

Die Prinzessin und der männliche Blick:

Eine quantitative, inhaltsanalytische Untersuchung mit Akzent auf die geschlechterstereotypische Darstellung von Körperproportionen in den Zeichentrickfilmen der Kompilation *Disney Princess*

Dissertation

Zur Erlangung des akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie
am Fachbereich 1
der Universität Koblenz

vorgelegt am: 29.08.2023

angenommen am: 09.01.2024

für die Publikation überarbeitet: 01.03.2024

von: Lisa Katharina Maria Rothenberger

Erstgutachterin: Prof. Dr. Nicole Hoffmann

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Wiebke Waburg

Vorwort

„Schon wieder eine Forschung zu Geschlecht in Filmen – ist nicht inzwischen alles gesagt?“ „Und was fängst du mit den Ergebnissen danach an?“ Fragen wie diese begegneten mir während meiner Promotion häufiger. Gerade das Thema der *Disney Princess* passt für einige Personen nicht in den Kontext einer wissenschaftlichen Arbeit. Aber warum? Warum messen wir auch heute – nachdem die feministische Filmforschung doch angeblich bereits alles zu dem Thema erforscht hat – immer noch Filminhalten und -strukturen so wenig Beeinflussungspotential zu? Scheint etwa doch noch nicht alles erforscht...?

Als ich die Promotion begann, wollte ich dem Phänomen *Disney* auf den Grund gehen. Jede:r kennt zumindest einen *Disney*-Zeichentrickfilm. Aber, dass diese Filme eventuell einen negativen Einfluss haben könnten, glauben die wenigsten. Ich wollte nicht nur erforschen, ob und inwiefern diese Filme einen negativen Einfluss haben. Ich wollte, falls es einen negativen Einfluss gibt, dazu beitragen, dass sich endlich etwas ändert! Damit Kinder Filme ohne Geschlechterstereotypen schauen und sich frei entfalten können – einfach so sein können, wie sie sind. Ohne, dass bei jedem Film deutlich gemacht wird, wie eine *richtige* weiblich oder männlich gelesene Person zu sein und/oder auszusehen hat.

Damit Kinder lernen, dass Frauen nicht so schlank sein müssen, dass gar nicht alle Organe in ihren Körper passen, um glücklich und geliebt zu sein; dass Männer nicht so viele Muskeln haben müssen, dass sie aufgrund ihrer Anatomie nicht mehr alleine ihre Schuhe zubinden können, um glücklich und geliebt zu sein.

Denn: **All bodies are beautiful.**

Danksagung

Fachlicher Rat war in der Umsetzung dieser Studie ein wertvolles Gut, weshalb ich Prof. Dr. Nicole Hoffmann und Prof. Dr. Wiebke Waburg besonders danken möchte. Ihre Ratschläge und Denkanstöße waren mir stets eine große Hilfe in der Erarbeitung und ohne die Möglichkeit, die sie mir gegeben haben, gäbe es diese Dissertation nicht.

Dem wandelnden Duden danke ich für die grammatikalische Unterstützung, die nur sie so gut bieten kann.

Ein großer Dank geht an meine Eltern, die mir von klein auf gezeigt haben, dass ich so richtig bin, wie ich bin.

Zum Schluss danke ich meinem Lieblingsmenschen für den enormen Rückhalt, sodass ich die Zeit für diese Dissertation finden konnte. Dieser Titel gehört zur Hälfte dir!

To my best friend: Always.

Abstract

Diese Dissertation widmet sich der inhaltsanalytischen, quantitativen Analyse der Kompilation *Disney Princess* durch die Anwendung der Theorie des *male gaze* von Laura Mulvey, welche sie in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) sowie *Aftershoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* (1981) darstellte.

Die Autorin der Dissertation nutzt die quantitative Inhaltsanalyse nach Patrick Rössler, um die Filme der Kompilation *Disney Princess* aus den Jahren 1937 bis 2016 sowie den Film *Die Eiskönigin* (2013) auf die Darstellung der weiblich und männlich gelesenen Filmfiguren im Hinblick auf die Körperproportionen, den Grad ihrer Aktivität und den Umfang ihrer Präsenz sowie das Geschlecht der Filmmitarbeiter:innen zu untersuchen.

Stichworte:

Laura Mulvey, male gaze, Inhaltsanalyse, quantitativ, Disney, Körperproportionen, Waist-to-Hip-Ratio, Waist-to-Shoulder-Ratio, Upper-Body/Lower-Body, Aktivität, Sexualisierung, Körper, Zeichentrick

Die Prinzessin und der männliche Blick:

Eine quantitative, inhaltsanalytische Untersuchung mit Akzent auf die geschlechterstereotypische Darstellung von Körperproportionen in den Zeichentrickfilmen der Kompilation *Disney Princess*

Inhalt

1. Geschlechterstereotype im Zeichentrickfilm: zur Einleitung	6
2. Geschlechterstereotype im Film: zum Untersuchungsgegenstand	11
2.1 Konkretisierung des Geschlechterbegriffs.....	11
2.2 Konkretisierung des Stereotypenbegriffs.....	14
2.3 Filme als Gegenstand in wissenschaftlichen Untersuchungen	18
2.4 Aktueller Forschungsstand zur Darstellung von Geschlechterstereotypen im Film sowie ihrer potentiellen Auswirkungen auf die Zielgruppe.....	19
3. Darstellung von Geschlechterstereotypen im Film: zur theoretischen Perspektive.....	27
3.1 Umriss von Theorien zur Analyse von Geschlechterstereotypen im Film	27
3.2 Fokus auf die psychoanalytische Theorie des <i>male gaze</i> von Laura Mulvey (1975).....	30
3.2.1 Die psychoanalytischen Grundlagen	31
3.2.2 Die Theorie des <i>male gaze</i> (1975).....	34
3.3 Ergänzung der Theorie um die weibliche Person als Zuschauerin und Protagonistin (1981).....	37
3.4 Aktualisierung der Theorie durch Hinzunahme des <i>Doing Gender</i> -Ansatzes durch Alice Fleischmann (2016).....	38
4. <i>Disney Princess</i> als Material in wissenschaftlichen Untersuchungen: zum Forschungsfeld ..	40
4.1 Zu den Spezifika des Genres Zeichentrickfilm.....	40
4.2 Zu den Besonderheiten der Produktionsfirma <i>Disney</i>	42
4.3 Fokus auf die Kompilation <i>Disney Princess</i> (1937-2016).....	45
5. Vorstellung des Vorgehens: zum Forschungsdesign	48
5.1 Die quantitative Inhaltsanalyse nach Patrick Rössler (2009)	48
5.1.1 Zu den Gütekriterien.....	51
5.1.2 Anwendung der Gütekriterien auf die vorliegende Studie	53
5.2 Vorgehen und Zielsetzung	55
5.3 Aufbau und Inhalt des verwendeten Codebuchs.....	61
5.3.1 Auf der Leinwand: zum Charakterblick	62
5.3.1.1 Zur Kategorie ' quantitative Repräsentation der Charaktere '	62
5.3.1.2 Zur Kategorie ' sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere '	63
5.3.1.3 Zur Kategorie ' aktive Darstellung der Charaktere '	69
5.3.2 Hinter der Leinwand: zum Kamerablick (insbesondere in den Bereichen Regie und Drehbuch sowie in Führungspositionen)	72
6. Gefundene Geschlechterstereotype in den <i>Disney Princess</i> -Filmen: zu den Ergebnissen	76
6.1 Auf der Leinwand: zum Blick der Charaktere	76
6.1.1 Quantitative Geschlechterrepräsentationen	77
6.1.2 Grad der Sexualisierung der Zeichentrickfiguren.....	83

6.1.2.1 Zu den Körperproportionen der Charaktere nach Geschlecht.....	84
6.1.2.2 Zu den Körperproportionen der Figuren im Durchschnitt nach Film	100
6.1.2.3 Zu den Körperteilen in Close-ups.....	105
6.1.2.4 Zu den Körperproportionen der Antagonist:innen	110
6.1.2.5 Zu den Körperproportionen der Protagonist:innen.....	116
6.1.2.6 Zu den Körperproportionen der sekundären Charaktere	122
6.1.3 Grad der Aktivität der Charaktere nach Film	126
6.1.3.1 Handlungsrelevanz und Hintergrundgeschichte der Geschlechter.....	126
6.1.3.2 Aktivität der primären und sekundären Zeichentrickfiguren	131
6.2 Hinter der Leinwand: zum Blick der Mitarbeiter:innen	136
6.2.1 Quantitative Geschlechterrepräsentationen	137
6.2.2 Zum Arbeitsbereich Regie und Drehbuch	140
6.2.3 Zur Gruppe der Führungskräfte	149
7. Diskussion der Ergebnisse im Lichte des <i>männlichen Blicks</i> : zur Interpretation.....	155
7.1 Keine <i>Disney Princess</i> -Filme ohne männlich gelesene Charaktere	155
7.2 Weiblich gelesene <i>Disney</i> -Zeichentrickfiguren als „product whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film".....	159
7.3 „[T]he man’s role as the active one of advancing the story, making things happen“?...	164
7.4 Im Film nichts Neues: Passives, weiblich gelesenes Sexualobjekt vs. aktives, männlich gelesenes Subjekt?	167
7.5 „[P]hantasies and obsessions“ der Mitarbeiter:innen der <i>Disney Princess</i> -Filme.....	169
8. Fazit und Reflexion: zu den Schlussfolgerungen.....	175
8.1 Einordnung der Ergebnisse in die Forschung zur Medienrezeption mit Akzent auf die Auswirkungen auf die Zuschauer:innen der <i>Disney Princess</i> -Filme.....	177
8.2 Reflexion zu den Grenzen und Möglichkeiten der vorliegenden Studie	179
8.3 Konsequenzen für die Praxis sowie Ansatzpunkte für weiterführende Forschungen	182
Literaturverzeichnis	190
Filmverzeichnis.....	198
I Tabellenverzeichnis	199
II Abbildungsverzeichnis	200
III Abkürzungsverzeichnis.....	202
Anhang.....	203
A Vorlage der Codebücher (Film und Charaktere).....	204
B Zusammenfassung der Befunde zur Kategorie ' sexualisierte Darstellung der Körper- proportionen der Charaktere (Vermessen <i>WHR</i> , <i>WSR</i> und <i>UB/LB</i>)	206
C Zusammenfassung der Befunde zur Kategorie ' sexualisierte Darstellung der Körper- proportionen der Charaktere ' (Fragmentierte Körper)	211
D Zusammenfassung der Befunde zur Kategorie ' aktive Darstellung der Charaktere '	213
Eidesstattliche Versicherung.....	216
Lebenslauf.....	217

1. Geschlechterstereotype im Zeichentrickfilm: zur Einleitung

Es war einmal eine Produktionsfirma namens *The Walt Disney Company* (im weiteren Verlauf *Disney* genannt). In Interviews der letzten zehn Jahre stellte sich diese Firma betont modern dar¹ und bestärkte die Bestrebungen, Filme mit mehr Vielfalt² zu machen: „Deshalb haben sie ihr auch keine Wespentaille verpasst, sondern ihre Figur so gestaltet, dass sie die Stunts und die Actionszenen des Films auch glaubhaft meistern kann.“ (Koetsier 2016: o. S.). Denn: „Der Ruf nach mehr Diversität in *Disney*-Filmen ist vorhanden.“ (ebd., Hervorhebung LR) - und diesen Ruf gab es nicht erst seit gestern. Doch waren die weiblich und männlich gelesenen³ Charaktere der *Disney*-Filme in der Tat so stereotypisch gezeichnet wie behauptet wurde? Gab es tatsächlich nur die im ersten Zitat angesprochene Wespentaille oder waren glaubhafte Körperproportionen schon längst in den Filmen vorhanden und *Disney* wurde zu Unrecht kritisiert? Dies galt es unter anderem in dieser Forschungsarbeit herauszufinden.

