



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Honey, Where Is My Super Suit?“
Die Konstruktion von Familienbildern im Spannungsfeld zwischen
Tradition und Umbruch in Disney- und Pixar 3D-Animationsfilmen“

verfasst von / submitted by

Lea Kern, BA

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

Wien, 2022 / Vienna 2022

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:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
2 Film und Familie: Eine theoretische Einordnung	
2. 1 Was ist Familie?	7
2. 2 Animationsfilm	11
2. 2. 1 Auswahl des Filmmaterials für die Analyse	
2. 3 Familienfilm	15
2. 4 Familie im Film	18
3 Familienbilder zwischen Tradition und Umbruch	
3. 1 Die Nuklearfamilie: Zurück in die Zukunft	21
3. 1. 1 THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) & INCREDIBLES 2 (Brad Bird, US 2018)	
3. 1. 2 INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015)	
3. 1. 3 BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012)	
3. 1. 4 Zusammenfassung – Die Nuklearfamilie: Zurück in die Zukunft?	
3. 2 Neue Normalität? Alleinerziehende und verstorbene Eltern(teile)	39
3. 2. 1 FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) & Frozen II (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2019)	
3. 2. 2 FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) & Finding Dory (Andrew Stanton/Angus MacLane, US 2016)	
3. 2. 3 ONWARD (Dan Scanlon, US 2020)	
3. 2. 4 Zusammenfassung – Neue Normalität? Alleinerziehende und verstorbene Eltern(teile)	
3. 3 Großfamilie als Generationenkonflikt	58
3. 3. 1 ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021)	
3. 3. 2 COCO (Lee Unkrich, US 2017)	
3. 3. 3 MOANA (John Musker/Ron Clements, US 2016)	
3. 3. 4 Zusammenfassung – Großfamilie als Generationenkonflikt	
4 Resümee	81
5 Quellenverzeichnis	
5. 1 Literaturverzeichnis	86
5. 2 Filmografie	90
6 Abstract	93

1 Einleitung

Das US-amerikanische Medienunternehmen The Walt Disney Company führte jahrzehntelang unangefochten das Gebiet des 2D-Animationsfilms an. Seit 1937, mit SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (David Hand, US 1937), veröffentlichte Disney regelmäßig erfolgreiche abendfüllende Zeichentrickfilme; nach SNOW WHITE folgten mit SLEEPING BEAUTY (Clyde Geronimi, US 1959) und CINDERELLA (Wilfred Jackson/Hamilton Luke/Clyde Geronimi, US 1950) weitere Märchenadaptionen sowie während der sogenannten Disney-Renaissance unter anderem die nicht minder profitablen Filme ALADDIN (John Musker/Ron Clements, US 1992), THE LION KING (Roger Allers/Rob Minkoff, US 1994) und POCAHONTAS (Mike Gabriel/Eric Goldberg, US 1995). Weder die ab den 1970er Jahren laut werdenden Stimmen, Zeichentrickfilme seien dem baldigen Ende geweiht, noch wachsende Konkurrenz in der Branche konnten dem Erfolg der Firma etwas anhaben.¹ Während alle anderen großen Medienunternehmen in Hollywood in den 1980er und 1990er Jahren aufgekauft wurden oder fusionierten², streckte die Disney Company die Fühler ihrerseits nach einer anderen Firma aus: Pixar Animation Studios. 1991 kam es zur Kooperation, 2006 wurde Pixar offiziell von Disney übernommen.³ Heute gehört die Kombination der Unternehmen zu den größten Medienkonzernen der Welt und dominiert den globalen Markt für Computeranimationsfilme.

Neben den großen Fortschritten in der 3D-Animation wurde Pixar als Garant für originelle und berührende Geschichten gesehen. Inhaltlich lassen sich die zentralen Themen der neuen Animationsfilme von Disney und Pixar zumeist in *Freundschaft* und *romantische Liebe* unterteilen, aber auch *Familie* spielt eine nicht unwesentliche Rolle. Die Walt Disney Company selbst versteht sich als „international family entertainment and media enterprise“⁴. Ein möglichst breites Publikum aller Altersklassen anzusprechen, zählt zur Erfolgsstrategie des Unternehmens. Noel Brown schreibt etwa zu TOY STORY, (John Lasseter, US 1995) dem ersten Pixar-Film, der unter dem Vertrag mit Disney entstand:

¹ Vgl. Noel Brown, „Toy Story and the Hollywood Family Film“, *Toy Story. How Pixar Reinvented the Animated Feature*, hg. v. Noel Brown et al., London: Bloomsbury Academic 2017, S. 21-38, hier S. 25.

² Vgl. Noel Brown, *The Hollywood Family Film. A History, from Shirley Temple to Harry Potter*, London/New York: I.B. Tauris 2012, S. 107.

³ Vgl. Jérôme Barthélemy, „The Disney-Pixar relationship dynamics. Lessons for outsourcing vs. vertical integration“, *Organizational Dynamics*, 40/1, Jänner-März 2011, S. 43-48, hier S. 43.

⁴ Disney, „OUR BUSINESSES“, [thewaltdisneycompany.eu](https://www.thewaltdisneycompany.eu), o.A., <https://www.thewaltdisneycompany.eu/about/>, 19.07.2022.

„Like the majority of Hollywood animated features, it explicitly targets so-called family audiences, utilizing a range of textual strategies to mobilize consumers of different ages and backgrounds.”⁵

Ein Film „für die ganze Familie“ also; doch was ist ein Familienfilm und wie wird das Konzept Familie *innerhalb* des filmischen Universums dargestellt?

Auf diesen Überlegungen beruht die Idee für diese Arbeit. Der große Einfluss der Disney Company wird als Anlass genommen, zu beleuchten, mit welchen filmischen Mitteln dem Publikum in Disney- und Pixar-Filmen unterschiedliche Familienbilder vermittelt werden. Den Hauptanstoß für die Umsetzung der Arbeit haben zwei Werke von Noel Brown gegeben, die sich mit dem Animationsfilm und Familienfilm in Hollywood beschäftigen: *Contemporary Hollywood Animation. Style, Storytelling, Culture and Ideology* und *The Hollywood Family Film. A History, from Shirley Temple to Harry Potter*.

Der Theorieteil der Arbeit klärt zunächst die Grundlagen zum Begriff Familie und gibt danach eine Übersicht zu Animationsfilm und Familienfilm sowie zu Familie im Film. Diese Vorbereitungen dienen als Aufbau für die Forschungsfrage der Arbeit, die im anschließenden Analyseteil anhand von Filmbeispielen bearbeitet wird:

Wie wird das Konzept Familie in 3D-Computeranimationsfilmen von Disney und Pixar ab dem Jahr 2000 dargestellt und welche Familienbilder ergeben sich daraus?

Das Ziel der Arbeit ist es, aufzuzeigen, mit welchen filmischen Mitteln Familienbilder in den Filmen inszeniert und aufgeladen werden. Die Familienbilder werden aus einem filmwissenschaftlichen Kontext heraus untersucht und innerhalb der weltweit erfolgreichen und einflussreichen Populärkultur Disneys verortet. Die Hypothese der Arbeit geht von einem US-amerikanischen Familienbild aus, das die untersuchten Filme prägt, unabhängig davon, ob es sich bei dem Schauplatz deren Handlungen um die USA handelt. Dieses Familienbild bewirkt, dass manche Familienmodelle in den Filmen promoviert werden, während andere bewusst ausgelassen werden, sodass ein heiles Bild des Konzepts Familie erhalten bleiben werden kann. Obgleich Familie in verschiedenen Variationen aufscheint, wird die Analyse zu dem Ergebnis kommen, dass die Familienbilder die positiven Aspekte von Familie betonen.

⁵ Brown, „*Toy Story and the Hollywood Family Film*“, S. 21.

Weitere Fragen, die mit der Forschungsfrage und der Hypothese zusammenhängen und beantwortet werden sollen, lauten:

- Welche Familienmodelle werden in den Disney- und Pixar-Filmen gezeigt?
- Welche filmischen Mittel werden genutzt, um emotionale Assoziationen in Bezug auf das Konzept Familie herzustellen?
- Können unterschiedliche Variationen an Familienmodellen und -bildern erfasst werden?

Obgleich sich viele wissenschaftliche Texte mit Disney beschäftigen, gibt es ein Manko hinsichtlich des Themas Familie in den Filmen, wie auch Jennifer Hecht in ihrer Arbeit *Happily ever after. Construction of family in Disney princess collection films* feststellt:

„Although considerable research on the Disney princess collection has been conducted on themes of femininity and masculinity, little research has been conducted on roles within the family.“⁶

Jene Texte, die sich mit Disney und Familie auseinandersetzen, beziehen sich zumeist nur auf die älteren Zeichentrickklassiker und sind inhaltlich weniger stark auf das Konzept Familie fokussiert.

Das Ziel dieser Arbeit ist nicht, Disney als Unternehmen, Phänomen oder Person zu „dekonstruieren“⁷. In der Untersuchung geht es nicht um eine Bewertung der Filme und ihrer Inhalte. Mit der berechtigten Kritik an Disney haben sich bereits andere Wissenschaftler*innen bestens auseinandergesetzt. Das Interesse an diesem Forschungsgegenstand beruht auf der Frage, wie Disney Bilder und Botschaften kreiert. Mit welchen filmischen Mitteln können einem breiten Publikum greifbare Bilder zu einem komplexen Konzept wie Familie vermittelt werden? Weiters werden diese Familienbilder, da es sich um eine filmwissenschaftliche Arbeit handelt, nicht allumfassend psychologisch interpretiert. Die Arbeit berücksichtigt aber gesellschaftliche und soziale Konstruktionen, die das Konzept Familie begleiten.

⁶ Jennifer Hecht, „Happily ever after. Construction of family in Disney princess collection films“, San José State University, The Faculty of the School of Journalism and Mass Communications 2011, S. 3.

⁷ Siehe: Eleanor Byrne/Martin McQuillan, *Deconstructing Disney*, London: Pluto Press 1999.

2 Film und Familie: Eine theoretische Einordnung

Im Folgenden wird der theoretische Rahmen für diese Arbeit vorgestellt und eine Erörterung wichtiger Oberbegriffe durchgeführt. Um einen entsprechenden Kontext für die Analyse zu schaffen, wird Familie zunächst außerhalb von Film als soziales Konstrukt beleuchtet und eine komprimierte und für den Forschungsgegenstand der Arbeit angemessene Antwort auf die Frage **Was ist Familie?** gegeben.

Der **Animationsfilm** und der **Familienfilm** machen das filmische Material dieser Arbeit aus. Es wird eine Übersicht über die beiden Genres und über die Filme der Analyse gegeben.

Im Unterkapitel **Familie im Film** werden die zuvor erläuterten Begriffe thematisch verbunden und Familie als beliebtes und mannigfaltiges Motiv im (Disney- und Pixar-) Film untersucht.

2. 1 Was ist Familie?

Eine allgemeingültige Definition für das Konstrukt Familie zu finden, ist schwierig und innerhalb des Rahmens dieser Arbeit weder hinreichend möglich noch notwendig. Im Folgenden wird eine vereinfachte Übersicht jenes Vokabulars gegeben, mit dem im Laufe der Analyse gearbeitet werden wird. Trotz der Komplexität des Begriffs Familie und seiner langen Geschichte lassen sich gewisse Definitionen herausfiltern, die ein besseres Verständnis für den Analyseteil der Arbeit schaffen.

Aus soziologischer Sicht lässt sich eine Erklärung – auf das Grundgerüst heruntergebrochen – etwa folgendermaßen zusammenfassen: „Als zentrale Funktionen der Institution Familie gelten Reproduktion und Sozialisation.“⁸

Etwas weniger trocken formuliert es Barbara Schweizerhof in ihrem Beitrag für *Family Affairs*, einem Sammelband, in dem Familie in Film und Serie untersucht wird: „Im engeren Sinne steht Familie für Herkunft. Sie ist der Ort, an dem man die Dinge lernt, die unsere Persönlichkeit wie keine andere strukturieren: Sprechen und Lieben.“⁹

Unabhängig von der exakten Definition, ist die Relevanz der Familie unumstritten:

⁸ Christine Zimmermann, *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf. Eine Diskursanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 36.

⁹ Barbara Schweizerhof, „Fremdsein im Vertrauten. Atom Egoyans FAMILY VIEWING“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 73-81, hier S. 73.

„[...] ohne Zweifel sind Ehe und Familie, und insbesondere die Kernfamilie, gesellschaftlich weitverbreitete Institutionen, die in den mannigfaltigsten Formen auftreten und eine zentrale Rolle bei der Entwicklung menschlicher Gesellschaften spielen.“¹⁰

Mit Kernfamilie, manchmal auch Kleinfamilie, oder im Englischen „nuclear family“, ist ein als konventionell geltendes Familienmodell gemeint, das aus Eltern und Kind(ern) in einem gemeinsamen Haushalt besteht.¹¹ Auch hier kann es durch unterschiedliche Perspektiven zu Abgrenzungen in der Definition kommen, wenn beispielsweise die Generationendifferenzierung betont werden soll: dann zählen nur Mutter *oder* Vater mit Kind(ern) auch als Kernfamilie.¹² In der Analyse dieser Arbeit wird, angesichts des US-amerikanischen Kontextes, der synonyme Begriff **Nuklearfamilie** verwendet. Neben der Nuklearfamilie gibt es die erweiterte, „extended“, Familie. Dazu gehören die **Großfamilie** und Mehrgenerationenhaushalte.¹³ Familienmitglieder aus mehreren Generationen, von Großeltern bis zu (angeheirateten) Tanten und Onkeln und deren Kindern, wohnen hier unter einem Dach. Wohnen ein Kind oder mehrere Kinder mit nur einem Elternteil zusammen, wird dies in der Regel **alleinerziehend** genannt. „Das Alleinerziehen schließt dabei eine vorhandene Partnerschaft nicht aus.“¹⁴ In der Analyse dieser Arbeit wird dieses Modell an die Voraussetzung geknüpft, dass der andere Elternteil verstorben ist. Natürlich existiert das Alleinerziehende-Modell auch mit noch lebenden Partner*innen, beispielsweise wenn diese getrennt leben und/oder sich bei der Obsorge abwechselnd. Es gibt noch weitere Familienmodelle, wie zum Beispiel die Patchworkfamilie, die Inseminationsfamilie oder die Pflegefamilie¹⁵; diese kommen in den Familienbildern der Filme Disneys und Pixars gar nicht oder in einem nur sehr geringen Ausmaß vor und wurden daher für die Analyse nicht spezifisch ausgewählt.

¹⁰ Paul B. Hill/Johannes Kopp, *Familiensoziologie. Grundlagen und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2013, S. 19.

¹¹ Vgl. Hill/Kopp, *Familiensoziologie*, S. 12.

¹² Rosemarie Nave-Herz, „Vorwort“, *Familiensoziologie. Ein Lehr- und Studienbuch*, hg. v. Rosemarie Nave-Herz, München: De Gruyter Oldenbourg 2014, S. V-VI, hier S. V.

¹³ Vgl. Hill/Kopp, *Familiensoziologie*, S. 13.

¹⁴ Anne-Kristin Kuhnt/Anja Steinbach, „Diversität von Familie in Deutschland“, *Familienforschung*. Bd. 1: *Familie im Fokus der Wissenschaft*, hg. v. Anja Steinbach et al., Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2014, S. 55.

¹⁵ Vgl. Rosemarie Nave-Herz, „Ehe und Familie“, *Lehr(er)buch Soziologie. Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge Band 2*, hg. v. Herbert Willems, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S., hier S. 708.

Die Filme, um die es in dieser Arbeit geht, haben ihren Ursprung in den USA, ebenso wie ihre Schöpfer. Walt Disney wurde am fünften Dezember 1901 in Chicago geboren.¹⁶ 1923 erfolgte die Übersiedelung nach Los Angeles¹⁷, wo er gemeinsam mit seinem Bruder Roy das Disney Brothers Studio gründete, das in den darauffolgenden Jahren zur Walt Disney Company heranwuchs.¹⁸ Auch die Firma Pixar entstand in den USA (siehe **2. 2 Animationsfilm**). Beide Unternehmen haben ihren Sitz heute in Kalifornien. Sämtliche Filme, die in dieser Arbeit untersucht werden, sind also US-amerikanische Produktionen. Daher ist es wichtig, nach der Rolle der Familie in den USA des 21. Jahrhunderts zu fragen. Isabel Heinemann erforscht diesen Gegenstand aus zeitgeschichtlicher Perspektive:

„Die Familie galt und gilt in den USA – wie in allen modernen westlichen Gesellschaften und weit darüber hinaus – als Basis der Nation, als kleinste soziale Einheit nach dem Individuum. Als solche wird ihr bis heute eine zentrale Bedeutung für den Zustand der Gesellschaft zugeschrieben.“¹⁹

Welches Bild von Familie diesbezüglich vorherrscht, erscheint eindeutig:

„Dabei dominiert spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Leitbild der Kernfamilie, bestehend aus Eltern und ihren Kindern, von weißer Hautfarbe und der Mittelschicht zugehörig.“²⁰

Laut Heinemann hat sich dieser Umstand auch am Anfang des 21. Jahrhunderts nicht wesentlich geändert, obwohl Familien mittlerweile in diverserer Form sichtbar sind; es sind unterschiedliche Modelle vertreten und die Rollenverteilung ist weniger hierarchisch.²¹

Eine besondere Bedeutung kommt einem Ereignis zu, das zu dieser Zeit in den USA den Höhepunkt einer gesellschaftlichen Diskussion markiert: die Entscheidung des Obersten Gerichtshofs in Massachusetts, als erster Bundesstaat die gleichgeschlechtliche Ehe zu legalisieren. Christine Zimmermann fasst die Bedeutung dieser Entscheidung zusammen:

¹⁶ Vgl. Michael Barrier, *The Animated Man. A Life of Walt Disney*, Berkeley: University of California Press 2007, S. 10.

¹⁷ Vgl. Barrier, *The Animated Man*, S. 39.

¹⁸ Vgl. Barrier, *The Animated Man*, S. 42.

¹⁹ Isabel Heinemann, *Wert der Familie. Ehescheidung, Frauenarbeit und Reproduktion in den USA des 20. Jahrhunderts*, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2018, S. 3.

²⁰ Heinemann, *Wert der Familie*, ebd.

²¹ Vgl. Isabel Heinemann, „Familie in den Vereinigten Staaten. Zwischen Hegemonie der Kernfamilie und Wandel der Familienwerte“, *Handbuch Familiensoziologie*, hg. v. Paul B. Hill/Johannes Kopp, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2015, S. 91-122, hier S. 115.

„Die unerschütterliche Ordnung der Ehe, vermeintlich schon immer verstanden und gelebt als Einheit zwischen Mann und Frau, hat durch die Legalisierung der gleichgeschlechtlichen Ehe auf der Grundlage der Massachusetts-Entscheidung Ende November 2003 einen Riss erhalten – und zwar für diejenigen, für die die Option der gleichgeschlechtlichen Ehe [...] nicht in das Vorstellungssystem von Normalität und Natürlichkeit passt.“²²

Zusätzlich ist 2003 die Zahl der alleinerziehenden Mütter in den USA auf 10 Millionen im Jahr angestiegen (Vergleich 1970: ca. 3 Millionen).²³ Diese Veränderungen wurden aus Sicht jener konservativer Amerikaner*innen, die Zimmermann im Zitat meint (siehe oben), als Anzeichen des Niedergangs der „traditionellen“ Familie gewertet. Eine solche Einschätzung scheint sich als unbegründet herauszustellen: „Ein Verfall oder gar Ende der Familie in der postmodernen Gesellschaft ist weder auf sozialer noch auf normativer Ebene in Sicht.“²⁴ Dies liegt nicht zuletzt daran, dass ein wertekonservatives Familienbild nach wie vor tief in der Gesellschaft der USA verankert ist. Mit der Entscheidung des Obersten Gerichtshofs der Vereinigten Staaten im Juni 2022, die Grundsatzentscheidung *Roe v. Wade* zu kippen und damit Millionen von Menschen das Recht auf Abtreibung zu nehmen, dürfte die Selbstbestimmung über Familiengründung einmal mehr in weite Ferne gerückt sein.²⁵ Für den Analyseteil der Arbeit sind dies wichtige Hintergrundinformation. Das Analysekapitel zur Nuklearfamilie untersucht drei Filme (den ersten und den letzten Film des Kapitels trennen über zehn Jahre), die sich auf ein vielerorts als veraltet empfundenes Familienmodell besinnen. *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) erschien 2004; entstand also während jenes Spannungsfeldes der Entwicklungen zur amerikanischen Familie, das soeben geschildert wurde. Auch *FINDING NEMO* (Andrew Stanton, US 2003) aus dem zweiten Kapitel, das eine Auswahl von weniger konservativen Familienmodellen enthält, entstand zu dieser Zeit. Beide Filme waren äußerst erfolgreich, trotz ihres unterschiedlichen Zugangs, was die Repräsentation von Familie betrifft. Wie genau sich die Familienbilder der Filme gestalten, beantwortet das Analysekapitel **3 Familienbilder zwischen Tradition und Umbruch**.

Das Filmmaterial der Analyse lässt sich zum Animationsfilm zählen. Das nächste Kapitel gibt eine Übersicht über dieses Genre und erläutert den Auswahlprozess der analysierten Filme.

²² Zimmermann, *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf*, S. 110.

²³ Vgl. Zimmermann, *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf*, S. 60.

²⁴ Heinemann, „Familie in den Vereinigten Staaten“, S. 116.

²⁵ Vgl. The New York Times, „Supreme Court and *Roe v. Wade*“, nytimes.com, 1d ago, <https://www.nytimes.com/news-event/roe-v-wade-supreme-court-abortion>, 19.07.2022.

2. 2 Animationsfilm

Sämtliche für diese Arbeit ausgewählte Filme lassen sich dem Oberbegriff Animationsfilm zuordnen. Genauer handelt es sich um 3D-Computeranimationsfilme. 3D-Computeranimation kommt heute auch in Gebieten wie der Medizin und Architektur zum Einsatz. Der größte Einsatzbereich ist aber die Unterhaltungsbranche.²⁶ Eine wichtige Unterscheidung in der Definition erläutert Hannes Rall in seinem praxisnahen Buch *Animationsfilm*: „3D bezieht sich auf die dreidimensionale perspektivische Darstellung am Computer.“²⁷ Es geht bei der Bezeichnung also um den virtuellen Herstellungsprozess, nicht um die Rezeption (beispielsweise mit 3D-Brillen).

Rall erklärt weiters die Abweichung zur 2D-Animation:

„Die 3D-Animation ist im Prinzip eine Weiterführung der 2D-Animation mit anderen (technologischen) Werkzeugen: dem Computer und der entsprechenden Animationssoftware.“²⁸

Eine wichtige Unterscheidung zum gänzlich nicht-animierten Spielfilm soll nun ebenfalls kurz beleuchtet werden, um ein besseres Verständnis für die Entstehung der Analyse der Filme zu schaffen: Offensichtlich gelten in der Arena des Animationsfilms im Vergleich zum nicht-animierten Spielfilm andere Voraussetzungen bei der Produktion. Gewiss ist der Produktionsprozess von den Zeichenkünsten der Beteiligten und der entsprechenden Technik abhängig; insgesamt ist allerdings eine noch bewusstere Steuerung möglich. Was wird wie animiert? Jedes Detail ist eine Entscheidung, die wesentlich weniger stark an äußere Umstände gebunden ist. Mit diesen Umständen sind hauptsächlich jene zahlreichen Faktoren gemeint, die das Geschehen *vor* der Kamera beeinflussen: ein genehmigter Drehort, das Wetter oder passende Requisiten. Ein weiterer wesentlicher Faktor sind die Schauspieler*innen, da mit echten Darsteller*innen vieles von individueller – *menschlicher* – Performance und, im Gegensatz zu animierten Figuren, physischen Grenzen abhängig ist. „Performance in the computer-animated film is co-authored, not belonging to the individual but a product of the collective.“²⁹ Dazu gehören

²⁶ Vgl. Hannes Rall, *Animationsfilm. Konzept und Produktion*, unter Mitarbeit von Melanie Beisswenger und Kathrin Albers, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2015, S. 276.

²⁷ Rall, *Animationsfilm*, S. 279.

²⁸ Rall, *Animationsfilm*, S. 278.

²⁹ Christopher Holliday, *The Computer-Animated Film. Industry, Style and Genre*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2018, S. 128.

die Regisseur*innen, Animator*innen und Synchronsprecher*innen.³⁰ Jedenfalls kann festgehalten werden:

„Unabhängig davon, ob es sich um eine klassische Animation (Zeichentrick, Puppentrick, Modellanimation, Silhouettenfilm, Legetrick usw.) oder um eine moderne Form der Computeranimation handelt, es herrscht eine enorme kreative Freiheit.“³¹

Nicht umsonst werden Elemente der Animation wie Motion Capture und CGI (Computer Generated Imagery) gerne auch in den nicht-animierten Spielfilmen Hollywoods genutzt,³² da sie die Vorzüge des Animationsfilms mit Live-Action verbinden. Sie machen möglich, was sonst nicht möglich wäre, ohne den Anschein von „Realität“ zu verlieren; das Beste aus beiden Welten.

Der erste vollständig 2D-animierte Spielfilm stammt von Disney: SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (David Hand, US 1937) aus dem Jahr 1937.³³ Noel Brown, der den Hollywood-Animationsfilm in prä- und post 1990er Jahre einteilt, schreibt: „Until the 1990s, animation occupied a fairly marginal presence in Hollywood. Today, it is at the heart of the industry.“³⁴ Das hat mit einer Entwicklung zu tun, die Brown „the rise of computer animation“³⁵ nennt. Animation wird mittlerweile ernst genommen, hat Einfluss und ist äußerst gewinnbringend. Brown schreibt weiters: „Disney, of course, was the dominant force in Hollywood feature animation until the mid 1990s.“³⁶ Auch Disney hat schon lange den Schritt von 2D-Zeichentrickfilmen zur 3D-Computeranimation gewagt. Zwar hat die Disney Company im Laufe der 2000er Jahre ernstzunehmende Konkurrent*innen bekommen (zum Beispiel DreamWorks Animation, Blue Sky Studios³⁷ und Illumination Entertainment), die Bedeutung des Unternehmens ist trotzdem nach wie vor ungebrochen und hat seit der Fusionierung mit Pixar noch zugenommen.³⁸

³⁰ Vgl. Holliday, *The Computer-Animated Film*, S. 128.

³¹ Oliver Keutzer et al., *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2014. Keutzer, *Filmanalyse*, S. 301.

³² Vgl. Keutzer, *Filmanalyse*, S. 300; vgl. Holliday, *The Computer-Animated Film*, S. 16.

³³ Vgl. Noel Brown, *Contemporary Hollywood Animation. Style, Storytelling, Culture and Ideology Since the 1990s*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022, S. 3.

³⁴ Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 1.

³⁵ Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 2.

³⁶ Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 112.

³⁷ 2019 wurde auch Blue Sky Studios von Disney aufgekauft (vgl. Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 6).

³⁸ Vgl. Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 5.

Die ersten Schritte jener Organisation, die später unter dem Namen Pixar berühmt werden sollte, wurden bei der Produktionsfirma Lucasfilm gesetzt.³⁹ Die hier entstandene Abteilung Graphics Group entwickelte sich unter Geschäftsführer Steve Jobs zu Pixar: „Pixar came into being in 1986, when Steve Jobs bought the computer-assisted animation division of Lucasfilm.“⁴⁰ 1991 wurde zwischen Disney und Pixar ein Vertrag für insgesamt drei 3D-animierte Spielfilme abgeschlossen – die Filme wurden von Pixar kreiert und von Disney vertrieben.⁴¹ Unter diesem Vertrag entstand 1995 der erste vollständig 3D-computeranimierte Spielfilm, der als TOY STORY (John Lasseter, US 1995) in den Kinos erschien und alle Erwartungen übertraf: „It became the top earning film of 1995 and racked up three Academy Award nominations, including one in the Best Original Screenplay category, a first for an animated feature.“⁴²

Disney galt zu diesem Zeitpunkt noch nicht als spezialisiert auf dem Gebiet der 3D-Animation, während Pixar sich auf ebendiesen, damals noch unterschätzten Bereich konzentrierte.⁴³ Da Disney die 3D-Animation zunächst zu Pixar auslagerte, war es bald die Marke Pixar, die von der Öffentlichkeit als wegbereitend in der neuen Animationstechnik wahrgenommen wurde. Es folgten TOY STORY 2 (John Lasseter, US 1999) sowie A BUG’S LIFE (John Lasseter, US 1998), MONSTERS, INC. (Pete Docter, US 2001) und FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003), die allesamt positiv aufgenommen wurden.⁴⁴ 2006 kam es schließlich zur offiziellen Zusammenführung und Disney übernahm Pixar vollständig.⁴⁵ Das Publikum war von Disney knallige, bunte Bilder gewöhnt, geprägt von Anthropomorphismus. Sergej Eisenstein formuliert dieses Phänomen folgendermaßen:

„Die Zeichnung an sich ist – unabhängig vom Gegenstand der Abbildung! – zum Leben erweckt worden. Doch untrennbar davon ist auch das Sujet, der Gegenstand der Abbildung, belebt worden: Tote Gebrauchsgegenstände, Pflanzen und Tiere sind beseelt und vermenschlicht.“⁴⁶

³⁹ Vgl. Michael Centore, *Pixar, Disney, Dreamworks, and Digital Animation*, Broomall, PA: Mason Crest Publishers 2018, S. 13.

