 2016, S. 355-358.

Lipari, Lisbeth, "Listening otherwise. The voice of ethics", *International journal of listening* 23/1, 2009 (Taylor & Francis Group), S. 44-59; DOI: 10.1080/10904010802591888, Zugriff: 16.05.2021.

Waugh, Arthur, "The folklore of the merfolk", *Folklore* 71/2, 1960, S. 73–84; <https://www.jstor.org/stable/1258382>, Zugriff: 06.01.2021.

Yamamoto, Kaoru, "To be different", *Rehabilitation counseling bulletin* 14/3, März 1971, S. 180-189.

Monografien

Bartmann, Silke, *Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen in Spielfilmen. Forum Behindertenpädagogik Bd.9*, Münster: LIT 2002.

Barnartt, Sharon/ Richard, Scotch, *Disability protests. Contentious politics 1970-1999*, Washington D.C: Gallaudet University Press 2001.

Bendazzi, Giannalberto, *Cartoon. One hundred years of cinema animation*, London [u.a.]: Libbey 1994.

Biesen, Sheri Chinen, *Film censorship. Regulating america's screen*, Wallflower/Columbia: University Press 2018; http://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1897299&site=ehost-live&ebv=EB&ppid=pp_17, Zugriff: 01.06.2021.

Benwell, Gwen/ Waugh, Arthur, *Sea enchantress. The tale of the mermaid and her kin*, London: Hutchinson, 1961.

Chahine, Nathalie, *Schönheit. Eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Schirmer/Mosel 2000.

Connell, Raewyn, *Gender. Geschlecht und Gesellschaft Bd. 53*, Wiesbaden: Springer VS 2013; https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-531-19414-1_1, Zugriff: 10.01.2021.

Degele, Nina/ Winker, Gabriele, *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010; http://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2263363&site=ehost-live&ebv=EB&ppid=pp_14, Zugriff: 24.05.2021.

Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren² 2014; (Orig. 2008).

Ėjzenštejn, Sergei [/ Leyda, Jay (Hg.)], *On Disney*, London: Methuen 1988.

Garland Thomson, Rosemarie, *Staring. How we look*, Oxford/ New York: Oxford University Press 2009.

Giroux, Henry A., *The mouse that roared. Disney and the end of innocence*, Lanham/Boulder/New York/ Oxford: Rowman & Littlefield 1999.

Hugo, Victor, [Übersetzt aus dem franz.: Else Ernst], *Der Glöckner Von Notre-Dame*, Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel-Verlag 1996; (Orig. *Notre-Dame de Paris*, Print. Insel-Taschenbuch 1781).

Joubin, Alexa Alice/ Orkin, Martin, *Race*, Abingdon/ Oxon/ New York: Routledge 2019; <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9781315696232>, Zugriff: 10.01.2021.

Linton, Simi, *Claiming disability. Knowledge and identity*, New York: New York University Press 1998.

Mitchell, David T./ Snyder, Sharon L., *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Michigan (USA): University of Michigan Press 2000.

Mitchell, David T./ Snyder, Sharon L., *The body and physical difference. Discourses of disability*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1997.

Norden, Martin F., *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies*, New Brunswick: Rutgers University Press 1994.

Oliver, Michael, *Understanding disability. From theory to practice*, New York: Macmillan Education UK/ Red Globe Press 1996.

Pallant, Chris, *Demystifying Disney. A history of Disney feature animation*, London [u.a.]: Bloomsbury 2013.

Quinn, Rees, *Disney*, Newbury [New Hampshire]: New Word City/ LLC 2014.

Titchkosky, Tanya, *Disability, self, and society*, Toronto: University of Toronto Press 2003.

Schipperges, Heinrich, *Krankheit und Kranksein im Spiegel der Geschichte. Vorgelegt in der Sitzung vom 12.12.1998. Schriften der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Bd.5*, Berlin/ Heidelberg/ New York: Springer 1999.

Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2005; (Orig. *Regarding the pain of others*, New York: Picador 2003).

Waldschmidt, Anne, *Disability Studies zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020.

Ward, Annalee R., *Mouse morality. The rhetoric of Disney animated film*, Austin [Texas]: University of Texas Press 2002.

Wasko, Janet, *Understanding Disney. The manufacture of fantasy*, Cambridge: Polity 2001.

Wells, Paul, *Understanding animation*, London/New York: Routledge 1998.