Die zu Grunde liegende Theorie ist die des *male gaze* (1975) der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey. Vor dem Hintergrund ihrer US-amerikanischen Filmbeispiele geht sie davon aus, dass alle „der Sprache des Patriarchats verhaftet sind“ (Mulvey 2003: 390-391); d. h., dass alle Menschen in patriarchalen Strukturen aufwachsen und diese verinnerlicht haben. Dazu gehört auch, dass mit dem Geschlecht einer Person gewisse Vorannahmen und Zuweisungen verknüpft sind, was für eine Person dieses Geschlechts in Ordnung und annehmbar ist (vgl. Götz 2014: 89). Dabei erfolgt die Zuschreibung der geschlechtsbezogenen Merkmale in der Art und Weise, dass deutlich wird, dass diese Gegensätzlichkeit keineswegs machtneutral ist, sondern letzten Endes der Konstruktion und Aufrechterhaltung des spezifischen Machtgefälles zwischen den Geschlechtern dient (vgl. Mühlen Achs 1998: 24). Die Gesellschaft und alle in ihr ent-

¹ Es wird sogar darüber gemutmaßt, ob es demnächst eine homosexuelle Protagonist:in in einem Prinzessinnenfilm geben könnte (vgl. Koetsier 2016: o. S.).

² Neustes Beispiel dafür ist die Realverfilmung von *Arielle, die Meerjungfrau* (2023), in der die weiblich gelesene Protagonistin *Prinzessin Arielle* eine *people of color* ist (vgl. von Hirsch 2022: o. S.). In der Originalversion von 1989 hingegen ist *Prinzessin Arielle* weiß mit roten Haaren (vgl. Cover der *Disney*-DVD *Arielle die Meerjungfrau* von 2017).

³ Erst, wenn eine Person ihr Geschlecht mitteilt, ist es sicher, welches Geschlecht sie hat und wie sie anzusprechen ist (vgl. wecf: o. S.). Aufgrund dessen wird von dem internationalen Netzwerk *wecf* (*women engage for a common future*) vorgeschlagen, von weiblich und männlich gelesenen Personen zu sprechen (vgl. ebd.). In diesem Forschungsbericht werden die Zuschreibungen *Frau* und *Mann* deshalb durch die vorgeschlagene Bezeichnung *weiblich* und *männlich gelesene Person* ersetzt. Davon ausgenommen sind selbstverständlich direkte sowie indirekte Zitate, wenn die Autor:innen dieser einen binären Geschlechtsbegriff in ihren Ausführungen verwendeten.

haltenen Bereiche (und dazu gehören auch Filme) sind deshalb patriarchal geprägt (vgl. Fleischmann 2016: 1). Und unbewusst haben wir diese patriarchalen Strukturen verinnerlicht, können sie nicht einfach ablegen oder kurzerhand mit alternativen Strukturen ersetzen (vgl. Mulvey 2009: 15). Aufgrund dessen schlägt Mulvey vor, die Psychoanalyse, welche für sie eines dieser patriarchalen Konstrukte ist, vor allem aber die Ausführungen der Psychoanalytiker Sigmund Freud und Jacques Lacan, zu verwenden und diese als Waffe zur Dekonstruktion des Patriarchats einzusetzen (vgl. ebd.): „Wir können jedoch beginnen, das Patriarchat mit den Mitteln zu untersuchen, die es uns selbst zur Verfügung stellt und von denen die Psychoanalyse nicht das einzige, wohl aber ein wichtiges ist.“ (Mulvey 2003: 391). Mit Hilfe der Psychoanalyse zeigt Mulvey damit auf, wie das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft den (Hollywood-)Film strukturiert oder – anders herum betrachtet – wie sich der Film der bereits existierenden Faszinationsmuster bedient, um die Zuschauer:innen⁴ zu fesseln (vgl. ebd.: 389). Mulveys zentrale These ist dabei, dass das Kino/der Film als Teilsystem der patriarchalen Kultur anzusehen ist und dementsprechend deren Mechanismen reproduziert (vgl. Robins/Myrick 2000: 270). Im Kern bezieht sich Mulvey in ihren Ausführungen auf die Dominanz des *dreifach männlichen Blicks*⁵ (sowohl auf, hinter und vor der Leinwand), die Aktivität der männlichen Filmfiguren sowie die passiven und sexualisierten weiblichen Charaktere (vgl. Mulvey 2003: 406-407).⁶

Um einen oder mehrere Filme auf Mulveys Annahmen hin zu überprüfen, kann die quantitative Geschlechterverteilung auf und hinter der Leinwand sowie das Geschlecht der Zielgruppe⁷ bestimmt, die Aktivität der Charaktere sowie eine mögliche Sexualisierung messbar gemacht werden. Dabei wird in der vorliegenden Studie – wie Mulvey es vorschlägt – die Psychoanalyse als Waffe verwendet, um den Film (welcher das in der Gesellschaft etablierte Verständnis der Geschlechter und ihres Unterschiedes reflektiert und kontrolliert (vgl. ebd.: 389)) zu analysieren.

⁴ Die verwendeten Doppelpunkte bieten einen Raum, um jegliche geschlechtliche Identitäten jenseits und zwischen weiblich und männlich einzubeziehen. Außerdem haben sie den Vorteil gegenüber dem Gendersternchen oder dem Gender Gap, dass sie barrierefrei nutzbar sind, da ein Vorleseprogramm sie durch eine Pause (einen so genannten Glockenschlag) auch für Personen mit Beeinträchtigung hörbar macht.

⁵ Dieser Begriff wird im Folgenden nicht gegendert, da es sich um einen Fachbegriff handelt, der sich so etabliert hat. Er wird deshalb kursiv geschrieben, um ihn als solchen hervorzuheben.

⁶ Im Detail wird die Theorie in Kapitel 3 dargestellt.

⁷ Der Aspekt der Zuschauer:innen wurde in dieser Forschung nicht berücksichtigt. Aufgrund der Einschränkungen wegen der Corona Pandemie hätte diese Dimension nicht die empirische Aufmerksamkeit bekommen, die angebracht gewesen wäre. Denn z. B. eine Zielgruppenforschung mit der (jungen) Zielgruppe der Kindergartenkinder wäre aufgrund der Kontaktbeschränkungen und Schließungen von entsprechenden Einrichtungen nicht möglich gewesen. Somit wäre ein Kontakt zu dieser Zielgruppe nicht in der Form möglich gewesen, da sie durch z. B. eine Onlinebefragung nicht erreichbar waren. Deshalb wurden stattdessen Forschungen recherchiert, die den Einfluss der durch Medien propagierten Körper auf ihre Konsument:innen als Fokus hatten. Dieser Studien sind in Kapitel 2.4 sowie in Verlauf des Forschungsberichts in der Argumentation erwähnt.

Aber was hat das alles mit Kinder- oder Zeichentrickfilmen der Produktionsfirma *Disney* zu tun? Sehr viel, denn auch diese Medien können von den beschriebenen Mustern betroffen sein. Und Medien sind für Kinder heutzutage von klein auf ein Teil ihrer Umwelt (vgl. Fleischer 2014: 303). Neben den Eltern, der Schule, dem Kindergarten und der Peer-Group spielen (audiovisuelle) Medien wie Filme oder Fernsehen (im Folgenden Film genannt) für die Entwicklung der geschlechtsspezifischen Überzeugungen und Verhaltensweisen von Kindern eine große Rolle (vgl. Bussey/Bandura 1999: 685). Kinder lernen also u. a. auch aus den Medien, wie sich typisch männliche und typisch weibliche Personen verhalten sollen; wie typische Jungen und Mädchen sind (vgl. Götz 2014: 90). Medien bieten deshalb Raum für Erfahrungen und eine Quelle für Informationen (vgl. Schorb 2014: 178). Durch das Gesehene wird die Reflexion über das eigene Selbstkonzept angeregt – genauso wie über das angestrebte Ideal (vgl. ebd.). D. h. die Inhalte aus z. B. Filmen machen es Kindern möglich, die eigene Identität und ihre Facetten zu überprüfen und weiter zu formen (vgl. ebd.). Deshalb sind möglichst unterschiedliche Verhaltensweisen und unterschiedliches Aussehen im Film von Vorteil, so dass dieser Einfluss auf die kindliche Identität nicht immer die gleichen Inhalte enthält, sondern ein breites Spektrum an verschiedenen Identitäten bietet. Denn neben der Handlung im Film ist die größte Identifikationsmöglichkeit das Äußerliche des Charakters, welches häufig der patriarchalen Tradition, nach welcher sich der Wert einer weiblichen Person durch ihre Attraktivität berechnet, entspricht (vgl. Eismann 2017: 103). Bei männlichen Personen hingegen wird ihr Wert durch ihr eigenes Handeln bestimmt (vgl. ebd.).

Deshalb ist es ebenfalls relevant, dass die Repräsentation der Bilder von männlichen und weiblichen Personen möglichst ausgeglichen ist (vgl. Fleischmann 2016: 479). Denn angesichts der Fernsehzeit von Drei- bis Fünfjährigen von 53 Minuten pro Tag sowie Sechs- bis Neunjährigen mit 63 Minuten pro Tag (vgl. IZI 2020: 21), wie das IZI in ihrer Studie mit Kindern aus Deutschland herausgefunden hat, haben Filme einen nicht unerheblichen Einfluss auf die junge Zielgruppe. Die in Kapitel 2.4 angeführten Studien zur Medienrezeption zeigen entsprechend, dass es sich nicht nur um kurzfristige, sondern ebenfalls langfristige Folgen handelt – bis hin zu Essstörungen im jungen Erwachsenenalter (siehe u. a. Harrison 2000 und 2003, Westerberg-Jacobson et al. 2010).