⁴⁰ Barthélemy, „The Disney-Pixar relationship dynamics“, S. 45.

⁴¹ Vgl. Barthélemy, „The Disney-Pixar relationship dynamics“, ebd.

⁴² Tom Kemper, *Toy Story. A Critical Reading*, o.A.: Palgrave Macmillan 2015, S. 7.

⁴³ Vgl. Barthélemy, „The Disney-Pixar relationship dynamics“, S. 46.

⁴⁴ Vgl. Barthélemy, „The Disney-Pixar relationship dynamics“, S. 45.

⁴⁵ Vgl. Barthélemy, „The Disney-Pixar relationship dynamics“, S. 43.

⁴⁶ Sergej Eisenstein, *Disney*, hg. v. Oksana Bulgakowa/Dietmar Hochmuth, herausgegeben und übersetzt von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, Berlin: PotemkinPress 2011, S. 43.

Umso mehr stellte es eine Herausforderung für Pixar dar, mit reiner Computeranimation zu überzeugen: Um die Bilder nicht „kalt“ und „fremd“ wirken zu lassen war (und ist) man sehr darauf bedacht, alles so „gewohnt“ wie möglich zu gestalten – dazu gehören neben Farbkodierung und Details wie akribisch gefertigte Texturen auch der Schnitt und die „Kamerabewegungen“, die dem Verhalten echter Kameras nachempfunden sind.⁴⁷ Der Film- und Medienwissenschaftler Sebastian Richter nennt dies die „virtuelle Kamera“:

„Der computergrafische Bewegungseffekt der virtuellen Kamera ist einer der signifikantesten Ausdrucksmittel hybrider Bewegungsbilder. Da virtuelle Kamerafahrten in Animationen oft die Raumdarstellung einer Filmkamera simulieren und gleichzeitig keinen physikalischen Begrenzungen unterliegen, werden sie oft als vorläufiger Endpunkt der Mobilisierung des Kamerablicks gelesen.“⁴⁸

Während der Analyse dieser Arbeit wird daher – wie bei der Analyse eines nicht-animierten Spielfilms – von „Kamera“ gesprochen werden.

Der erste Teil dieses Kapitels behandelte den Animationsfilm, dem sich alle Filme, die für diese Arbeit untersucht wurden, zuordnen lassen – doch wie kam die Auswahl der Filme zustande?

2. 2. 1 Auswahl des Filmmaterials für die Analyse

Die Animationsfilme von Disney und Pixar bieten ein reichhaltiges Analyse- und Interpretationsfeld: durch ihre farbenfrohen Bilder und musikalischen Akzente, die Einflüsse aus unterschiedlichen Filmgenres und Kontexten – sei es historisch oder geografisch – und archetypischen Figuren und Narrative, sowie die unterschiedlichen thematischen Schwerpunkte, die oft nur auf den ersten Blick vielfältig erscheinen (siehe **2. 3 Familienfilm**). Die Analyse dieser Arbeit berücksichtigt Elemente aus Inhalt, Ton und Bild gleichermaßen, um letztendlich herauszufinden, was diese in Kombination für die Kreation eines Familienbildes ausmachen.

Bei den ausgewählten Filmen handelt es sich ausschließlich um 3D-computeranimierte Filme. Alle 3D-computeranimierten Spielfilme Disneys und Pixars, die seit dem Jahr 2000 erschienen sind, wurden im Vorfeld untersucht (Anzahl: 35 Filme). Nur Filme, in denen

⁴⁷ Vgl. Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 24f.

⁴⁸ Sebastian Richter, *Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 107.

Familie eine (größere) Rolle spielt, wurden für die Analyse in Betracht gezogen (Anzahl: 21 Filme). Schließlich wurden neun Filme beziehungsweise Filmreihen ausgewählt, die sich für die Analyse als am geeignetsten herausstellten: THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) und INCREDIBLES 2 (Brad Bird, US 2018), INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015), BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012), FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) und FROZEN II (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2019), FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) und FINDING DORY (Andrew Stanton/Angus MacLane, US 2016), ONWARD (Dan Scanlon, US 2020), ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), COCO (Lee Unkrich, US 2017) und MOANA (John Musker/Ron Clements, US 2016). Die anderen Filme dienten, ebenso wie die 2D-Zeichentrickfilme Disneys, als Hintergrundmaterial und sind in die Untersuchung miteingeflossen, werden aber nicht gesondert behandelt.

Die Filme des Analysekapitels sind nicht chronologisch geordnet. In allen Filmen der Analyse wird zusätzlich zu den metaphorischen Familienbildern auch auf tatsächliche Familienbilder innerhalb der Diegese geachtet. Um die Authentizität während der Analyse und die Exaktheit der Ergebnisse nicht zu verfälschen, werden die englischen Titel, Begriffe, Namen und Dialogausschnitte der Originalversionen der Filme verwendet.

2. 3 Familienfilm

Zwar handelt es sich beim Familienfilm um ein globales Phänomen, der Begriff wird aber stark mit der Marke Disney assoziiert.⁴⁹ In diesem Unterkapitel ist daher, aufgrund Disneys Herkunft und Position in der Filmindustrie, der Hollywood Family Film nach Noel Brown gemeint. In seinem Werk *The Hollywood Family Film. A History, from Shirley Temple to Harry Potter* beschäftigt Brown sich mit der Entwicklung des Familienfilms von den 1930er Jahren bis in die 1990er Jahre.

Die Bezeichnung Familienfilm impliziert nicht notwendigerweise, dass ein Film auch von einer Familie handelt. Wenn in der Filmindustrie von Familienfilm die Rede ist, liegt der Fokus hauptsächlich darauf, welches Publikum angesprochen werden soll.

„The prototypical definition of the ‘family audience’ was parents and children watching together, but routinely the term has been used to describe mass audiences in the larger sense.”⁵⁰

⁴⁹ Für weiterführende Literatur diesbezüglich siehe: Noel Brown/Bruce Babington, *Family Films in Global Cinema. The World Beyond Disney*, London: I. B. Tauris 2015.

⁵⁰ Brown, „*Toy Story* and the Hollywood Family Film“, S. 22.

Hollywood, dessen Filme ein möglichst breites Publikum erreichen möchten, hat sich dies vor allem im Bereich des Animationsfilms im Laufe der Jahre bestmöglich angeeignet:

„The fact that almost all Hollywood animated features are produced for mixed audiences of children and adults (‘family films’) is neither an inconvenient truth nor a minor detail.”⁵¹

Disney ist eine treibende Kraft in Hollywood, was Familienfilme betrifft; schon lange werden die Veröffentlichungen des Unternehmens nicht mehr als reine Kinderfilme wahrgenommen; es wird anerkannt, dass sowohl Kinder und Jugendliche als auch Erwachsene angesprochen werden (sollen). Noel Brown verwendet diesbezüglich den Begriff „kidult“ – ein Begriff aus den 1950er Jahren, der Zuschauende jedes Alters meint, die Produkte konsumieren, welche normalerweise mit einem kindlichen Publikum in Verbindung gebracht werden. Ein Vergleich zum „Familienpublikum“ lässt sich folgendermaßen ziehen:

„Traditionally, ‘family’ entertainment presupposes a mass audience comprised of families, and operates on *multiple levels of appeal* to offer something unique to each family member. In contrast, ‘kidult’ entertainment, *in extremis*, does not differentiate in its audience address, constructing pluralistic mass audiences as a *single entity*.”⁵²

Die Kooperation von Disney und Pixar läutet die Ära eines neuen Genres für das „kidult“-Publikum ein: die des computeranimierten Familienfilms.⁵³

Eine besondere Rolle spielt dabei der Film TOY STORY (John Lasseter, US 1995).⁵⁴ Noel Brown nennt TOY STORY (John Lasseter, US 1995) „[...] a keynote of the contemporary Hollywood family film.”⁵⁵ Zusätzlich wird in seiner Abhandlung genauer erläutert, inwiefern TOY STORY (John Lasseter, US 1995) als ein Familienfilm gesehen werden könnte und welche Inhalte dabei eine Rolle spielen:

„(i) the reaffirmation of kinship and community; (ii) the foregrounding of literal or symbolic child figures and their experiences; (iii) the exclusion and/or defeat of disruptive social elements; (iv) the minimization of ‘adult’ themes, such as representations of sexuality, violence, crime, profanity, drug abuse, poverty and gore; and (v) a story that, while

⁵¹ Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 179

⁵² Brown, *The Hollywood Family Film*, S. 80.

⁵³ Vgl. Jens Eder, „Spiel-Figuren. Computeranimierte Familienfilme und der Wandel von Figurenkonzeptionen im gegenwärtigen Kino“, *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*, hg. v. Rainer Leschke/Jochen Venus, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 271-298, hier S. 271.

⁵⁴ Brown, „*Toy Story and the Hollywood Family Film*“, S. 35.

⁵⁵ Brown, „*Toy Story and the Hollywood Family Film*“, S. 21.

acknowledging the possibility of an unpleasant or undesirable outcome, is finally upbeat, morally and emotionally straightforward and supportive of the social status quo.”⁵⁶

Brown übernimmt hier eine Definition, die er in seinem Buch *The Children's Film* erdachte;⁵⁷ dort nennt er die Genres Kinderfilm und Familienfilm „partially distinct, but predominantly overlapping“.⁵⁸ An anderer Stelle erläutert Brown, welche nicht-inhaltlichen Merkmale für den Familienfilm wichtig sind, beispielsweise spezielle Marketing- und Vertriebsstrategien oder Filmkritiken.⁵⁹

Ein weiteres Merkmal für den Familienfilm ist der Einfluss mehrerer Genres, wie des Abenteuerfilms, der Liebesgeschichte, des Märchens und der Komödie.⁶⁰ Es ist wichtig zu ergänzen, dass im Familienfilm trotz dieser Mischung unterschiedlicher Genres stets wiederkehrende Themen und Motive auftreten. Bei Disney wird eine bewährte Formel von Film zu Film wiederholt: bestehend aus einer guten Portion Action und oft magischen oder fantastischen Elementen; es darf traurig und herzerwärmend sein, vor allem aber amüsant; romantische Liebe, Freundschaft, und die Familie spielen eine große Rolle; am Schluss gibt es ein Happy End. Dieses Festhalten an vertrauten Elementen geschieht nicht ohne Grund:

„In part, this embrace of pleasingly repetitive formulaic structures was accelerated by Disney's entry into the feature film market. Imaginative, open-ended narratives are considerably harder to sustain in a medium that relies so heavily on familiar moral fables as pre-texts, and in which (family) audiences routinely demand narrative closure, moral certitude and emotional uplift.“⁶¹

Wie die Familie innerhalb des aktuellen filmischen Universums von Disneys und Pixars Familienfilmen dargestellt wird, behandelt die Analyse in Kapitel 3 **Familienbilder zwischen Tradition und Umbruch**. Das nächste Kapitel, 2. 4 **Familie im Film**, dient diesbezüglich als Vorbereitung.

⁵⁶ Brown, „*Toy Story and the Hollywood Family Film*“, S. 25

⁵⁷ Vgl. Noel Brown, *The Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*, New York: Columbia University Press 2018, S.13-15.

⁵⁸ Brown, *The Children's Film*, S. 17.

⁵⁹ Vgl. Brown, *Hollywood Family Film*. S. 12f.

⁶⁰ Vgl. Eder, „Spiel-Figuren“, S. 279.

⁶¹ Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 31.

2. 4 Familie im Film

„Es ist davon auszugehen, daß Filme durch die erzählerische Darstellung von Verhaltensweisen, Handlungen und Beziehungen und ebenfalls über Attribute und Gegenstände, die einzelne Mitglieder der Familie charakterisieren, Aussagen machen über das Bild von Familie und das Verständnis von Identität.“⁶²

Neben dem Innenleben und den Handlungen einer Filmfigur, hat auch das soziale Umfeld, in das sie eingebettet ist, Relevanz. Je nach Konstellation ist es dadurch möglich, das Publikum emotional für den Film zu gewinnen und die Identifikation mit einer oder mehreren Figuren zu verstärken. Das zu erreichen, ist vor allem für jene Filme von Relevanz, die ein möglichst breites Publikum für sich gewinnen wollen: „The more involved audiences are, the deeper the experience, and the more likely they will part with their money in return for something they cannot find anywhere else.“⁶³ Für das Gelingen einer solchen Miteinbeziehung kann das Etablieren einer stabilen Familiensituation und/oder eines engen Freund*innenkreises sorgen. Disney und Pixar setzen auf dieses Verfahren. Blickt man auf die Animationsfilme von Disney und Pixar und ihre großen Erfolge der vergangenen Jahrzehnte zurück, scheint es sich bewährt zu haben. Die Protagonist*innen sind in den seltensten Fällen Einzelgänger*innen; sogar WALL-E (Andrew Stanton, US 2008), der kleine Roboter, der in einer postapokalyptischen Welt einsam Müll beseitigt, findet schließlich eine Freundin.

„One of the more popular forms of Disney media is the feature-length animated film. Family relationships tend to be major themes in these movies. Indeed, family relationships are often central to the plot and story line, and films that present family members who are not central to the story are by far the exception in Disney animated films.“⁶⁴

Die Familie im Film ist ein Hilfsmittel, um eine emotionale Basis zwischen Filmfiguren untereinander und zwischen Filmfiguren und Zuschauenden zu schaffen, und um zu zeigen, wo eine Figur herkommt und was sie antreibt. Zusammengefasst lässt sich festhalten:

⁶² Yvonne Spielmann, „Split Family: Die Wirklichkeit von Familie in neueren Filmen“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 23-36, hier S. 23.

⁶³ Brown, *Hollywood Family Film*, S. 117.

⁶⁴ Litsa Renée Tanner et al., „Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films“, *American Journal of Family Therapy* 31/5, 2003, S. 355-373, hier S.356.

„Die Familie als mediales Konstrukt verschafft dem Publikum einen hohen emotionalen Wiedererkennungswert – aber auch Distinktions- und Distanzierungsgewinne, Möglichkeiten zur Kritik.“⁶⁵

Die psychologische Studie *Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films* von Litsa Renée Tanner, Shelley A. Haddock, Toni Schindler Zimmer und Lori K. Lund zu 26 älteren Disney-2D-Zeichentrickfilmen kommt zu dem Ergebnis, dass Familie in den untersuchten Disney-Filmen eine hohe Priorität hat: „Disney animated films contain strong messages about the importance of family relationships.“⁶⁶

Folgende Ergebnisse der Studie sind außerdem für den Vergleich mit den analysierten Filmen dieser Arbeit von Bedeutung, wie sich in Kapitel 3 **Familienbilder zwischen Tradition und Umbruch** herausstellen wird:

- „All couples shown in Disney movies were heterosexual.“⁶⁷
- „Unfortunately, families with gay, lesbian, bisexual, or transgender members are not represented in the Disney animated film.“⁶⁸

Ein Film, der Freundschaft als zentrales Thema zeigt, auf den zweiten Blick allerdings auch ein vergleichsweise ungewöhnliches Familienbild darstellt, ist jene Pixar-Produktion, die den Ausschlag für den Aufstieg computeranimierter Familienfilme gegeben hat: TOY STORY (John Lasseter, US 1995).

Die Prämisse von TOY STORY (John Lasseter, US 1995) basiert auf Kinderspielzeugen, die fernab von neugierigen Menschaugen zum Leben erwachen. Hauptfiguren der Handlung sind Cowboy Woody und Space Ranger Buzz Lightyear, die ihre Rivalitäten im Laufe eines Abenteuers überwinden und zu Freunden werden. Der Besitzer der heldenhaften Spielsachen ist Andy, der mit seiner Mutter und seiner kleinen Schwester in einem amerikanischen Reihenhaushaus mit Garten wohnt. Der Film ist nicht in einer Fantasie- oder Märchenwelt angesiedelt wie im Großteil der Disney-Filme zuvor, sondern in Andys

⁶⁵ Margrit Frölich et al., „Vorwort der Herausgeber“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margrit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 7-10, hier S. 9.

⁶⁶ Tanner et al., „Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films“, S. 367.

⁶⁷ Tanner et al., „Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films“, S. 364.

⁶⁸ Tanner et al., „Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films“, S. 367.

Kinderzimmer – und damit eindeutig geografisch und soziologisch zuordenbar. Der Erfolg des Films lässt darauf schließen, dass ein großer Teil seines Zielpublikums – die sogenannten „kidults“ – sich in der Handlung und den Figuren wiedererkennt und an die eigene, entweder aktuelle oder bereits vergangene, Kindheit erinnert fühlt.⁶⁹ Gleich zu Beginn bestätigt der Titelsong „You’ve Got a Friend in Me“⁷⁰ die Annahme, dass der Fokus des Films auf dem Thema Freundschaft liegt. Die Handlung stellt in weiterer Folge hauptsächlich die Beziehung zwischen Woody und Buzz in den Vordergrund; die beiden werden von Feinden zu Freunden. Gleichzeitig wird dabei die Freundschaft zwischen Woody und den anderen Spielzeugen auf eine harte Probe gestellt. Und nicht zuletzt sehen die Zuschauenden die beiden Hauptfiguren um die Freundschaft zu Menschenkind Andy buhlen. Denn ohne ein Kind, das sie besitzt – so der Tenor des Films – können Spielsachen nicht glücklich sein. „*Toy Story*, for all its ingenuity, is an explicitly didactic text that promotes family and friendship.”⁷¹ Neben der Beziehung der Spielsachen untereinander und zu Andy zeigt der Film die Beziehung zwischen Andy und seiner Familie. Bereits früh im Film wird mit wenigen Mitteln eine stabile, liebevolle Familiensituation etabliert. Andys Mutter richtet eine Geburtstagsfeier für ihn aus. Er kümmert sich um seine kleine Schwester, mit der er sich ein farbenfroh eingerichtetes Zimmer teilt.

Große Aufmerksamkeit in der Rezeption des Films erhielt der Umstand, dass das dargestellte Familienbild keinen Vater beinhaltet: TOY STORY (John Lasseter, US 1995) zeigt eine funktionale Familiensituation, „[...] in which the absence of Andy’s father – whether due to death, divorce, separation or surrogacy – is never remarked on.”⁷² Kann dies als Beginn einer Periode von Animationsfilmen gesehen werden, die Bezug auf reale sozialpolitische Themen nehmen und variantenreiche Familienmodelle, abweichend von der obligatorischen Nuklearfamilie, abbilden? Ebendies soll die folgende Analyse zeigen.

⁶⁹ Vgl. Brown, „*Toy Story* and the Hollywood Family Film“, S. 31f.

⁷⁰ „*Toy Story*“, Disney+

⁷¹ Brown, „*Toy Story* and the Hollywood Family Film“, S. 35.

⁷² Brown, „*Toy Story* and the Hollywood Family Film“, S. 30.

3 Familienbilder zwischen Tradition und Umbruch

Die folgende Analyse ist in drei Kapitel unterteilt, innerhalb derer jeweils drei Disney- oder Pixar-Filmen beziehungsweise Filmreihen die größte Aufmerksamkeit zukommt. Das erste Kapitel untersucht Filme, in denen eine Nuklearfamilie im Mittelpunkt steht. Es handelt sich um *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004), *INSIDE OUT* (Pete Docter, US 2015) und *BRAVE* (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012). Auch *INCREDIBLES 2* (Brad Bird, US 2018) wird berücksichtigt. Im zweiten Kapitel geht es um Familien mit alleinerziehenden und/oder verstorbenen Eltern(teilen). Die Filme dieses Kapitels sind *FROZEN* (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) und *FROZEN II* (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2019), *FINDING NEMO* (Andrew Stanton, US 2003) und *FINDING DORY* (Andrew Stanton/Angus MacLane, US 2016) und *ONWARD* (Dan Scanlon, US 2020). Zuletzt stellt das dritte Kapitel das Familienmodell Großfamilie vor, wobei Generationenkonflikte eine wichtige Rolle spielen. Die hierfür ausgewählten Filme sind *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), *COCO* (Lee Unkrich, US 2017) und *MOANA* (John Musker/Ron Clements, US 2016).

Anmerkung: Sämtliche hier behandelte Disney- und Pixar-Filme folgen einem binären Geschlechtersystem, daher wird auch in der Analyse ausschließlich von weiblichen und männlichen Figuren die Rede sein.

3. 1 Die Nuklearfamilie: Zurück in die Zukunft

Das erste Kapitel der Analyse untersucht jenes konservative Familienmodell, von dem diese Arbeit ausgeht, und die sich daraus ergebenden Familienbilder: eine *weiße* Mittelschichtsfamilie. *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) ist die Ausgangsbasis für die weiteren Filme, die das Modell der Nuklearfamilie entweder in den Mittelpunkt stellen oder beiläufig als „Normalfall“ abbilden.

3. 1. 1 THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) & INCREDIBLES 2 (Brad Bird, US 2018)

THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) von Regisseur Brad Bird erschien im Jahr 2004 in den US-amerikanischen Kinos. Der Film handelt von der Familie Parr, bestehend aus Robert „Bob“ Parr und seiner Ehefrau Helen Parr sowie ihren drei Kindern. Superheld*innen, einst die beliebten Stars der Stadt Municiberg, wurden bereits vor Jahren von der

Regierung in ein „normales“, anonymes Leben verbannt. Nicht alle können gut mit dieser Herabstufung umgehen, so auch Bob Parr, der ehemalige Mr. Incredible, der nun mit seiner Familie ein biederer Vorstadt-Leben fristet. Die Superkräfte aller Familienmitglieder müssen unter Verschluss gehalten werden. Das überraschende Angebot, eine geheime und gefährliche Mission auszuführen, stellt für Mr. Incredible einen vermeintlichen Ausweg aus seinem tristen Alltag dar. Der Auftraggeber entpuppt sich jedoch als ein in seiner Würde gekränkter Fan Mr. Incredibles, der sich inzwischen selbst als Superheld namens Syndrome inszeniert und plant, Chaos in Municiberg anzurichten. Helen und die Kinder schlüpfen ebenfalls in ihre Superheld*innen-Anzüge und kommen Bob zu Hilfe.

*

Zu Beginn des Films kommt es in einem Rückblick zur Hochzeit von Mr. Incredible und Elastigirl, alias Helen Parr. Nach einem actionreichen Einsatz erscheint Mr. Incredible verspätet in der Kirche; Elastigirl wendet sich daraufhin vor dem Altar mit eindringlichen Worten an ihn: „I love you, but if we’re gonna make this work, you’ve gotta be more than Mr. Incredible.“⁷³

Diese Forderung impliziert die zukünftige Familienplanung, die als Gegenteil zum derzeitigen Leben als Superheld*innen, voll von Adrenalin und Anerkennung, angelegt ist. Heirat ist somit die Voraussetzung, um eine Familie gründen zu können; eine Familie wiederum bedeutet, sesshaft zu werden. Das Konzept Familie steht also bereits in den ersten Minuten des Films dem Adjektiv „incredible“ als konträrer Pol gegenüber: „The Incredibles [...] contrasts the banality of suburban life with the glamour and excitement of ‘hero work.’“⁷⁴

Nach der Hochzeit erzählt der Film mithilfe einer kurzen Montage, wie der Ruf der Superheld*innen bröckelt. Mr. Incredible wird verklagt. Die Regierung beschließt daraufhin strenge Maßnahmen: Alle Superheld*innen erhalten Amnestie für ihre „Vergehen“, dürfen aber keine Superheld*innen-Arbeit mehr ausüben. Es kommt zu einem Zeitsprung. Mr. Incredible, jetzt Bob Parr, wird fünfzehn Jahre später bei der Ausübung seines Bürojobs gezeigt.

⁷³ „The Incredibles“, Disney+, 00:09:47-00:09:51, 19.07.2022.

⁷⁴ Henry A. Giroux/Grace Pollock, *The Mouse That Roared. Disney and the End of Innocence*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2010, S. 150.

Bob Parr ist die inoffizielle Hauptfigur, der Patriarch. Der Film beginnt und endet mit ihm. Der ehemalige Mr. Incredible ist übermenschlich stark. Er ist groß, muskulös und hat blonde Haare und blaue Augen. Zwar portraitiert der Film ihn fünfzehn Jahre später als blasser und beliebter als zuvor, seine Kraft ist aber immer noch vorhanden und lässt sich mitunter schwer kontrollieren. Bobs Frau Helen Parr hat kastanienbraunes Haar (fünfzehn Jahre später ist es etwas kürzer geschnitten) und braune Augen. Sie ist wesentlich kleiner als Bob und sehr biegsam – in jeder Beziehung. Diese Aufteilung der Superkräfte birgt eine stereotypische Ansicht über genderspezifische Vorzüge: Männern wird körperliche Kraft zugeschrieben, Frauen Flexibilität. Suzan G. Brydon, deren Text über *FINDING NEMO* (Andrew Stanton, US 2003) für Kapitel **3. 2 Neue Normalität? Alleinerziehende und verstorbene Eltern(teile)** von Bedeutung sein wird, fasst die Rollenaufteilung in der Ehe von Bob und Helen folgendermaßen zusammen:

„The father, Mr Incredible, is frustrated at his lack of success as an economic provider and his inability to utilize his masculine power to save the day. The mother, Mrs Incredible (aka Elastigirl), has become a stay-at-home mom who calls her husband with reports on the status of unpacked boxes and baby baths and stretches herself thin taking care of the home and children.“⁷⁵

Violet ist das älteste Kind der Parrs: ein Teenager mit langem glattem schwarzem Haar und dunkelblauen Augen. Sie kann sich unsichtbar machen und hat zudem die Fähigkeit, Kraftfelder zu erzeugen, die sie und andere schützen. Sie wird zu Beginn des Films als mürrisch und introvertiert dargestellt. Ihr zehnjähriger Bruder Dashiell, genannt „Dash“, hingegen ist frech, unbeschwert und dank seiner Superkraft schnell wie der Blitz. Er hat blondes Haar, Sommersprossen und blaue Augen wie sein Vater. Das jüngste Kind, Baby Jack-Jack, dessen Kräfte erst im zweiten Teil der Filmreihe zum Vorschein kommen, trägt ein einzelnes Haarbüschel auf dem Kopf, farblich eine Mischung aus den Haaren seiner Eltern. Auch er hat blaue Augen. Violet fällt demnach optisch am meisten aus dem Rahmen der Familienähnlichkeit, was sich jedoch für die Handlung als nicht weiter relevant herausstellt.

Die Superkräfte der beiden älteren Kinder werden im Film gleich zu Beginn etabliert. Nachdem Bob während seines tristen Alltags in der Arbeit gezeigt wird, muss Helen in der nächsten Szene mit Dash beim Schulleiter erscheinen. Ein aufgebrachtener Lehrer

⁷⁵ Suzan G. Brydon, „Men at the heart of mothering: finding mother in *Finding Nemo*“, *Journal of Gender Studies* 18/2, 2009, S. 131-146, hier S. 142f.

beschuldigt Dash, ihm einen Streich gespielt zu haben; durch Dashes immense Schnelligkeit ist dies jedoch nicht zu beweisen. Dash spielt den Unschuldigen. Als er mit seiner Mutter das Büro verlässt, wird sein grinsendes Gesicht gezeigt. Er genießt die Überlegenheit durch seine Superkraft sichtlich.

Die Szenen zeigen eine klischeehafte Aufteilung von Elternrollen: Der Mann ist in der Arbeit beim Geldverdienen, während seine Ehefrau sich um die Kinder kümmert.

Helen und Dash holen Violet von der Schule ab. Eine kurze Szene zeigt Violet, wie sie ihren Schwarm beobachtet. Als er sich zu ihr umdreht, ist sie unsichtbar. Sie nutzt ihre Superkräfte im Alltag offensichtlich nicht für Schabernack, sondern auf andere Art zu ihren Gunsten. Ihre Kräfte reflektieren ihre Unsicherheit.

Auch Bob ist nun auf dem Heimweg. Er steht im Stau, stolpert nach der Ankunft beim Aussteigen fast über ein Skateboard, und dann ist auch noch die Autotür kaputt. In einem spontanen Wutanfall packt Bob das Auto und hebt es über seinen Kopf, als wolle er es von sich wegschleudern. In dem Moment entdeckt er ein Nachbarskind, das ihn entgeistert beobachtet, und stellt das Auto ertappt wieder ab. Die Szene ist ein Beispiel dafür, dass Bob seine Superkraft – und Wut – schlecht unter Kontrolle halten kann. Er wirkt frustriert und unzufrieden mit seinem Leben.

In der nächsten Szene isst die Familie gemeinsam zu Abend. Zum ersten Mal ist nun auch Baby Jack-Jack für die Zuschauenden zu sehen. Helen füttert ihn, während Bob abwesend in einer Zeitung blättert. Helen ermahnt ihren Mann mehrmals und wendet sich schließlich an Dash: „Dash, you have something you wanna tell your father about school?“⁷⁶ Sie erzählt Bob schließlich selbst vom Besuch beim Schulleiter. Bob hört anfangs gar nicht zu, ist dann aber begeistert über die Schnelligkeit seines Sohnes und dem Entgehen einer Strafe. Helen widerspricht – sie will nicht, dass Bob Dash zu Schabernack ermutigt. Während dieser Diskussion schneidet Bob auf Helens Anweisung hin Dash sein Fleisch klein. Die Diskussion erhitzt sich. Am Höhepunkt angekommen, zerschneidet Bob nicht nur den Hackbraten, sondern auch den Teller darunter. Frustriert verlässt er den Tisch.