Hochschulschriften

Kirkpatrick, Stephanie R., *The Disney-Fication of disability. The perpetuation of Hollywood stereotypes of disability in Disney's animated films*, MA, The Graduate Faculty of The University of Akron 2009.

Leigh Scherman, Elisabeth, *Delightful disruption. Rethorical and semiotic constructions of disability in children's cinema*, Diss. University of Washington, Department of Communication 2011.

Sammelbände

Chivers, Sally/ Markotić, Nicole (Hg.), *The problem body. Projecting disability on film*, Columbus: Ohio State University Press 2010.

Buchi, G./ Gross, D./ Müller, S./ Steinmetzer, J./ (Hg.) *Normal - Anders - Krank?. Akzeptanz, Stigmatisierung und Pathologisierung im Kontext der Medizin*, Berlin: MWV Medizinisch Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2008; <http://search-ebscohost->

com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1044597&site=ehost-live, Zugriff: 21.06.2020.

Grimm, J./ Rölleke, W. (Hg.), *Kinder- und Hausmärchen*, Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verlag ²2001; (Orig. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der 3. Aufl. 1837).

Gruber, Enzo/ Heiner, Stefan (Hg.), *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003.

Maercker, Andreas, *Posttraumatische Belastungsstörungen*, Berlin/ Heidelberg: Springer ⁴2013.

Mogk, Marja Evelyn (Hg.), *Different bodies. Essays on disability in film and television*, Jefferson: McFarland 2013.

Beiträge in Sammelbänden

Bell, Elizabeth, "Somatexts at the Disney shop constructing the pentimentos of women's animated bodies", in: *From mouse to mermaid. The politics of film, gender, and culture*, Hg. Elizabeth Bell / Lynda Haas / Laura Sells, Bloomington: Indiana University Press 1995, S 51-57.

Davis, Lennard J., "The ghettoization of disability. Paradoxes of visibility and invisibility in cinema", in: *Culture - Theory – Disability. Encounters between disability studies and cultural studies. Disability Studies Bd.10*, Hg. Hanjo Berressem/ Moritz Ingwersen/ Anne Waldschmidt, Bielefeld: Transcript 2017, S. 39-49.

Dederich, Markus, "Inklusion und Exklusion", in: *(Re-)Konstruktive Inklusionsforschung. Differenzlinien - Handlungsfelder - Empirische Zugänge. Studien zu Differenz, Bildung und Kultur Bd. 5*, Hg. Jürgen Budde/ Andrea Dlugosch/ Tanja Sturm, Opladen/ Berlin/ Toronto: Verlag Barbara Budrich 2017, S. 69-82.

Dowse, Leanne/ Smith, Louisa, "Complexity and disability. Drawing from a complexity approach to think through disability at the intersections", in: *Interdisciplinary approaches to disability. Looking towards the future. Bd.2*, Hg. Katie Ellis/ R. Garland Thomson/ M. Kent/ R. Robertson, Abingdon [United Kingdom]: Routledge 2019, S. 123-130.

Ellis, Katie/ Garland Thomson, Rosemarie/ Kent, Mike/ Robertson, Rachel, "Introduction. Why manifestos, why now?", in: *Manifestos for the future of critical disability studies Bd.1*, Hg. Katie Ellis, Rosemarie Garland Thomson, Mike Kent, Rachel Robertson, New York: Routledge 2018, S. 1-8.

Gruber, Enzo, "Alte Bilder, die immer noch laufen. Spielfilme greifen auf unser kulturelles Wissen zurück", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Enzo Gruber/ Stefan Heiner, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 49-54.

Heiner, Stefan, "Einleitung", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Gruber, Enzo/ Heiner, Stefan, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 11-27.

Fofi, Goffredo, "Bewusst ohne Mitleid. Das Andersartige, das Extreme und die Utopie", in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*, Hg. Enzo Gruber/ Stefan Heiner, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2003, S. 41-48.

Longmore, Paul. K., "Screening stereotypes. Images of disabled people", in: *Screening disability. Essays on cinema and disability*, Hg. Christopher R. Smit/ Anthony Enns, Lanham: University Press of America 2001, S. 1-18.

Lopez, Lori Kido, "How to stare at your television. The ethics of consuming race and disability on freakshow", in: *Disability media studies*, Hg. Elizabeth Ellcessor/ Bill Kirkpatrick, New York: University Press 2017, S. 107-126.