Die folgende Forschung beschäftigt sich deshalb mit den weiblich und männlich gelesenen Zeichentrickfiguren. Das Forschungsthema über die Darstellung von Geschlechterstereotypen im Film generell ist nicht explorativ, sondern bereits seit den 1970er Jahren

ein fester Bestandteil der Genderforschung (u. a. durch Mulvey). Seitdem haben Forscher:innen sich bereits mit dieser Thematik beschäftigt.⁸

Doch nicht nur die Wissenschaft hat die Kinderfilme ins Visier genommen: Wie zu Beginn der Einleitung gezeigt, hat auch die Öffentlichkeit mit Filmen einen immer kritischeren Umgang. Mit Blick auf den öffentlichen Diskurs über beispielsweise *Disney*(-Filme), fällt auf, dass das von *Disney* angestrebte Image als Produzent von kinderfreundlichen Filmen häufiger angezweifelt wird und Sexismus- und Rassismuskritik lauter werden (vgl. Huld 2020: o. S.).⁹ Da *Disney* bis dato als eine der erfolgreichsten Produktionsfirmen der letzten 30 Jahre und sogar als 10. erfolgreichste Marke der Welt (vgl. Weidenbach 2020: o. S.) gilt, ist es besonders interessant, die Kinderzeichentrickfilme einer solch prägenden Produktionsfirma zum Gegenstand der Analyse zu machen und sich die Darstellung der Geschlechter genauer anzuschauen.

Die Filme, die für diese Forschung berücksichtigt wurden, sind die Filme der Kompilation *Disney Princess*. Die Auswahl fiel deshalb auf diese Filme, weil es die einzige Kompilation ist, welche Filme aus acht Jahrzehnten (1937 bis 2016) enthält. Doch es ist gerade diese große Zeitspanne, die eine mögliche Entwicklung in der Darstellung der Geschlechter besonders interessant macht und einen guten Vergleich ermöglicht.

Das Erkenntnisinteresse bestand somit auch darin, einen möglichen Wandel in der geschlechterstereotypischen Darstellung von Zeichentrickkörpern herauszuarbeiten. Denn es kann davon ausgegangen werden, dass Filme, welche zwischen 1937 und 2016 veröffentlicht wurden, sehr unterschiedlich in ihrer Machart und ihren Inhalten sind. Auch die Geschlechterdarstellung sollte demnach einem Wandel unterliegen – so wie es in der realen Gesellschaft der Fall war.

Es wurde dabei folgender Forschungsfrage nachgegangen: **Inwiefern ist - vor dem Hintergrund einer pädagogisch reflektierten Medienrezeption - in den Zeichentrickfilmen der Kompilation *Disney Princess* aus den Jahren 1937 bis 2016 ein *male gaze* im Anschluss an Laura Mulvey - mit empirisch quantitativem Fokus auf drei ausgewählte Merkmale einer geschlechterstereotypen Darstellung der Filmcharaktere auf der Leinwand sowie auf die Zusammensetzung des Produktionspersonals hinter der Leinwand - auszumachen?**

⁸ Eine Zusammenfassung des Forschungsstands seit 2000 wird in Kapitel 2.4 anhand von Beispielen geboten.

⁹ In seinem Streamingdienst *Disney+* gibt es seit 2020 einen Warnhinweis bzgl. der problematischen Darstellung von Kulturen, der vor einigen Filmen eingefügt wurde (vgl. Runge 2020): „Dieses Programm enthält negative Darstellungen und/oder die Misshandlung von Völkern oder Kulturen. Diese Stereotypen waren damals falsch und sind jetzt falsch. Statt diesen Inhalt zu entfernen, wollen wir seine schädliche Wirkung anerkennen, davon lernen und eine Konversation anfeuern, um zusammen eine vereinte Zukunft zu schaffen.“ (*Disney* 2020). Die Sexismuskritik hingegen stritt *Disney* jedoch bis heute ab und ein ähnlicher Hinweis bzgl. der problematischen Darstellung der Geschlechter wurde bis dato nicht etabliert.

Die vorliegende Studie bewegte sich dabei im Wissenschaftsbereich der Pädagogik. Die pädagogische Relevanz ergab sich aus der Notwendigkeit des Aufklärens über den fiktiven Charakter der Medien, die nur eine utopische, ideale Form einer Identität darstellen und eine Wirklichkeit simulieren (vgl. Haarmann/Schwartz/Erichson 1977: 52). Kindern muss also ein kritischer Umgang und ein reflektierter Blick auf solche Medien beigebracht werden, welcher es ihnen ermöglicht, den non-realen Ansatz der Medien zu erkennen und sich nicht in einer utopischen Scheinwelt zu verlieren (vgl. ebd.). Denn sonst besteht die Gefahr, dass sie der Mediengläubigkeit verfallen, welche bedeutet, dass daran geglaubt wird, dass das im Film Dargestellte die Realität selbst sei (vgl. ebd.: 261).

Dieser Forschungsbericht ist dabei wie folgt strukturiert: zunächst wird der theoretische Rahmen für das Verständnis der Studie geschaffen. Dazu gehören neben der Beschreibung des Forschungsgegenstands (Geschlechterstereotype im Film) in Kapitel 2 und der theoretischen Basis zur Darstellung von Geschlechterstereotypen im Film anhand der Theorie des *male gaze* (1975) von Mulvey (Kapitel 3) auch die Erläuterung des Forschungsfelds *Disney* (Kapitel 4). Das Forschungsdesign, die verwendete Forschungsmethode der quantitativen Inhaltsanalyse nach Patrick Rössler (2009) inklusive der Gütekriterien und eine Anwendung auf die vorliegende Studie wird in Kapitel 5 zur Nachvollziehbarkeit des Vorgehens angeführt. Dieses beinhaltet auch die Entwicklung des benötigten Codebuchs (Kapitel 5.3), welches als Vorlage zusätzlich im Anhang A zu finden ist. Die Forschungsergebnisse (Kapitel 6) sowie deren Interpretation im Lichte der Theorie von Mulvey (Kapitel 7) werden ebenfalls dargelegt, bevor zum Ende in Kapitel 8 neben einer Reflexion über die Forschung auch die (pädagogischen) Konsequenzen für die Praxis und ein Ausblick für weitere mögliche Forschungsfragen aufgezeigt werden.

2. Geschlechterstereotype im Film: zum Untersuchungsgegenstand

Der Gegenstand dieser Untersuchung ist die Frage nach der Darstellung von Zeichentrickkörpern im Film. Dabei werden die ausgewählten Filme einzeln auf ihre Darstellung bzgl. der geschlechterstereotypischen Körperproportionen analysiert und diese Ergebnisse miteinander verglichen, um einen eventuell vorhandenen Wandel erkennbar zu machen. Zum Verständnis dieser Studie gehört deshalb die Konkretisierung der grundlegenden Begriffe **Geschlecht**, **Stereotyp** sowie die Vorstellung des Materials **Film** in wissenschaftlichen Untersuchungen vorab dazu. Dabei wird zunächst jeweils geklärt, welche Definitionen der Begriffe zu Grunde liegen und was die Begriffe mit der vorliegenden Studie zu tun haben. Im Anschluss daran wird der aktuelle Forschungsstand mit Fokus auf die quantitative Präsenz sowie die körperliche Darstellung der Geschlechter vorgestellt. Insbesondere werden in diesem Unterkapitel auch exemplarisch Medienrezeptionsforschungen angeführt, welche herausgearbeitet haben, wie hoch und in welchem Umfang der Einfluss der dargestellten Geschlechterstereotype auf die Zielgruppe ist.

2.1 Konkretisierung des Geschlechterbegriffs

Der Terminus **Geschlecht** unterliegt vielen Definitionen und wird in unterschiedlicher Weise rezipiert. Dabei ist es relevant einzugrenzen, in welchem Wissenschaftsbereich die Verortung stattfindet, da jede Wissenschaft ihre eigene Denk- und Betrachtungsweise hat (vgl. Rendtorff 2006: 82). Für die Pädagogik, in deren Bereich sich die in diesem Forschungsbericht vorgestellte Studie bewegt, kommt dabei zusätzlich hinzu, dass sie ihre Theoriebezüge aus anderen Bereichen gewonnen und dadurch „keine durchgearbeitete Begrifflichkeit entwickelt“ (ebd.: 84) hat. Denn die Bezüge der Pädagogik reichen von der Philosophie über die Soziologie und Psychologie teilweise bis hin zur Biologie (vgl. ebd.). Somit kann eine Definition von Geschlecht im pädagogischen Bereich durch sehr unterschiedliche Bezüge beeinflusst sein.

Zunächst wird in der Diskussion das alltäglich verbreitete Verständnis referiert, bevor auf einige ausgewählte Geschlechterdefinitionen aus der Pädagogik eingegangen wird.

Es handelt sich dabei um Annahmen, welche großes Ansehen im Bereich der Pädagogik genießen und häufig zitiert wurden; sie sind also weit verbreitet.

Im alltäglichen Verständnis des Geschlechterbegriffs wird zumeist von einer Zweigeschlechtlichkeit ausgegangen, welche beinhaltet, dass es eine erkennbare, naturgegebene Differenz zwischen einer weiblichen und männlichen Person gibt (vgl. Bereswill/Ehlert 2010:143).¹⁰ Der Unterschied zeigt sich dabei in der Zuschreibung von verschiedenen Eigenschaften und Verhaltensweisen, welche aufgrund der anatomischen Unterschiede begründet werden (vgl. ebd.). Jede Person soll aufgrund gewisser Merkmale einem der beiden Geschlechter eindeutig zuzuordnen sein (vgl. Pimminger 2012: 114). Weibliche und männliche Personen stehen sich bei diesem Geschlechterverhältnis, welches in einem Herrschaftsverhältnis zu Ungunsten der weiblichen Person resultiert, als soziale Gruppen gegenüber (vgl. Bereswill/Ehlert 2010: 114). Je nachdem, welches Geschlecht eine Person hat, werden dieser dadurch bestimmte Persönlichkeitsmerkmale zu- oder abgesprochen, weshalb das Handeln nach Geschlecht betrachtet wird (vgl. Brückner/Böhnisch 2001: 8). Wenn eine Person zum weiblichen Geschlecht gezählt wird, wird ihr Handeln also unter anderen Gesichtspunkten betrachtet, als wenn die Person zum männlichen Geschlecht gezählt wird. Dies steht in keinem Zusammenhang mit einer natürlichen Differenz im Handeln der Personen, sondern ist das Ergebnis von zahlreichen Konstruktions- und Zuschreibungsprozessen (vgl. Bereswill/Ehlert 2010: 146). Selbst im 21. Jahrhundert wird so immer noch der Begriff der *Weiblichkeit* mit Fürsorge und der Begriff der *Männlichkeit* mit Gewalt verbunden (vgl. ebd.: 143)¹¹.

Im Laufe der Zeit haben sich einige Verständnisse von Geschlecht, welche von der alltäglichen Auffassung des Begriffs abweichen, im Bereich der Pädagogik besonders hervor getan. Einige wenige werden im Verlauf nun in ihren Grundzügen zusammengefasst, sodass im Anschluss argumentiert werden kann, welche Definition für die in diesem Bereich vorgestellte Studie als Grundlage gesehen wird.