Erneut wird hier gezeigt, dass Bob sich und seine Kräfte nicht unter Kontrolle hat. Seine Kinder merken zwar an, gerne „normaler“ sein zu wollen, gehen aber insgesamt unbefangen mit ihren geheimen Fähigkeiten um. Helen setzt die ihren höchstens zur

⁷⁶ „The Incredibles“, Disney+, 00:17:39-00:09:41.

Hausarbeit ein. Bob hingegen leidet richtiggehend unter dem Unterdrücken seiner vermeintlichen Überlegenheit.

Ein Besuch unterbricht das Familienleben: Lucius Best alias Frozone, ein Freund der Familie, ebenfalls ehemaliger Superheld und die einzige Schwarze Figur des Films. Er holt Bob ab; angeblich um bowlen zu gehen. In Wirklichkeit versuchen die beiden, ihre Superhelden-Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. Das Verbotene gibt ihnen einen Kick; sie genießen es, aus dem Haus zu kommen. Lucius ist es auch, der an späterer Stelle im Film die titelgebenden Worte dieser Arbeit ausspricht, als er seinen Superhelden-Anzug nicht finden kann und seine Frau danach fragt („Honey? [...] Where is my super suit?“)⁷⁷ was zu einer Diskussion führt: Honey⁷⁸ sieht das gemeinsame Abendessen gefährdet und lässt sich von Lucius' Beteuerungen, die Stadt sei in Gefahr, nicht beeindrucken.

Bereits die ersten fünfundzwanzig Minuten des Films boten reichhaltige Elemente für die Analyse eines Familienbildes. Die untersuchten Szenen zeigten Rollenbilder und Tropen auf, die den Verlauf des restlichen Films prägen werden.

Als Bob die Möglichkeit erhält, wieder eine richtige Mission auszuführen, ist dies Balsam für seine Seele: als Superheld und als Mann. Der Film unterstreicht dies in einer Montage: Die Aussicht auf ein Abenteuer, auf Ansehen und Adrenalin, bewirkt, dass Bob sich besser um seine Familie kümmern kann. Plötzlich ist er aufmerksam, liebevoll und aktiv. Er fängt an zu trainieren, woraufhin Helen ihn wieder attraktiv findet. Der Umstand, dass Helens Superheldinnen-Name Elastigirl ist und nicht etwa Ms. Incredible, hat im ersten Teil der INCREDIBLE-Reihe kaum Bedeutung, da er nichts an der konventionellen Rollenverteilung ändert. Erst im zweiten Teil, der vierzehn Jahre später erschien, erfolgt die Abgrenzung von ihrem Mann und Helen steht für die Haupthandlung im Vordergrund. Der Umstand, dass Helen ihrerseits auf Mission geht und Bob zuhause zurücklässt, wird als Belastungsprobe für die Beziehung dargestellt. Erschwerend kommt hinzu, dass die Handlung beider Filme in den 1960er Jahren angesiedelt ist. Zu dieser Zeit war die berufstätige Frau „[...] ein Tabu und fiel der Ideologie der weiblichen Häuslichkeit zum Opfer.“⁷⁹

⁷⁷ „The Incredibles“, Disney+, 01:33:00-00:33:03.

⁷⁸ „Honey“ wird in den Credits des Films als Vorname von Lucius' Frau angeführt.

⁷⁹ Zimmermann, *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf*, S. 41.

Obwohl Bob als Mr. Incredible im Vordergrund steht, will der Film zeigen, dass die ganze Familie „gleich“ unglaublich ist. Dies wird unter anderem durch die Musik im Film ausgedrückt: es gibt ein eigenes Leitmotiv⁸⁰ für die Familie Incredible. Auch bekommen die Familienmitglieder später im Film identische Anzüge geschneidert: enganliegend, rot und schwarz, mit schwarzen Masken über den Augen und einem „i“ auf der Brust. Die Anzüge demonstrieren den Zusammenhalt und die Einheit der Familie.

Auf dem Höhepunkt des Films, während des Kampfes gegen Bösewicht Syndrome und seine Handlanger, treffen alle Familienmitglieder zum ersten Mal in ihren Anzügen aufeinander. Sie sind froh, sich zu sehen und umarmen sich, werden jedoch gleich darauf angegriffen. Bob schaltet zwei von Syndromes Wachmännern aus. Es kommt zu einer gewaltigen Explosion. Alle verharren kurz. Bob und Helen sehen sich an und sagen gleichzeitig „I love you.“⁸¹ Sofort darauf rasen bereits die nächsten Wachmänner auf die Familie zu – ein Reißschwenk zeigt die fliegenden Wachmänner, der nächste Schnitt geht zurück zur Familie. Die Kamera fährt in nur wenigen Sekunden auf sie zu, während sich die vier in Position bringen und jeweils eine Superheld*innenpose einnehmen (siehe Abb.1). So kommt es zu einer gemeinsamen, ganzheitlichen Pose als Familie, alle in ihren Anzügen und Masken. Die Kamera betont durch den Zoom, dass dieser Moment von Relevanz ist und forciert den Blick der Zuschauenden. Das Bild stellt die Parr-Familie als Einheit dar und bündelt die bisherige Entwicklung des Films auf effektive Weise: Jede und jeder hat individuelle Schwierigkeiten, als Familie sind die Parrs jedoch unschlagbar. Baby Jack-Jack ist im Kampf nicht anwesend; einerseits aufgrund seines jungen Alters, andererseits, da er im ersten Teil der Filmreihe noch keine Superkräfte hat und daher noch nicht als vollwertiges Mitglied der Familie zählt – er würde nichts zu einem Kampf beitragen, sondern die anderen nur aufhalten.

⁸⁰ „Hiermit sind wiederkehrende, charakteristische musikalische Ideen gemeint, die einzelnen Personen, Gegenständen, Orten oder Situationen zugeordnet werden und beim Rezipienten eine Atmosphäre des Erinnerns oder Vorausahnens hervorrufen können.“ (Keutzer, *Filmanalyse*, S. 122.)

⁸¹ „The Incredibles“, Disney+, 01:28:47-00:28:48.



1 „The Incredibles“, Disney+, 01:28:52

*

In THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) wird das Bild einer *weißen* Nuklearfamilie der Mittelschicht gezeigt. Municiberg ist eine fiktive Stadt, die sich jedoch eindeutig an US-amerikanischen Großstädten orientiert. Die Familie der Parrs besteht aus Vater, Mutter und Kindern – andere Verwandte werden nicht erwähnt oder gezeigt, selbst enge freundschaftliche Bindungen existieren nicht, mit der Ausnahme von Lucius/Frozone.

Der Film zeigt zwar familiäre Probleme auf, diese werden jedoch hauptsächlich als extern beschrieben – sei es die Regierung, Bösewichte oder banale Hindernisse wie Schule und Job. Für diese Arbeit werden Probleme dieser Art *äußere Probleme* genannt.

Zwar werden die Geschwister beim Streiten gezeigt, vor allem die älteren, Violet und Dash, da Jack-Jack noch ein Baby und damit kein ebenbürtiger Gegner ist; wenn es darauf ankommt, halten sie aber zusammen. Die Eltern werden als verständnisvoll und manchmal streng dargestellt. THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) gestaltet ein Familienbild, innerhalb dessen es normal ist, dass der Vater die Kontrolle verliert (und die Mutter nicht). Es gibt eine klare Aufteilung der Geschlechterrollen. Entsprechend der Solidarität der Geschwister, wird die Ehe der Eltern als stark, im Grunde stärker als alles andere, dargestellt. Als Team ist die Familie am besten gegen Böses gewappnet.

3. 1. 2 INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015)

INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015) ist eine Pixar-Produktion, die im Jahr 2015 erschien. Auch hier wird eine Nuklearfamilie gezeigt. Der Film handelt von den personifizierten Emotionen – Joy, Sadness, Fear, Disgust und Anger (in der deutschen Übersetzung Freude, Kummer, Angst, Ekel und Wut) – der 11-jährigen Protagonistin Riley, die mit ihren Eltern von Minnesota nach San Francisco zieht und sich in der neuen Umgebung anfangs schwer zurechtfindet.

*

Ähnlich wie in THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) handelt es sich bei Riley und ihren Eltern um eine amerikanische Mittelschichtsfamilie. Der Konflikt des Films beruht auf dem Umzug der Familie in die Großstadt San Francisco, aufgrund des neuen Jobs von Rileys Vater. Die Stimmung ist angespannt, die Eingewöhnungsphase schwierig.

Dass Familie „das Wichtigste“ ist, wird von Anfang an kommuniziert. Zu Beginn des Films wird Riley vorgestellt, indem die Zuschauenden ihre Perspektive als Neugeborenes erleben: Über ihr stehen ihre Eltern, die auf sie herabblicken und sie liebevoll ansprechen (der Vater nennt sie „bundle of joy“⁸²). Damit wird demonstriert, dass Riley der Mittelpunkt des Lebens ihrer Eltern ist, und umgekehrt. Dieser Moment mit ihren Eltern wird in der Kommandozentrale von Rileys Gefühlswelt als sogenannte Kernerinnerung abgespeichert.

Es folgen mehrere kurze Montagen, in der die Zuschauenden Rileys frühe Erinnerungen sehen: Als kleines Kind läuft sie zuerst lachend durchs Haus und wird dann von ihren Eltern gefüttert, einige Jahre später spielen sie gemeinsam Eishockey. Rileys Emotion Joy betont stolz, dass Riley hauptsächlich glückliche Erinnerungen hat. Ein zufriedenes, stabiles Elternhaus wird gezeigt und damit vermittelt, dass auf diese Weise aufzuwachsen „normal“ und wichtig sei.

Riley Erinnerungen nähren ihre sogenannten Persönlichkeitsinseln. Joy stellt diese als Exposition für die Zuschauenden vor und merkt an: „And of course, Family Island is amazing“.⁸³ Die Familieninsel wird etwas größer als die anderen Inseln dargestellt. In

⁸² „Inside Out“, Disney+, 00:01:54, 19.07.2022.

⁸³ „Inside Out“, Disney+, 00:05:44-00:05:46.

ihrer Mitte befindet sich eine riesige steinerne Statue von drei Personen: Riley und ihre Eltern. Die Eltern stehen nebeneinander, der Vater wesentlich größer als die Mutter, er hat den Arm um sie gelegt. Vor ihnen steht Riley als Kind. Die Eltern schauen auf sie herab und strecken in einem symmetrischen, runden Bogen schützend die Arme nach ihr aus. Unterhalb der Statue ist eine Ansammlung von verschiedenen Objekten und Symbolen zu sehen, die das Konzept Familie demonstrieren sollen; unter anderem ein Auto mit einer Dachbox, bereit für den Urlaub, und ein überdimensionales Spielbrett (siehe Abb. 2). Die Statue erinnert an das Motiv der Heiligen Familie, eine Ikone aus der katholischen Kirche und eines der ältesten und weitverbreitetsten Bilder des Konzepts Familie. Dieses Detail unterstreicht einen westlichen, christlichen Blick auf die Filmerzählung.



2 „Inside Out“, Disney+, 00:05:46

Riley hat schulterlange dunkelblonde Haare und blaue Augen, eine kleine Zahnücke zwischen ihren Schneidezähnen und leichte Sommersprossen. Ihre Mutter hat braunes langes Haar, meist zu einem Zopf gebunden, und braune Augen. Sie trägt eine Brille mit rotem Gestell. Rileys Vater hat volles kurzes dunkelbraunes Haar, braune Augen und einen Schnurrbart. Da Riley und ihre Eltern sich physisch nicht erheblich ähneln, wird über diese Ebene vom Film keine Familienzugehörigkeit hergestellt. Allerdings weisen die

Kleidungsstücke der Familienmitglieder in vielen Szenen ähnliche Farben, vor allem Gelb und Lila, auf.

Der Umzug nach San Francisco stellt ein äußeres Problem dar, ähnlich den Schwierigkeiten in *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004). Streit und Spannung in der Familie werden durch eine Veränderung begünstigt. Etwas fällt weg – die vertraute Umgebung in Minnesota, und verschlechtert sich gleichzeitig – die neue Umgebung in San Francisco. Das Familienleben wird auf die Probe gestellt. Die Emotion Anger sagt in Rileys Kopf: „I can’t believe Mom and Dad moved us here!“⁸⁴ Diese Aussage drückt den Ärger darüber aus, dass Eltern über ihre Kinder entscheiden können. Die ungewollte Veränderung und Rileys dadurch auftretende Rebellion ist eine Anlehnung an das Coming-of-Age-Genre.

Am ersten Abend im neuen Haus kommt Rileys Mutter zu ihrer Tochter ins Zimmer, in dem diese in einem Schlafsack auf dem Boden liegt. Sie erzählt Riley von den Problemen, die sie als Eltern gerade haben – der Umzugswagen kommt nicht, Rileys Vater hat Schwierigkeiten mit seiner neuen Arbeit – und bedankt sich bei Riley, dass sie trotzdem ihr „happy girl“ bleibe.⁸⁵ Einerseits wird hier der Eindruck eines Gespräches auf Augenhöhe vermittelt, da die Mutter ihr Kind in die Realität des Familienlebens miteinbezieht; gleichzeitig setzt die Unterhaltung Riley unter Druck. Sie darf sich ihre negativen Gefühle nicht eingestehen.

Nach Rileys erstem Schultag an der neuen Schule findet ein gemeinsames Abendessen statt. Riley ist schlecht gelaunt und lustlos, ihre Mutter versucht ein Gespräch in die Gänge zu bringen und will, dass der Vater sie dabei unterstützt – er soll sich an der Kindererziehung beteiligen. Rileys Vater wirkt abgelenkt. Die Zuschauenden erhalten einen Einblick in die Kommandozentrale des Vaters, ähnlich wie der von Riley. Seine Emotionen, ebenfalls optisch erkennbar als Joy, Sadness, Disgust, Fear und Anger, allerdings alle durch Schnurrbärte und Krawatten eindeutig als männlich konnotiert, sind gerade dabei, ein Fußballspiel anzusehen. Dies bedient das genderspezifische Klischee, alle Männer, und vor allem Familienväter, würden gerne und oft Sportsendungen verfolgen.

Eine der Emotionen sagt: „Uh-oh. She’s looking at us. Uh, what did she say?“⁸⁶ Rileys Vater hebt den Kopf, blickt seine Frau an und wiederholt auf gut Glück die Frage nach Rileys erstem Schultag, die Rileys Mutter bereits gestellt hatte. Riley reagiert genervt und ruft

⁸⁴ „Inside Out“, Disney+, 00:16:25-00:16:27.

⁸⁵ „Inside Out“, Disney+, 00:17:44.

⁸⁶ „Inside Out“, Disney+, 00:28:18-00:28:21.

schließlich, angeleitet durch Anger, wütend: „Just shut up!“⁸⁷ Die Emotionen von Rileys Vaters veranlassen daraufhin ein Manöver, das als „put the foot down“⁸⁸ beschrieben wird, und er schickt Riley auf ihr Zimmer. Seine Emotionen jubeln. Anger sagt: „Good job, gentlemen. That could have been a disaster.“ Es folgt ein schneller Schnitt in die Kommandozentrale der Mutter, wo wiederum nüchtern festgestellt wird: „Well, that was a disaster.“⁸⁹

Wird ein Vergleich mit der analysierten Dinner-Szene aus *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) gezogen, lassen sich offensichtliche Ähnlichkeiten feststellen. Ein gemeinsames Essen der Familie wird gezeigt; ein alltägliches Ritual. Es werden Dinge besprochen, die für die Kinder oder das Kind unangenehm sind. Das Engagement geht von der Mutter aus, der Vater wirkt abwesend und muss erst aktiv aufgefordert werden, sich einzubringen und die Mutter zu unterstützen.

In *INSIDE OUT* (Pete Docter, US 2015) reagieren Rileys Eltern, besonders ihre Mutter, zunächst vorsichtig und einfühlsam auf Rileys abweisende Haltung. Als der Unmut sich steigert und in einem wütenden Ausbruch Rileys endet, erfolgt eine Strafe als Reaktion auf schlechtes Benehmen. Wut, obwohl sie im Film als eine von fünf Grund-Emotionen aller Menschen gezeigt wird, wird dadurch zu etwas Negativem, das es zu unterbinden gilt. Die Konversation wird nicht weitergeführt, sondern unterbrochen und Riley muss den Tisch verlassen. In *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) ist es Bob, der Vater, der die Kontrolle verliert und vor Wut mit seiner Superkraft den Teller seines Sohnes zerschneidet.

Der zuvor beschriebene humoristische Schnitt zwischen den Emotionen von Rileys Vater und Rileys Mutter betont die unterschiedlichen Vorstellungen und Herangehensweisen der Eltern: Rileys Vater ist zufrieden, dass er sich als Familienoberhaupt durchgesetzt hat, während Rileys Mutter die Situation offensichtlich gerne anders enden gesehen hätte. Noel Brown interpretiert diese Szene wiederum auf folgende Weise:

„This implies that the moral responsibility assumed by parents is largely affectation or bluff, and divagates markedly from the portrayal of the strong, resolute patriarchs of the classical-era Hollywood family film, who had long since evolved beyond the primitive emotional and behavioural conditions of childhood. Riley’s father, by contrast, is shown to be equally as hesitant and at the mercy of his emotions as Riley herself.“⁹⁰

⁸⁷ „Inside Out“, Disney+, 00:29:36.

⁸⁸ Der Ausdruck „to put one’s foot down“ kann ins Deutsche sprichwörtlich als „ein Machtwort sprechen“ übersetzt werden.

⁸⁹ „Inside Out“, Disney+, 00:29:51-00:29:56.

⁹⁰ Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 74.

In anderen Szenen des Films wird der Zusammenhalt der Eltern und ihre Unterstützung füreinander betont.

Ein Detail, das durch die Dinner-Szene offenbart wird, auf das im Film allerdings nicht weiter eingegangen wird, ist die unterschiedliche hierarchische Verteilung in den Kommandozentralen der Familienmitglieder. Während in Rileys Kopf Joy die wichtigste der Emotionen ist (sie gilt auch als Protagonistin des Films), sitzt bei ihrer Mutter Sadness am Steuer und bei ihrem Vater Anger. Dem Mann und Vater der Familie wird also Wut als Haupt-Emotion zugeschrieben, eng verwandt mit Kraft und Macht; der Frau und Mutter Traurigkeit, eine Emotion, die gleichzeitig oft als Schwäche interpretiert wird, und dem Kind Freude und Glück. Diese Verteilung unterstreicht patriarchale Strukturen und konservative Rollenbilder, ähnlich wie in *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) – allerdings spielt *INSIDE OUT* (Pete Docter, US 2015) nicht in den 1960ern, sondern in der Gegenwart des Jahres 2015.

Das beschriebene Abendessen stellt den Anfang der weiteren Entfremdung Rileys von ihren Eltern dar – sie ist unglücklich und will zurück nach Minnesota. Die Familieninsel, anfangs als besonders stark vorgestellt, fängt bald an zu bröckeln. Im weiteren Verlauf der Handlung beschließt Riley, ohne ihre Eltern nach Minnesota zurückzukehren. Sie stiehlt die Kreditkarte ihrer Mutter, was eine der Persönlichkeitsinseln, „honesty island“, zum Einstürzen und Joy und ihre Gefährt*innen, die sich gerade auf einer Reise durch Rileys Langzeitgedächtnis befinden, in Gefahr bringt. Als Riley mit gepacktem Rucksack das Haus verlässt, ohne sich von ihren Eltern zu verabschieden, droht auch die Familieninsel endgültig zusammenzubrechen. Der Film zeigt ein Familienbild, in dem das, was das Kind will, als riskant gilt – die Hauptfiguren Joy und Sadness geraten durch Rileys Handeln in Gefahr. Es wird also vermittelt, dass es einfacher und für alle besser wäre, wenn Riley sich fügt und den Wünschen ihrer Eltern, anstatt ihrem eigenen Kopf und ihren Bedürfnissen, folgt.

Joy erkennt am Ende des Films, dass die Emotion Sadness, die bis jetzt immer unterdrückt und außen vorgelassen wurde, eine wichtige Funktion einnimmt: Sie kann die Familie zusammenbringen und dafür sorgen, dass Rileys besorgte Eltern ihrem Kind zuhören, wenn es traurig ist. Joy überlässt Sadness das Steuer und Sadness sorgt dafür, dass Riley im letzten Moment den Bus, der sie nach Minnesota bringen sollte, verlässt und zu ihren Eltern zurückkehrt. Weinend erzählt sie ihren Eltern von ihrem Heimweh: „Please don’t

be mad.“⁹¹ Ihre Eltern versichern ihr, nicht böse zu sein und dass auch sie ihr altes Zuhause vermissen würden. Sie schließen Riley in die Arme. Riley lächelt unter Tränen. Der Moment wird zu einer Kernerinnerung; geprägt von Joy und Sadness zugleich. Riley ist nach wie vor traurig, aber froh darüber, von ihren Eltern getröstet und verstanden zu werden. Die Inseln werden wiederhergestellt und die Familieninsel erhält ein zusätzliches Element: einen Teil der Golden Gate Bridge, Sinnbild für San Francisco. Riley hat die Stadt als ihr neues Zuhause angenommen.

*

INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015) zeigt eine Familie aus der Perspektive eines 11-jährigen Kindes. Stand in THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) der Vater im Fokus, um den sich die restliche Familie schart, konzentriert sich INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015) auf Rileys Beziehung zu ihren Eltern.

Ein richtiger Dialog auf Augenhöhe findet erst am Ende des Films statt, als Riley nachhause zurückkehrt und sich ihren Eltern öffnet. Hier gestehen ihre Eltern auch selbst Schwäche ein. Die Kommunikation in der Familie ist ansonsten gekennzeichnet von dem Machtgefälle zwischen Eltern und Kind und geprägt von „traditionellen“ Erziehungsmethoden wie Drohungen („Riley, if you don't eat your dinner, you're not gonna get any dessert.“⁹²) oder Lob, wenn Riley etwas gelingt. Die Eltern treffen Entscheidungen über das Familienleben – was das Kind will, zählt weniger.

Insgesamt werden Vater und Mutter beide als bemüht und verständnisvoll gezeigt, Riley und einander gegenüber. Rituale wie gemeinsame Abendessen, ins-Bett-bringen oder Insider-Witze werden gezeigt. Riley hat glückliche (Kindheits-)Erinnerungen, hauptsächlich bestehend aus Familienaktivitäten. Die Dinner-Szene und auch die Wendung gegen Ende des Films, die Sadness als Emotion in den Vordergrund stellt, zeigen das Bild einer Familie, in der Trost als wichtiges Mittel eingesetzt wird, und negativ konnotierte Emotionen wie Wut als etwas Schlechtes gelten. Am Schluss kommt es zur Versöhnung: Riley ist in den Armen ihrer Eltern wieder glücklich, hat aber dafür ein Stück Autonomie aufgegeben.

⁹¹ „Inside Out“, Disney+, 01:22:11-01:22:12.

⁹² „Inside Out“, Disney+, 00:03:45-00:03:47.

3. 1. 3 BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012)

Ein weiterer Pixar-Film, der eine Nuklearfamilie zeigt, ist BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012), erschienen im Jahr 2012. Es ist der erste Film Pixars mit weiblicher Hauptrolle und der erste von einer weiblichen Regisseurin: Brenda Chapman, zusammen mit Mark Andrews.

Im Gegensatz zu THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) und INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015) ist BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012) eine märchenhafte Geschichte, angesiedelt in einer Welt, in der Magie existiert. In einem Königreich in Schottland zu einer Zeit, die an das Mittelalter erinnert, steht der Konflikt zwischen Prinzessin Merida und ihrer Mutter Elinor im Vordergrund. Elinor will Merida verheiraten und eine „richtige“ Prinzessin aus ihr machen. Merida hingegen kümmert sich nicht um damenhaftes Benehmen; sie reitet gern alleine aus, schießt Pfeil und Bogen und hat ihren eigenen Kopf. Nach einem besonders heftigen Streit mit ihrer Mutter nimmt Merida einen Zauber zu Hilfe, um von ihrer Mutter in Ruhe gelassen zu werden. Der Zauber verwandelt ihre Mutter jedoch in einen Bären. Da Bären im Königreich gejagt werden und Vater Fergus seit einem dramatischen Vorfall mit einem monsterhaften Bären einen besonderen Hass auf die Tiere hegt, führt die Verwandlung zu zahlreichen Verwicklungen und Verwechslungen.

*

Auch in BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012) wird eine Nuklearfamilie gezeigt: Vater, Mutter und vier Kinder. Das erstgeborene Kind ist Merida, die Protagonistin des Films. Sie hat jüngere Drillings-Brüder, diese dienen im Film aber nur als Beiwerk, sogenannte Sidekicks. Sie sehen sich zum Verwechseln ähnlich und treten stets nur zu dritt auf, haben keine expliziten eigenen Charaktereigenschaften außer Unsinn-Machen und werden nie mit ihren Namen (Harris, Hubert und Hamish), sondern nur mit „boys“⁹³ angesprochen.

Zu Beginn des Films ist Merida noch ein kleines Kind. Es ist ihr Geburtstag. Elinor spielt mit ihr Verstecken. Die beiden lachen miteinander und balgen sich in der Wiese. Als Fergus seiner Tochter zum Geburtstag einen eigenen Bogen schenkt, wird Meridas

⁹³ „Brave“, Disney+, 19.07.2022.

Aufmerksamkeit vollkommen davon gefesselt. Fergus bringt ihr bei, mit dem Bogen zu schießen, während Elinor ängstlich zusieht.

Die ersten Minuten des Films zeigen eine liebevolle Familiensituation, in der sich beide Eltern mit ihrer Tochter beschäftigen und um sie kümmern. Gleichzeitig wird klargestellt, dass Dinge wie Waffen und Bogenschießen etwas Gefährliches und Männliches sind, das sich der weibliche Part der Eltern, Meridas Mutter, nicht für ihre Tochter wünscht. Als der dämonische Bär Mor'du die friedliche Szene unterbricht und die Familie angreift, ist es Fergus, der mit seinen Männern gegen das Ungetüm kämpft und dabei ein Bein verliert, während Elinor mit Merida davonreitet.

Zu Beginn der Hauptfilmhandlung ist Merida 16 Jahre alt. Elinor kontrolliert das Leben ihrer Tochter und will sie zu einer Prinzessin erziehen. Die Rolle des Vaters rückt nun in den Hintergrund.

Auch in BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012) gibt es eine Dinner-Szene. Nach einem Ausritt kommt Merida später als der Rest der Familie zum Abendessen. Elinor kritisiert, dass sie ihren Bogen auf dem Tisch ablegt. Was in der vorigen Szene aus Meridas Kindheit bereits angedeutet wurde, bestätigt sich hier durch Elinors Aussage: „A princess should not have weapons in my opinion.“⁹⁴ Fergus mischt sich ein und sagt Elinor, sie solle Merida in Ruhe lassen – hier erinnert er an Bob Parr, der sich auf die Seite von Sohn Dash schlägt. Müttern wie Elinor und Helen Parr fällt das streng-Sein, Aufpassen, verantwortlich-Sein zu. Während des Essens ist Elinor zunächst in einen Brief vertieft. Sie bemerkt allerdings Meridas großen Appetit: „Oh Fergus, will you look at your daughter's plate?“⁹⁵ – Fergus, der in dem Moment selbst mit Essen beschäftigt ist, blickt ertappt auf. Erneut will eine Mutter den Vater miteinbeziehen und in der Erziehung der Kinder Unterstützung erhalten; dafür muss sie ihn direkt ansprechen und explizit dazu auffordern. Die Ähnlichkeit zu den anderen beiden Filmen wird mit Elinors nächsten Aussage an Merida noch deutlicher: „Your father has something to discuss with you“.⁹⁶ Fergus spuckt überrumpelt seinen Wein aus – er möchte sich offensichtlich lieber nicht beteiligen. Er räuspert sich, setzt zum Sprechen an und kommt nicht weiter, sodass letztendlich eine genervte Elinor übernimmt.

⁹⁴ „Brave“, Disney+, 00:10:13-00:10:15.

⁹⁵ „Brave“, Disney+, 00:10:40-00:10:43.

⁹⁶ „Brave“, Disney+, 00:11:48-00:10:50.

Merida möchte sich von ihrer Mutter emanzipieren. Sie ist ein Teenager, ihre Geschichte birgt ein Coming-of-Age-Moment, wie bei Riley in *INSIDE OUT* (Pete Docter, US 2015). Optisch sind Mutter und Tochter sehr unterschiedlich. Elinor trägt ein moosgrünes, glänzendes Kleid mit goldenen Elementen. Meridas Kleid ist schlichter und petrolfarben. Elinor hat glatte braune Haare, ordentlich zu einem Zopf geflochten, während Meridas rote Locken ungebändigt um ihren Kopf wehen. Haare tragen im Film Bedeutung. Sie sollen dem jeweiligen Wesen der Figuren entsprechen und ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzeigen:

„Merida’s mother, Queen Elinor, constantly carps at her daughter to instill stereotypical femininity. As a result, Merida identifies with and prefers her father, the source of her untamed ginger curls.”⁹⁷

Nach dem Abendessen wird Elinor beim Sticken eines Wandteppichs gezeigt. Das Motiv ist ihre Familie. Auf dem Teppichbild ist Meridas Haar gezähmt; so, wie Mutter sie gerne hätte. Auffällig ist, dass Elinor auf dem Bild offene Haare trägt – dies könnte als Vorausdeutung gesehen werden: Sie kann ihre Tochter besser nachvollziehen, als sie glaubt, und hätte sich selbst vielleicht auch gerne anders, da sie es ja ist, die den Teppich stickt.