Mulvey, Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", in: *The Routledge reader in gender and performance*, Hg. Jane De Gay/ Lizbeth Goodman, London: Routledge 1999, S. 233-238; (Orig. Screen 16/ 3, Herbst 1975).

Mintz, Kevin, "Accommodating Dory, but disempowering Dopey? Dilemmas of disability from Snow White to Finding Dory", in: *Disney and Philosophy. Truth, trust, and a little bit of pixie dust*, Hg. Richard B. Davis, Newark: John Wiley & Sons Incorporated 2019, S. 59-69.

Nagl, Tobias, "Cultural Studies und Filmanalyse", in: *Handbuch Filmanalyse*, Hg. Malte Hagener/ Volker Pantenburg, Wiesbaden: Springer (Geisteswissenschaften) 2018, S. 1-16; https://doi.org/10.1007/978-3-658-13352-8_22-1, Zugriff: 15.10.20.

Norden, Martin F., "The Hollywood discourse on disability. Some personal reflection", in: *Screening disability. Essays on cinema and disability*, Hg. Christopher R. Smit/ Anthony Enns, Lanham: University Press of America 2001, S. 19-32.

Norden, Martin F., "'You're a surprise from every angle: Disability, identity, and otherness in The Hunchback of Notre Dame", in: *Diversity in Disney films. Critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, Hg. Johnson Cheu, Jefferson: McFarland & Company 2012, S. 163-178.

Pollak, Reinhard, "Klasse, soziale." in: *Grundbegriffe der Soziologie*, Hg. J., Kopp/ A. Steinbach, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 225-228; https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-658-20978-0_45, Zugriff: 10.01.2021.

Räthzel, Nora, "Rassismustheorien. Geschlechterverhältnisse und Feminismus", in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Hg. Ruth Becker/ Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 283-291; https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-531-92041-2_33, Zugriff: 24.05.2021.

Thomas Susan/ Wolfensberger Wolf, "An overview of social role valorization", in: *A quarter-century of normalization and social role valorization. Evolution and impact*, Hg. Robert J. Flynn/ Raymond Lemay, Ottawa: University of Ottawa Press 1999, S. 125-159.

Tyler, Dennis, "Home is where the heart is. Pixar's Up", in: *Diversity in Disney films. Critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*, Hg. Johnson Cheu, Jefferson: McFarland & Company 2012, S. 268-282.

Zipes, Jack, "Breaking the Disney spell", in: *From mouse to mermaid. The politics of film, gender, and culture*, Hg. Elizabeth Bell/ Lynda Haas/ Laura Sells, Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 17-25.

www

Adewole, Oluwatayo "No sex please, we're Disney. Why we shouldn't look to the house of mouse for stories of sexual liberation", *Independent*, 07.03.2021 (07:58), <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/disney-love-victor-sexuality-b1813005.html>, Zugriff: 08.08.2021.

Bork, Julia/ Petersen, Christoph, "So grausam waren die Märchen wirklich, bevor Disney sie weichgespült hat", *filmstarts*, 10.04.2015 (12:30), <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18492712.html?page=3>, Zugriff: 08.08.2021.

Cat Wells, Keely, "7 Myths about Disability and Filmmaking", *raindance*, 03.12.2020, [Abschnitt: "Myth Busting"], <https://www.raindance.org/7-myths-about-disability-and-filmmaking/>, Zugriff: 04.08.2021.

Hampl, Bernhard, "Was bedeutet „behindert“?", *Behindertenvertretung in Österreich*, 23.03.2017, http://bham.at/BehVertr/01_Beh/Beh_01.htm, Zugriff: 18.07.2020.

Goehlich, Birgit, "Stimmungsbarometer „Kinderfilm“. FSK-Freigaben für die jüngsten Kinogänger", *FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft)*, o.J., <https://www.fsk.de/?seitid=539&tid=23>, Zugriff: 19.05.2021.

LaPorte, Nicole, "How 'Frozen' director Jennifer Lee reinvented the story of the snow queen", *fastcompany*, 28.02.2014, <https://www.fastcompany.com/3027019/how-frozen-director-jennifer-lee-reinvented-the-story-of-the-snow-queen>, Zugriff: 08.08.2021.

Mullen, Matt/ Onion, Amanda/ Sullivan, Missy/ uvm., "Disney release 'Snow White and the seven dwarfs'", *HISTORY Publisher A&E Television Networks*, 13.11.2009 (Last Updated 03.02.2020), <https://www.history.com/this-day-in-history/disney-releases-snow-white-and-the-seven-dwarfs>, Zugriff: 25.05.2021.