Begonnen wird mit der Philosophin Simone De Beauvoir. Ihrer Ansicht nach wird eine weibliche Person nicht als solche geboren, sondern wird es erst nach der Geburt: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“ (De Beauvoir 1951: 334). Das bedeutet,

¹⁰ Auch die Einführung des dritten Geschlechts (divers) hat bislang an dieser verbreiteten Ansicht wenig geändert, obwohl das dritte Geschlecht offiziell in Ausweisdokumenten eingetragen werden kann.

¹¹ Für diese Aussage wurden von den Autorinnen die Absolvent:innenzahlen der Studiengänge Soziale Arbeit und die Zahlen der Gewaltstraftaten nach Geschlecht ausgewertet: 78,1% Absolventinnen der Sozialen Arbeit standen dabei 87,4% männlichen Tatverdächtigen im Bereich Gewaltkriminalität gegenüber (vgl. Bereswill/Ehlert 2010: 143).

dass von einer weiblichen Person aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht ein anderes Verhalten erwartet und ihr Handeln anders betrachtet wird, nur weil sie eine weibliche Person ist. Sie wird also dadurch, dass sie sich an die gesellschaftlichen Erwartungen, die an sie gestellt werden, anpasst, erst zu einer weiblichen Person. De Beauvoir geht dabei von einem sozial konstruierten Geschlecht aus, welches die männliche Person als Norm und die weiblich als das Andere bezeichnet (vgl. Röben 2013: 71).

Eine weitere, häufig zitierte Annahme stammt von der Pädagogin und Soziologin Mathilde Vaerting. Sie war der Ansicht, dass alle Geschlechtsunterschiede nur konstruiert sind und die Auffassung, was männlich und was weiblich ist, dem geschichtlichen Wandel unterliegt (vgl. Vaerting 1928: 10). Somit ist es für sie immer relevant bei einer Betrachtung nach Geschlecht zu berücksichtigen, in welcher historischen Zeit dieser Begriff verankert werden soll.

Das 1990 erschienene Buch *Gender Trouble* (dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*) der Philosophin Judith Butler gehört zu den Diskussionen über Geschlecht, die das Verständnis des Begriffs nachhaltig geprägt haben. Butler erläutert darin u. a., dass der Begriff *sex*, also das biologische Geschlecht, nicht naturgegeben, sondern genau wie *gender*, also das soziale Geschlecht, den regulierenden Normen des Diskurses unterworfen ist (vgl. Butler 2014: 24). Das heißt, dass die scheinbar materielle Natürlichkeit des Körpers von Anfang an vergesellschaftet ist, ebenso wie das *gender* (vgl. ebd.: 22). Die Unterscheidung von *sex* und *gender* diversifizierte Mitte der 1970er die feministische Diskussion um die Geschlechterdifferenz und wurde eingeführt, um die Annahme, dass die Biologie Schicksal sei, anzufechten (vgl. ebd.). Diese Unterscheidung wird von Butler jedoch abgelehnt, indem sie „vom als natürlichen Geschlechtskörper codierten Körper abrückt“ (Karl 2011: 238). Denn sie sieht das Geschlecht an sich als eine soziale Kategorie, welche dem Körper ein biologisches Geschlecht zuschreibt (vgl. ebd.: 237). Die Geschlechtskategorien *weiblich* und *männlich* sind für sie demnach ebenfalls nichts Natürliches, sondern werden durch das Handeln der Personen immer wieder aufs Neue bestätigt und verfestigt (vgl. ebd.).

Nachdem unterschiedliche Auffassungen von Geschlecht nun referiert wurden, wird im Folgenden diskutiert, welche für das Forschungsvorhaben als Grundlage verwendet wurde.

Für die hier vorgestellte Studie kann der Geschlechterbegriff an dieser Stelle im Forschungsbericht lediglich benannt werden. Für die Begründung dieser Entscheidung muss auf die Erläuterung des Vorgehens im Methodenkapitel verwiesen werden, da die Definition des Begriffs **Geschlecht** eine methodische Herausforderung in der Operationalisierung darstellte. Denn die gewählte Theorie und das Forschungsmaterial haben ebenfalls mit der Entscheidung über die gewählte Definition zu tun. Um jedoch an dieser Stelle im Bericht nicht vorweg zu greifen, wird auf die Gründe im Kapitel 5.2 ausführlich eingegangen.

An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass obwohl der gewählte binäre Geschlechterbegriff in der wissenschaftlichen Debatte zuweilen als überholt gilt, er in alltagsweltlichen Themen immer noch relevant ist. Denn Alltagsmaterialien wie Filme (welche hier zur Analyse stehen) orientieren sich zumeist am Alltagsverständnis und nicht am wissenschaftlichen Status Quo.

2.2 Konkretisierung des Stereotypenbegriffs

„Der Begriff des Stereotyps setzt sich aus den zwei griechischen Worten **stereos** (starr, hart, fest) und **typos** (Entwurf, feste Norm, charakteristisches Gepräge) zusammen.“ (Petersen/Six 2008: 21, Hervorhebungen LR). Der Begriff des **Vorurteils**, also ein wertendes Urteil, welches im Vorfeld über eine Person oder eine Gruppe von Personen gefasst wurde und nicht veränderbar ist, kann als Synonym dieses Begriffs verwendet werden (vgl. Tonn 2016: 74). Ursprünglich wurde der Begriff des Stereotyps in der Drucktechnik benötigt und von Firmin Didot Ende des 18. Jahrhunderts erfunden (vgl. Petersen/Six 2008: 21). Später verwendete Walter Lippmann den Begriff in einem anderen Kontext und führte ihn so im Jahr 1922 in die Sozialwissenschaft ein (vgl. ebd.). „We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them. And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perceptions.“ (Lippmann 1922: 90). Er drückte damit die Idee aus, dass wir durch Stereotype zuerst von der Welt erzählt bekommen, bevor wir sie selbst erleben; und das bereits seit der Kindheit (vgl. ebd.).

Im heutigen Verständnis verstehen wir Personen immer als Teil einer gewissen Gruppe (sozialen Kategorie) und vertreten entsprechend ihrer Zugehörigkeit eine Meinung über diese Person (vgl. Petersen/Six 2008: 21). Diese starren, schablonenhaften Sichtweisen bezüglich der Eigenschaften einer Gruppe von Personen haben eine komplexitätsreduzierende Wirkung (vgl. Tonn 2016: 74.), da ein Kennenlernen dieser Person als nicht notwendig erscheint, um etwas über sie in Erfahrung zu bringen. Das Gehirn kategorisiert die Personen, die getroffen werden, in eine der bestehenden Kategorien und in Folge ist bekannt, welche Reaktion auf diese Person passend ist. D. h. jede Person, die wir treffen, kategorisieren wir anhand der Gruppe, zu der wir sie zählen und unterstellen ihr bestimmte Eigenschaften, Vorlieben oder Ansichten, die unserer Meinung nach Personen dieser Gruppe besitzen. Es handelt sich dabei also um einen Prozess der sozialen Kategorisierung (vgl. Petersen/Six 2008: 21). Wenn sich ein Stereotyp gebildet hat, beeinflusst es die Verarbeitung der Informationen – es nimmt Einfluss auf die Interpretation und die Schlussfolgerung sowie sowohl auf die Aufmerksamkeit als auch auf das Gedächtnis (vgl. ebd.: 22).

Dabei gibt es unterschiedliche Arten von Stereotypen: Handelt es sich z. B. um Stereotype, die aufgrund der Zugehörigkeit zu einem Geschlecht getroffen werden, werden diese **Geschlechterstereotype** genannte (vgl. Eckes 2008: 178). Sie bezeichnen kognitive Strukturen, die sozial geteiltes Wissen über die Geschlechter und ihre charakteristischen Merkmale enthalten (vgl. ebd.). Diese Stereotype sind dualer Natur, weil sie einerseits individuellen Wissensbesitz und andererseits ein konsensuelles Verständnis von typischen Merkmalen von weiblich und männlich beinhalten (vgl. ebd.). Sie bestehen also aus Wissen, welches aus der individuellen Erfahrung mit dieser Gruppe gewonnen wurde und Wissen, welches gesellschaftlich verankert ist. Somit können solche Stereotype auch als Diskriminierung¹² begriffen werden.

Eine besondere Form dieser Diskriminierung stellt der **Sexismus** dar. Der Ursprung des Begriffs lässt sich in den 1960er Jahren in der amerikanischen Frauenbewegung¹³ ausmachen, die den Begriff analog zu Rassismus verwendete, um Geschlecht als Unterdrückungskategorie benennbar zu machen (vgl. Sanyal 2013: 49). Dabei zieht Sexismus

¹² Zu diesen zählen alle Äußerungen und Handlungen, die sich in herabsetzender oder benachteiligender Absicht gegen Mitglieder sozialer Gruppen richten (vgl. Hormel/Scherr 2010: 7). Dies beinhaltet z. B., dass Benachteiligungen und Bevorzugungen, die nicht auf Unterschiede der individuellen Leistungsfähigkeit oder -bereitschaft beruhen, abzulehnen und zu verhindern sind, da sie den Gleichheits- und Gerechtigkeitsnormen, die im Selbstverständnis von modernen Gesellschaften verankert sind, widersprechen (vgl. Eckes 2008: 178).

¹³ Da es sich bei diesem Begriff um einen etablierten Fachbegriff handelt, wird er nicht durch gendern verändert.

sich durch alle gesellschaftlichen Bereiche und stellt somit ein strukturelles Problem dar (vgl. Wizorek 2014: 17). An sich entspricht es dem Muster einer mehr oder weniger subtilen Benachteiligung bzw. der Unterdrückung von weiblichen Personen und ihren Interessen, die allein ihrer Geschlechtszugehörigkeit zuzuschreiben sind (vgl. Mühlen Achs/Schorb 2003: 16). Diese vorurteilsbesetzten Einstellungen und diskriminierenden Verhaltensweisen gegenüber Personen aufgrund ihres Geschlechts entsprechen der Definition des Begriffs Sexismus (vgl. Petersen/Six 2008: 137). Demnach kann eine Nicht-Berücksichtigung einer weiblich gelesenen Person für z. B. einen Job in der Filmregie als eine sexistische Diskriminierung angesehen werden, wenn sie auf Vorurteilen gegenüber Mitarbeiterinnen und nicht auf einer Nichteignung aufgrund ihrer Berufserfahrung beruht.¹⁴

Doch es gibt auch positive Aspekte des Konzepts der Stereotype. Denn sie vereinfachen die Einschätzung des Gegenübers und ermöglichen somit Rückschlüsse auf potenziell denkbare Verhalten (vgl. Fleischmann 2016: 127). Dadurch wird die Entscheidung über die angebrachte Reaktion des Individuums leichter und Alltag sowie Interaktionen werden weniger kompliziert (vgl. ebd.).