Das Teppichbild ist eine explizite und leicht verständliche Repräsentation der Mutter-Tochter-Beziehung. Als Elinor und Merida jenen großen Streit haben, der Merida anschließend dazu veranlasst, ihre Mutter zu verzaubern, schneidet Merida mit dem Schwert einen Riss in den Teppich, zwischen sich und ihre Mutter (siehe Abb. 3). Am Ende des Films flickt Merida den Teppich und wirft ihn schützend der Bärengestalt ihrer Mutter über.

⁹⁷ Lauren Dundes, „The Upshot on Princess Merida in Disney/Pixar’s *Brave*. Why the Tomboy Trajectory is Off Target”, *humanities* 9/3, 2020, S. 83, hier S. o.A.



3 „Brave“, Disney+, 01:23:26

Der Zauber wird schließlich gebrochen, da sowohl Merida als auch ihre Mutter mehr Verständnis füreinander entwickelt haben. Lauren Dundes schreibt Merida die Verantwortung und Last für die Versöhnung zu:

„The culminating moment of the film is Merida’s tearful apology in which she concedes that the various troubles depicted in the film were all her fault, as she avows publicly that she needs and loves her mother, admissions that reverse the spell, and reunite daughter and mother in human form.”⁹⁸

Entgegen dieser Interpretation verdeutlicht der Film, dass auch Elinor dazugelernt hat. Sie wird am Schluss entspannt und gelöst gezeigt und trägt ihre Haare nun tatsächlich ebenfalls offen. Merida und sie reiten gemeinsam aus und sticken einen neuen Wandteppich: Das Motiv zeigt Merida und die Bärengestalt ihrer Mutter.

*

BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012) bildet eine Familie ab, die Veränderung nötig hat. Konkret muss sich die Beziehung zwischen Mutter und Tochter verändern.

⁹⁸ Dundes, „The Upshot on Princess Merida in Disney/Pixar’s Brave“, S. o.A.

Verändern meint im Film: *verbessern*, indem sie sich einander annähern und Verständnis füreinander aufbringen. Meridas Vater und ihre Brüder treten im Familienbild, das sich im Laufe des Films ergibt, in den Hintergrund; auf dem Wandteppich ist dennoch die ganze Familie vertreten und dient als Symbol dafür, dass die Familie – die Nuklearfamilie – eine Einheit bilden, wie in *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004).

Merida und ihre Mutter werden als komplett gegensätzlich dargestellt. Erst in Bärengestalt, als Elinor kaum mehr als sie selbst erkennbar ist, bessert sich die Beziehung. Der Film endet mit einem Happy End, eine echte Emanzipation hat für Merida nicht stattgefunden.

3. 1. 4 Zusammenfassung – Die Nuklearfamilie: Zurück in die Zukunft

Die untersuchten Filme dieses Kapitels handeln jeweils von einer Nuklearfamilie. Alle drei Filme zeigen verheiratete Paare in einer heterosexuellen Beziehung mit leiblichen Kindern. In zwei von drei Filmen handelt es sich um eine amerikanische Familie. Die Familien können als traditionell beschrieben werden. In *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) steht Mr. Incredible im Vordergrund; gleichzeitig wird die Familie als Einheit gezeigt, die (nur) zusammen stark ist. In *INSIDE OUT* (Pete Docter, US 2015) erfahren die Zuschauenden aus Rileys Sicht eine Eltern-versus-Kind Dynamik. Der Fokus in *BRAVE* (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012) liegt auf der Mutter-Tochter-Beziehung.

Die Rollenbilder in den Familienbildern der Filme ähneln einander, am besten erkenntlich während der Dinner-Szenen, die in allen drei Filmen vorkommen: Der Vater ist oft abwesend und unbeholfen, trägt als Familienoberhaupt aber trotzdem die Verantwortung und muss für die Familie sorgen. Die Mutter ist diejenige, die alles unter Kontrolle hat oder haben will, und für den emotionalen Part in der Beziehung zu den Kindern zuständig ist. Die Kinder versuchen, ihren Platz in der Welt zu finden und rebellieren dabei gegen ihre Eltern. Das gemeinsame Abendessen dient als Paradebeispiel für eine alltägliche Familiensituation, um den Zuschauenden eine Identifikationsfläche zu bieten.

Insgesamt wird das Konzept Familie in allen drei Filmen als etwas Positives ausgelegt. Die Nuklearfamilie stellt einen guten Ausgangspunkt für die Entwicklung der Protagonist*innen dar, etwas, das unterstützend wirkt und zu dem sie zurückwollen; das sie retten oder verbessern wollen. Die Filme heben dies durch optische Ähnlichkeiten wie Haarfarbe oder Kleidung, Dialoge oder äußere Einflüsse wie Magie oder gemeinsame Feinde, die überwunden werden müssen, hervor.

3. 2 Neue Normalität? Alleinerziehende und verstorbene Eltern(teile)

Dieses Kapitel lässt das konservative Familienmodell der Nuklearfamilie allmählich hinter sich und beschäftigt sich mit drei Filmen, die Familien zeigen, in denen Eltern(teile) entweder alleinerziehend oder gänzlich abwesend sind.

Die Untersuchung beginnt mit der FROZEN-Filmreihe, in der zwei Schwestern ohne Eltern im Mittelpunkt stehen. FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) ist gewissermaßen ein Sonderfall dieser Arbeit, weil auf den ersten Blick keines der gängigen Familienmodelle im Vordergrund steht. Daher muss zuallererst die Frage aufgeworfen werden, ob ein Modell ohne Eltern überhaupt als Familie gelten kann. In der Regel wird die Familie als eine Zusammensetzung von Eltern und Kindern verstanden: „Aus der Bestimmung der Familie folgt, dass jede Familie in der Elterndyade begründet ist.“⁹⁹

Am Ende des Kapitels wird sich herausstellen, dass die Frage dennoch mit Ja beantwortet werden kann.

3. 2. 1 FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) & FROZEN II (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2019)

Disneys FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013), dessen Handlung lose auf dem Märchen *Die Schneekönigin* von Hans Christian Andersen basiert, kam im Jahr 2013 in die Kinos und erhielt 2019 eine Fortsetzung.¹⁰⁰

Der Film handelt von den Schwestern Anna und Elsa. Als Töchter von Königin und König des Reiches Arendelle wachsen sie behütet im Schloss auf und vertreiben sich nachts die Zeit mit Elsas magischen Fähigkeiten – sie ist in der Lage, Schnee und Eis zu beeinflussen. Nachdem bei einem dieser Spiele ein Unfall geschieht, werden die Beiden von der Außenwelt abgeschirmt. Als ihre Eltern tödlich verunglücken, wird die ältere Elsa zur Thronfolgerin gekrönt und das gesamte Volk zur Zeremonie eingeladen. Für Elsa, die ihre Kräfte die vergangenen Jahre unterdrückt hatte, stellt dies eine große Belastungsprobe dar, während Anna die Feierlichkeiten genießt und Bekanntschaft mit Prinz Hans macht. Die beiden wollen sich verloben. Als es deswegen zum Streit zwischen den Schwestern kommt, verliert Elsa vor sämtlichen Anwesenden die Beherrschung über ihre Kräfte. Sie

⁹⁹ Hill/Kopp, *Familiensoziologie*, S. 11.

¹⁰⁰ Vgl. Petra Anders et al., *Einführung in die Filmdidaktik. Kino, Fernsehen, Video, Internet*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2019, S. 71.

flüchtet und lässt ganz Arendelle mit Schnee und Eis bedeckt zurück. Anna will ihre Schwester zurückholen und erhält dabei Hilfe von Eishändler Kristoff, seinem Rentier Sven und dem sprechenden Schneemann Olaf.

*

Die filmische Ästhetik von FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) ist an die skandinavische Kultur, Landschaft und Architektur des 19. Jahrhunderts angelehnt.¹⁰¹ Die vorwiegend behandelten Themen, Freundschaft und romantische Liebe, erscheinen auf den ersten Blick vertraut, denn: „Our culture has a clear storyline for thinking about love, and Disney has certainly capitalized on it: the man wins over the woman.“¹⁰² Allerdings steht die Romantik zwischen Frau und Mann in FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) nicht im Vordergrund: „An die Stelle der romantischen Liebe wird die schwesterliche Bindung gestellt.“¹⁰³

Optisch unterscheiden sich die Schwestern auf den ersten Blick. Elsa ist hellblond und sehr blass. Sie trägt ausschließlich Kleidung in verschiedenen Blautönen und ihre ganze Gestalt vermittelt einen kühlen Eindruck. Anna hat rote Haare und stärker ausgeprägte Sommersprossen als Elsa. Sie trägt die Farben Grün und Lila und vermittelt insgesamt einen wärmeren Eindruck als ihre Schwester. Während in THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) aus dem ersten Kapitel der Zusammenhalt und die Gemeinschaft der Familie durch idente Anzüge herausgestrichen wird, werden in FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) die Unterschiede der Schwestern betont. Auch charakterlich wird Elsa als ernsthafter und kühler im Vergleich zur aufgeweckten und herzlichen Anna dargestellt. Ähnlichkeiten der beiden sind ihre schlanken Körper und feinen Gesichtszüge. Eine Übereinstimmung in ihren Vorlieben zeigt der Film in einer kurzen Szene, in der offenbart wird, dass beide Schwestern Schokolade lieben.

Zu Beginn der Handlung sind Anna und Elsa Kinder und ihre Eltern noch am Leben. Die Schwestern haben eine gute Beziehung zueinander. Sie schlafen im selben Raum, obwohl im Schloss sicherlich genug Platz für zwei Kinderzimmer zur Verfügung stünde. Anna klettert in der Nacht ohne Scheu zu ihrer älteren Schwester ins Bett, um sie zum

¹⁰¹ Vgl. Anders et al., Einführung in die Filmdidaktik, S. 73.

¹⁰² Jamey Heit, „True Love in Frozen“, *Disney and Philosophy. Truth, Trust, and a Little Bit of Pixie Dust*, hg. v. Richard B. Davis, Newark: John Wiley & Sons 2019, S. 185-191, hier S. 190.

¹⁰³ Anders et al., Einführung in die Filmdidaktik, S. 77.

heimlichen Spielen aufzufordern. Als Elsa Anna versehentlich mit ihren magischen Kräften verletzt, ruft sie sofort nach ihren Eltern. Die Eltern werden als Rettungsanker und ihr Eingreifen als Ausweg aus einer misslichen Lage angesehen. Mutter und Vater eilen mit den Mädchen zu den magischen Trollen des Königreichs und bitten sie um Hilfe. Dort werden sie vor Elsas wachsenden Kräften gewarnt. Annas Erinnerungen an die Magie ihrer Schwester werden ausgelöscht, und die Eltern beschließen, dass Elsa ihre Kräfte von nun an unterdrücken muss.

Das Geschehen bei den magischen Trollen wird von Kristoff, zu diesem Zeitpunkt ebenfalls noch ein Kind, beobachtet. Die Zuschauenden hatten Kristoff zuvor in der ersten Szene des Films kennengelernt: Gemeinsam mit seinem Rentier Sven hilft er den Eisarbeitern von Arendelle bei ihrer Arbeit. Die Umgebung ist ihm vertraut, er bewegt sich natürlich zwischen den Männern, scheint aber zu niemandem zu gehören. Als er auf die königliche Familie aufmerksam wird, folgt er ihnen mit Sven und versteckt sich hinter einem Felsbrocken, der sich als ein weiblicher Troll entpuppt. Nachdem Sven ihn zutraulich abschleckt, verkündet der Troll: „Cuties. I’m going to keep you.“¹⁰⁴

Der Film klärt nicht auf, wo oder wer Kristoffs biologische Familie ist. Er ist offensichtlich bei den Trollen geblieben, da er sie später im Film Anna vorstellt. Nachdem er sie zuerst als Freund*innen beschreibt, erklärt er Anna schließlich: „They’re more like family.“¹⁰⁵ Diese Formulierung lässt die Interpretation zu, dass Kristoff eine Waise war und die Trolle ihn adoptiert haben. Dies wäre ein alternatives Familienmodell, das in dieser Arbeit nicht extra behandelt wird, aber durchaus Aufmerksamkeit verdient, da es wesentlich abweicht von Disneys üblichen Familienmodellen. Durch den Song der Trolle („Fixer Upper“¹⁰⁶) wird allerdings gezeigt, dass auch sie nur eine „ganz normale“ Familie sind: Sie freuen sich, wenn der erwachsene Sohn eine Freundin mitbringt, verspotten Kristoff liebevoll und wollen, dass es ihm gut geht. Dadurch wird die ungewöhnliche Familiensituation von einem konservativen Familienbild gewissermaßen überdeckt.

Bereits der zuvor beschriebene, frühe Abschnitt des Films zeigt, dass es im familiären Narrativ viel um Beschützen und Kontrollieren geht. Dies betrifft hauptsächlich Elsa und ihre Kräfte. Elsa stellt mutmaßlich eine Gefahr für andere, vor allem für ihre Schwester, dar.

¹⁰⁴ „Frozen“, Disney+, 00:06:42-00:06:45, 19.07.2022.

¹⁰⁵ „Frozen II“, Disney+, 01:03:22-01:03:23.

¹⁰⁶ „Frozen“, Disney+

Auch im zweiten Teil, FROZEN II (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2019), dessen Handlung drei Jahre nach dem Ende des ersten Teiles ansetzt, beginnt der Film zunächst mit einem Rückblick zu Anna und Elsas Kindheit und zeigt die beiden erneut beim gemeinsamen Spielen. Die Szene ist friedlich. Elsa zaubert kleine Schneefiguren für Anna. Ihre Eltern kommen, um die Mädchen schlafen zu legen. Der Vater erzählt ihnen eine Geschichte über die Familienvergangenheit, die in einem magischen Wald angesiedelt ist. Bevor er zu erzählen beginnt, kommt es zu einer kaum merklichen, aber bedeutsamen Verstimmung. Anna und Elsa, die das Geschichtenerzählen begeistert eingefordert hatten, machen es sich auf dem Bett bequem und ihr Vater setzt sich zu ihnen. Anna flüstert Elsa ins Ohr: „Let’s make a big snowman later.“¹⁰⁷ Der Vater bemerkt, dass seine Töchter nicht aufpassen. Er berührt Anna mit der Hand leicht an der Schulter und knüpft eine Bedingung an das Geschichtenerzählen: nur, wenn die Kinder aufmerksam zuhören. Damit erzwingt er gleichzeitig, dass die Aufmerksamkeit, die Anna ihrer Schwester schenkte, auf ihn gerichtet wird.

Im ersten Teil gibt es nach dem Einblick in die Kindheit der Schwestern einen Zeitsprung. Anna und Elsa sind nun Teenager. Ihre Eltern brechen zu einer Reise auf und verunglücken auf hoher See. Der eben geschilderte Moment aus dem zweiten Teil, in dem eine Verschiebung der Aufmerksamkeit stattfand, erfolgt hier auf größerer Ebene erneut, nachdem die Eltern umgekommen sind: Anna strebt immer noch nach der Aufmerksamkeit ihrer älteren Schwester, diese zieht sich nun jedoch vollkommen zurück. Damit bleibt Anna niemand. Auch Elsa hat durch den Tod der Eltern eine beschützende und gleichzeitig kontrollierende Instanz verloren.

Nach einer kurzen Montage, die Anna beim Begräbnis und beide Schwestern trauernd zeigt, wird der Tod der Eltern danach im restlichen Film nicht mehr thematisiert. Die Eltern dienen im ersten Teil nur als Nebenfiguren, der Fokus soll ganz auf der schwesterlichen Beziehung liegen. Der Tod ihrer Eltern führt dazu, dass Elsa früher als gedacht Königin wird. Es erfolgt ein weiterer Zeitsprung von drei Jahren. Die Krönungszeremonie steht bevor. Dafür werden zum ersten Mal die Tore des Schlosses wieder geöffnet und das Volk Arendelles sowie Besuch aus anderen Königreichen eingelassen. Während Elsa eine ungewollte Enthüllung ihrer Kräfte fürchtet, ist Anna begeistert. Sie lernt Prinz Hans kennen und die beiden beschließen kurzerhand, sich zu verloben. In dieser Situation fällt Elsa die Rolle der vernünftigen großen Schwester und

¹⁰⁷ „Frozen II“, Disney+, 00:01:53-00:01:54.

auch des Elternersatzes zu; sie reagiert mit Fassungslosigkeit auf den Plan ihrer Schwester und hält sie an, nicht jemanden heiraten zu können, den sie eben erst kennengelernt hat (eine Einschätzung, die Disneys älteren Zeichentrickfilmen stark widerspricht).

Elsa verliert während dieser Auseinandersetzung mit Anna schließlich die Kontrolle über ihre Kräfte und flieht. Anna zögert nicht und will ihr folgen. Sie vertraut Elsa und ist trotz Warnungen von Prinz Hans und den anderen Gästen entschlossen: „She is my sister. She would never hurt me.”¹⁰⁸ Dies ist eine erfrischende Entwicklung in einem Disney-Film, wie auch Auba Llompart und Lydia Brugué in *The Snow Queer?* schlussfolgern:

„Anna’s faith in Elsa is absolute and unconditional and, because of this, it seems that rivalry among women is not part of the plot in *Frozen*, as opposed to some other examples of female relationships in previous Disney films, such as *Snow White and the Evil Queen*, *Cinderella* and her stepmother and stepsisters, *Aurora and Maleficent*, or *Ariel and Ursula*.”¹⁰⁹

Elsa flüchtet in die verschneiten Berge und baut dort mithilfe ihrer Kräfte ein gigantisches, funkelndes Schloss aus Eis. Für sie ist es ein Befreiungsschlag. Sie ist nun weg von allem, was ihr vertraut ist – auch von ihrer Schwester, dem verbliebenen Rest ihrer Familie. Familie war für Elsa bisher mit der Einengung ihrer Kräfte gleichgesetzt. Sie konnte den Erwartungen ihrer Eltern und ihres Volks nicht gerecht werden. Sie hatte Schuldgefühle, da sie den Unfall aus ihrer Kindheit, bei dem Anna verletzt wurde, als ihren Fehler ansah. Der Film thematisiert diese Gefühle in dem Song „Let It Go”.¹¹⁰ Elsa ist nun befreit. Sie muss auf niemanden Rücksicht nehmen und sich nicht mehr verstellen. Aufgrund dieser Entwicklung im Film wird Elsa oft als queerer Charakter gelesen, so auch in *The Snow Queer?*.

Einen Knackpunkt für die Filmhandlung und für diese Analyse bildet eine Szene am Ende des ersten Films. Alle Hauptfiguren sind mittlerweile zurück in Arendelle. Prinz Hans, der sich als berechnend und machthungrig herausstellt, versucht Elsa zu ermorden. Anna und Kristoff, die zuvor auf ihrer Reise voneinander getrennt wurden, laufen währenddessen über das Eis aufeinander zu. Anna kommt nur langsam voran; sie wurde erneut von Elsa verletzt und ist geschwächt. Die Kräfte ihrer Schwester lassen sie nach und nach von innen heraus erfrieren. Als Anna sieht, dass Prinz Hans mit einem Schwert über Elsa steht,

¹⁰⁸ „Frozen”, Disney+, 00:30:37-00:30:40.

¹⁰⁹ Auba Llompart/Lydia Brugué, „The Snow Queer? Female Characterization in Walt Disney’s *Frozen*” *Adaptation* 13/1 2019, S. 98-112, hier S.107.

¹¹⁰ „Frozen”, Disney+

entscheidet sie sich gegen Kristoff und für ihre Schwester. Sie stellt sich im letzten Moment zwischen Hans und Elsa. Sekunden, bevor das Schwert sie berührt, wird Anna zur Eisstatue. Das Schwert zerspringt an ihrer Hand und Prinz Hans wird von einer unsichtbaren Kraft zu Boden geworfen. Als Elsa erkennt, was geschehen ist, bricht sie verzweifelt in Tränen aus und umarmt ihre Schwester. Anna hat sich für sie geopfert. Elsa zeigt ihre Zuneigung ganz offen. Die Liebe zwischen den beiden ist der Schlüssel für Annas Heilung: „An act of true love will thaw a frozen heart.“¹¹¹ Anna taut wieder auf. Diese Wendung ist ungewöhnlich für Disney, da die romantische Liebe, obgleich sie im Film existiert, nicht im Vordergrund steht und nicht als Lösung aller Probleme gehandhabt wird. Während Anna und Kristoff am Ende dennoch zusammenkommen, wird Elsa, wie Merida aus BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012), kein Prinz oder anderer männlicher Partner zugeteilt.

In der Schlusszene des Films kann Elsa ihre Kräfte wieder kontrollieren und nutzt sie zu harmlosen und vergnüglichen Zwecken, was sie zu einer guten Königin und einem wertvollen Mitglied Arendelles macht. Anna und Elsa werden beim gemeinsamen Schlittschuhlaufen gezeigt.

*

In FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) etabliert zunächst, wie in den Filmen aus dem ersten Analysekapitel, eine stabile Nuklearfamilie. Besonders im zweiten Teil der Filmreihe liegt der Fokus auf der engen Verbindung der Eltern und ihren Töchtern. Im ersten Teil erfolgt hingegen eine Abgrenzung, ausgelöst durch den Tod der Eltern, und eine Hinwendung der Schwestern zueinander. Anna und Elsa sind die Heldinnen des Films. Während zu Beginn ihre Unterschiede betont werden, kommt es am Schluss zur Erkenntnis, dass ihre Liebe zueinander sie verbindet. Obwohl Elsa Zauberkräfte und damit eine Macht besitzt, die Anna nicht hat, gibt es keinen Neid zwischen den beiden. Um zu betonen, wie wichtig sie füreinander sind, zeigt der Film beinahe pausenlos, wie viel Angst die Schwestern umeinander haben und dass sie sich um jeden Preis beschützen wollen. Während der erste Teil mit einer glücklichen Zusammenführung der Schwestern endet, wird die Familie am Ende des zweiten Teils wieder neu aufgeteilt – Elsa geht in die

¹¹¹ „Frozen“, Disney+, 01:27:44-01:27:48.

magischen Wälder des Volkes *Northuldra*, dem ihre Mutter angehörte. Anna wird die neue Königin von Arendelle und nimmt den Heiratsantrag von Kristoff an.

Der Film impliziert zunächst, dass die Familie in FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) nach dem Tod von Annas und Elsas Eltern nicht mehr vollständig ist. Jedoch wird durch das Hervorheben der schwesterlichen Liebe zuletzt klar, dass Anna und Elsa immer noch als Familie gelten. Zudem kommen keine anderen Verwandten im Film vor. Im zweiten Teil werden die Außenstehenden Kristoff, Sven und Olaf zu ihrer neuen Familie. Dies wird durch zwei großformatige Gemälde, die eingerahmt nebeneinander im Gang des Schlosses hängen, demonstriert: Auf dem einen sind Anna und Elsa als Kinder mit ihren Eltern zu sehen – ein „klassisches“ Familienbild – auf dem anderen Anna und Elsa mit Kristoff, Olaf und Sven – ihrer neuen „Wahlfamilie“ (siehe Abb. 4).



4 „Frozen II“, Disney+, 00:17:44

3. 2. 2 FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003)

FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) ist ein Pixar-Film aus dem Jahr 2003. Die Filmhandlung spielt hauptsächlich unter Wasser: Marlin und Coral, zwei Clownfische, haben sich mit ihrem Nachwuchs in einer Anemone im Great Barrier Reef häuslich niedergelassen. Die Idylle wird von einem schrecklichen Vorfall durchbrochen, als der

Angriff eines Raubfisches Coral tötet und Marlin nur ein einziges Fischei hinterlässt: Nemo. Gekennzeichnet mit einer kleinen, schwachen Flosse, wächst Nemo unter dem Schutz des ständig besorgten Marlin auf. An seinem ersten Schultag wird Nemo nach einem Streit mit seinem Vater von einem menschlichen Taucher eingefangen und mitgenommen. Für Marlin beginnt eine Odyssee durch den pazifischen Ozean, die Begegnungen mit Haien, giftigen Quallen und riesigen Schildkröten bereithält. An seiner Seite ist Dory, ein vergesslicher Paletten-Doktorfisch, die er auf seiner Reise kennenlernt. Marlins einziges Streben ist, seinen Sohn zu finden. Nemo ist inzwischen im Aquarium des Tauchers in Sydney gelandet und schmiedet gemeinsam mit seinen neuen Freund*innen einen Fluchtplan.

*

„Although the dazzling colours and fluid oceanic movements make *Finding Nemo* perhaps Pixar’s most aesthetically pleasing release, there is a serious parable of modern parenting barely beneath the surface.”¹¹²

Coral, Nemos Mutter und Marlins Frau, stirbt gleich zu Beginn des Films und löst damit ein Trauma aus, dessen Auswirkungen essenziell für den weiteren Verlauf der Handlung sind. Marlin ist ein übervorsichtiger und ängstlicher Vater. Er will Nemo als sein einziges Kind um jeden Preis beschützen. Vater und Sohn reden im Film nicht über Nemos Mutter oder ihren Tod. Nemos linke Flosse ist kleiner und schwächer als die rechte, weil er beim Angriff des Raubfisches verletzt wurde. Er trägt dadurch das Trauma, an das er sich selbst nicht erinnern kann, auf physische Weise mit sich. Aufgrund seiner Flosse sagt Marlin im Laufe des Films mehrmals, dass Nemo nicht gut schwimmen könne. Zu Beginn des Films entdecken Nemo und seine neuen Schulfreund*innen das Boot des Tauchers in der Ferne und planen, näher an das fremde Objekt heran zuschwimmen. Marlin versucht Nemo davon abzuhalten und sie geraten in einen Streit. Marlin sagt: „You think you can do these things, but you just can’t, Nemo!” Nemo erwidert: „I hate you.”¹¹³ Marlin ist schockiert. Die Szene erzeugt einen Bruch zwischen Vater und Sohn und ihre Auswirkung setzt die Haupthandlung des Films in Gang: Als Marlin abgelenkt ist, schwimmt Nemo trotzig auf das Boot zu und berührt es mit seiner Flosse, bevor er vom Taucher eingefangen wird. Der von Marlin ausgesprochene Satz kommt im letzten Drittel des Films erneut vor: Marlin und Dory sind bereits in Nemos Nähe, werden aber von einem Wal verschluckt und

¹¹² Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 58.

¹¹³ „Finding Nemo”, Disney+, 00:13:33-00:13:39, 19.07.2022.

sind nun in seiner Mundhöhle gefangen. Dory, die laut eigener Aussage „walisch“ sprechen kann, will Marlin überreden, sich in den Rachen des Wals fallen zu lassen, was dieser entschieden ablehnt. Es kommt zu einer Diskussion, an deren Höhepunkt Marlin wütend zu Dory sagt: „You think you can do these things, but you can’t, Nemo!“¹¹⁴ Nachdem er seinen Fehler bemerkt hat, folgt er nach kurzem Zögern Dory, die sich in den Rachen des Wales fallen lässt. Der Wal katapultiert die beiden daraufhin durch sein Luftloch in die Freiheit.

Marlin scheint Aussagen wie die soeben beschriebene öfter Nemo gegenüber zu tätigen, scheinbar schon fast ohne darüber nachzudenken. Er unterschätzt ihn und traut ihm nichts zu. Nemo rebellierte dagegen. Gleichzeitig bietet Nemos Flosse allerdings auch eine Plattform für einen positiven Austausch zwischen Vater und Sohn. Es wird gezeigt, wie Nemo Marlin am Morgen vor seinem ersten Schultag aufweckt. Er ist aufgeregt und freut sich. Marlin fragt: „How’s the lucky fin?“ Nemos Antwort erfolgt prompt: „Lucky!“¹¹⁵ Es wird ersichtlich, dass es sich hierbei um eine Art Spiel handelt, etwas Einstudiertes zwischen Marlin und Nemo, das sie regelmäßig stattfinden lassen. Nemo wurde beigebracht, seine Flosse, obwohl sie ihn angeblich schwächt, insgesamt als etwas Positives zu sehen.

Dass Marlin ein alleinerziehender Vater ist, wird im Film nicht thematisiert. Der Umstand wird als etwas Selbstverständliches angesehen.

„At first glance, arguing that Marlin ‘mothers’ Nemo may seem an unnecessary analysis to perform. Of course Marlin will be parenting, one could argue ... certainly fathering if not mothering, since he is the only living parent. However, looking historically at other families in Disney fare with dead/absent mothers, it is unusual for Disney to take this path.“¹¹⁶

Dies schreibt Suzan G. Brydon in: *Men at the heart of mothering: finding mother in Finding Nemo*. Sie stellt die Theorie auf, dass Marlin „mothering“ betreibe. Marlin zeige „mütterliche“ und stereotypisch „weibliche“ Verhaltensweisen und Eigenschaften an mehreren Stellen im Film. Er spricht etwa offen über seine Gefühle und versteckt seine Ängste und Unsicherheiten nicht.¹¹⁷ Auch im Umgang mit Nemo wird dieses Verhalten ersichtlich:

¹¹⁴ „Finding Nemo“, Disney+, 01:12:41-01:12:44.