O.N., "ABOUT. Global Talent Development & Inclusion (GTDI)", <https://www.universaltalentdevelopment.com/about>, Zugriff: 18.09.2021

O.N., "Behindertenpass", *Sozialministeriumservice*, o.J., https://www.sozialministeriumservice.at/Menschen_mit_Behinderung/Behindertenpass_und_Parkausweis/Behindertenpass/Behindertenpass.de.html#heading_Wer_bekommt_den_Behindertenpass, Zugriff: 18.07.2020.

O.N., "Disability and health", *World Health Organization*, 16.01.2018, <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health>, Zugriff: 18.07.2020.

O.N., "Diversity and inclusion commitment Disney", 2020, <https://thewaltdisneycompany.com/app/uploads/2019/09/DiversityAndInclusionCommitment.pdf>, Zugriff: 14.09.2020.

O.N., "Einleitungstext zum Archiv zur Geschichte der Behindertenbewegung. SELBSTBESTIMMT LEBEN BEWEGUNG in Österreich", [Abschnitt: Geschichte der Selbstbestimmt Leben Bewegung ab 1945], *bidok - die barrierefreie digitale Bibliothek zu Behinderung und Inklusion*, <http://bidok.uibk.ac.at/projekte/behindertenbewegung/geschichte.html>, Zugriff: 18.07.2020.

O. N., "Findet Nemo", *IMDb. Internet Movie Database*, o.J., <https://www.imdb.com/title/tt0266543/>, Zugriff: 26.02.2021.

O.N., "gender", *PONS. Online Wörterbuch*, o.J., <https://de.pons.com/übersetzung/englisch-deutsch/gender?bidir=1>, Zugriff: 10.01.2021.

O.N., "Marlin", *Vornamen.com*, o.J., <https://www.vorname.com/name/Marlin.html#herkunft>, Zugriff: 26.02.21.

O.N., "nemo", *Langenscheidt*, o.J., <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/nemo>, Zugriff: 26.02.21.

O.N., "Othering", *Diversity arts culture. Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung*, o.J., <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering>, Zugriff: 10.01.2021.

O.N., "Quasimodo", *desired*, o.J., <https://www.desired.de/mami/vornamen/quasimodo/>, Zugriff: 12.10.20.

O.N., "race", *PONS. Online Wörterbuch*, o.J., <https://de.pons.com/übersetzung/englisch-deutsch/race>, Zugriff: 10.01.2021.

O.N., "Social model of disability", *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, 05.07.2020, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Social_model_of_disability&oldid=966100796, Zugriff: 18.07.2020.

O.N., "Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen", *humanrights.ch*, 13.12.2006, <https://www.humanrights.ch/de/internationale-menschenrechte/uno-abkommen/behinderte/>, Zugriff: 18.07.2020.

O.N., "Warner Bros.' Production Diversity Policy", o.J., <https://policies.warnerbros.com/disclosures/en-us/pdf/WB-Production-Diversity-Policy.pdf>, Zugriff: 18.09.2021.

O.N., "Was ist eine Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS)?", *Neurologen und Psychiater im Netz. Das Informationsportal zur psychischen Gesundheit und Nervenerkrankungen*, o.J., <https://www.neurologen-und-psychiater-im-netz.org/psychiatrie-psychosomatik-psychotherapie/erkrankungen/posttraumatische->

belastungsstoerung-ptbs/was-ist-eine-posttraumatische-belastungsstoerung-ptbs/, Zugriff: 21.06.2021.

Schöb, Andrea, "Definition Inklusion", *Wehrfritz*, Juli 2013, <http://www.inklusion-schule.info/inklusion/definition-inklusion.html>, Zugriff: 10.08.2021.

Streib, Jessi, "Class Inequality in Children's Movies", *Class Action*, 18.04.2016, <https://classism.org/class-inequality-in-childrens-movies/>, Zugriff: 25.09.2021.

Williams, Holly, "Will disabled people ever get the stories they deserve?", *BBC (Culture)*, 02.12.2019, [Abschnitt: "The last acceptable prejudice?"], <https://www.bbc.com/culture/article/20191201-will-the-disabled-ever-get-the-stories-they-deserve>, Zugriff: 04.08.2021.