Durch die Verwendung von Stereotypen in Filmen ergibt sich ebenfalls ein Vorteil für die Zuschauer:innen: so „[...] lassen auch stereotype Charaktere eine häufig erfüllte Erwartungshaltung zu und entkomplizieren damit den Filmkonsum. Indem dieser eine Ablenkung zum komplexen Alltag darstellen soll, handelt es sich hierbei um einen besonders wichtigen Aspekt. In herausragender Weise gilt dies für den Mainstreamfilm, soll dieser doch die Erwartungen eines maximalgroßen Publikums erfüllen.“ (ebd.: 127-128). D. h. durch die Verwendung von stereotypischen Filmcharakteren wird der Filmkonsum für die Zuschauer:innen entkompliziert, weil erahnt werden kann, was geschehen oder wie sich eine Figur verhalten wird. Dies gilt selbstverständlich auch für Kinder als Zielgruppe von Filmen.

Jedoch wirkt sich ein häufiger Konsum der immer gleichen Stereotype auf die Wahrnehmung aus und diese werden so internalisiert, wie die Schriftstellerin Katha Pollitt in

¹⁴ Dabei findet dies zumeist subtil und nicht offensichtlich statt.

ihrem Artikel *Hers, the smurfette principle* (1991) (dt. *das Schlumpfine Prinzip*¹⁵) bereits beschrieb. Am Beispiel der Zeichentrickcharaktere *Schlümpfe* wies Pollitt darin darauf hin, dass bereits Kinder den Sexismus in den Filmen, die sie konsumieren, übernehmen (vgl. Katha Pollitt 1991: o. S.). Denn auch eine auf den immer gleichen Stereotypen basierende Darstellung von weiblichen und männlichen Filmfiguren ist ebenfalls als eine Form des Sexismus anzusehen (vgl. ebd.). Besonders Kindern ist nicht bewusst, dass es sich lediglich um Annahmen über Personen einer Gruppe handelt und nicht um eine Pflicht, sich so zu verhalten (vgl. ebd.).

Dabei gibt es einige Stereotype über weiblich und männlich gelesene Personen, die besonders häufig in Filmen zu finden sind. Auf der einen Seite befindet sich als bedeutende, männliche Qualität der überentwickelte Körper, welcher eine physische Überlegenheit ausstrahlt (vgl. Fleischmann 2016: 131). Dieser unterstützt den Helden bei seinen Aufgaben (die Rettung der Welt, das Kampf gegen das Böse, die Eroberung des Objekts seiner Begierde – zumeist ein weiblicher Charakter etc.) (vgl. ebd.). Auf der anderen Seite wird bei weiblichen Filmfiguren durch die Sexualisierung und Reduzierung auf ihren Körper nicht wie bei den männlichen ihre Stärke betont, sondern ihr Wert definiert (vgl. ebd.: 134). Das Schönheitsideal für weiblich Personen ist dabei deutlich strikter und dient dazu, sie zum Objekt zu degradieren (vgl. ebd.). Abweichungen von der Norm werden bestraft, denn ihr von der Norm abweichendes Verhalten (die Tatsache, dass sie nicht der geltenden Schönheitsnorm der Hyperfemininität (vgl. ebd.) entspricht) stellt eine Bedrohung für die herrschenden, patriarchalen Strukturen dar (vgl. ebd.: 135).

Es kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die stereotypische Darstellung von weiblichen und männlichen Körpern im Film binär angelegt ist: sie werden als das genaue Gegenteil voneinander dargestellt und somit die Zweigeschlechtlichkeit hervorgehoben und reproduziert. Dabei ist auch hier ein starkes Machtgefälle zu finden, welches männlich gelesene Personen bevorteilt.

¹⁵ Das *Schlumpfine Prinzip* wurde 1991 von Katha Pollitt entworfen, um eine Auffälligkeit in der filmischen Darstellung von weiblichen und männlichen Filmfiguren zu benennen: „a group of male buddies will be accented by a lone female, stereotypically defined.“ (Pollitt 1991: o. S.). Männliche Charaktere sind hierbei die Norm, zentral, Individuen und definieren die Gruppe, die Geschichte und den Code der Werte (vgl. ebd.). Weibliche hingegen sind die Abweichung, dezentral, typisiert und existieren nur in Relation zu Jungen (vgl. ebd.). Pollitt benannte das gefundene Muster in Anlehnung an die *Schlümpfe*, bei welchen sich das gleiche Muster entdecken ließ: Hier leben viele männliche Schlümpfe in einem Dorf zusammen, die alle irgendeine besondere Eigenschaft oder ein Talent haben, welches sie von den anderen unterscheidet und die Grundlage für ihren Namen darstellt (z.B. *Papa Schlumpf* und *Schlaubi*). Die einzige weibliche Person in diesem Dorf scheint kein besonderes Talent zu haben, welches Grundlage ihres Namens sein könnte, denn ihr Name ist lediglich die weibliche Form der Gattung, der sie angehört: der einzige weibliche *Schlumpf* heißt schlicht und einfach *Schlumpfine*.

2.3 Filme als Gegenstand in wissenschaftlichen Untersuchungen

Um den Begriff des **Films** zu definieren, ist eine Auseinandersetzung mit dessen Oberbegriff des **Mediums** sowie der Unterkategorie des **audiovisuellen Mediums** notwendig. Dies wird im nun folgenden Kapitel geboten.

Mit dem Begriff **Medium** ist ein Kommunikationsmittel gemeint, welches Informationen zwischen Sender:in und Empfänger:in vermittelt (vgl. Kurwinkel/Schmerheim 2013: 300). Es wird also von Filmmacher:innen über den Film (einseitig) mit den Zuschauer:innen kommuniziert bzw. eine Mitteilung an die Zuschauer:innen übermittelt. „Medien geben uns Auskunft über Dinge und Ereignisse, die wir selber nicht sinnlich erfahren können, die an Orten passieren, an denen wir nicht selber anwesend sind. Sie prägen, was wir über die Welt ‚wissen‘, wie wir uns die Gesellschaften, in denen wir leben, vorstellen.“ (Beck/Schäfer-Borrmann 2002: 11, Hervorhebung im Original). In diesem Zitat zeigt sich deutlich, welche wichtige Rolle Medien insbesondere in unserem Leben spielen und dass wir ohne sie gewisse Erfahrungen, die wir machen wollen, nicht machen könnten. Es handelt sich um eine Art Ersatzerfahrung, die Mithilfe der Medien gemacht wird; wir nehmen an Erfahrungen teil, die jemand anderes gemacht (oder sich ausgedacht) hat und die durch die Medien kommuniziert werden und akzeptieren diese Fremderfahrungen als unsere eigenen (vgl. ebd.).

Des Weiteren haben Medien eine Rolle als Mitgestalter der Gesellschaft (vgl. Eck/ Jäckel 2009: 7). Denn sie reflektieren sowohl die mediale Verfassung, als auch die mediale Ordnung der Gesellschaft (vgl. Mikos 2016: 59) und sind somit ein Teil der gesellschaftlichen Repräsentationsordnung. Sie bilden demnach soziale Strukturen und Prozesse ab und sind dabei ebenfalls ein Teil dieser gesellschaftlichen Strukturen (vgl. ebd.: 258).

Filme, also „(a)ny kind of motion pictures; a series of [...] shots edited together“ (Kuhn/Westwell 2020: 188) gehören dabei zu den **audiovisuellen Medien**, weil sie auf der auditiven und der visuellen Ebene Inhalte vermitteln (vgl. Faulstich 2020: 23). Durch sie ist eine Massenkommunikation möglich, welche eine indirekt durch ein Medium stattfindende Kommunikation darstellt, welche einseitig ist, sodass es keine Umkehrung der Mitteilungsrichtung gibt (vgl. ebd.: 39). Additional handelt es sich bei den

Empfänger:innen dieser Inhalte um ein öffentliches, unbegrenztes und anonymes Publikum, welches von verschiedenen Rezeptionsbedingungen geprägt ist (vgl. ebd.).

Aufgrund ihrer Machart tendieren die Inhalte in Filmen zum Sichtbaren und Äußerlichen, da dies leichter darzustellen ist als Inneres (vgl. Faulstich 2008: 97). Denn die Gestaltung von Gedanken, Gefühlen und mentalen Zuständen ist mit mehr Aufwand verbunden, weil es sich um innere Prozesse handelt, die nicht direkt sichtbar sind (vgl. ebd.). Filme, welche Anweisungen zur Rezeption und Aneignung beinhalten, enthalten somit Handlungsanweisungen für die Zuschauer:innen und strukturieren dadurch ihre Aktivität vor (vgl. Mikos 2016: 259).

Die vorstehenden Unterkapitel haben die notwendigen Begrifflichkeiten definiert und erläutert, welches Verständnis jeweils für die vorliegende Forschungsarbeit verwendet wird.

2.4 Aktueller Forschungsstand zur Darstellung von Geschlechterstereotypen im Film sowie ihrer potentiellen Auswirkungen auf die Zielgruppe

Im Folgenden werden nun zunächst Forschungen vorgestellt, welche sich bereits mit der Thematik der Geschlechterstereotype im Film beschäftigt haben. Dadurch wird deutlich, welcher Wissensstand auf diesem Gebiet herrscht und welchen Thematiken bislang weniger Beachtung geschenkt wurde. Im Anschluss wird ebenfalls eine Auswahl an Studien präsentiert, welche sich mit den Einflüssen von unrealistischen Körperproportionen auf die Konsument:innen befassen. Aus Aktualitätsgründen wird jeweils der Forschungsstand der letzten 20 Jahren umrissen.

Bei der Recherche zu den Forschungen seit 2000 zeigte sich dabei ein Muster: Häufig wurde der Fokus bei Studien über die weiblichen und männlichen Filmfiguren auf einen Vergleich einzelner Sender (u. a. Merskin 2002, Kahlenberg 2017, Luther/Legg 2010, Hentges/Case 2012) oder auf einen bestimmten Film bzw. auf einen Vergleich von zwei Filmen (vgl. u. a. Dundes 2001, Kreutzer 2015) gelegt. Im Bereich des Zeichentrickfilms gab es einige Forschungen, deren Stichproben aus Cartoons (u. a. Barker 2004), dem Zeichentrickangebot verschiedener Sender (z. B. Hentges/Case 2012) oder einer exemplarischen Woche des Fernsehangebots eines Senders (u. a. Baker 2004, Götz 2013) bestanden. Auch wurden bereits (und werden immer noch) Abschlussarbeiten

über eine kleine Auswahl an (*Disney*-Zeichentrick-)Filmen verfasst (u. a. Loppreore 2016, Zilk 2019).

Ausführlich vorgestellt werden nun einige Studien, die sich mit der quantitativen Geschlechterrepräsentation auf und hinter der Leinwand, den Körpern von Zeichentrickfiguren oder der Produktionsfirma *Disney* beschäftigten.