¹¹⁵ „Finding Nemo“, Disney+, 00:06:13-00:06:16.

¹¹⁶ Brydon, „Men at the heart of mothering: finding mother in *Finding Nemo*“, S. 137.

¹¹⁷ Brydon, „Men at the heart of mothering: finding mother in *Finding Nemo*“, S. 140.

„Spatially, he is rarely seen more than a body length away from Nemo (when they are on screen together) and regularly interacts with him physically. This is not to imply that fathers have never been seen to interact with children physically; however, culturally that interaction is often positioned as one of play, not nurture. Marlin's tactile performance is reminiscent of many Disney mothers. Although he gives Nemo a high-five, tickles him, and races him, he also is shown cradling Nemo's face in his fins, grooming him, holding his fin on the 'streets' of the reef, and so forth.“¹¹⁸

Marlin wird trotz der zuvor beschriebenen obsessiven Vorsicht als fähiger und liebender Elternteil dargestellt.

In FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) werden mehrmals Väter alleine, ohne Mütter, gezeigt. An Nemos erstem Schultag redet Marlin am Treffpunkt mit drei weiteren Vätern, die ihre Kinder ebenfalls zur Schule begleitet haben. Später treffen Marlin und Dory auf der Reise nach Sydney auf eine Gruppe Meeresschildkröten und lernen eine von ihnen, Crush, und seinen Sohn kennen; eine Mutter-Schildkröte ist nicht in Sicht.

Marlin und Nemo sind die meiste Zeit des Films voneinander getrennt, daher läuft vieles, wodurch Familienzusammenhalt vermittelt werden soll, über die Dialog-Ebene. Ähnlich wie Anna und Elsa in FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013), sprechen Vater und Sohn viel (mit anderen) übereinander und betonen, wie wichtig es sei, einander zu finden. Vor allem für Marlin hat es oberste Priorität. Dies macht er immer wieder klar, indem er es laut ausspricht, und auch, indem er auf seiner Reise durch den Ozean nie aufgibt oder umkehrt. Eine Ausnahme bildet die bereits untersuchte Szene im Inneren des Wals; hier scheint Marlin alle Hoffnung verloren zu haben. An dieser Stelle braucht er Dory, die als objektive Figur von außen auf ihn einwirkt.

Als sich die Nachricht, dass Marlin nach seinem Sohn sucht, im Ozean verbreitet, erfährt schließlich auch Nemo davon, in Form des Pelikans Nigel. Nemo kann zuerst nicht glauben, dass es sich bei dem Clownfisch, der so viele Meilen zurückgelegt und sogar eine Begegnung mit Haien überstanden hat, tatsächlich um seinen Vater handelt. Begeistert und gerührt lauscht er den Ausführungen Nigels von Marlins Abenteuern. Die Kamera ist leicht gekippt auf ihn gerichtet und fährt langsam auf ihn zu. Musik legt sich über Nigels Stimme aus dem Hintergrund, eine Variation des Hauptthemas des Films, hoffnungsvoll und triumphierend („The Little Clownfish From The Reef“¹¹⁹). Für Nemo ist Marlins Reise ein Liebesbeweis: Er hat Vertrauen in seinen Vater zurückgewonnen.

¹¹⁸ Brydon, „Men at the heart of mothering: finding mother in *Finding Nemo*“, S. 139.

¹¹⁹ „Finding Nemo“, Disney+

Wenig später schafft es Nemo, sich über einen Abfluss ins Meer spülen zu lassen, und es kommt zur Wiedervereinigung Marlins und Nemos. Jedoch gerät Dory gemeinsam mit einem Schwarm Fische in ein Fischernetz. Nemo ist klein genug, um hindurchzuschlüpfen. Er muss sich erneut von Marlin trennen, um Dory zu retten. Marlin will ihn zuerst nicht gehen lassen und hält Nemos Flosse fest. Nemo beschwört ihn: „It’s the only way we can save Dory. I can do this.“ Marlin lässt los: „You’re right. I know you can.“¹²⁰ Dies ist ein wichtiger Moment. Einerseits hat Marlin am Ende des Films gelernt, loszulassen und seine Ängste nicht mehr auf seinen Sohn zu projizieren. Andererseits ist Dory im Laufe des Films so wichtig für Marlin geworden, dass er Nemo gehen lässt, um sie zu retten. Nachdem Dory und die anderen Fische erfolgreich aus dem Netz befreit sind, können Marlin und Dory Nemo zuerst nicht finden, bis sie ihn bewegungslos unter dem leeren Netz am Meeresgrund entdecken. Marlin schwimmt entsetzt auf ihn zu; gemeinsam mit Dory entfernt er das Netz und nähert sich seinem Sohn vorsichtig. Dory hält sich im Hintergrund. Marlin streckt seine Flosse nach Nemo aus; der Film zeigt eine kurze Rückblende zum Beginn des Films, als Marlin nach dem Angriff des Raubfisches das einzige verbliebende Fischei – Nemo – zärtlich zwischen die Flossen nimmt. Die Einstellung wird wieder mit der Situation der Gegenwart überblendet; aus dem Fischei wird Nemos Gesicht (siehe Abb. 5).

¹²⁰ „Finding Nemo“, Disney+, 01:27:39-01:27:49.



5 „Finding Nemo“, Disney+, 01:29:52

Nemo öffnet langsam die Augen, hustet und fragt, noch desorientiert: „Daddy?“ Marlin ist erleichtert: „Oh, thank goodness.“ Nemo fährt fort: „Dad ... I don't hate you.“¹²¹ Er greift damit den Streit auf, den er und Marlin kurz vor seiner Entführung hatten. Marlin beruhigt ihn und entschuldigt sich. Er hält mit seiner Flosse die linke, schwache Flosse von Nemo. Hier kommt es zu einem Phänomen, das auch in anderen Filmen, die in der Analyse behandelt werden, auftritt (beispielsweise in *INSIDE OUT* (Pete Docter, US 2015) und *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), siehe Kapitel **3. 3 Großfamilie als Generationenkonflikt**): Während die Eltern schwierige oder emotionale Themen eher totschweigen, sprechen die Kinder sie (noch einmal) an oder treten auf andere Weise in Aktion; erst dann werden auch die Eltern aktiv und beruhigen die Kinder oder entschuldigen sich. In Nemos Fall fragt Nemo mit „Daddy?“¹²² zuerst instinktiv nach seinem Vater und verwendet dafür eine Verniedlichungsform. Als klar ist, dass Marlin da ist und Nemo sich in Sicherheit fühlt, verwendet er „Dad“,¹²³ um zu verdeutlichen, dass er etwas Ernstes und Wichtiges ansprechen will. Es findet eine Kommunikation auf Augenhöhe statt. Nemo ist in dem Moment trotz seiner Erschöpfung und körperlich

¹²¹ „Finding Nemo“, Disney+, 01:29:57-01:30:02.

¹²² „Finding Nemo“, Disney+, 01:29:57.

¹²³ „Finding Nemo“, Disney+, 01:30:00.

schutzlosen Lage nicht mehr der kleine, unsichere Nemo, dessen Vater auf ihn aufpassen muss.

Die Vater-Sohn-Beziehung hat sich verändert. Durch die Veränderung ist wiederum eine Annäherung zwischen Marlin und Nemo entstanden. Marlin ist nun nicht mehr so übervorsichtig und gibt seinem Sohn Raum, während Nemo keinen Grund mehr hat zu rebellieren und seinem Vater vertrauen kann. Die stattgefundene Veränderung wird verdeutlicht, indem am Schluss die Schul-Szene vom Anfang des Films gespiegelt wird. Diesmal ist es Marlin, der Nemo am Morgen aufweckt; beim Treffpunkt angekommen lässt er Nemo (fast) problemlos gehen. Auch Dory ist bei der Verabschiedung dabei; obwohl sie nicht mit Marlin und Nemo in der Anemone gezeigt wird, ist klar, dass sie nun zu den beiden gehört; Nemo ruft ihr zu: „See you after school, Dory.“¹²⁴ Gleich darauf schwimmt er noch einmal zurück und umarmt seinen Vater; sie sagen sich, dass sie sich lieben.

*

Marlin legt nach Suzan G. Brydon mütterliche Verhaltensweisen an den Tag. Der Film zeigt während seiner Suche nach Nemo eine Verwandlung: von einem guten zu einem noch besseren Vater. Marlins Drang, Nemo zu beschützen und zu kontrollieren, wird ihm vom Film nicht angelastet; sein Verhalten beruht auf dem Tod seiner Frau und der dadurch ausgelösten Verlustangst. Nemo ist voller Neugierde, die er aber zu unterdrücken versucht, um Harmonie zwischen ihm und seinem Vater herzustellen. Insgesamt wird eine liebevolle Vater-Sohn-Beziehung gezeigt, die durch ein Trauma überschattet ist. Dieses Trauma wird den Zuschauenden zugemutet; gleich zu Beginn des Films kommt es zum tragischen Mord an Nemos Mutter, den der Film indirekt auch zeigt. Marlin und Nemo haben am Ende des Films eine neue Balance gefunden. Auch aufgrund von Dory ist ihr Leben nun bereichert, auch wenn Dory nicht als Mutterersatz präsentiert wird. Sie ist ein neues Familienmitglied ohne Blutsverwandtschaft; auch hier kann das Modell der Wahlfamilie geortet werden.

Im zweiten Teil der Reihe, FINDING DORY (Andrew Stanton/Angus MacLane, US 2016), spürt Dory, dass ihr trotz allem etwas fehlt: Sie erinnert sich an Fragmente aus ihrer Kindheit, bevor sie von ihren liebenden Eltern getrennt wurde, und macht sich auf die Suche, diese wiederzufinden. Nach der vergleichsweise fortschrittlichen Repräsentation eines

¹²⁴ „Finding Nemo“, Disney+, 01:32:18-01:32:19.

alleinerziehenden Vaters mit platonischer Partnerin erfolgt hier die Wendung zurück zur Nuklearfamilie, ohne die, so FINDING DORY (Andrew Stanton/Angus MacLane, US 2016), die Protagonistin nicht glücklich und „ganz“ sein könne.

3. 2. 3 ONWARD (Dan Scanlon, US 2020)

ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) ist eine Pixar-Produktion und erschien im Jahr 2020. Der Film zeigt eine fantastische Welt, in der Magie und Zauberkräfte jedoch nur mehr eine untergeordnete Rolle spielen. Stattdessen haben sich nach und nach die moderne Technik und eine Lebensweise, die vielmehr der realen Gegenwart des Jahres 2020 entspricht, durchgesetzt. Die Elfen-Brüder Ian und Barley Lightfood wohnen mit ihrer Mutter Laurel zusammen. Den verstorbenen Vater, Wilden, hat Ian nie kennengelernt, worunter der unsichere Teenager leidet. Mit einem Zauber versuchen die Brüder, ihren Vater für einen Tag zurückzuholen. Der Zauber geht schief, und nur die untere Hälfte der körperlichen Gestalt ihres Vaters wird zum Leben erweckt. Ian und Barley begeben sich auf eine Mission, um den Zauber abschließen zu können.

*

Während in FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013), dessen zweiter Teil ein Jahr zuvor in den Kinos erschien, zwei Schwestern im Mittelpunkt stehen, sind die Protagonisten von ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) ein Brüderpaar. Ian und Barley sind sehr unterschiedlich und diese Unterschiede führen zu Unstimmigkeiten. Barley, der ältere, wird als laut und selbstbewusst portraitiert; er ist herzlich, aber ein wenig taktlos. Er hat den Ruf eines Nerds, weil er sich so für die Mythologie und Magie aus vergangenen Zeiten interessiert. Ian hingegen ist unsicher, höflich und sensibel. Auch optisch ähneln sich die Brüder kaum. Sie sind Elfen mit blauer Haut, blauem Haar und langen, spitzen Ohren. Ian ist kleiner als Barley und von schmäler Statur. Er hat dichte Locken, eine große Nase und braune Augen wie seine Mutter. Barley ist größer und kräftiger als sein Bruder. Er trägt eine Mütze über seinem glatten Haar, hat ein breites Kinn mit Bartstoppeln und eine Stupsnase. Seine Augen sind grünlich. Von den Familienfotos, die Ian auf einer Pinwand in seinem Zimmer aufgehängt hat, ist ersichtlich, dass Wilden, der Vater der Brüder, großgewachsen und schlank war, volles Haar hatte und einen Bart und eine Brille trug. Seine Nase ähnelt der Ians, während Barleys Nase mehr wie die von Mutter Laurel aussieht. Die Optik der beiden

Hauptfiguren zielt insgesamt darauf ab, die unterschiedlichen Persönlichkeiten der Charaktere zu unterstreichen, weniger, um Familienähnlichkeit aufzuzeigen.

Wie in BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012) und FROZEN gibt es auch in der Welt von ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) Magie und damit verbundene Probleme. Allerdings besitzt die Familie kein Schloss; sie sind nicht wohlhabend oder adelig und keine Staatsoberhäupter. Ian, Barley und ihre Mutter leben in einem Pilzhaus, das aussieht wie all die anderen Pilzhäuser in ihrer Straße. Innen ist das Haus einfach, aber geräumig und liebevoll eingerichtet. Ian und Barley gehen noch zur Schule und müssen sich dort typischen Teenager-Problemen stellen. Ian scheitert etwa daran, eine Gruppe seiner Mitschüler*innen zu seinem Geburtstag einzuladen; einerseits aufgrund seines mangelnden Selbstbewusstseins, andererseits aufgrund von Barley, der just in diesem Moment auftaucht um Ian von der Schule abzuholen, und für den sich sein jüngerer Bruder schämt. Dies kann als erster Hinweis auf die Erkenntnis gelesen werden, die Ian am Ende des Films hat: Barley ist wie ein Vater für ihn – und dem Klischee nach sind die eigenen Eltern Teenagern immer peinlich.

Laurel Lightfoot, Ian und Barleys Mutter, ist kleiner als ihre Söhne und hat kurz geschnittenes Haar, ein rundes Gesicht und eine Brille. Sie besitzt stereotypisch feminine und mütterliche Eigenschaften: Sie ist warmherzig, kümmert sich um ihre Söhne und gibt ihnen liebevolle Spitznamen. Sie trainiert zuhause zu einem Fitnessvideo und bereitet Fingerfood für Ians Geburtstag vor. Gleichzeitig wird sie auch als körperlich stark und „cool“ dargestellt, etwa, wenn sie am Morgen mit Barley rangelt und ihn schließlich zu Boden streckt, woraufhin die beiden ein High-Five austauschen.

Von Colt Bronco, dem neuen Partner ihrer Mutter, sind Ian und Barley nicht besonders angetan. Bronco ist ein Zentaur und arbeitet als Polizist. Er wohnt nicht bei der Familie Lightfoot. Bronco nennt Laurel „Hon“¹²⁵ („Liebes“) und die Zuschauenden sehen sie zärtliche Küsse austauschen. Sein Umgang mit den Brüdern ist unbeholfen; während er Barley dafür kritisiert, wegen seiner Leidenschaft für die magische Vergangenheit der Stadt oft in Schwierigkeiten zu geraten, beschränkt sich sein Kontakt mit Ian auf Schulterklopper und den immergleichen One-Liner. Der Umgang von Laurel und Bronco miteinander, sowie Broncos Verhalten den Brüdern gegenüber, lässt darauf schließen, dass die beiden zwar noch nicht allzu lange ein Paar sind, aber eine glückliche und

¹²⁵ „Onward“, Disney+, 00:05:33, 19.07.2022.

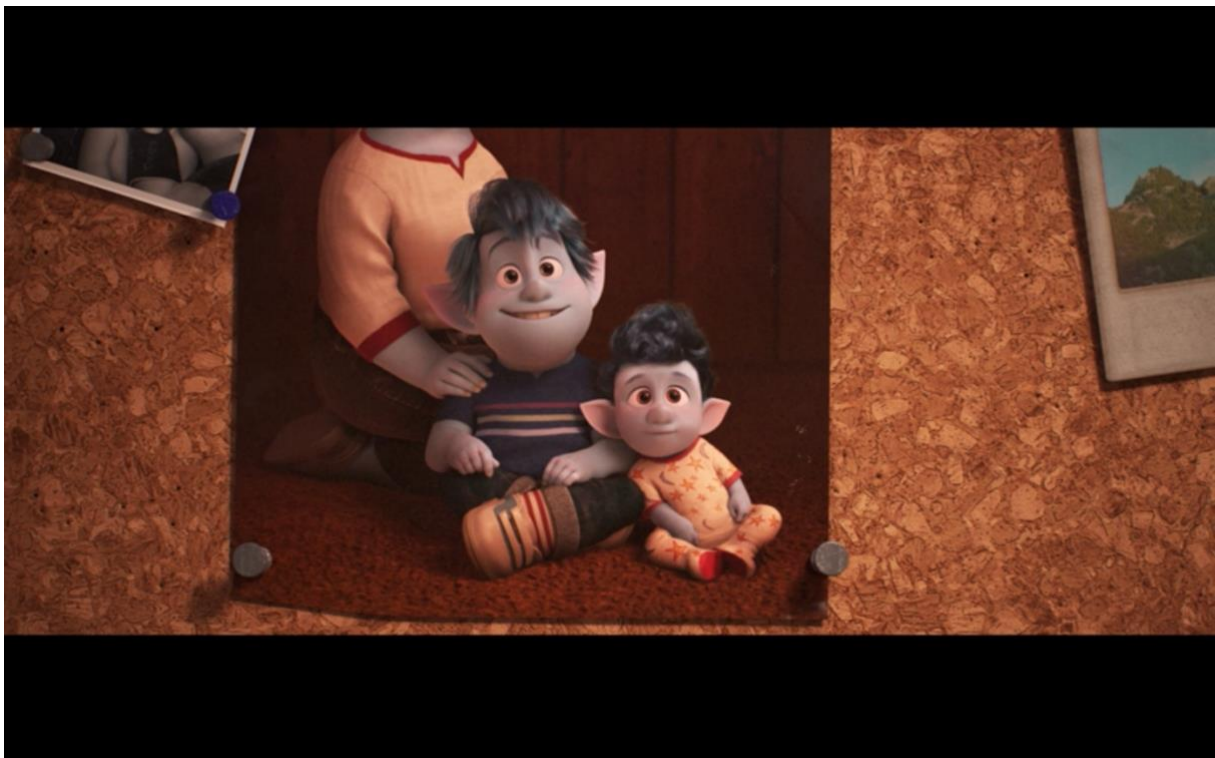
beständige Beziehung miteinander führen. Da die Brüder von Bronco als „Mom’s boyfriend“ und nicht „Mom’s husband“ sprechen¹²⁶, dürften die beiden nicht verheiratet sein. Am Ende des Films hat sich die Situation zwischen ihm und den Brüdern entspannt und Ian steigt endlich auf Broncos Lieblingsspruch ein. Dennoch bleibt Wilden, der biologische Vater der Brüder, den gesamten Film über ihr einzig wahres Vorbild. Vor allem Ian wäre gerne wie er und vermisst ihn, obwohl er ihn nie kennengelernt hat. Laurel redet mit ihm über seinen Vater, tröstet ihn und muntert ihn auf. Der Tod des Vaters ist kein Tabuthema in der Familie, anders als in FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) und FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) wird die gemeinsame Trauer durch Kommunikation aufgearbeitet. Später jedoch lassen Ian und Barley ihre Mutter zurück, um Zeit mit ihrem Vater verbringen zu können. Wilden Lightfoot ist den ganzen Film über nicht nur körperlich „halb da“. Er lebt in Erinnerungen und auf den Fotos, die Ian auf der Pinwand in seinem Zimmer aufgehängt hat. Eines der Fotos zeigt Wilden mit der schwangeren Laurel und dem kleinen Barley – Ian ist noch nicht auf der Welt. Auf dem Foto darunter ist Laurel bereits alleine mit den beiden Brüdern. Sie sitzen zu dritt auf dem Boden, Ian lehnt sich an seinen älteren Bruder. Die Fotos dienen zur Verdeutlichung für Ians Beziehung zu seinem verstorbenen Vater. Er hat ihn nie kennengelernt, will sich aber aktiv an ihn erinnern und hängt Fantasien nach. Er spielt eine Kassette mit Tonaufnahmen seines Vaters ab, um sich auf diese Weise mit ihm unterhalten zu können.

Den Vater in Fleisch und Blut sehen zu können, ist Magie zu verdanken; als diese Magie misslingt, müssen Ian und Barley mit seiner unteren Körperhälfte Vorlieb nehmen, die nicht sprechen und die Brüder nicht sehen oder hören kann, und wie ein Hund von ihnen mitgeführt wird. Der ganze Film baut darauf auf, endlich mit Wilden sprechen zu können – obwohl Ian und Barley eine präsente und liebende Mutter haben. Die Beziehung zur lebenden Mutter charakterisiert der Film also als „normal“, während die Beziehung zum verstorbenen Vater „magisch“ ist. Im Finale des Films schaffen die Brüder es kurz vor Sonnenaufgang, den Körper ihres Vaters zu vervollständigen – aus Zeitmangel kann jedoch nur einer von ihnen ein letztes Mal mit Wilden sprechen. Ian überlässt Barley den Vortritt. Die Relevanz der Geschwisterbeziehung wird vor jene zu den Eltern gestellt, ähnlich wie in FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013). Bevor er ihn gehen lässt, sagt Ian zu Barley: „I never had a dad, but I always had you.“¹²⁷ Barley war sein Vaterersatz,

¹²⁶ „Onward“, Disney+, 01:04:10.

¹²⁷ „Onward“, Disney+, 01:25:23-01:25:27.

während Barley die längste Zeit ganz ohne Vaterfigur aufwuchs. Das Gespräch wird als rührende Erleuchtung und wegweisender Moment zwischen den Brüdern präsentiert. Allerdings suggeriert der Film dadurch, dass es auf jeden Fall einen Vaterersatz braucht und die Mutter als alleiniges Elternteil nicht genug ist. Vergleicht man diese Einschätzung mit FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003), ist Marlin dort sehr wohl genug, da Coral nach ihrem Tod nicht mehr thematisiert und an keiner Stelle vermittelt wird, dass Marlin irgendetwas weniger gut als eine Mutterfigur kann. Das Filmende zeigt Ian selbstbewusst und offen: Er verabredet sich mit den anderen Schüler*innen, denen er zuvor aus Unsicherheit abgesagt hatte. Die letzte Einstellung vor dem Abspann zeigt Ians Pinwand mit den Familienfotos: Die Kamera schwenkt über Fotos seines Vaters, die zuvor nicht gezeigt wurden, und danach ein weiteres Mal über jene Fotos, die zuerst Walden, Laurel und Barkley, und dann Laurel, Barley und Ian abbilden. Die Kamera verharrt auf dem letzten Foto und zoomt nur auf Barley und Ian, um erneut zu verdeutlichen, dass die Bruderbeziehung in diesem Film im Vordergrund stand (siehe Abb. 6).



6 „Onward“, Disney+, 01:32:43

*

ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) zeigt eine alleinerziehende Mutter, die ihren Söhnen ein stabiles und liebevolles Zuhause ermöglicht. Der idealisierte Vater dient im Film, in einer

abwesenden beziehungsweise stummen Rolle, als Ventil für Ian und Barley, um sich einander annähern zu können. Der Film betont durch Optik, Verhaltensweisen und Dialog die Unterschiede der Brüder. Was sie verbindet, ist der Umstand, dass sie zur selben Familie gehören, beide ihren Vater verloren haben, und der Ältere sich um den Jüngeren kümmert. Der Film knüpft an diese familiäre Beziehung eine freundschaftliche, die automatisch am Ende des Films entsteht. Durch Ians Aufopferung, ein Beweis seiner Zuneigung für Barley, verbessert sich die Beziehung zwangsläufig zum Positiven.

Ein beachtenswertes Detail ist während einer Polizeikontrolle auf Ians und Barleys Mission zu finden: Eine der Polizistinnen, Zyklop Officer Specter, die den Wagen der Brüder aufhält, erwähnt die Tochter ihrer Partnerin: „It’s not easy being a new parent. My girlfriend’s daughter got me pulling my hair out, okay?“¹²⁸ Diese kurze Aussage macht sie zu Pixars erstem offiziellen LGBTIQ+ Elternteil. Ihre Synchronsprecherin ist die lesbische Schauspielerin und Drehbuchautorin Lena Waithe. Ein Familienmodell mit einer queeren, potenziell Patchwork-ähnlichen Beziehung ist eine Premiere im Disney- und Pixar-Universum und sein Auftauchen kann, ob des jahrzehntelangen Mangels an queerer Repräsentation, durchaus als Fortschritt gesehen werden. Allerdings wurde bei der Rezeption des Films der Umstand kritisiert, dass der Figur und ihrer Familiensituation allzu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Gleichzeitig wurde die Szene in mehreren Ländern entweder abgeändert, oder der Film erst gar nicht gezeigt. Redakteurin Tracey Brown zeigt diese Diskrepanz in einem Artikel über ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) für die Los Angeles Times auf: „It’s difficult to be convinced that any moment is significant if it can be excised from international versions without hurting the story.“¹²⁹

Diese Szene, wie das Modell der Adoption aus FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013), taucht in einem Film auf, der ohnehin ein verhältnismäßig fortschrittliches Familienbild zeigt; dadurch entsteht kein allzu großer Kontrast in der Repräsentation von Familie. Dass das Familienmodell dennoch nur am Rande vorkommt, ist kein Zufall und von Pixar beziehungsweise Disney bewusst kalkuliert. So kann auf die Forderungen nach mehr Diversität reagiert werden, ohne das angestrebte Massenpublikum, an das sich Familienfilme richten, vor den Kopf zu stoßen.

¹²⁸ „Onward“, Disney+, 00:50:39-00:50:41.

¹²⁹ Tracy Brown, „Commentary: With ‘Onward’, Disney continues its token LGBTQ representation. We’re ready for more.“, Los Angeles Times, 10.03.2020, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-03-10/onward-lgbtq-representation-disney-pixar>, 19.07.2022.

3. 2. 4 Zusammenfassung – Neue Normalität? Alleinerziehende und verstorbene Eltern(teile)

Dieses Kapitel untersuchte drei Filme, von denen zwei einen alleinerziehenden Elternteil zeigen. In FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) ist es Marlin, der Vater, der sich nach dem Tod seiner Frau um Sohn Nemo kümmert. In ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) übernimmt nach dem Tod des Vaters Mutter Laurel diese Rolle für ihre zwei Söhne und geht eine neue Partnerschaft ein. FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) wiederum präsentiert ein Modell, das zwei Schwestern, zumindest für eine gewisse Zeit, als vollständige Familie deklariert, nachdem die ursprüngliche Nuklearfamilie durch den Tod der Eltern zerbricht. Auch für Anna und Elsa gibt es danach keine neue Mutter- oder Vaterfigur – sie haben einander.

Die Fortsetzungen von FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) und FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) richten den Fokus, nach den weniger konservativen Familienbildern in den ersten Teilen der Filmreihen, erneut auf die Nuklearfamilie; mit Dory, die sich auf die Suche nach ihrer „echten“ Familie, macht, und Anna und Elsa, die dem Familiengeheimnis ihrer Eltern auf die Spur kommen wollen. Es scheint, als wäre das Potenzial, in den Fortsetzungen der Geschichten noch „fortschrittlicher“ zu werden, zu riskant; daher kehren Disney und Pixar lieber zurück zum Altbekannten. Die Skepsis, die das Fragezeichen im Titel dieses Unterkapitels ausdrückt, hat demnach ihre Berechtigung.

Die bereits erwähnte Studie von Litsa Renée Tanner zeigt, dass in früheren Zeichentrick-Disney-Filmen alleinerziehende Eltern überraschend gut vertreten sind, meistens die Väter.¹³⁰ Mütter versterben entweder zu Beginn, werden nicht erwähnt oder übernehmen die Rolle der bösen Stiefmutter. ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) ist einer der seltenen Fälle mit einer alleinerziehenden Mutter. Auf gewisse Weise vereitelt der Film diese Entwicklung, indem der Vater im Endeffekt dennoch die wichtigere Rolle einnimmt.

In allen drei Filmen spielt Romantik für die Protagonist*innen keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Wichtige Themen, die die analysierten Filme durch ihre Familienbilder vermitteln, sind der Umgang mit Verlust und das Kontrollieren der Eltern ihrer Kinder zu ihrem Schutz. Diese Themen treten auch im folgenden Kapitel, **3. 3 Großfamilie als Generationenkonflikt**, auf.

¹³⁰ Vgl. Tanner et al., „Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films“, S. 361f.

3. 3 Großfamilie als Generationenkonflikt

Für dieses Kapitel wurden drei Filme ausgewählt, die eine Großfamilie porträtieren und einen Generationenkonflikt aufzeigen. Ausgehend von ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) stehen hier intergeneracionales Trauma, Tradition und die Figur der Großmutter im Vordergrund. Ein weiteres Thema wurde unter dieser Bezeichnung speziell für die Analyse erdacht und lautet: *Kontrolle vs. Kümmeren*. Bereits in den vorherigen Kapiteln konnte es insbesondere bei der Untersuchung von BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012), FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013) und FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) beobachtet werden und findet sich hier nun in allen drei Filmen.