Filme

Finding Dory, Regie: Andrew Stanton, USA 2016; DVD, *Findet Dory*, Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2017.

Finding Nemo, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, *Findet Nemo* (in: Die ultimative DVD-Collection), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2014.

Finding Nemo - A filmmaker's roundtable, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, *Findet Nemo* (in: Die ultimative DVD-Collection, Bonusmaterial), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney studio home entertainment 2014.

Frozen, Regie: Chris Buck/ Jennifer Lee, USA 2013; DVD, *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*, Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014.

Ian. Una historia que nos movilizará, Regie: Abel Goldfarb, Argentinien 2018.

Little Mermaid (Diamond Edition 2013), Regie: Ron Clements/ John Musker, USA 1989; DVD, *Arielle. Die Meerjungfrau*, Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Home entertainment 2013.

The Hunchback of Notre Dame, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1996; Disney+, *Der Glöckner von Notre Dame*, Österreich: Walt Disney Pictures 2020; <https://www.disneyplus.com/de-de/movies/der-glockner-von-notre-dame/796BIJb9AIES>, Zugriff: 12.10.2020.

The Making of The Hunchback of Notre Dame, Regie: Dan Boothe, USA 1996; VHS, USA: The Wrightwood Group (Promo TV Special) 1997.

The Story of Frozen. Making a Disney Animated Classic, Regie: Rudy Bednar, USA 2014; TV-Movie, USA: Lincoln Square Production 2014.

Online Video

Finding Nemo (2003) - The Making Of, Regie: Lights Camera Action, 01.09.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=g2zx3gcuXnk> 01.09.2019, Zugriff: 27.02.2021; (Orig.: "Making 'Nemo'", R: Rick Butler, 2-Disc Collector's Edition DVD for Finding Nemo, 2003).

Journey to Under the Sea: The Making of The Little Mermaid, Regie: O.N., USA 17.11.1989; Disney Channel, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=IuHR5ZOWp-U>, Zugriff: 9.12.2020.

Laufbildverzeichnis

Abb. 1. *Beispiel für den Einsatz der Komplementärfarben bei der Figur Ariel*, Quelle: Standbild, *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), Regie: Ron Clements, John Musker, USA 1989, DVD, Ariel. Die Meerjungfrau, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home entertainment, [00:27:40].

Abb. 2. *Figur Ariel*, Quelle: *The little Mermaid* (Diamond Edition 2013), Regie: Ron Clements, John Musker, USA 1989, DVD, Ariel. Die Meerjungfrau, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home entertainment 2013, [00:49:14].

Abb. 3. *Figur Quasimodo*, Quelle: *The Hunchback of Notre Dame*, Regie: Gary Trousdale/ Kirk Wise, USA 1996, Walt Disney Pictures; Disney+, Zugriff: 13.10.20, [00:10:22].

Abb. 4. *Figuren Nemo (links) und Marlin (rechts)*, Quelle: *Finding Nemo*, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, *Findet Nemo* (in: *Die ultimative DVD-Collection*), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2014, [00:08:12].

Abb. 5. *Figur Dory (links), Finding Nemo*, Quelle: *Finding Nemo*, Regie: Andrew Stanton, USA 2003; DVD, *Findet Nemo* (in: *Die ultimative DVD-Collection*), Deutschland/ Österreich/ Schweiz: Walt Disney Studio home entertainment 2014, [00:39:40].

Abb. 6. *Figuren Elsa (links) und Anna (rechts) als Kind*, Quelle: *Frozen*, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee, USA 2013, DVD, *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014, [00:04:29].

Abb. 7. *Figur Elsa als Erwachsene*, Quelle: *Frozen*, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee, USA 2013, DVD, *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014, [00:30:19].

Abb. 8. *Figur Elsa nach ihrer Verwandlung*, Quelle: *Frozen*, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee, USA 2013, DVD, *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*, Österreich/Deutschland/Schweiz: Walt Disney Home Entertainment 2014, [00:33:01].

Anhang

Liedtext *Let it go* aus dem Film *Frozen* (2013)

"The snow glows white
On the mountain tonight
Not a footprint to be seen
A kingdom of isolation
And it looks like I'm the Queen

The wind is howling
Like this swirling storm inside
Couldn't keep it in
Heaven knows I tried...

Don't let them in
Don't let them see
Be the good girl you always have to be
Conceal
Don't feel
Don't let them know...
Well, now they know!