Die Kommunikationswissenschaftlerinnen Jennifer Aubrey und Kristen Harrison beschäftigen sich 2004 in ihrer Studie mit dem geschlechtsspezifischen Inhalt der Lieblingssendungen von Kindern im Fernsehen und dem Zusammenhang mit ihren geschlechtsspezifischen Wahrnehmungen (vgl. Aubrey/Harrison 2004: 111). Dabei unterteilten sie ihre Studie in zwei Teile: im ersten ging es um die Betrachtung der stereotypischen, nicht-stereotypischen und geschlechtsneutralen Mitteilungen der Sendungen (vgl. ebd.). Im zweiten Teil ihrer Studie wurden die Ergebnisse der quantitativen Inhaltsanalyse aus dem ersten Teil mit den Werten der Geschlechterrollen und der zwischenmenschlichen Anziehung der Kinder zu gleich- und gegengeschlechtlichen Fernsehfiguren in Verbindung gebracht (vgl. ebd.). Um eine Liste der Lieblingssendungen von Kindern zu erhalten, befragten sie im Vorfeld 190 Erst- und Zweitklässler:innen aus zwei öffentlichen, amerikanischen Schulen (vgl. ebd.: 117).

Mit Blick auf die quantitative Verteilung der Geschlechter fanden sie in ihrer Studie heraus, dass von einem Verhältnis von 2:1 von männlichen und weiblichen Charakteren gesprochen werden konnte (vgl. ebd.: 124). Zu einem ähnlichen Ergebnis waren vor dieser Studie bereits andere gekommen, weshalb die Autorinnen schlussfolgerten, dass sich in diesem Punkt bis dahin nichts verändert hatte.

Die Kommunikations- und Medienwissenschaftlerin Elisabeth Prommer fand in der mit Kolleg:innen 2021 veröffentlichten Studie zur Sichtbarkeit und Vielfalt in audiovisuellen Medien heraus, dass das Fernsehprogramm in Deutschland noch nicht die Vielfalt der dort lebenden Personen darstellte (vgl. Prommer et al. 2021: 21). Eine ähnliche Studie hatten sie bereits 2017 veröffentlicht und 2021 die Ergebnisse beider Studien miteinander verglichen: Dabei fanden sie heraus, dass zwar immer noch überwiegend weiße und männliche Personen in der Fernsehwelt zu finden waren (vgl. ebd.) und der Anteil der weiblichen Personen in allen analysierten Sendungen lediglich von 33 % in 2016 auf 34 % in 2020 gestiegen war (vgl. ebd.: 10), jedoch entdeckten sie auch Fortschritte. So waren z. B. in senderinternen Funktionen wie Moderation deutlich mehr weibliche

Personen vertreten (vgl. ebd.). Und im Bereich der Fernsehfiction ließ sich der größte Anstieg des Anteils von weiblichen Personen verzeichnen, denn in den Produktionen aus 2020 konnten 47 % und in Fernsehfilmen sogar 49 % Protagonistinnen gefunden werden (vgl. ebd.: 11).

Der Bundesverband Regie e. V. (BVR) führte 2020 eine Studie (ebenfalls unter der Leitung von Prommer) zur Regievergabepaxis in deutschen, fiktionalen Primetime-Programmen durch. Hier wurde der Fokus auf die Mitarbeiter:innen der Produktionen und deren geschlechtlicher Anteil gelegt. Für deutsche Kinofilme wurde dabei herausgefunden, dass von 103 analysierten Filmen aus dem Jahr 2018 gerade einmal 21,4 % von einer Regisseurin inszeniert wurden (vgl. Prommer 2020: 13). Im Vergleich zu 2017 wurde damit ein Stillstand bestätigt (vgl. ebd.). Mit Blick auf die Entwicklung der letzten zehn Jahre zeigte sich dabei, dass sich der Anteil der Regisseurinnen von 13 % in 2010 auf 22 % in 2018 erhöht hatte, wobei es in 2012 mit 28 % und 2013 mit 25 % bereits einen deutlichen Anstieg gab, der sich in 2014 mit 19 % und 2015 mit 16 % wieder verringerte (vgl. ebd.: 17). Ein kontinuierlicher Anstieg konnte deshalb bei genauerem Hinsehen nicht bestätigt werden, sodass die Forscher:innen davon ausgingen, dass es selbst bei einem stetig weiter ansteigenden Anteil der Mitarbeiterinnen in der Regie vor 2030 keine Geschlechterparität geben würde (vgl. ebd.: 8).

Additional gab es einige Studien, die sich explizit mit dem Genre des Zeichentricks beschäftigten. Eine Auswahl wird im Folgenden geboten. Mit 84 % bestehen internationale, fiktionale Sendungen und Filme zu einem großen Teil aus animierten Figuren (vgl. Götz 2013: 66), weshalb eine Analyse dieser Figuren besonders relevant ist.

In ihrer 2013 veröffentlichten Studie beschäftigten sich die Pädagogin Maya Götz und die Lehrerin Margit Herche mit den Körpern von Zeichentrickfiguren (vgl. ebd.: 63). Unter Zuhilfenahme eines Vermessungsansatzes des Psychologen Devendra Singh (1993) aus der Attraktivitätsforschung (vgl. ebd.: 65) fanden sie heraus, dass vor allem die weibliche Zeichentrickcharaktere durch „charakteristische Merkmale eines übertriebenen und sexualisierten Bildes“ (ebd.: 76) geprägt wurden.

Die Forscherinnen Dawn Elisabeth England, Lara Descartes und Melissa Collier-Meek analysierten in ihrer Studie (2011) die Kompilation *Disney Princess*, jedoch beschäftigten sie sich nur mit den Filmen bis 2009, sodass in ihrer Analyse die neueren Filme ab

2010 nicht berücksichtigt wurden.¹⁶ Sie legten den Fokus auf die Geschlechterrollendarstellung bei der Rettung einer Zeichentrickfigur (vgl. England et al. 2011: 557). Dafür wurde ein Codebuch erstellt, welches geschlechtliche Charakteristika z. B. physisch stark, zeigt Emotionen, unabhängig (vgl. ebd.: 559), retten sowie das romantische Ende (vgl. ebd.: 558) enthielt. Jedes Mal, wenn eine Figur die Kategorie aus dem Codebuch durch ihr Verhalten selbst darstellte oder etwas Entsprechendes über diese Figur gesagt wurde, wurde dies für die Prinzessinnen gezählt (vgl. ebd.). England et al. fanden so heraus, dass insbesondere die drei Filme zwischen 1937 und 1959 (*Schneewittchen und die Sieben Zwerge*, *Cinderella* und *Dornröschen*) traditionelle Geschlechtermessages aufzeigten (vgl. ebd.: 562) und alle Filme ihrer Stichprobe generell Geschlechterstereotype zeigten, auch wenn die Charaktere der neueren Filmen komplexer modelliert wurden (vgl. ebd.: 563).

Um die Auswirkungen von unrealistischen Körperproportionen bei Zeichentrickfiguren aufzeigen zu können, wird sich im Folgenden auf Studien bezogen, die sich mit dem Einfluss von Filminhalten auf die junge Zielgruppe und den Folgen des Medienkonsums beschäftigten. Gegliedert wird in den folgenden Abschnitten nach kurz- und langfristigen Folgen. Begonnen wird mit den kurzfristigen Folgen des Medienkonsums von Kindern.

Götz führte mit der Medienpädagogin Andrea Holler eine Studie (2008) zu dem Filmcharakter *Bibi Blocksberg* aus den gleichnamigen Filmen und der Figur *Cloe* aus der Serie *Bratz* durch (vgl. Holler/Götz 2017: 18). Die beiden Forscherinnen berichteten darüber in einem Artikel 2017 Folgendes: Um herauszufinden, ob eine sexualisierte Darstellung der Körperproportionen den Kindern gefiel oder ob sie eine realistische Darstellung bevorzugten, wurden für die Studie knapp 1055 Kindern verschiedene Bilder von *Bibi Blocksberg* und *Cloe* vorgelegt (vgl. ebd.). Diese Bilder enthielten jeweils die beiden Figuren mit unterschiedlichen Proportionen (vgl. ebd.). Neben den Originalproportionen waren sowohl schlankere als auch mehrgewichtigere Versionen dabei (vgl. ebd.). Die Teilnehmer:innen bevorzugten überwiegend (70 %) den ursprünglichen (nicht sexualisierten) Körper der Zeichentrickfigur *Bibi Blocksberg* mit einer Relation von Taillen- zu Hüftbreite von 0,8 (vgl. ebd.: 19). *Cloe* bevorzugten die Kinder in der veränderten Version, in der die Figur ein höheres *Waist-to-Hip-Ratio*¹⁷ besaß, also weniger

¹⁶ Zu einer Neuauflage ihrer Studie, welche die fehlenden Filme berücksichtigt, war es bis dato nicht gekommen.

¹⁷ Die Methode des Vermessens wird im späteren Verlauf in Kapitel 5 ausführlich vorgestellt. Kurz gesagt bezieht sich dieses Ratio auf das Verhältnis von Taille- zu Hüftbreite.

schlank als das Original war (vgl. ebd.). Diese Ergebnisse wiesen darauf hin, dass Kinder natürliche Körperproportionen und keine sexualisierten Körper bevorzugten (vgl. ebd.).

In einer Neuauflage dieser Studie aus demselben Jahr bestand das Material der Stichprobe aus der Serie *Mia and Me*. Dieses Mal wurden 842 Kindern zwischen sechs bis 13 Jahren vier verschiedene Varianten der Protagonistin *Mia* vorgelegt (vgl. ebd.). Neben einem Bild des Originals wurden drei Versionen erstellt, die sowohl unterschiedliche Körperproportionen als auch veränderte (weniger sexualisierte) Kleidung besaßen (vgl. ebd.). Außerdem wurden die Teilnehmer:innen gefragt, ob sie die Sendung bereits kannten (vgl. ebd.). 76 % der befragten Mädchen und 42 % der befragten Jungen, die die Serie oder die Figur *Mia* zuvor kannten, gefielen die Körperproportionen und die Kleidung des Originals am wenigsten (vgl. ebd.). Am besten (32 %) gefiel den Kindern die Version, in der die Figur *Mia* in einem kurzen Kleid mit normaleren Körperproportionen (höherem *WHR* als das Original) gezeigt wurde (vgl. ebd.). Obwohl den Kindern die hypersexualisierte Version am wenigsten gefiel (vgl. ebd.), handelte es sich dabei jedoch um das Original aus der Sendung.

In einer weiteren Studie untersuchten Götz und Herche, wie Kinder die Figuren in Filmen wahrnehmen und bat sie um eine Rückmeldung zu den gezeigten Geschlechterstereotypen (vgl. Götz 2013: 803). Die 1131 teilnehmenden Kinder wurden angehalten, Bildbriefe an Produzent:innen zu adressieren und sich dabei über die Frage „Was mich besonders daran stört, wie Mädchen bzw. Jungen im Kinderfernsehen dargestellt werden.“ (ebd.: 804) Gedanken zu machen. Götz und Herche fanden dabei heraus, dass Kinder die Geschlechterstereotype bemerkten und unmissverständlich benennen konnten (vgl. ebd.: 817), wie z. B. die Quantitätsverteilung von weiblichen und männlichen Personen (vgl. ebd.) oder die unpassende Sexualisierung¹⁸ von weiblichen Charakteren (vgl. ebd. 809).