Die Filmhandlungen dieses Kapitels sind in Ländern angesiedelt, die gemeinhin nicht als „westlich“ gelten. Der sogenannte Westen, oder auch Globaler Norden, wird zumeist mit Nordamerika und Mitteleuropa assoziiert. Die Disney Company ist in der Vergangenheit mehrmals negativ bezüglich ihres Umgangs mit anderen Kulturen aufgefallen und mittlerweile vorsichtiger geworden. Um Authentizität bemüht, wurden etwa für ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) – die Filmhandlung spielt in Kolumbien – Vertreter*innen der indigenen Zenú-Bevölkerung in die Produktion inkludiert.¹³¹ Die Umsetzung der Filme stößt trotzdem immer noch auf Kritik, da die Filme von einer US-amerikanischen und privilegierten Perspektive geprägt sind.

3. 3. 1 ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021)

Der Disney-Film ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), 2021 erschienen, spielt in einem nicht näher bestimmten kolumbianischen Dorf in den Bergen. Gezeigt wird das Leben der Familie Madrigal, die gemeinsam in einem mit einem Bewusstsein ausgestatteten Haus, *casita*, wohnt und ein geheimnisvolles Artefakt beherbergt: Eine magische Kerze, die der Großmutter „Abuela“ Alma als junge Frau beschert wurde. Die Kerze schenkte seither allen Blutsverwandten Abuelas besondere Fähigkeiten, sogenannte Gaben, die sie als Kinder während einer speziellen Zeremonie erhielten. Die Gaben werden als nützlich und positiv für die Familie angesehen. Die 15-jährige Protagonistin Mirabel ist die einzige in der Madrigal-Familie, die bei ihrer Zeremonie

¹³¹ Vgl. Rayna Breuer, „‘Encanto’: Hat Disney dazugelernt?“, *dw.com*, 09.12.2021, <https://www.dw.com/de/disney-encanto-kulturelle-aneignung/a-60042336>, 19.07.2022.

keine Gabe erhielt. Als die Magie der Kerze nachzulassen droht, versucht Mirabel sie zu retten.

*

Der Soundtrack von ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) ist an süd- und lateinamerikanische Musikstile angelehnt. In der folgenden Analyse nehmen die Songs einen wichtigen Part ein, da die wichtigsten Entwicklungen und Momente des Films durch seine Musik transportiert werden.

Ähnlich wie in THE INCREDIBLES (Brad Bird, US 2004) spielt in ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) eine ganze Familie die Hauptrolle. Erzählt wird die Geschichte allerdings aus Mirabels Sicht. Die 15-jährige hat dunkle kinnlange Locken, große braune Augen und markante Augenbrauen. Hinter ihrer Brille mit hellgrünem Gestell sind leichte Sommersprossen zu sehen. Mirabels Statur ist verhältnismäßig kräftig, beispielsweise im Vergleich zu jenen von Anna und Elsa aus FROZEN (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013), die viel eher an die unnatürlich schlanken und zerbrechlich wirkenden Prinzessinnen aus den älteren Zeichentrickfilmen Disneys erinnern.

Mirabel stellt ihre Familie zu Beginn des Films mit dem Song „The Family Madrigal“¹³² vor. Das Lied dient als Exposition für die Zuschauenden. Die Lyrics der ersten Strophe lauten:

„This is our home
We've got every generation
So full of music
A rhythm of its own design
This is my family
A perfect constellation
So many stars and everybody gets to shine“¹³³

Drei Generationen leben in *casita* zusammen. Es handelt sich um Abuela, ihre Kinder Julieta und Pepa, sowie die Kinder von Julieta und ihrem Mann Augustin (Isabela, Luisa und Mirabel) und die Kinder von Mirabels Tante Pepa und ihrem Mann Félix (Dolores,

¹³² „Encanto“, Disney+, 19.07.2022.

¹³³ „Encanto“, Disney+, 00:04:53-00:05:06.

Camilo und Antonio). Der Familienstammbaum der Familie ist als Wandmalerei am Kopfende des Esstisches verewigt. Die Seite der Familie, die aus Mirabels Eltern und Schwestern besteht, ist in den Farben Blau, Türkis und Lila vertreten, während auf der Seite von Tía Pepa eine Farbpalette aus Gelb, Orange und Rot vorherrscht.

„So yeah, Tío Félix married Pepa
And my dad married Julieta
That's how Abuela became an Abuela Madrigal”¹³⁴

Wie in *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) wird die Implikation, dass die Voraussetzung um Kinder zu bekommen, Heiraten ist, als Selbstverständlichkeit angesehen und vom Film nicht hinterfragt.

Während des Songs wird die singende Mirabel gezeigt, wie sie durchs Haus läuft, vorbei an den Zimmern der einzelnen Familienmitglieder. Die Sonne fällt in den offenen Innenhof, alles leuchtet in warmen Farben und fördert das Bild eines harmonischen (Zusammen-)Lebens. Mirabel klammert ihre eigene Person im Laufe des Liedes aus und stellt lieber ihre Familie in den Mittelpunkt. Dass Mirabel als einziges Familienmitglied keine Gabe erhalten hat, macht sie zu einer Außenseiterin, obwohl es niemand ausspricht und insbesondere ihre Eltern versuchen, sie vom Gegenteil zu überzeugen. In einer Szene sagt Mirabels Mutter Julieta, die mithilfe ihrer Kochkünste Verletzungen und Krankheiten heilen kann: „You’re just as special as anyone else in this family.”¹³⁵

Auch Mirabel selbst versucht, sich nichts anmerken zu lassen. In Wirklichkeit leidet sie darunter, dass sie keine besondere Fähigkeit besitzt. Diese Gefühle werden im nächsten Song verdeutlicht („Waiting On A Miracle”¹³⁶). Mirabel singt ihn während der Feierlichkeiten für ihren jüngsten Cousin Antonio. Dieser steht kurz davor, seine Gabe zu erhalten. Vor der Zeremonie berichtet der nervöse Antonio Mirabel von seiner Sorge, ebenfalls keine Gabe zu erhalten. Mirabel beschwichtigt ihn einfühlsam. Die Zeremonie glückt und Antonio erhält die Gabe, mit Tieren sprechen zu können. Als sich alle außer Mirabel zu einem Familienfoto versammeln, kippt die ausgelassene Stimmung und Mirabel beginnt ihr Lied. Sie will auch strahlen wie der Rest ihrer Familie und wartet immer noch darauf, dass vielleicht doch noch ein Wunder geschieht und ihr eine Gabe

¹³⁴ „Encanto”, Disney+, 00:06:36-00:06:42.

¹³⁵ „Encanto”, Disney+, 00:28:16-00:28:19.

¹³⁶ „Encanto”, Disney+

zugeteilt wird. Sie ist voller Tatendrang, etwas zu beweisen und will die Chance erhalten, Gutes zu tun.

Bald wird ersichtlich, dass hinter diesem Wunsch der Einfluss von Mirabels Großmutter Alma, genannt Abuela, steckt. Sie ist das Familienoberhaupt, die Matriarchin Madrigal. Abuela hat ihre grauen Haare zu einem eleganten, lockeren Knoten gebunden. Sie hat braune Augen und trägt Lidschatten und Lippenstift. Ihr Gesicht weist deutlich erkennbare Falten und ein paar Altersflecken auf. Sie trägt ein hochgeschlossenes, fuchsiafarbenes Kleid und Perlenohrringe. Abuela ist ruhig, aber herrisch. Sie bewegt sich bedächtig und hält sich sehr aufrecht. Zu Mirabel ist sie besonders streng, da sie in ihr eine Gefahr für den Familienfrieden sieht.

Abuela musste als junge Frau mit ihrem Mann Pedro und den gemeinsamen Drillingen zusammen mit anderen Betroffenen vor bewaffneten Ausschreitungen in ihrem Dorf fliehen. Pedro kam dabei um, woraufhin Alma alleine mit den drei Babys zurückblieb. Die Kerze, die sie dabei hatte, verwandelte sich in eine magische Kerze und erschuf eine geschützte Bleibe für sie (*casita*). Die anderen Geflüchteten schlossen sich ihr an. Gemeinsam bauten sie eine Gemeinschaft auf, mit Alma und *casita* an der Spitze. Diese Gemeinschaft und insbesondere die Magie und die damit verbundenen Fähigkeiten der Familienmitglieder zu erhalten, sieht Abuela als oberste Priorität an.

Über den dritten Drilling, Abuelas Sohn Bruno, wissen Mirabel und die Zuschauenden zunächst wenig. Seine Gabe war es, in die Zukunft zu sehen. Eines Tages verschwand er und seitdem wird in der Familie kaum mehr über ihn gesprochen. Bei ihren Nachforschungen wendet Mirabel sich an ihre Schwester Luisa, deren Gabe übermäßige körperliche Kraft ist. Seit Mirabel am Vorabend durch Risse im Fundament des Hauses bemerkt hat, dass etwas mit der Magie nicht stimmt, fühlt Luisa sich schwach. Im Song „Pressure“¹³⁷ beschreibt sie, wie sehr es sie unter Druck setzt, immer die Starke sein zu müssen. Sie erzählt Mirabel, dass Bruno, bevor er verschwand, eine Vision über das Nachlassen der Magie hatte. Sie rät Mirabel, diese Vision zu finden. Mirabel macht sich auf die Suche. Als die anderen Familienmitglieder erfahren, was Mirabel vorhat, sind sie nicht begeistert. Sie teilen ihre Erfahrungen mit Bruno im Song „We Don’t Talk About Bruno“.¹³⁸ Bruno ist nicht nur innerhalb seiner Familie der Sündenbock. Im Song beschreiben einige Dorfbewohner*innen, wie Bruno ihnen ein unliebsames Ereignis vorausgesagt hatte, das

¹³⁷ „Encanto“, Disney+

¹³⁸ „Encanto“, Disney+

dann auch eintrat. Zu Beginn des Liedes sieht man die dunkle Gestalt Brunos. Seine Augen sind verdeckt durch eine Kapuze, die Lippen zu einem hinterhältigen Grinsen verzogen. Hinter dieser Version von Bruno steckt Mirabels Cousin Camilo, dessen Gabe ihn zu einem Gestaltwandler macht. Er verwandelt sich während des Liedes mehrmals in Bruno und karikiert ihn als Bösewicht. Zusätzlich kippt die Kamera während des Songs immer wieder in einen *dutch angle*, was der Szenerie einen bedrohlichen Anstrich verleiht und demonstriert, dass das Thema des Songs – Bruno und seine Gabe – aus dem Rahmen fällt und nicht zu der restlichen Welt des Films passt.

Mirabel kann schließlich sowohl die „gespeicherte“ Vision Brunos in Form von grün leuchtenden Scherben, als auch ihren Onkel selbst ausfindig machen. Es stellt sich heraus, dass Bruno *casita* nie verlassen hat und er versteckt in den Wänden des Hauses lebt.

Die Farbpalette von Brunos Charakter ist grün und braun. Er hat herabhängende schwarze Locken, einen Dreitagebart und braune Augen mit grünem Schimmer. Wenn er in die Zukunft sieht, wird das Grün grell und leuchtend wie das eines Laserstrahls. Sein Gesicht ist schmal, mit tiefen Falten und Augenringen. Er sieht dadurch mitgenommener aus als der Rest der Familie. Es wird impliziert, dass es nicht guttut, von der Familie getrennt zu sein. Bruno wird als eigen, aber friedlich und tollpatschig dargestellt. Das bösertige Bild, das die Dorfbewohner*innen und zum Teil auch seine eigene Familie von ihm haben, bestätigt sich nicht.

Mirabel und Bruno haben Gemeinsamkeiten: Mirabels Brillengestell hat dasselbe Grün, mit dem Brunos Figur charakterisiert wird. Beide haben einen besonderen Blick. Während Bruno sehen kann, was geschehen wird, sieht Mirabel in übertragenem Sinne, was direkt vor ihren Augen ist: die Probleme innerhalb ihrer Familie.

Als Mirabel bei Bruno ist, fällt ihr sein Essensplatz auf: ein kleiner Tisch und ein Stuhl an der Wand. Sie schaut durch einen Spalt in der Wand und erkennt, dass direkt auf der anderen Seite der Esstisch der restlichen Familie steht; es ist, als würde Bruno noch mit am Tisch sitzen. Bruno erklärt ihr, dass er sich der Familie noch zugehörig fühlt: „[...] my gift wasn't helping the family, but, uh ... but I love my family, you know?“¹³⁹

Mirabel erfährt, dass Brunos Vision damals mit ihr zu tun hatte; sie war jedoch uneindeutig und hätte entweder gut oder schlecht für Mirabel ausgehen können. Daher verließ Bruno freiwillig die Familie, um Mirabel zu schützen. Mirabel überredet ihn, die Vision erneut aufzurufen. Diese zeigt schließlich unter anderem, dass Mirabel auf Isabela

¹³⁹ „Encanto“, Disney+, 00:58:15-00:58:20.

zugehen soll, was Mirabel verstimmt, denn die Schwestern haben kein gutes Verhältnis. Dennoch besucht sie Isabela auf deren Zimmer und erfährt dort, dass auch Isabela unter ihrer Gabe (sie kann Blumen aus dem Nichts erzeugen) und dem damit verbundenen Anspruch, immer schön und perfekt zu sein, leidet. Mirabel hilft ihr, diese Ansprüche loszulassen und auszuprobieren, was sie außer den immergleichen hübschen Blumen sonst noch gestalten kann (Song: „What Else Can I Do“¹⁴⁰). Als Abuela erfährt, wie es um Isabela und Luisa steht, und dass Mirabel damit zu tun hat, sieht sie die Balance der Familie gefährdet. Sie stellt Mirabel zur Rede. Während des hitzigen Streits entstehen immer mehr Risse im Boden des Hauses. Mirabel ruft schließlich erbost: „The miracle is dying, because of you.“¹⁴¹ Abuelas Augen weiten sich entsetzt. Ein letzter, gewaltiger Riss tut sich im Boden zwischen ihnen auf und die Wände erzittern.

Der Riss ist eine simple visuelle Methode, um eine Entfremdung zwischen zwei oder mehreren Figuren darzustellen. Auch der Riss im Wandteppich aus BRAVE (Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012) entsteht während eines Streits zwischen zwei miteinander verwandten, weiblichen Figuren und wird von der jüngeren verursacht.

Das Haus bricht nun in sich zusammen und alle Familienmitglieder verlieren ihre Kräfte. Mirabel schafft es, die magische Kerze zu retten, die allerdings erlischt. Auch der Zauber von *casita* endet. Alle Familienmitglieder sind unverletzt, Mirabel ist jedoch verschwunden. Sofort machen sich alle auf die Suche nach ihr, was den Familienzusammenhalt unterstreichen soll. Abuela findet Mirabel weinend am nahegelegenen Fluss. Mirabel bemerkt ihre Großmutter und spricht als erste von den beiden: „I’m sorry.“¹⁴² Abuela setzt sich zu ihr. Sie erklärt Mirabel die Bedeutung des Platzes: „This river is where we were given our miracle.“¹⁴³ Es folgt ein Rückblick in Form einer Montage, begleitet aus dem Off von dem Lied „Dos Oruguitas“¹⁴⁴ des kolumbianischen Sängers Sebastián Yatra. Mirabel ist, auch für die Zuschauenden ersichtlich, in die Erinnerung eingebettet, sie sieht alles mit eigenen Augen.

Als Abuela, damals noch Alma, als junge Frau mit ihrem Mann Pedro und den gemeinsamen Drillingen vor den Ausschreitungen flieht, will Pedro seine Familie beschützen und wird dabei vor Almas Augen ermordet. Mit einem Aufschrei fällt Alma zu Boden, direkt vor ihre Hochzeitskerze, die sie bei sich getragen hatte. Diese verwandelt

¹⁴⁰ „Encanto“, Disney+

¹⁴¹ „Encanto“, Disney+, 01:13:23-01:13:25.

¹⁴² „Encanto“, Disney+, 01:17:22.

¹⁴³ „Encanto“, Disney+, 01:17:56-00:18:01.

¹⁴⁴ „Encanto“, Disney+

sich durch Almas Schmerz in eine magische Kerze, wehrt die bewaffneten Verfolger ab und lässt Berge in die Höhe wachsen, die den Fluss verdecken. Danach sieht Mirabel Alma mit den Drillingen in einem Zimmer, wahrscheinlich bereits innerhalb von *casita*, auf dem Boden sitzen; sie wirkt traurig und kraftlos. Sie blickt auf ihre friedlich schlafenden Babys, steht schließlich auf und verlässt mit der magischen Kerze den Raum. Sie schreitet vorbei an Bruno, bereits erwachsen, der sie erwartungsvoll und gleich darauf resigniert ansieht, und an Isabela und Luisa, die den Rücken straffen und scheinbar die Luft anhalten, als wären sie beim Militär. Schließlich bleibt eine inzwischen gealterte Alma, die Abuela der Haupthandlung, vor Mirabel stehen. Es ist der Moment, als die kleine Mirabel bei ihrer Zeremonie keine Gabe erhielt und verwirrt und verletzt zu Abuela aufblickt. Dass auch die 15-jährige Mirabel bei diesem Rückblick anwesend ist, beschreibt das Moment eines familiären Traumas, das die Enkelkinder genauso betrifft wie die Großmutter, die es durchleben musste. Begleitet wird die Montage von Abuelas Stimme aus dem Off: „You never hurt our family, Mirabel. We are broken ... because of me.“¹⁴⁵

Zurück in der Gegenwart senkt Abuela traurig den Kopf. Mirabel stellt sich vor sie hin, nimmt ihre Hände und sagt ihr, dass sie sie versteht. „We are a family because of you. And nothing could ever be broken that we can't fix, together.“¹⁴⁶ Sowohl Abuelas als auch Mirabels Augen füllen sich mit Tränen. Während sie miteinander sprechen, geht langsam die Sonne auf. Abuela sagt, dass Mirabel ihr von ihrem verstorbenen Mann geschickt wurde, nachdem sie um Hilfe bat. Als sie sich umarmen, erstrahlt die Szenerie in warmem Sonnenschein und tausende gelbe Schmetterlinge (der Schmetterling findet sich als Motiv im ganzen Film) umschwärmen die beiden.

Mit dieser Szene sind alle Familienprobleme geklärt. Bruno wird wieder in die Familie aufgenommen, *casita* mithilfe des restlichen Dorfes wiederaufgebaut und Mirabel erkennt, dass sie auch ohne Gabe genug ist.

Das letzte Lied des Films vor den Credits lautet „All of you“.¹⁴⁷ „You“ kann im Englischen sowohl als Ein- und Mehrzahl übersetzt werden. Daraus ergibt sich eine geschickte Doppelung: Das Lied kann mit „Alles an dir“ an Mirabel gerichtet sein, und gleichzeitig mit „Ihr alle“ die ganze Familie ansprechen. So wird am Schluss noch einmal verdeutlicht, dass Mirabel zwar die Protagonistin des Films ist, es aber eigentlich um die Familie als Konstrukt geht.

¹⁴⁵ „Encanto“, Disney+, 01:20:47-01:21:29.

¹⁴⁶ „Encanto“, Disney+, 01:22:22-00:22:34.

¹⁴⁷ „Encanto“, Disney+

Die Melodie und die Lyrics aus dem ersten Lied, „The Family Madrigal“¹⁴⁸, werden in „All of You“¹⁴⁹ leicht verändert wiederaufgenommen:

„Look at this home, we need a new foundation
It may seem hopeless but we'll get by just fine
Look at this family, a glowing constellation
So full of stars and everybody wants to shine
But the stars don't shine, they burn
And the constellations shift
I think it's time you learn
You're more than just your gift“¹⁵⁰

Statt „a perfect constellation“¹⁵¹ zu Beginn des Films, heißt es jetzt „a glowing constellation“¹⁵² – das Adjektiv „perfekt“ wurde zugunsten der Veränderung in der Familie geopfert. „Perfekt“ zu sein, ist nicht mehr das Ziel. Weiters steht hier „everybody wants to shine“¹⁵³ im Vergleich zum vorherigen „everybody gets to shine“.¹⁵⁴ Hier wird, was im Anfangslied als gegeben hingenommen wurde – nämlich, dass jedes Familienmitglied strahlen *darf* und die Möglichkeit hat, sich zu präsentieren – im letzten Lied hinterfragt. Alle *wollen* glänzen, weil sie das Gefühl haben, glänzen zu müssen; auch Mirabel, die allerdings nie die Chance dazu hatte. Dieser Gedanke wird in der nächsten Zeile weitergeführt: „But the stars don't shine they burn“¹⁵⁵ – ein trügerischer Eindruck wird aufgeklärt. „Brennen“ impliziert einen wesentlich wilderen und chaotischeren Aspekt als „glänzen“. Es gilt, das Chaos zuzulassen. Diese neuen Qualitäten kulminieren in der letzten Einstellung des Films, die ebenfalls ein Element vom Beginn spiegelt: Die Familie kommt für ein Foto zusammen, diesmal sind auch Mirabel und Bruno dabei. Alle stellen sich ordentlich nebeneinander auf, im letzten Moment bewegt *casita* den Boden unter ihren Füßen und lässt sie durcheinander stolpern – mit diesem Schnappschuss endet der Film (siehe Abb. 7).

¹⁴⁸ „Encanto“, Disney+

¹⁴⁹ „Encanto“, Disney+

¹⁵⁰ „Encanto“, Disney+, 01:25:01-01:25:37.

¹⁵¹ „Encanto“, Disney+, 00:05:02-00:05:23.

¹⁵² „Encanto“, Disney+, 01:25:12-01:25:14.

¹⁵³ „Encanto“, Disney+, 01:25:16-01:25:18.

¹⁵⁴ „Encanto“, Disney+, 00:05:05-00:05:06.

¹⁵⁵ „Encanto“, Disney+, 01:25:20-01:25:24.



7 „Encanto“, Disney+, 01:31:01

*

In ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) gibt es im Vergleich zu den anderen Filmen, die bis jetzt untersucht wurden, eine wesentlich größere Anzahl an Familienmitgliedern, die als Hauptcharaktere gelten. Für die Zuschauenden ist es schwierig, den Überblick zu behalten. Der Film löst dies durch audiovisuelle Exposition in seinen Songs sowie den gezielten Einsatz von Farben und vielen tatsächlichen Familienbildern wie die Familienfotos oder der Stammbaum über dem Esstisch.

Im Film treten magische Hindernisse auf, die sich auf einer psychologischen Ebene leicht als Familienprobleme lesen lassen. Der Film stellt diesbezüglich vor allem den Generationenkonflikt zwischen Mirabel und Abuela in den Vordergrund. Durch Abuela kam die Magie in die Familie, allerdings zu einem schrecklichen Preis. Seitdem fühlt sie sich verpflichtet, das Wunder aufrecht zu erhalten und hat Angst, es wieder zu verlieren. Die Bürde, die sie trägt, projiziert sie auf ihre Familie: „Intergenerational trauma does not

only occur from historical traumas, but it can also exist within families who have experienced individual traumas.”¹⁵⁶

Mirabel ist eine Lücke im System. Sie bemerkt, dass etwas in ihrer Familie nicht stimmt, offenbart durch Risse im Fundament des Hauses und das Nachlassen der Kräfte ihrer Verwandten. Noch bevor diese Anzeichen auftauchen und von Mirabel bemerkt werden, wird durch die Figur Bruno, über den nicht gesprochen werden darf, verdeutlicht, dass etwas im Argen liegt. Auf diese Weise wird die Neugierde der Zuschauenden geweckt und aufrechterhalten. Mirabels Beharrlichkeit, hinter die Ursache für die Risse in ihrer Familie zu kommen, sind die Chance, etwas zu verändern: „Mirabel’s gift becomes clearer throughout the movie: freeing the family from their inaccurate stories and bringing the intergenerational trauma into consciousness.”¹⁵⁷

Das Dorf, in dem die Familie lebt, ist eine Gemeinschaft. Die Madrigals sind nicht adelig, haben aber dennoch aufgrund der Magie einen gewissen Sonderstatus. Der Film betont diese Hierarchie nicht zuletzt optisch, indem *casita* auf einer Erhöhung über dem Dorf thront. Das Zusammenleben der Madrigals ist geprägt von regelmäßigen gemeinsamen Essen und Festen. Zusammenhalt und sich-umeinander-Kümmern wird an mehreren Stellen des Films als etwas Positives und Wichtiges hervorgehoben. Dieses Kümmern gilt auch Mirabel; gleichzeitig gibt es eine bestimmte Vorgabe, wie sie sich zu verhalten hat. Als sie sich widersetzt, sich also nicht mehr kontrollieren lässt, führt dies zum Ärger und Unverständnis der anderen, und zum Bruch mit Abuela. ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) offenbart hier eine Dynamik, die bereits in zuvor besprochenen Filmen aufgetaucht ist, und sich weiters im nächsten Unterkapitel **3. 3. 2 Coco (Lee Unkrich, US 2017)** zeigen wird: Kontrolle vs. Kümmern.

3. 3. 2 Coco (Lee Unkrich, US 2017)

Der Schauplatz des Pixar-Films COCO (Lee Unkrich, US 2017), der 2017 in die Kinos kam, ist Mexiko. Der 12-jährige Miguel Rivera spielt leidenschaftlich gern Gitarre und möchte ein ebenso berühmter Musiker werden wie sein bereits verstorbener Vorbild Ernesto de la Cruz. Jedoch ist Musik in seiner Familie verhasst, seit sein Urgroßvater Frau und Tochter für seine musikalische Karriere im Stich ließ.

¹⁵⁶ Sydney Conroy, „Narrative Matters: Encanto and intergenerational trauma“, *Child and Adolescent Mental Health*, 08.04.2022, S. o.A.

¹⁵⁷ Conroy, „Narrative Matters: Encanto and intergenerational trauma“, S. o.A.

Am Día de los Muertos, dem mexikanischen Festtag, an dem die Verstorbenen geehrt werden, will Miguel trotz dem Verbot seiner Familie bei einem Talentwettbewerb auftreten. Als er dafür die Gitarre von de la Cruz stiehlt, wird er ins Reich der Toten befördert und trifft dort auf einige seiner Vorfahren. Außerdem lernt er den gewitzten Héctor kennen, der zu verschwinden droht, da sich keine*r seiner Verwandten mehr an ihn erinnert. Gemeinsam machen sie sich auf die Suche nach Miguels Vorbild de la Cruz.

*

Die Hintergrundgeschichte der Handlung wird zu Beginn des Films von Miguel aus dem Off geschildert. Für die Zuschauenden wird sie zusätzlich durch den Einsatz von bewegten Papel Picado¹⁵⁸ dargestellt. Der Verlust und die Kränkung, die Miguels Urgroßmutter Imelda durch das Verschwinden ihres Mannes erfahren hat, hat die Beseitigung der Quelle ihres Unmuts zur Folge: jegliche Art von Musik. Stattdessen beginnt sie, Schuhe herzustellen und gibt das Handwerk an ihre Tochter weiter, wodurch eine Familientradition entsteht. Diese Tradition geht Hand in Hand mit dem Musikverbot, das ebenso mit Imelda seinen Anfang nahm und dann weitergegeben wurde.

In *Coco* (Lee Unkrich, US 2017) stehen trotz eines jugendlichen Protagonisten die älteren Generationen im Vordergrund, nicht zuletzt durch den langen Aufenthalt im Reich der Toten während der Haupthandlung des Films. Noch bevor Miguel nach der Einleitung in der filmischen Gegenwart sichtbar wird, sehen die Zuschauenden Mamá Coco. Mamá Coco ist Imeldas Tochter und Miguels Urgroßmutter und wird als „uralt“ dargestellt. Ihr Rücken ist gebeugt, das Gesicht von tiefen Falten durchzogen. Sie hat langes weißes Haar, das zu zwei Zöpfen geflochten ist. Ihre Augen sind fast ganz geschlossen. Sie sitzt den Großteil des Films teilnahmslos in ihrem Rollstuhl, der an einen altmodischen Schaukelstuhl erinnert, und spricht kaum, lächelt jedoch stets. Eine Familienähnlichkeit ist auf den ersten Blick nicht erkennbar. Miguel ist klein und schmal, er hat ein rundes Gesicht, schwarze kurze Haare, große Ohren und große braune Augen. Auf der linken Seite seines Gesichts hat er ein kleines Muttermal zwischen Nase und Mund. Auch Miguels Eltern, die im Film nur eine Nebenrolle spielen, haben dunkle Haare. Seine Mutter hat ein rundes Gesicht wie er, sein Vater große Ohren und, wie die meisten (menschlichen) Väter in Disneys und Pixars Filmen, einen (Schnurr-)Bart. Miguels Mutter ist schwanger; ein

¹⁵⁸ Dabei handelt es sich um traditionell mexikanische, bunte Scherenschnittbilder.

ungewöhnliches Bild für Disney und Pixar. Die einzige andere schwangere Frauenfigur – Fotos und Rückblenden ausgenommen – ist Chicha aus dem 2001 erschienenen Disney-Zeichentrickfilm *THE EMPEROR'S NEW GROOVE* (Mark Dindal, US 2000).