Let it go, let it go
Can't hold it back anymore
Let it go, let it go
Turn away and slam the door!
I don't care what they're going to say
Let the storm rage on
The cold never bothered me anyway

It's funny how some distance
Makes everything seem small
And the fears that once controlled me
Can't get to me at all!

It's time to see
What I can do
To test the limits and break through
No right, no wrong
No rules for me
I'm free!

Let it go! Let it go!
I am one with the wind and sky!
Let it go! Let it go!
You'll never see me cry!

Here I stand and here I'll stay
Let the storm rage on...

My power flurries through the air into the
ground
My soul is spiraling in frozen fractals all
around
And one thought crystallizes like an icy
blast
I'm never going back
The past is in the past!

Let it go! Let it go!
And I'll rise like the break of dawn!
Let it go! Let it go!
That perfect girl is gone!

Here I stand in the light of day...
Let the storm rage on!!!
The cold never bothered me anyway"⁴⁶³

⁴⁶³ Vgl. Mynott, Nicole, "Let it go lyrics from Frozen", *Oh My Disney*, 2014,
<https://ohmy.disney.com/music/2013/11/25/let-it-go-lyrics/>, Zugriff: 29.04.2021.

Abstract

Die Masterarbeit *Disability in Disney-Animationslangfilmen - Der Wandel der Darstellung von 1989-2016* liefert einen Überblick zu dem Umgang der Darstellung und der Umsetzung von Disability in den Disney-Animationslangfilmen der letzten Jahrzehnte. Zunächst werden die verschiedenen Definitionen des Begriffs Disability beleuchtet und in Verbindung mit der Filmwissenschaft gebracht. Die nachfolgenden tiefgehenden Analysen (nach Jens Eder "Die Uhr der Figur") der Filmfiguren Arielle (The Little Mermaid 1989), Quasimodo (The Hunchback of Notre Dame 1996 + The Hunchback of Notre Dame II 2002), Nemo & Marlin & Dory (Finding Nemo 2003 + Finding Dory 2016), und Elsa (Frozen 2013) zeigen deutlich, dass kulturpolitische Konzepte, wie *die Schaulust, das Starren, Male Gaze* und *Othering* die Darstellung von Disability limitieren. Deutlich wurde zusätzlich, dass die Limitationen in den jüngeren Filmen nicht mehr primär auf unüberlegte Zuschreibungen in Form von Stereotype und mit ihnen einhergehenden kulturpolitischen Konzepte zurückzuführen sind, sondern viel mehr auf der Makroebene auszumachen sind. Dies bedeutet, dass der Disney-Animationsfilm zwar das Potential birgt, mit der stereotypen Darstellungsweise zu brechen, aber dies nur bedingt verwirklicht wird, da die Erwartungen der westlich-patriarchalen, ableisten Rezipient*innen und der Wunsch der Disney Company nach einer erfolgreichen Teilhabe an dem vorherrschenden Kapitalismus die Darstellung von Disability auf einer Makroebene limitieren. Interessant ist, dass die Company einerseits das System unterstützt und es andererseits indirekt kritisiert, indem es versucht, seine Normen zu verhandeln.

Abstract (english version)

The Master's thesis *Disability in Disney-Animationslangfilmen - Der Wandel der Darstellung von 1989-2016* provides an overview of the handling of the representation and implementation of disability in Disney animated feature films of the last decades. First, the various definitions of disability are examined and related to film studies. The following in-depth analyses (according to Jens Eder Die Uhr der Figur) of the film characters Arielle (The Little Mermaid 1989), Quasimodo (The Hunchback of Notre Dame 1996 + The Hunchback of Notre Dame II 2002), Nemo & Marlin & Dory (Finding Nemo 2003 + Finding Dory 2016), and Elsa (Frozen 2013) clearly show that cultural-political concepts such as *die Schaulust, Starring, Male Gaze* and *Othering* limit the representation of disability. It also became clear that the limitations in the more recent films are no longer primarily due to unconsidered attributions in the form of stereotypes and the cultural-political concepts that

go hand in hand with them but are much more to be found on the macro level. This means that although the Disney animated film has the potential to break with the stereotypical mode of representation, this is only realized to a limited extent, as the expectations of the western patriarchal, ableist recipients and the Disney Company's desire for a successful participation in the prevailing capitalism limit the representation of disability on a macro level. It is interesting that the company on the one hand supports the system and on the other hand indirectly criticizes it by trying to negotiate its norms.