Laut der Untersuchung der Psychologinnen Sharon Hayes und Stacey Tantleff-Dunn von 2010 hat der kindliche Medienkonsum nicht nur einen Einfluss auf die spätere Wahrnehmung der Kinder, sondern dieser Einfluss zeigt sich bereits sehr viel früher in der Art und Weise wie sie die Welt wahrnehmen: Ihre Untersuchung, welche sich auf

¹⁸ Diese Sexualisierung zeigte sich u. a. in den Körperformen, die sich mit einer verschmälerten Hüfte im Verhältnis zu vergrößerten Brüsten und breiterem Gesäß darstellte (vgl. Götz 2014: 91).

Prinzessinnen bezog, ergab, dass Kinder im Alter von fünf und sechs Jahren im Vergleich zu Kindern im Alter von drei und vier Jahren bereits signifikant häufiger dünnere Figuren als die *echte* Prinzessin identifizierten (vgl. Golden/Jacoby 2017: 302). Um zu diesem Schluss zu gelangen, wurden den Kindern sechs Bilder von als Prinzessinnen gekleideten, weiblichen Personen gezeigt, zwischen denen sie wählen sollten (vgl. ebd.). Hayes und Tantleff-Dunn stellten fest, dass es zu den Unterschieden zwischen den Altersgruppen kam, da die älteren Kinder bereits stärker mit idealisierten Bildern in Berührung gekommen waren (vgl. ebd.). Die Studie ergab, dass *Disney*-Prinzessinnen potenziell bereits in diesem frühen Alter das Körperbild der Mädchen nachweisbar negativ beeinflussten (vgl. ebd.).¹⁹

Des Weiteren zeigte die Studie der Psychologinnen Julia Golden und Jennifer Wallace Jacoby auf, dass sich bereits im Spiel der jungen Kinder auf die Geschlechterstereotype der Prinzessinnen bezogen wurde: Die Daten dieser Studie wurden u. a. durch Beobachtungen des Spiels, halbstrukturierten Interviews und Elternfragebögen erhoben (vgl. ebd.: 299). Es zeigten sich stereotypische Vorstellungen der Mädchen über die *Disney*-Prinzessinnen und die Einhaltung der geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen bei der Darstellung dieser (vgl. ebd.). Insgesamt ließ sich ein Fokus auf die folgenden vier Themen herausarbeiten: Schönheit, die Konzentration auf Kleidung und Accessoires, die Körperbewegungen der Prinzessinnen und der Ausschluss von Jungen (vgl. ebd.: 305). Dabei wurden Schönheitsbemerkungen nur bei den Mädchen beobachtet, welche sich die Kleidung der *Disney*-Prinzessinnen für das Spiel ausgesucht hatten (vgl. ebd.: 306). Aus den Antworten der Teilnehmerinnen der Interviews ging dabei ebenfalls hervor, dass diese Schönheit als eine der wichtigsten Eigenschaften von Prinzessinnen galt (vgl. ebd.).

In der Studie von 2006 untersuchten die Psychologinnen Hayley Dohnt und Marika Tiggemann den Einfluss von gleichaltrigen Kindern und Medien auf die Entwicklung von Körperzufriedenheit bei 5-8-jährigen Kindern (vgl. Dohnt/Tiggemann 2006: 929). Dafür wurden zwei Interviews im Abstand von einem Jahr durchgeführt (vgl. ebd.). Sie fanden dabei heraus, dass schon sechsjährige Mädchen annahmen, dass Schlanksein ein essenzielles Kriterium für Schönheit ist und die jungen Mädchen bereits nach diesem Ideal

¹⁹ Selbstverständlich muss bei Studien wie dieser Forschung auch bei der Zielgruppe Kinder von aktiven Zuschauer:innen und meinungsbildenden Wesen ausgegangen werden, die ein zu unrealistisches Körperbild nicht anstreben (vgl. Götz 2013: 77). Trotzdem sind diese Einflüsse nicht bedeutungslos (vgl. ebd.).

strebten (vgl. ebd.). Dohnt/Tiggemann schlussfolgerten deshalb, dass „girls appear to already live in a culture in which peers and the media transmit the thin ideal in a way that negatively influences the development of body image and self-esteem.“ (ebd.).

Auch die Psychologinnen Emma Sands und Jane Wardle, die in ihrer Studie 2003 neun- bis 12-jährige Mädchen befragten, fanden heraus, dass allein das Bewusstsein, dass es ein im Fernsehen propagiertes Schönheitsideal gibt, die Unzufriedenheit junger Mädchen mit ihrem Körper beeinflusste (vgl. Sands/Wardle 2003: 193). D. h., dass die bloße Kenntnis über ein Schönheitsideal, welches medial verbreitet und einer großen Menge an Personen bekannt ist, schon ausreichte, um einen negativen Einfluss auf das Selbstbild der Mädchen zu haben. Dabei argumentierten Sands und Wardle, dass diese negativen Auswirkungen dann stärker waren, wenn dieses Ideal bereits verinnerlicht wurde (vgl. ebd.).

Laut der Psychologinnen Duana Hargreaves und Marika Tiggemann (2004) hat die unterschiedliche Darstellung der Geschlechter in Medien nicht nur einen unmittelbaren Einfluss auf die jungen Medienkonsument:innen, sondern dieser Einfluss ist dabei negativer bei Mädchen als bei Jungen (vgl. Hargreaves/Tiggemann 2004: 351): „The results suggest the immediate impact of the media on body image is both stronger and more normative for girls than for boys, but that some boys may also be affected.“ (ebd.).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bereits in diesem jungen Alter die gefundenen Auffälligkeiten der Kinder eine kurzfristige Konsequenz des durch die Medien propagierten Inhalts sind.

Nachdem nun die kurzfristigen Auswirkungen durch Studien beschrieben wurden, werden im Folgenden die langfristigen Folgen betrachtet.

Begonnen wird dabei mit der Studie der *APA Task Force on the Sexualization of Girls*, in welcher sich die Forscher:innen 2007 mit den Auswirkungen von Inhalten wie physische Attraktivität oder Aussehen der Zeichentrickcharaktere beschäftigten: „The *APA Task Force on the Sexualization of Girls* (2007) concluded that girls and young women with greater exposure to mainstream media content placed appearance and physical attractiveness at the center of women’s value and that they linked girls’ and women’s exposure to narrow representations of female beauty with disordered eating attitudes and symptoms.“ (Golden/Jacoby 2017: 300, Hervorhebung LR). Das heißt, dass der Kon-

sum von vielen Medieninhalten, welche das Aussehen und die Attraktivität der weiblichen Person in den Mittelpunkt stellten und welche eine einseitiges Verständnis von Schönheit propagierten, für die *APA* in einem Zusammenhang mit Essstörung und ähnlichen Symptomen stand (vgl. ebd.). Zu ähnlichen Ergebnissen kamen Studien wie die der Philosophin Kristen Harrison (siehe Harrison 2000 und 2003) sowie die Studie von Westerberg-Jacobson et al. (siehe Westerberg-Jacobson 2010), welche ebenfalls einen Zusammenhang zwischen dem Medienkonsum und der Entwicklung von Essstörungen aufzeigten (vgl. Götz 2013: 70).

Durch die soeben präsentierten Forschungsergebnisse kann zusammenfassend davon ausgegangen werden, dass ein unrealistisches Schönheitsideal, welches durch Medienproduzent:innen propagiert wird, auf lange Sicht einen negativen Einfluss auf die spätere Entwicklung der jungen Zielgruppe in Bezug auf die eigene Körperwahrnehmung hat. Besonders weiblich gelesene Personen leiden in ihrem Leben häufiger an den negativen Folgen des Medienkonsums ihrer Kindheit. Somit haben in der Kindheit konsumierte Filme ebenfalls einen negativen Einfluss auf das spätere Leben der jungen Konsument:innen. Ob sich Filmproduzent:innen dieses negativen Einflusses bewusst sind, konnte bislang nicht berücksichtigt werden.

Zum Abschluss dieses Kapitels lässt sich resümieren, dass das Verständnis der grundlegenden Begriffe **Geschlecht**, **Stereotyp** und **Film** geschaffen sowie dargelegt werden musste, welche Definitionen für die in diesem Forschungsbericht vorgestellte Untersuchung als Grundlagen verwendet wurden. Der Blick auf den bisherigen Forschungsstand zeigte außerdem die große Relevanz des Forschungsthemas und die Notwendigkeit der Durchführung der Forschung aus diesem Forschungsbericht.

3. Darstellung von Geschlechterstereotypen im Film: zur theoretischen Perspektive

Das Feld der Geschlechterstereotype (im Film) bietet eine Vielzahl an Untersuchungsmöglichkeiten, wie die vorgestellten Studien im vorherigen Kapitel zeigen. Dabei gibt es unterschiedliche Theorien, die als Grundlage einer entsprechenden Analyse in Betracht gezogen werden können. Auf welche theoretische Perspektive die Wahl letztendlich fällt, hängt auch davon ab, welches Material betrachtet werden soll.

Im Zuge der Recherche für die hier präsentierte Forschung wurden einige Theorie gesichtet, welche als Grundlage einer Studie zur Untersuchung der stereotypischen Darstellung von Geschlechterstereotypen im Film hätten dienen können. Das Unterkapitel 3.1 soll zunächst einen kurzen Abriss über einige dieser Theorien geben, die im Vorfeld auf ihre Tauglichkeit für das gewählte Feld sowie den Gegenstand geprüft wurden. Entsprechend kann so argumentiert werden, warum die Theorie des *male gaze* (auch *dreifach männlicher Blick* genannt) von Mulvey (1975) schlussendlich die beste Wahl für die Studie war. Im Anschluss wird die gewählte Theorie inklusive der Modifikation 1981 zum besseren Verständnis der Forschung vorgestellt (Kapitel 3.2 und 3.3). Des Weiteren wird die Aktualisierung von 2016 durch die Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Alice Fleischmann in Kapitel 3.4 erläutert, welche für die vorliegende Forschungsarbeit besonders berücksichtigt wurde.

3.1 Umriss von Theorien zur Analyse von Geschlechterstereotypen im Film

Dieses Unterkapitel hat nicht den Anspruch, einen vollständigen Überblick über alle Theorien, die für die Rahmung einer Studie, die eine Geschlechterstereotypenanalyse in Filmen durchführt, hätten verwendet werden können, zu geben. Es wird somit jeweils ein kurzer Umriss dieser Theorien gegeben, mit denen sich die Sexualisierung von vor allem weiblich gelesenen Personen (im Film) erklären lässt, um einen Überblick zu verschaffen. Auch wird entsprechend schlussendlich argumentiert, warum die Wahl auf die gewählte Theorie von Mulvey fiel.