Miguel stellt Mamá Coco im Voice-Over vor. Mamá Coco sitzt in ihrem Rollstuhl im „*ofrenda room*“¹⁵⁹, einem eigenen Teil des Hauses. Neben ihr ist die prächtig geschmückte *ofrenda* aufgebaut. Miguel läuft auf Mamá Coco zu, gibt ihr einen Kuss auf die Wange und grüßt sie. Mamá Coco nennt ihn „Julio“ und fragt ihn, wie es ihm geht.¹⁶⁰ Miguels breites Lächeln wird etwas kleiner; er zieht mitleidig die Augenbrauen zusammen und seufzt leicht. Mamá Coco erkennt ihn nicht. Durch seine Reaktion wird leichte Frustration, aber hauptsächlich Nachsicht ausgedrückt. Sein Voice-Over erklärt: „Mamá Coco has trouble remembering things. But it's good to talk to her anyway. So, I tell her pretty much everything.“¹⁶¹ Es folgt eine heitere Montage, in der Miguel in verschiedenen Situationen mit der stets unbeweglich im Rollstuhl sitzenden Mamá Coco gezeigt wird. Die Montage endet mit einem gemeinsamen Essen der Familie. Miguel berichtet Mamá Coco gerade von einem seiner Pickel. Abuelita, Mamá Cocos Tochter und Miguels Großmutter, unterbricht ihn. Sie legt den Arm um Mamá Cocos Schulter und gibt ihr einen zärtlichen Kuss auf die Wange.

Abuelita wird, eingeführt als zweite Figur einer älteren Generation, als Gegenteil Cocos dargestellt. Sie ist eine kleine Frau mit kantigem Gesicht und grauem Haar, das von weißen Strähnen durchzogen und zu einem Zopf zurückgebunden ist. Über ihr blaues Tupfenkleid trägt sie den gesamten Film über eine karierte Schürze. Dadurch wird der Eindruck vermittelt, dass sie fortwährend am Backen oder Kochen, und, damit verbunden, am Kümmeren ist. Abuelita ist immer in Bewegung und redet viel. Sie wirkt robust und ist oft streng. Sie ist die Matriarchin der Familie und erinnert an Abuela Alma aus *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021). Abuelita überschüttet Miguel mit Liebe, aber nur, wenn er sich benimmt und macht, was sie sagt. In mehreren Szenen wechselt ihr Umgang mit Miguel während einer Interaktion innerhalb weniger Sekunden von liebevollen Kosenamen und Umarmungen zu Befehlen und Vorwürfen, und umgekehrt.

Miguels Familienmitglieder scheinen allgegenwärtig. Neben seinen Eltern, Abuelita und Mamá Coco gibt es auch noch seinen Großvater, seine Tante und seinen Onkel und dessen

¹⁵⁹ *Ofrenda* ist eine Art Altar, der am Día de los Muertos mit Fotos der verstorbenen Verwandten sowie Kerzen, Süßigkeiten und anderen Opfergaben ausgestattet wird.

¹⁶⁰ „Coco“, Disney+, 00:03:11-00:03:12, 19.07.2022.

¹⁶¹ „Coco“, Disney+, 00:03:15-00:03:23.

Frau, sowie mehrere Cousins und Cousins; allerdings werden nicht alle von den aufgezählten Personen mit Namen oder Charaktereinführungen versehen. Obwohl die genaue Wohnsituation nicht geschildert wird, ist eindeutig, dass die Familie jedenfalls viel beisammen ist und miteinander arbeitet. Miguels Voice-Over betont: „[...] I am not like the rest of my family!“¹⁶² Trotz der engen Beziehung, die Miguel zu seiner Familie zu haben scheint, unterscheidet er sich von ihnen aufgrund der Tatsache, dass er eine Leidenschaft für etwas hegt, das der Familientradition widerspricht.

Miguel arbeitet als Schuhputzer am *plaza*. Dort wird gerade alles für die Feierlichkeiten des Día de los Muertos vorbereitet. Miguels Kunde, ein Mariachi-Gitarrist, dem Miguel sein Leid klagt, rät Miguel: „I’d march right up to my family and say ‘Hey, I’m a musician. Deal with it.’“¹⁶³ Miguel lacht, als ob dies eine absurde Idee wäre, und erwidert, dass er das niemals könnte. Die Frage ist: Warum nicht?

Ausgehend von dem, was den Zuschauenden bis jetzt vermittelt wurde, könnte die Antwort sein, dass Miguel von seiner Familie, besonders von Abuelita, eingeschüchtert ist. Er ist in der eindeutigen Unterzahl gegen alle anderen, die mit der Jahrhunderte alten Tradition einverstanden sind. Andererseits spricht hier das tief verwurzelte Familientrauma aus Miguel; für ihn wird Musik immer etwas Verbotenes sein, obwohl er eine große Liebe dafür hegt. Er würde das Gefühl haben, seine Familie zu enttäuschen und Schande über sie zu bringen, sollte er sie konfrontieren. Durch die Unterhaltung mit dem Mariachi-Musiker, gepaart mit den Informationen aus der Exposition zu Beginn, wird klar, dass es für Miguel in seiner Familie keinen *safe space*, keine geschützte Ausgangsbasis gibt, die ihm erlauben würde, seinem Traum nachzugehen. Vielmehr fungiert seine Familie als unterdrückendes Element: Miguel darf nicht Gitarre spielen und muss seinem Vorbild Ernesto de la Cruz am Día de los Muertos heimlich gedenken.

Wie aufs Stichwort trifft Abuelita am *plaza* ein, um ihn nachhause zu holen. Miguels Familie eröffnet ihm, dass es Zeit für ihn ist, ins Schuhgeschäft einzusteigen. Er wird vor vollendete Tatsachen gestellt und ist unglücklich darüber. Sein Vater erinnert ihn: „You are a Rivera.“¹⁶⁴ Der Familienname ist in *COCO* (Lee Unkrich, US 2017) ähnlich aufgeladen wie jener der Madrigals in *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) – er verpflichtet zu Tradition und Mithilfe. Die Namen werden in den Filmen oft ausgesprochen oder

¹⁶² „Coco“, Disney+, 00:03:14-00:02:19.

¹⁶³ „Coco“, Disney+, 00:06:52-00:06:56.

¹⁶⁴ „Coco“, Disney+, 00:15:34-00:15:35.

gezeigt, damit die Zuschauenden darauf aufmerksam gemacht werden und sie sich merken. Sie dienen als verbindendes Element, das die Familie als Einheit darstellt.

Nachdem die Familie Miguel alleine im „*ofrenda* room“ zurücklässt, wirft der tollpatschige Straßenhund Dante, der Miguel überall hin folgt, ein gerahmtes Foto an der Spitze der *ofrenda* zu Boden und das Glas zerspringt. Das Familienfoto zeigt MIGUELS Ururgroßvater und seine Ururgroßmutter Imelda mit Mamá Coco als kleines Mädchen. Der Teil des Fotos mit dem Kopf seines Ururgroßvaters wurde abgerissen. Dies dient als plakative Metapher: Die Familie verbindet etwas Negatives mit ihm, also wird er von dem Foto und damit aus dem kollektiven Gedächtnis entfernt. Außerdem wird nicht mehr über ihn gesprochen, ähnlich wie über Bruno in ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021).

Als Miguel das Foto behutsam aufhebt, entdeckt er, dass ein Teil umgeknickt worden war. Miguel glättet das Bild und sieht jetzt, dass sein Ururgroßvater eine Gitarre in der Hand hält. Es ist dieselbe Gitarre wie jene seines Vorbilds Ernesto de la Cruz. De la Cruz ist ein Ventil für MIGUELS Leidenschaft. Der berühmte Musiker wird auch noch Jahrzehnte nach seinem Tod von ganz Mexiko verehrt und gefeiert. Miguel glaubt nun irrtümlicherweise, dass de la Cruz sein Ururgroßvater sei. Dieser Irrtum kommt zustande, weil es keine offene Kommunikation in der Familie von Miguel gibt. Als er seine Überlegung mit dem Rest der Familie teilt, führt dies zu einem Streit: Abuelita zertrümmert MIGUELS handgemachte Gitarre. Der gewaltvolle Akt wird von niemandem in der Familie verhindert, obwohl MIGUELS Vater „Mamá!“ ausruft.¹⁶⁵ Das Zerschlagen der Gitarre, ein wichtiges Artefakt für Miguel, scheint auch für seinen Vater eine Grenze zu überschreiten, obwohl er zuvor noch mit Miguel geschimpft und ihm befohlen hatte, auf Abuelita zu hören. Miguel ist gedemütigt und unglücklich. Er rennt davon.

In einem rebellischen Akt „borgt“ Miguel sich die Gitarre von de la Cruz, die in einem prächtigen Mausoleum über dessen Sarg aufgehängt ist. Er will damit an dem Talentwettbewerb für den Día de los Muertos teilnehmen. Als er den ersten Akkord anspielt, geschieht etwas unerwartetes: Miguel wird unsichtbar für die Menschenwelt und sieht sich von lebhaften Skeletten umgeben. Er trifft auf verstorbene Familienmitglieder, die er von der *ofrenda* wiedererkennt. Sie führen ihn hinüber ins farbenfrohe Reich der Toten. Dort herrscht ein strenges Ein- und Ausreiseprozedere; nur diejenigen, deren Familie Fotos in Gedenken an sie aufgestellt hat, dürfen passieren. Diese

¹⁶⁵ „Coco“, Disney+, 00:17:28.

Bürokratie, im Film humorvoll eingesetzt, beschreibt ein allgemeingültiges Familienbild, das den lebenden Verwandten eine Pflicht auferlegt.

Miguel muss vor dem nächsten Sonnenaufgang in die Welt der Lebenden zurückkehren und braucht dafür den Segen seiner Familie. Mamá Imelda, Miguels Ururgroßmutter, bietet an, ihn hinüberzuschicken; aber nur, wenn er verspricht, nie wieder Musik zu machen. Miguel wehrt sich. Er wünscht sich den Segen von Ernesto de la Cruz, einem Musiker; einem Musiker, mit dem er glaubt verwandt zu sein. Zunächst lernt Miguel Héctor kennen, der ihn zu de la Cruz bringen will, sollte Miguel dafür in der Welt der Lebenden sein Foto aufstellen. Miguel willigt ein.

Miguel und Héctor findend de la Cruz, der auch im Reich der Toten eine Berühmtheit ist, und die beiden erfahren schließlich die ganze Wahrheit. Ernesto de la Cruz und Héctor haben zusammen Musik gemacht. Als Héctor während ihrer Tournee Heimweh bekam und nachhause wollte, vergiftete ihn de la Cruz, da er ohne Héctors Talent keine Songs mehr gehabt hätte. Héctor ist das wahre Musikgenie. Er ist Miguels Ururgroßvater, der seine Familie in Wirklichkeit nie verlassen wollte.

Die beiden werden von de la Cruz eingesperrt. Héctor erzählt Miguel, wie er seiner Tochter – Coco – jeden Abend ein Lied vorgesungen hatte: „Remember Me“¹⁶⁶. Miguel hat eine Erkenntnis: „My whole life, there’s been something that made me different. And I never knew where it came from. But now I know. It comes from you. I’m proud we’re family!“¹⁶⁷

Mamá Imelda rettet Miguel und Héctor aus ihrer misslichen Lage, ist allerdings gar nicht begeistert davon, Héctor wiederzusehen. Die Verwandten versuchen, Miguel rechtzeitig zurückzubringen. Miguel verwandelt sich langsam in ein Skelett, während Héctor immer schwächer wird: Mamá Coco ist die letzte Person, die sich noch an ihn erinnern kann – und ihr Gedächtnis lässt nach. Sobald sie ihn ganz vergisst, verschwindet Héctor auch aus dem Reich der Toten. Miguel ist nun bereit, seinen Traum aufzugeben, um Héctor zu helfen: „Nothing is more important than family.“¹⁶⁸ Jedoch kommt es dazu letztendlich nicht, da Imelda Héctor vergibt und ihre eigene Liebe für die Bühne wiederentdeckt. Sie schickt Miguel ohne weitere Bedingungen nachhause.

¹⁶⁶ „Coco“, Disney+

¹⁶⁷ „Coco“, Disney+, 01:14:09-01:14:21.

¹⁶⁸ „Coco“, Disney+, 01:17:14-01:17:16.

In der Welt der Lebenden eilt Miguel zu Mamá Coco, um sie dazu zu bringen, sich an Héctor zu erinnern. Seine restliche Familie, die sich Sorgen um ihn gemacht hatte, folgt ihm. Miguel greift nach der Gitarre. Abuelita will ihn aufhalten, diesmal jedoch schreitet Miguels Vater ein und hält sie zurück. Miguel spielt „Remember Me“ für Mamá Coco, die aus ihrer Apathie erwacht und in das Lied einstimmt – sie erinnert sich an ihren Vater. Sie erzählt Miguel, dass sie sein abgerissenes Foto all die Jahre aufgehoben hat. Miguel sagt ihr, dass ihr Vater sie sehr liebt. Seine restlichen Familienmitglieder beobachten die Szenerie. Abuelita weint vor Rührung und Miguels Vater legt einen Arm um sie.

Der Kopf von Héctor wird wieder an das Foto angefügt (siehe Abb. 8). Die Familie ist vollständig und Héctor Andenken gesichert. Ein Jahr später besucht er gemeinsam mit den anderen Verwandten die Welt der Lebenden. Mamá Coco ist inzwischen verstorben und schließt sich ihnen an. Miguels kleine Schwester ist auf die Welt gekommen. Die Familie ist versöhnt und Musik wieder ein Teil ihres Lebens.



8 „Coco“, Disney+, 01:32:52

*

In COCO (Lee Unkrich, US 2017) gibt es, ähnlich wie in ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), viele Familienmitglieder, die die Zuschauenden sich merken müssen, vor allem im Reich der Toten. Während in ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) allerdings (fast)

jedes Familienmitglied eine wichtige Rolle spielt, behandelt COCO (Lee Unkrich, US 2017) einige entfernte Verwandte nur nebensächlich. Auch hier ist das Thema Kontrolle vs. Kümern ersichtlich. Miguel hat einen festen Platz in seiner Familie; er soll ins Familiengeschäft einsteigen, und als er verschwunden ist, machen sich seine Verwandten Sorgen um ihn. Jedoch werden Bedingungen und Verbote an die Familienzugehörigkeit geknüpft. Miguel darf keine Musik machen oder auch nur anhören; er wird in seinem Bewegungsradius eingeschränkt und zu einem Berufsweg gezwungen, den er sich nicht ausgesucht hat.

Wie in ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) werden die gesamten Familienprobleme und das intergenerationale Trauma am Ende des Films innerhalb weniger Minuten gelöst. Es lag an Miguel, die Vergangenheit zu „reparieren“.

Der Film zeigt unterschiedliche Varianten von Beziehungen zwischen jungen und alten Familienmitgliedern. Abuelita, MIGUELS Großmutter, erdrückt Miguel regelrecht mit ihrer Liebe. Sie umarmt ihn und kneift ihn in die Wange. In Dialogen zwischen den beiden hat sie stets die Überhand. Miguel kann sich nicht wehren, weil sie seine Großmutter ist und respektiert werden muss. Mamá Coco wird geliebt und umsorgt, aber es erfolgt keine Kommunikation auf Augenhöhe. Sie wird in ihrem Rollstuhl herumgeschoben und ohne Einverständnis geküsst, ähnlich wie ein Baby. Abuelita schirmt sie vor der Realität ab, um sie zu schützen, und Miguel liebt sie zwar, aber „benutzt“ sie auch: im Gegensatz zu seiner Beziehung mit Abuelita kann er Mamá Coco alles erzählen, ohne mit Widerworten rechnen zu müssen.

MIGUELS Familie scheint in einfachen Verhältnissen zu leben. Miguel muss als Schuhputzer etwas zum Einkommen dazuverdienen. Er hat kein eigenes Haustier, sondern sich mit einem Straßenhund angefreundet. Sein schlichtes Tank Top und die rote Weste tauscht er erst in der letzten Szene des Films, ein Jahr später, gegen ein weißes Hemd ein. Die Musik hat die Familie bereichert; das äußert sich auch im äußeren Erscheinungsbild. Außerdem sind die Riveras nun eine Berühmtheit, seitdem klar wurde, dass Héctor der eigentliche Star war und er zu ihrer Familie gehört.

3. 3. 3 MOANA (John Musker/Ron Clement, US 2016)

MOANA (Ron Clements/John Musker, US 2016), eine Disney-Produktion, kam 2016 in die Kinos. Die titelgebende Protagonistin ist Moana, Tochter des Oberhauptes einer idyllischen fiktiven Insel in Polynesien. Als die Nahrungsvorräte knapp werden, segelt die

16-jährige entgegen dem Wunsch ihres Vaters und der Tradition des Dorfes auf eigene Faust aufs offene Meer hinaus, um der Göttin Te Fiti ihr Herz zurückzubringen, das der Halbgott Maui ihr gestohlen hat. Moana hofft, dadurch bessere Bedingungen für ihr Volk zu schaffen.

*

Moana hat während der Haupthandlung des Films hüftlange braune Haare, die sie im Laufe des Films immer wieder zusammenbindet. Sie hat große hellbraune Augen, eine Stupsnase und volle Lippen. Moanas Füße, Unterschenkel und Arme sind fest und rundlich, ihr Körper drückt eher Stärke als Eleganz aus. In dieser Hinsicht ähnelt sie Mirabel aus *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021).

Die Beziehung zwischen Moana und ihren Eltern, vor allem ihrem Vater, ist angespannt. Moana ist von klein auf abenteuerlustig und neugierig. Sie fühlt sich zum Ozean hingezogen, mit dessen personifizierter Erscheinung sie kommunizieren kann. Ihre Eltern halten sie jedoch vom Wasser fern und bereiten Moana stattdessen auf die Rolle vor, die ihr vorherbestimmt ist: Nachfolgerin ihres Vaters und zukünftige Anführerin des Dorfes. Bereits seit Jahrzehnten haben dessen Bewohner*innen nicht mehr außerhalb des Riffs gefischt; sie meinen, alles was sie brauchen, vor Ort zu haben. Moanas Schicksal erscheint verbildlicht in Form eines Stapels Steine, zu dem ihr Vater sie eines Abends führt. „I’ve wanted to bring you here from the moment you opened your eyes.“¹⁶⁹ Die Bedeutsamkeit des Moments wird unterstrichen, indem die Szenerie in warmes, rosiges Abendlicht getaucht wird und im Hintergrund eine sanfte, sehnsuchtsvolle Melodie erklingt. Am Himmel stehen dramatische Wolkenberge. Die Steine liegen malerisch auf der Spitze eines Hügels. Als Moana und ihr Vater dort ankommen, weht ihnen eine leichte Windbrise durchs Haar, ihre Gestalten werfen lange Schatten. Moanas Vater erklärt ihr, dass dies ein heiliger Platz sei, und sie eines Tages selbst einen Stein auf den Stapel legen würde, so wie alle Anführer des Dorfes vor ihr (in seiner Aufzählung werden nur Väter, also männliche Anführer, genannt). „You are the future of our people, Moana.“¹⁷⁰ Moana nimmt sich seine Worte zu Herzen und schafft es infolge zum ersten Mal, zumindest für einige Zeit, das Meer zu vergessen und sich auf ihre Pflichten als zukünftige Anführerin zu konzentrieren.

¹⁶⁹ „Moana“, Disney+, 00:10:27-00:10:30, 19.07.2022.

¹⁷⁰ „Moana“, Disney+, 00:10:58-00:11:00.

Der Film portraitiert Moanas Eltern, besonders ihren Vater, als liebevoll, aber bestimmend und überfürsorglich. Moana möchte ihre Eltern nicht enttäuschen und fügt sich zumeist, kann aber ihre Neugierde nicht unterdrücken und wandert immer wieder zurück zum Meer. Zunächst scheint ihr Vater der präsentere Part im Film und damit in Moanas Erziehung zu sein. Von ihrer Mutter erhält Moana jedoch in einer Szene die Hintergrundinformation, die sie braucht, um ihren Vater besser verstehen zu können: Er segelte einst aufs offene Meer hinaus und verlor dabei seinen besten Freund. Seitdem sitzt die Furcht vor dem Meer tief, und das Verbot hinaus zu segeln dient vor allem dazu, Moana zu beschützen. Indem Moanas Mutter diese Information mit ihr teilt, schafft sie eine Vertrauensbasis. Es ist eine ähnliche Situation wie in *INSIDE OUT* (Pete Docter, US 2015), als Rileys Mutter mit ihrer Tochter über die elterlichen Probleme spricht. Die Szene impliziert erneut, dass Mütter (sofern noch am Leben) für den emotionalen Part in der Kommunikation mit ihren Kindern zuständig sind, vor allem, wenn es sich um Töchter handelt.

Eine wichtige Bezugsperson in Moanas Familie ist ihre Großmutter, „Gramma“ Tala, die Mutter ihres Vaters. Mit ihr eröffnet der Film, als sie in einer Rückblende, als Exposition für die Zuschauenden dienend, ihrer Enkelin und anderen Kindern des Dorfes von der Legende um Te Fiti erzählt. Während alle anderen Kinder verängstigt auf die Geschichte reagieren, ist Moana begeistert. Dies hebt sie als Protagonistin von den anderen Kindern ab und drückt ihren Mut und Abenteuerlust aus. Außerdem wird so innerhalb weniger Minuten die Beziehung zu ihrer Großmutter geklärt: Moana vertraut ihr offensichtlich und gruselt sich nicht vor ihr und ihren Worten.

Moanas Großmutter geht zwar am Stock, tanzt aber zuweilen noch am Strand. Sie trägt ein ärmelloses Kleid. In ihrem langen weißen Haar steckt eine große Blume. Ein Stachelrochen-Tattoo ziert ihren Rücken. Ihr entspanntes und jugendliches Äußeres unterstreicht ihre freigeistige Persönlichkeit. Wie in *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) und *COCO* (Lee Unkrich, US 2017) ist die Großmutter für die Protagonist*innen des Films eine besonders wichtige Figur. Auch als Moana älter ist, bleibt ihre Großmutter eine wertvolle Bezugsperson. Der Film zeigt dies auf folgende Weise:

- Gramma bestärkt ihre Enkelin in deren Leidenschaft für den Ozean.
- Sie führt Moana zu jener Höhle, in der sie über die Geschichte ihrer Familie lernt.
- Sie sagt Moana auf dem Sterbebett, sie solle aufs offene Meer hinaussegeln und Te Fiti ihr Herz zurückbringen.

Als Moana während ihrer Reise auf der Suche nach Te Fiti an einem emotionalen Tiefpunkt angelangt ist, kehrt ihre Großmutter in Geisterform zu ihr zurück und überzeugt Moana, dass sie die richtige für die Aufgabe ist.

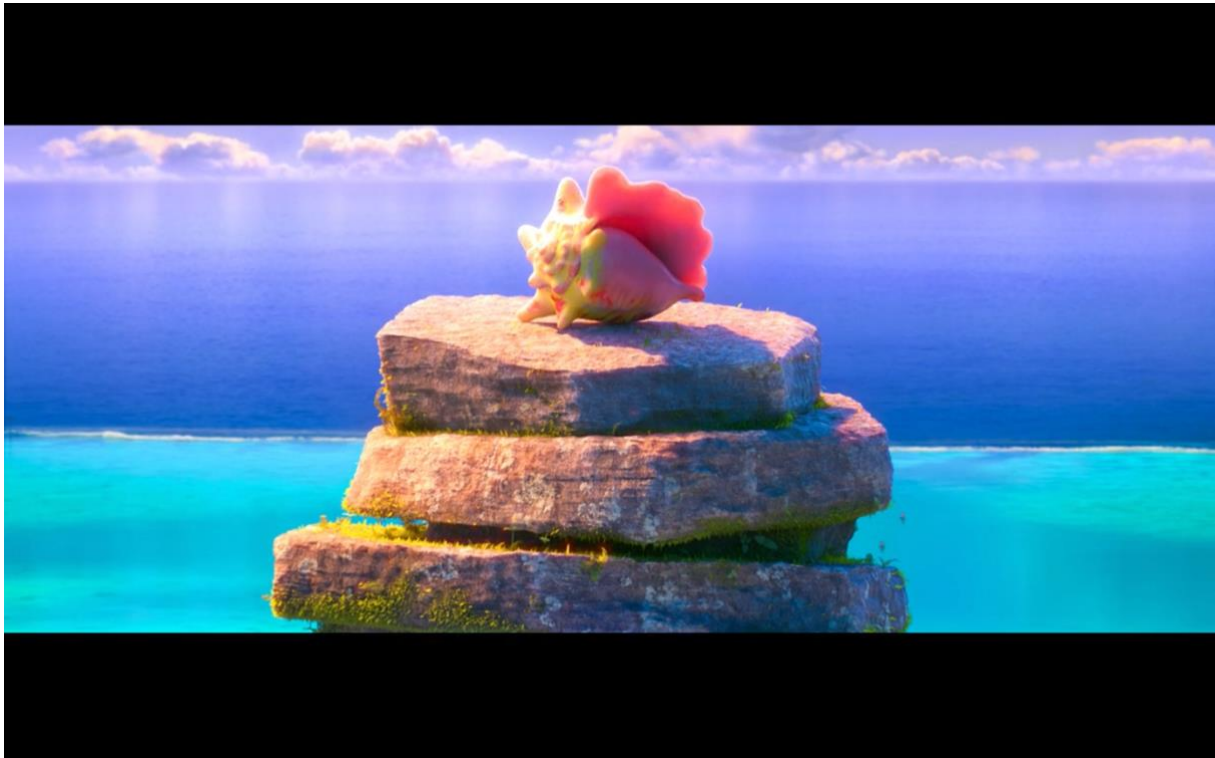
Noel Brown vergleicht Moanas Beziehung zu ihrer Großmutter mit Disneys POCAHONTAS (Mike Gabriel/Eric Goldberg, US 1995):

„These grandmothers serve an important narrative function. In both films, the young female heroine overcomes the recalcitrance of their father and effects a dramatic change in his worldview. [...] These ‘modern’ heroines succeed where their spirited but disempowered female ancestors failed.”¹⁷¹

Am Ende des Films kehrt Moana zu ihrer Insel, ihrem Dorf, ihrer Familie – nachhause – zurück. Sie hat ihre Mission erfüllt und eine positive Veränderung für ihre Familie und ihr Dorf bewirkt. Um dies zu erreichen, musste sich zuvor erst von ihrer Familie abwenden und ihrem eigenen Willen, oder, nach Disney-Manier, ihrem Herzen, folgen – wie es auch die Protagonist*innen in ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) und COCO (Lee Unkrich, US 2017) taten.

Als Moana mit dem Segelboot, das die Göttin Te Fiti ihr zum Dank schenkte, auf der Insel ankommt, laufen ihr Vater und Mutter entgegen. Ihre Mutter umarmt sie zuerst, gleich darauf schließt der große, starke Vater alle beide in die Arme. Erneut wird hier an das Heilige-Familie-Motiv erinnert, wie die Statue auf der Familieninsel in INSIDE OUT (Pete Docter, US 2015). Auch das restliche Dorf kommt angelaufen und unterstützt das Gefühl von Gemeinschaft, wie in der letzten Szene in ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), als die Dorfbewohner*innen beim Aufbau des Hauses helfen: Alle halten zusammen und sorgen füreinander. Moana legt eine prächtige Muschel, die der Ozean ihr bescherte, auf den Stapel Steine. Die Muschel wird damit zu ihrem Zeichen, sie grenzt sich von ihren Vorfahren ab. So wie die einzelne bunte Muschel den moosbewachsenen grauen Steinen gegenübersteht, ist auch Moana etwas Besonderes, anders als der Rest der Familie (siehe Abb. 9). In der letzten Szene verlassen alle gemeinsam mit Booten das heimische Riff. Moana genießt es, das Meer nun genießen zu dürfen.

¹⁷¹ Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 126.



9 „Moana“, Disney+, 01:35:19

*

MOANA (John Musker/Ron Clements, US 2016) bildet genau genommen keine Großfamilie ab, da weder Tanten noch Onkel oder andere Verwandte der Familie gezeigt werden. Moanas Großmutter stirbt noch im ersten Akt des Films. Gramma Tala spielt dennoch eine wichtige Rolle im Film und wohnt mit Moana und ihren Eltern zusammen. Sie weiß sowohl um die Geschichte ihres Volkes, als auch um das Trauma ihres Sohnes, Moanas Vater. Wenngleich sie selbst an der Situation nichts ändert, kann sie doch mit einem objektiven Blick beobachten und Moana, die nächste Generation, ermutigen, zu handeln. Die Nähe zu den restlichen Bewohner*innen des Dorfes wird betont und so ein Gefühl von Gemeinschaft erzeugt; als wäre die ganze Insel eine große Familie. Moanas Vater ist das Oberhaupt. Die Familie nimmt dadurch von vornherein einen Sonderstatus ein, dessen Konsequenzen den ganzen Film über herausgestrichen werden, insbesondere auf Moana bezogen: Es geht darum, einander zu helfen, aber auch, Verantwortung zu tragen. Die Frauenfiguren des Films sind für Moana wichtig. Sie sind ihre Verbündeten, während ihr Vater sie zwar beschützt, aber auch Druck ausübt und an ihr Pflichtbewusstsein appelliert.

3. 3. 4 Zusammenfassung – Großfamilie als Generationenkonflikt

Dieses Kapitel behandelte drei Filme, in denen die Figur der Großmutter eine wichtige Rolle spielt. Dieser Fokus nimmt Bezug auf frühere Disney-Zeichentrickfilme wie POCAHONTAS (Mike Gabriel/Eric Goldberg, US 1995) und MULAN (Barry Cook/Tony Bancroft, US 1998). Schon dort taucht eine vorwitzige, weise Großmutter auf, die eine besondere Beziehung zu ihrem Enkelkind hat und wegweisend für die Filmhandlung ist. Oft kann durch ihren Einfluss etwas fortgeführt oder verbessert werden, das ihre Generation oder die darauffolgende angefangen hatte. Im Fall von ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) und COCO (Lee Unkrich, US 2017) dient die Großmutter als Reibungsfläche, ohne die keine Veränderung des Status Quo erfolgen könnte. Großväter existieren nicht oder bleiben im Hintergrund.

In den analysierten Filmen dieses Kapitels ist ein Generationenkonflikt nicht nur ersichtlich, sondern offensichtlich aufgrund des Familienmodells der Großfamilie vorprogrammiert. Die Filme machen es nachvollziehbar für die Zuschauenden, weshalb die Protagonist*innen sich für ihre Familien einsetzen oder auch unter Druck setzen lassen und Verantwortung tragen (wollen); zum Beispiel, wenn Moana in einer mit Bedeutsamkeit aufgeladenen Szene die Ankündigung ihres Vaters, sie sei die (impliziert einzige, da Moana ein Einzelkind ist) zukünftige Hoffnung für ihr Volk, ernst nimmt und danach handelt.

Aber auch jene Momente, in denen die Protagonist*innen rebellieren und ihnen der Kragen platzt, gestalten die Filme durch unterschiedliche Methoden als verständlich und nachvollziehbar. Wenn beispielsweise in COCO (Lee Unkrich, US 2017) Abuelita Miguels Gitarre zerstört und Miguel sich daraufhin von seiner Familie abwendet, hatte der Film zuvor schon ausreichend etabliert, wie sehr Miguel Musik liebt und wie lange er darauf gewartet hatte, vor Publikum spielen zu können. Abuelita nimmt ihm diese Chance. Dazu kommt, dass auch Miguels Vater als schockiert dargestellt wird, obwohl er sonst auf Abuelitas Seite steht. Dies macht den Moment umso emotionaler und tragischer, und hilft den Zuschauenden, sich mit Miguel zu identifizieren.

Zuletzt wird immer auch die Versöhnung am Ende der Filme nachvollziehbar dargestellt, wenn sie auch sehr schnell erfolgt. In ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) sind Mirabel und Abuela während ihrer gefühlvollen Aussprache zum ersten Mal während des Films nur zu zweit und nehmen sich Zeit füreinander. Die Aussprache erfolgt an einem

abgeschiedenen und familienhistorisch wichtigen Ort zu Sonnenaufgang, was einen Neuanfang für die Familie symbolisiert. Zusätzlich ist Mirabel stellvertretend für die Zuschauenden als direkte Zeugin in Abuelas Rückblick anwesend.

Wichtige Themen der Filme sind Kontrolle vs. Kümmern, intergeneracionales Trauma und Tradition. In allen drei Filmen spielt romantische Liebe für die Protagonist*innen keine Rolle. Wie in den anderen zwei Kapiteln liegt der Fokus auf der Familiensituation.

Mirabel, Miguel und Moana fühlen sich ausgeschlossen oder „anders“ als der Rest ihrer Familie. Sie wollen ihren eigenen Kopf und eigene Ideen durchsetzen. Am Ende kehren sie alle dennoch wieder zu ihrer Familie zurück. Diese Entwicklung hängt unter anderem mit einer Beobachtung zusammen, die Heike Kühn in *Family Affairs* anführt: „[...] immer noch gibt es in amerikanischen Filmen die Tendenz, das Zerbrochene zu richten.“¹⁷²

Während der Entstehung dieser Arbeit wurde ein neuer Pixar-Film veröffentlicht: *TURNING RED* (Domee Shi, US 2022). Er zeigt eine chinesisch-kanadische Nuklearfamilie, mit Tochter Mei Lee als Protagonistin. Die 13-jährige verwandelt sich, ausgelöst durch einen Fluch der Familie, wann immer sie eine besonders intensive Emotion empfindet, in einen gigantischen roten Panda. Die Mutter-Tochter-Beziehung steht im Vordergrund, ebenso wie weitere Frauenfiguren: Alle weiblichen Familienmitglieder Mei Lees sind von dem Fluch betroffen. Der Film zeichnet ein Familienbild, das aus einem Einzelkind mit einer kontrollierenden Mutter und einem zurückhaltenden und verständnisvollen Vater besteht. Auch hier ist nach der Rebellion Mei Lees gegen ihre Mutter am Ende des Films wieder alles im Lot.

Die Struktur mag vertraut wirken, *TURNING RED* (Domee Shi, US 2022) enthält dennoch einige Neuerungen: Regie, Drehbuch und Produktion des Films wurden von Frauen (of Color) übernommen; so viele wie nie zuvor in einer Pixar-Produktion. Die Inhalte des Films beinhalten Schwierigkeiten während der Pubertät, Menstruation und sexuelles Erwachen – Themen, die es so bisher nicht gegeben hatte in Disney- und Pixar-Filmen.

¹⁷² Heike Kühn, „Der Rhythmus der Familie. Zu Yi Yi von Edward Yang“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 151-164, hier S. 152.

4 Resümee

In dieser Arbeit wurden 3D-computeranimierte Familienfilme der Marken Disney und Pixar untersucht. Die ausgewählten Filme sind für ein Massenpublikum aller Altersgruppen angelegt und zeigen das Konzept Familie im Mittelpunkt. Dies wird mal offensichtlich umgesetzt, wie in *THE INCREDIBLES* (Brad Bird, US 2004) und *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), mal subtiler, wie zum Beispiel in *FROZEN* (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013).

Das erste Analysekapitel beleuchtete Familienbilder, die in Filmen mit dem Familienmodell der Nuklearfamilie zu finden waren. Das zweite Kapitel beschäftigte sich mit Familienbildern von Familien mit alleinerziehenden oder verstorbenen Eltern und Elternteilen, und zusätzlich mit dem Modell einer queeren Partnerschaft und Adoption. Das dritte und letzte Analysekapitel untersuchte schließlich jene Familienbilder, die sich aus drei Filmen, die jeweils eine Großfamilie zeigten, ergaben. Die Kapitel der Analyse setzten unterschiedliche Schwerpunkte und enthielten mannigfaltige Inhalte, überschritten sich dennoch auch Kapitel- und Familienmodell übergreifend und bestätigen damit die Beobachtung aus dem Kapitel **2.3 Familienfilm**: Familienfilme und besonders Familienfilme aus dem Hause Disney und Pixar setzen auf sich wiederholende und bewährte Handlungen und Themen.

Die Forschungsfrage der Arbeit lautete: Wie wird das Konzept Familie in den 3D-Computeranimationsfilmen von Disney und Pixar ab dem Jahr 2000 dargestellt und welche Familienbilder ergeben sich daraus?

Durch eine vergleichende Filmanalyse auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene und unter Berücksichtigung des Genres, dem die Filme angehören – dem Hollywood Family Film – konnten folgende zentrale und sich wiederholende Themen und Elemente ermittelt werden, welche die Familienbilder der Filme prägen:

- Auf der Bildebene greifen die Filme auf Symbole und Farbgebung zurück, um das Konzept Familie darzustellen und Emotionen und Beziehungen zu demonstrieren.
- Musik wird eingesetzt, um familiäre Situationen zu etablieren, betonen und emotional zu verstärken.
- Im Dialog werden Sätzen oder Wörtern, die für die Handlung relevant sind, Bedeutung gegeben, indem diese immer wieder innerhalb einer Szene oder an

unterschiedlichen Stellen im Film wiederholt werden. Während eines familiären Streits werden Aussagen laut oder aggressiv geäußert, um die Dringlichkeit der Situation zu verdeutlichen. Erkenntnisse oder Zugeständnisse am Ende des Films werden erfreut oder gerührt, oft durch den Austausch liebevoller Worte, geäußert.

- Familie ist in den analysierten Filmen immer gleichbedeutend mit *zu Hause*, sowohl auf einer emotionalen Ebene, als auch pragmatisch durch das junge Alter der Protagonist*innen bedingt.
- In jenen Filmen der Analyse, die fantastische Elemente oder Magie enthalten, handelt es sich bei den Protagonist*innen um „Auserwählte“, die für eine bestimmte Erkenntnis oder Aufgabe vorgesehen sind, und dadurch die Familiensituation zum Besseren wenden.
- Das Bestreben der jugendlichen Protagonist*innen, sich von ihrer Familie abzugrenzen und ihren eigenen Kopf durchzusetzen, oder aber ihr Empfinden, ausgeschlossen oder „anders“ zu sein, findet sich in allen untersuchten Filmen. Diese Abgrenzung, ob von innen heraus oder durch äußere Umstände bedingt, ist ein beliebtes Thema für den Familienfilm. Sie führt innerhalb der hier untersuchten filmischen Familien zu Missverständnissen und Streit. In der Analyse wurde ab Kapitel **3. 2 Neue Normalität? Alleinerziehende und verstorbene Eltern(teile)** und, verdichtet, in **Kapitel 3. 3 Großfamilie als Generationenkonflikt**, das daraus abgeleitete Thema Kontrolle vs. Kümmeren erdacht.
- In allen analysierten Filmen treten romantische Beziehungen zugunsten des Familien-Schwerpunktes in den Hintergrund. Es scheint, als käme für Disney und Pixar nur eines von beiden infrage: Verwandtschaft oder Partnerschaft. Ein Love Interest trüge das Potenzial in sich, als objektiver Einfluss von außen die innerfamiliären Probleme und gleichzeitig mögliche Alternativen aufzuzeigen. Diese Alternativen sind in den meisten Fällen nicht gewollt; das eingespielte Familiendrama und die danach stattfindende Versöhnung würde gestört werden. Auf gewisse Weise fungiert Dory als ein solcher objektiver Einfluss, da sie Marlin erfolgreich einen Spiegel vorhält und ihm hilft, weniger Kontrolle über Nemo auszuüben. Allerdings handelt es sich bei ihr nicht um eine romantische Partnerin für Marlin. Auf dramaturgischer Ebene würde beispielsweise in Filmen wie *ENCANTO* (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) eine außer-familiäre Figur zu

Überforderung wegen zu vielen Charakteren führen und als Ablenkung den Rahmen sprengen.

FROZEN ist der einzige der untersuchten Filme, in dem romantische Liebe einen größeren Stellenwert einnimmt; unter der Voraussetzung, dass die Eltern verunglücken und damit das zuvor „vollständige“ Familienbild nicht mehr existiert. Elsa und insbesondere Anna haben die Möglichkeit, neue Menschen kennenzulernen und sie (zunächst auch ohne Heirat) zu ihrer Familie zu machen. Dadurch wird ein weiteres Modell angedeutet: die Wahlfamilie.

- Was die Familienbilder sowohl der traditionellen, als auch der moderneren Modelle verbindet, ist das positive Bild des Konzepts Familie. Eine Familie zu haben und bei dieser zu sein, wird in den Disney- und Pixar-Filmen stets als die vorteilhafte Alternative zum Alleinsein dargestellt. Ihre Familien machen die Protagonist*innen stärker, zufriedener und zu besseren Menschen und Heranwachsenden. Die Filme verdeutlichen dies unter anderem, indem sie für die Zuschauenden eine Verknüpfung zwischen dem Konzept Familie, und positiven Werten und Gefühlen wie Stabilität und Verbundenheit schaffen. Das wird durch das Aufzeigen von Routinen oder Rituale der Familienmitglieder erreicht.

Folgende Familienmodelle waren im Hauptteil der Analyse in den untersuchten Disney- und Pixar-Filmen vertreten: Nuklearfamilie, alleinerziehende Elternteile, verstorbene Eltern, Großfamilie, und, als zusätzliche untersuchte Elemente: Patchwork, Adoption und Wahlfamilie. Die Familien der Filme stammen aus verschiedenen sozialen Verhältnissen. Bei den abgebildeten (biologischen) Eltern handelt es sich in allen Filmen um heterosexuelle verheiratete Paare. Heirat wird als Bedingung für Fortpflanzung vorausgesetzt. Unterschiedliche Variationen an Familienmodellen und -bildern konnten insgesamt erfasst werden. Diese wurden selbstverständlich in die Filmhandlung integriert. Es kann argumentiert werden, dass Diversität im Vergleich zu früheren Disney-Filmen durchaus vorhanden ist, insbesondere in Nebenrollen. Dies ist auch unter Berücksichtigung der Ergebnisse von Kapitel 2. **1 Was ist Familie?** beachtenswert, welche in den USA, dem Entstehungsort der Filme, ein nach wie vor größtenteils konservatives Klima bezüglich Familienkonzepten belegten. Eine auffällige zeitliche Weiterentwicklung in den Filmen, was die Diversität der Familienmodelle betrifft, ließ sich in der Analyse nicht ausmachen, da beispielsweise FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) mit Marlin als alleinerziehendem Vater bereits 2003 – das früheste

Erscheinungsdatum aller untersuchten Filme – in die Kinos kam. Dieser Umstand betont besonders deutlich das Spannungsfeld, das sich zwischen den drei Analysekapiteln ausdehnt. FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) kann als ein fortschrittliches Beispiel einer Darstellung von Familie betrachtet werden, und zwar vor bereits über zwanzig Jahren, zu einem Zeitpunkt scheinbarer Umwälzung in den USA, als Alleinerziehende in den Fokus der Gesellschaft rückten. Eine weitere Besonderheit stellt ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) dar, da der Film eine alleinerziehende Mutter portraitiert, während in früheren Disney-Filmen Mütter entweder böse oder tot waren. Außerdem ist die Besonderheit einer queeren, Patchwork-ähnlichen Beziehung von Officer Specter festzuhalten; ein Familienbild, dessen Abbildung Anfang der 2000er Jahre noch nicht möglich gewesen wäre. Nur kurze Zeit nach ONWARD (Dan Scanlon, US 2020) erscheint allerdings ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), eine Hommage an die (Groß-)Familie, in der toxische familiäre Verhältnisse durch rührende Momente normalisiert werden. Diesbezüglich spielen die Filmenden auch in den anderen Filmen eine wichtige Rolle. Der Wunsch nach Emanzipation und Abgrenzung von der Familie wird zwar im Laufe der Handlungen mitunter als etwas Positives und Bedeutsames dargestellt, am Ende der Filme erfolgt dennoch stets eine Rückkehr zum (verbesserten) Status Quo; die Familie ist wieder vereint. FROZEN II (Chris Buck/Jennifer Lee, US 2019) lässt als Ausnahme die Interpretation einer Emanzipation zu, indem Elsa Arendelle und ihre Schwester Anna verlässt und Anna mutmaßlich ihre eigene Familie gründet. Es kommt dadurch nicht zum Bruch zwischen den Schwestern; die Conclusio einer „glücklichen“ Trennung wäre also theoretisch durchaus möglich. Dass in den untersuchten Filmen ein glückliches Filmende mit der Familie als Einheit überwiegt, hat auch mit dem Genre des Hollywood Family Films zu tun. Für die Zuschauenden ist eine harmonische Zusammenführung der Familienmitglieder leichter als Happy End erkennbar. In Kapitel **2. 3 Familienfilm** wurde festgestellt, dass komplexe Handlungsstränge oder offene Enden wesentlich schwieriger in einen massentauglichen Familienfilm zu integrieren sind.¹⁷³ Wie bereits in **3. 3. 4 Zusammenfassung – Großfamilie als Generationenkonflikt** angedeutet, ist die „Wiederherstellung einer zerstörten Ordnung“ eine wichtige Methode für den Hollywoodfilm.¹⁷⁴

¹⁷³ Vgl. Brown, *Contemporary Hollywood Animation*, S. 31.

¹⁷⁴ Lothar Mikos, „Familienbilder im Fernsehen“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 37-52, hier S. 43.

Das Bild einer heilen Familie und die Botschaft, dass Familie das Wichtigste sei, erreichen die Filme während der Szenen dieser Happy Ends folgendermaßen:

- durch fröhliche oder ergreifende Musik;
- durch bunte Farbgebung und helles und warmes Licht;
- indem humorvolle Momente, gemeinsame Aktivitäten, oder der Austausch rührender Worte und liebevoller körperlicher Gesten der (wiedervereinten) Familienmitglieder gezeigt werden;
- indem die Protagonist*innen Freude, Begeisterung oder Erleichterung durch explizite Äußerungen, Lachen oder Jubel ausdrücken;
- indem die schon vom Anfang des Films bekannte Umgebung verbessert dargestellt, oder eine neue, verbesserte Situation mit der bekannten Familienkonstellation etabliert wird.

Durch diese filmischen Mittel können sich die Zuschauenden identifizieren. Die positiven Emotionen, die das Ende der Filmhandlung prägen und rechtfertigen, werden auf sie übertragen.

Die Hypothese der vorliegenden Arbeit ging davon aus, dass die Disney- und Pixar-Filme das Konzept eines konservativen, patriarchalen Familienbilds über die Jahre hinweg bewahren würden. Die Hypothese kann am Ende der Arbeit als verifiziert angesehen werden, wenn auch mehr Diversität als gedacht ermittelt wurde. Die Rückkehr in toxische, oberflächlich geklärte Familiensituationen ohne Alternativen gilt als Happy End, durch die Filme einfallsreich inszeniert. Die Analyse der Arbeit zeigte die Archivierung konservativer Werte in den Filmen, die heute immer seltener der gelebten Realität entsprechen, verpackt in ungewöhnliche oder vermeintlich fortschrittliche Familienbilder. Zwar scheint die Repräsentation der Familienmodelle in den aktuellen Animationsfilmen von Disney und Pixar diverser geworden zu sein, insbesondere im Vergleich mit Disneys älteren Zeichentrickfilmen; außerdem ließ sich feststellen, dass die abgebildeten Familien im Laufe der Filme mit Schwierigkeiten und Unstimmigkeiten konfrontiert wurden – insgesamt zeigten dennoch alle Filme am Ende ausschließlich glückliche Familienbilder.

5 Quellenverzeichnis

5. 1 Literaturverzeichnis

Petra Anders et al., *Einführung in die Filmdidaktik. Kino, Fernsehen, Video, Internet*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2019.

Michael Barrier, *The Animated Man. A Life of Walt Disney*, Berkeley: University of California Press 2007.

Jérôme Barthélemy, „The Disney-Pixar relationship dynamics. Lessons for outsourcing vs. vertical integration“, *Organizational Dynamics*, 40/1, Jänner-März 2011, S. 43-48, hier S. 43, 45, 46.

Rayna Breuer, „‘Encanto’: Hat Disney dazugelernt?“, *dw.com*, 09.12.2021, <https://www.dw.com/de/disney-encanto-kulturelle-aneignung/a-60042336>, 19.07.2022.

Noel Brown, *The Hollywood Family Film. A History, from Shirley Temple to Harry Potter*, London/New York: I.B. Tauris 2012.

Noel Brown, „Toy Story and the Hollywood Family Film“, *Toy Story. How Pixar Reinvented the Animated Feature*, hg. v. Noel Brown et al., London: Bloomsbury Academic 2017, S. 21-38, hier S. 21, 22, 25, 30, 31, 32, 35.

Noel Brown, *The Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*, New York: Columbia University Press 2018.

Noel Brown, *Contemporary Hollywood Animation. Style, Storytelling, Culture and Ideology Since the 1990s*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022.

Tracy Brown, „Commentary: With ‘Onward’, Disney continues its token LGBTQ representation. We’re ready for more.“, *Los Angeles Times*, 10.03.2020,

<https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-03-10/onward-lgbtq-representation-disney-pixar>, 19.07.2022.

Suzan G. Brydon, „Men at the heart of mothering: finding mother in *Finding Nemo*“, *Journal of Gender Studies* 18/2, 2009, S. 131-146, hier S. 137, 139, 142, 143.

Eleanor Byrne/Martin McQuillan, *Deconstructing Disney*, London: Pluto Press 1999.

Michael Centore, *Pixar, Disney, Dreamworks, and Digital Animation*, Broomall, PA: Mason Crest Publishers 2018.

Sydney Conroy, „Narrative Matters: Encanto and intergenerational trauma“, *Child and Adolescent Mental Health*, 08.04.2022, S. o.A.

Disney, „OUR BUSINESSES“, [thewaltdisneycompany.eu](https://www.thewaltdisneycompany.eu), o.A., <https://www.thewaltdisneycompany.eu/about/>, 19.07.2022.

Lauren Dundes, „The Upshot on Princess Merida in Disney/Pixar’s Brave. Why the Tomboy Trajectory is Off Target“, *humanities* 9/3, 2020, S. 83., hier S. o. A.

Jens Eder, „Spiel-Figuren. Computeranimierte Familienfilme und der Wandel von Figurenkonzeptionen im gegenwärtigen Kino“, *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*, hg. v. Rainer Leschke/Jochen Venus, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 271-298, hier S. 271, 279.

Sergej Eisenstein, *Disney*, hg. v. Oksana Bulgakowa/Dietmar Hochmuth, herausgegeben und übersetzt von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, Berlin: PotemkinPress 2011.

Margrit Frölich et al., „Vorwort der Herausgeber“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 7-10, hier S. 9.

Henry A. Giroux/Grace Pollock, *The Mouse That Roared. Disney and the End of Innocence*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, ²2010.

Jennifer Hecht, „Happily ever after. Construction of family in Disney princess collection films“, San José State University, The Faculty of the School of Journalism and Mass Communications 2011.

Isabel Heinemann, „Familie in den Vereinigten Staaten. Zwischen Hegemonie der Kernfamilie und Wandel der Familienwerte“, *Handbuch Familiensoziologie*, hg. v. Paul B. Hill/Johannes Kopp, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2015, S. 91-122, hier S. 115, 116.

Isabel Heinemann, *Wert der Familie. Ehescheidung, Frauenarbeit und Reproduktion in den USA des 20. Jahrhunderts*, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2018.

Jamey Heit, „True Love in *Frozen*“, *Disney and Philosophy. Truth, Trust, an a Little Bit of Pixie Dust*, hg. v. Richard B. Davis, Newark: John Wiley & Sons 2019, S. 185-191, hier S. 190.

Paul B. Hill/Johannes Kopp, *Familiensoziologie. Grundlagen und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden ⁵2013.

Christopher Holliday, *The Computer-Animated Film. Industry, Style and Genre*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2018.

Tom Kemper, *Toy Story. A Critical Reading*, o.A.: Palgrave Macmillan 2015.

Oliver Keutzer et al., *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2014.
Keutzer, *Filmanalyse*, S. 301.

Heike Kühn, „Der Rhythmus der Familie. Zu Yi Yi von Edward Yang“, *Arnoldshainer Filmgespräche. Bd. 21: Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 151-164, hier S. 152.

Anne-Kristin Kuhnt/Anja Steinbach, „Diversität von Familie in Deutschland“, *Familienforschung*. Bd. 1: *Familie im Fokus der Wissenschaft*, hg. v. Anja Steinbach et al., Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2014.

Auba Llompart/Lydia Brugué, „The Snow Queen? Female Characterization in Walt Disney's Frozen“ *Adaptation* 13/1 2019, S. 98-112, hier S. 107.

Lothar Mikos, „Familienbilder im Fernsehen“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 37-52, hier S. 43.

Rosemarie Nave-Herz, „Ehe und Familie“, *Lehr(er)buch Soziologie. Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge Band 2*, hg. v. Herbert Willems, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S., hier S. 708.

Rosemarie Nave-Herz, „Vorwort“, *Familiensoziologie. Ein Lehr- und Studienbuch*, hg. v. Rosemarie Nave-Herz, München: De Gruyter Oldenbourg 2014, S. V-VI, hier S. V.

The New York Times, „Supreme Court and Roe v. Wade“, [nytimes.com](https://www.nytimes.com/news-event/roe-v-wade-supreme-court-abortion), 1d ago, <https://www.nytimes.com/news-event/roe-v-wade-supreme-court-abortion>, 19.07.2022.

Hannes Rall, *Animationsfilm. Konzept und Produktion*, unter Mitarbeit von Melanie Beisswenger und Kathrin Albers, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2015.

Sebastian Richter, *Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen*, Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Barbara Schweizerhof, „Fremdsein im Vertrauten. Atom Egoyans FAMILY VIEWING“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 73-81, hier S. 73.

Yvonne Spielmann, „Split Family: Die Wirklichkeit von Familie in neueren Filmen“, *Arnoldshainer Filmgespräche*. Bd. 21: *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*, hg. v. Margit Frölich et al., Marburg: Schüren 2004, S. 23-36, hier S. 23.

Litsa Renée Tanner et al., „Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films“, *American Journal of Family Therapy* 31/5, 2003, S. 355-373, hier S. 356, 361, 362, 364, 367.

Christine Zimmermann, *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf. Eine Diskursanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

5. 2 Filmografie

A Bug's Life, R.: John Lasseter, US 1998.

Aladdin, R.: John Musker/Ron Clements, US 1992.

Brave, R.: Mark Andrews/Brenda Chapman, US 2012.

„Brave“, R.: Mark Andrews/Brenda Chapman, Disney+, 19.07.2022.

Cinderella, R.: Wilfred Jackson/Hamilton Luke/Clyde Geronimi, US 1950.

Coco, R.: Lee Unkrich, US 2017.

„Coco“, R.: Lee Unkrich, Disney+, 19.07.2022.

Encanto, R.: Jared Bush/Byron Howard, US 2021.

„Encanto“, R.: Jared Bush/Byron Howard, Disney+, 19.07.2022.

Finding Dory, R.: Andrew Stanton/Angus MacLane, US 2016.

„Finding Dory“, R.: Andrew Stanton, Disney+, 19.07.2022.

Finding Nemo, R.: Andrew Stanton, US 2003.

„Finding Nemo“, R.: Andrew Stanton, Disney+, 19.07.2022.

Frozen, R.: Chris Buck/Jennifer Lee, US 2013.

„Frozen“, R.: Chris Buck/Jennifer Lee, Disney+, 19.07.2022.

Frozen II, R.: Chris Buck/Jennifer Lee, US 2019.

„Frozen II“, R.: Chris Buck/Jennifer Lee, Disney+, 19.07.2022.

Inside Out, R.: Peter Docter, US 2015.

„Inside Out“, R.: Pete Docter, Disney+, 19.07.2022.

Incredibles 2, R.: Brad Bird, US 2018.

„Incredibles 2“, R.: Brad Bird, Disney+, 19.07.2022.

Moana, R.: John Musker/Ron Clements, US 2016.

„Moana“, R.: John Musker/Ron Clements, Disney+, 19.07.2022.

Monsters, Inc., R.: Pete Docter, US 2001.

Mulan, R.: Barry Cook/Tony Bancroft, US 1998.

Onward, R.: Dan Scanlon, US 2020.

„Onward“, R.: Dan Scanlon, Disney+, 19.07.2022.

Pocahontas, R.: Mike Gabriel/Eric Goldberg, US 1995.

Snow White and the Seven Dwarfs, R.: David Hand, US 1937.

Sleeping Beauty, R.: Clyde Geronimi, US 1959.

The Emperor's New Groove, R.: Mark Dindal, US 2000.

The Incredibles, R.: Brad Bird, US 2004.

„The Incredibles“, R.: Brad Bird, Disney+, 19.07.2022.

The Lion King, R.: Roger Allers/Rob Minkoff, US 1994.

Toy Story 2, R.: John Lasseter, US 1999.

Toy Story, R.: John Lasseter, US 1995.

Turning Red, R.: Domee Shi, US 2022.

Wall-E, R.: Andrew Stanton, US 2008.

6 Abstract

Deutsch

Disney und Pixar produzieren bereits seit Jahrzehnten höchst erfolgreiche 3D-Animationsfilme. Die Werke zählen zu den sogenannten Familienfilmen Hollywoods. Worum es sich dabei handelt und wie Familie innerhalb der Filme dargestellt wird, beantwortet die Masterarbeit „Honey, Where Is My Super Suit?“ Die Konstruktion von Familienbildern im Spannungsfeld zwischen Tradition und Umbruch in Disney- und Pixar 3D-Animationsfilmen“ durch eine vergleichende Filmanalyse. Behandelt werden Filme von Disney und Pixar ab der Jahrtausendwende. Von FINDET NEMO (Andrew Stanton, US 2003) bis ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021) werden repräsentierte Familienmodelle wie die Nuklearfamilie oder Alleinerziehende Elternteile untersucht, um den potenziellen Variantenreichtum der Filme zu überprüfen und Unterschiede zwischen den sich daraus ergebenden Familienbildern herauszufiltern. Das Attribut Familienfilm gibt gewisse kreative und formale Richtlinien vor, innerhalb derer Disney und Pixar das Konzept Familie navigieren. Die Filme nutzen unterschiedliche und vielfältige Methoden, um Familie zu präsentieren und anschauliche Familienbilder zu erzeugen.

English

For decades, Disney and Pixar have been producing highly successful 3D animated films. These works are among the so-called Hollywood Family Films. What this means exactly and how family is portrayed within the films is answered by this master thesis „Honey, Where Is My Super Suit? The Construction of Family Images Between Tradition and Upheaval in Disney and Pixar 3D Animated Films“ through a comparative film analysis. Films by Disney and Pixar from the turn of the millennium are treated. From FINDING NEMO (Andrew Stanton, US 2003) to ENCANTO (Jared Bush/Byron Howard, US 2021), represented family models such as the nuclear family or single parent are examined in order to review the potential richness of variations in the films and to filter out differences between the resulting family images. The family film attribute provides certain creative and formal guidelines within which Disney and Pixar navigate the concept of family. The films use different and varied methods to present family and create vivid family images.