Die Theorie der Kommunikationswissenschaftlerin Meenakshi Gigi Durham (2008) beschäftigt sich mit der Pornografisierung und somit Sexualisierung junger Mädchen: Sie

verwendet dafür den Begriff des *lolita effect* (vgl. Durham 2008: 11). Dabei nimmt sie mehr als nur für Kinder produzierte Medien in den Blick (vgl. Götz 2013: 80). Für ihre Theorie zählt „auch die moderne Medienumgebung mit ihrer breiten Auswahl an Medienprodukten, Marketing und zugehörigem Merchandising“ (ebd.) dazu. Ziel ihrer Theorie ist es aufzuzeigen, wie „mainstream corporate media constructs sex and sexuality in ways that actually limit and hamper girls‘ healthy sexual development.“ (Durham 2008: 12). Durhams Anspruch ist es, durch ihre Theorie Eltern, Lehrer:innen und Medienproduzent:innen ein Werkzeug an die Hand zu geben, um das „distorted and delusional set of myths about girls‘ sexuality that circulates“ (ebd.) zu erkennen und darauf zu reagieren (vgl. ebd.). Deshalb stellt sie in ihrer Theorie fünf Mythen vor: Der erste Mythos „If you‘ve got it, flaunt it“ (Durham 2008: 63) bezieht sich darauf, dass mittels modischer Kleidung und entsprechender Selbstdarstellung das sexuelle Interesse der Jungen geweckt werden soll (vgl. ebd.: 63ff.). Mythos zwei definiert, was als anziehend gilt – nämlich „The anatomy of a sex goddess“ (ebd.: 95). Eine Vertreterin dieser Nische ist u. a. die *Barbie-Puppe* (vgl. Götz 2013: 81). Der dritte Mythos nennt sich „Pretty babies“ (Durham 2008: 113). Er beinhaltet, dass bereits kleine Mädchen sexuell anziehend wirken (sollen) (vgl. ebd.: 113ff.). In Mythos Nummer vier stellt Durham die These auf: „Violence is sexy“ (ebd.: 137). Entsprechende Szenen lassen sich ihrer Meinung nach in u. a. Horrorfilmen sowie in Videospielen oder Musikvideos finden (vgl. Götz 2013: 81). Im letzten Mythos „What boys like“ (Durham 2008: 157) geht Durham darauf ein, dass ein Mädchen alles tun soll, um sich die Aufmerksamkeit der Jungen zu erhalten (vgl. Durham 2008: 157ff.). Beispiele für diesen Mythos sind z. B. Teenager-Zeitungen, in denen entsprechende Ratschläge gegeben werden (vgl. Götz 2013: 81). Dabei werden die Bedürfnisse der Mädchen ausgeklammert, denn diese zählen nicht (vgl. ebd.).

Eine weitere mögliche Rahmung zur Analyse von Geschlechterstereotypen ist die *Social role theory* (1987) der Psychologinnen Alice Hendrickson Eagly und Wendy Wood. Sie verwenden den Begriff der *gender role beliefs* (dt. *Geschlechterrollenüberzeugungen*) als Synonym für Stereotype (vgl. Eagly/Wood 2012: 458). Diese Überzeugungen entstehen, wenn das Verhalten von weiblichen und männlichen Personen beobachtet und verglichen wird (vgl. ebd.). Dabei wird angenommen, dass die Geschlechter unterschiedliches Verhalten zeigen, welches den Ursprung in der unterschiedlichen physischen Verfassung der Geschlechter hat, sodass männliche Personen aufgrund ihrer Größe und Stärke andere Aufgaben übernehmen (vgl. ebd.). Und weibliche Personen wür-

den aufgrund ihrer Fähigkeit, Kinder zu gebären und zu stillen zwangsläufig die Rolle der Erziehung und Fürsorge übernehmen (vgl. ebd.). Wenn solch ein geschlechtsspezifisches Verhalten in einer Gesellschaft häufig von einem Geschlecht gezeigt wird, wird es auch von da an häufiger von diesem Geschlecht gezeigt (vgl. ebd.).

Jedes Mal, wenn eine Person eine soziale Rolle (z. B. Eltern, Angestellte:r etc.) ausübt, übt diese gleichzeitig auch eine Geschlechterrolle aus (vgl. ebd.). Und dementsprechend entwickeln sich durch die Sozialisation auch Persönlichkeitsmerkmale oder Talente (vgl. ebd.). Für Eagly und Wood haben außerdem biologische Komponenten wie Hormone ebenfalls einen Einfluss auf diese Geschlechterrolle (vgl. ebd.).

Der am häufigsten genutzte Ansatz in der Analyse von Geschlechterstereotypen im Film ist die *Social cognitive theory of gender development and differentiation* (1999) der Psycholog:innen Kay Bussey und Albert Bandura. Diese Theorie besagt, dass die Botschaften, die Kinder von ihren Familien, gleichaltrigen Kindern und den Massenmedien erhalten, einen wesentlichen Anteil zu den Vorstellungen über Geschlecht beitragen (vgl. Golden/Jacoby 2018: 301). Insbesondere die Massenmedien enthalten sehr auffällige Geschlechterrollenstereotype, die Kindern aufgrund der verschiedenen Formen leicht zugänglich sind (vgl. ebd.). Dabei ahmen Kinder die Handlungen der Filmfiguren, die ihnen gefallen, nach und übernehmen so die Mimik, Gestik und Haltung dieser (vgl. ebd.). Das zeigt sich vor allem im Spiel. Der Prozess des Modellierens ist laut dieser Theorie eine der stärksten und am weitesten verbreiteten Methode zur Vermittlung von Werten, Einstellungen und Denkmustern (vgl. ebd.). Denn sobald Kinder in der Lage sind, zwischen den Geschlechtern zu unterscheiden, neigen sie eher dazu, die Medienfiguren zu beachten und zu imitieren, die das gleiche Geschlecht wie sie selbst haben (vgl. ebd.). Dabei übernehmen sie nicht einfach alles, was diese Figuren ihnen vormachen – sie bedienen sich vielmehr der gezeigten Verhaltensweisen und entwickeln auf Grundlage des Gesehenen eigene (vgl. ebd.). Problematisch wird es in Anbetracht der z. B. geringen Diversität der Filmrollen und der enthaltenen Geschlechterstereotypen (vgl. ebd.), da so wenig unterschiedliche Verhaltensweisen als Inspiration für das eigene Verständnis von Geschlecht vorhanden sind.

Jede dieser unterschiedlichen, rezipierten Theorien wäre potentiell geeignet gewesen, um eine Analyse der Geschlechterstereotype im Film durchzuführen. Einige dieser Theorien wurden bereits sehr häufig verwendet, sodass es dadurch nicht notwendiger Weise

einen Wissensgewinn gegeben hätte, sondern Ergebnisse anderer Studien nur bestätigt worden wären. Andere Theorien legten den Fokus viel breiter, als er für das geplante Forschungsvorhaben sinnvoll gewesen ist. Aufgründessen wurde der Fokus der in diesem Forschungsbericht vorgestellten Studie auf eine andere, nicht minder einflussreiche und bekannte Theorie gelegt, welche jedoch noch nicht für die Analyse von Zeichentrickfilmen und/oder der Kompilation *Disney Princess* verwendet wurde: die des *male gaze* (1975) von Mulvey.

3.2 Fokus auf die psychoanalytische Theorie des *male gaze* von Laura Mulvey (1975)

Diese Theorie wurde erstmals im Jahr 1975 in Mulveys Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* vorgestellt und gilt seit der Veröffentlichung als zentraler Begriff der feministischen Filmwissenschaft und wird bisweilen als bahnbrechend bezeichnet (vgl. Visser 1997: 284). Dieser Unterbereich der Filmwissenschaft entstand in den 1970er Jahren beeinflusst von der neuen Frauenbewegung der 1960er Jahre (vgl. Ingelfinger/Penk Witt 2004:12). Der Fokus wurde dabei auf „die Bewusstwerdung, die Analyse und Dekonstruktion patriarchaler Kultur“ (Skopal 2010: 25) gelegt. Es war zu keiner Zeit das Ziel, männliche Personen²⁰ in die Rolle der Täter und weibliche in die Rolle der Opfer zu kategorisieren, sondern beide sollten als durch die Binarität der Geschlechter geschädigte Personen betrachtet werden (vgl. ebd.: 26). Als zentrales Motiv, für welches sich vor allem die Psychoanalyse – welche Mulvey für ihre Theorie verwendet – eignet, kann das „Sichtbarmachen des Unsichtbaren“ (ebd.) gesehen werden. Mulvey interessiert dabei u. a. vor allem, wie die weiblichen Filmfiguren dargestellt werden und welche Aussagen über die Realität davon abgeleitet werden können (vgl. ebd.: 27). Im Kern untersucht Mulvey deshalb die Art und Weise, wie das Kino den *männlichen Blick* als dominante Perspektive etabliert (vgl. Fleischmann 2016: 1). Kurz gesagt: Mulvey geht davon aus, dass von Mitarbeitern mit männlichen Charakteren für Zuschauer Filme gemacht werden (vgl. ebd.). Deshalb spricht sie auch vom *dreifach männlichen Blick* (Kamera, Charaktere, Zuschauer) – oder *male gaze*.

Um ihre Theorie im Einzelnen nachvollziehen zu können, muss zunächst die Grundlage ihrer Überlegungen erläutert werden.

²⁰ Mulvey verwendet in ihren Ausführungen die männliche Form nicht als generisches Maskulinum, sondern meint bewusst nur männliche Personen mit dieser Bezeichnung.

3.2.1 Die psychoanalytischen Grundlagen

Mulvey nutzt für den *male gaze* einen psychoanalytischen Blickwinkel und stützt sich dabei auf die Theorien von Sigmund Freud und Jacques Lacan als Werkzeug zur Untersuchung des patriarchalen Systems (vgl. Mulvey 2009: 15). Die Basis bildet die von Freud eingeführte voyeuristische Schaulust (vgl. ebd.: 16-17), der Phallozentrismus sowie der Kastrationskomplex (vgl. ebd.: 14-15) und das Spiegelstadium Lacans (vgl. ebd.: 18). Für das Verständnis ihrer Theorie sind Kenntnisse über diese psychoanalytischen Grundlagen essenziell.

Der erste Aspekt ist die **Skopophilie** (Schaulust) nach Freud: Hier geht es darum, andere Menschen zum Objekt zu machen und diese dem eigenen Blick zu unterwerfen (vgl. Mulvey 2003: 393). Den Menschen als Objekt zu betrachten, welches als lustbringende Struktur angesehen wird, ist eng mit dem Konzept des Voyeurismus verwandt (vgl. ebd.: 395). Dabei verwendet Freud als Beispiel dieses Voyeurismus das Betrachten von Privatem oder Verborgenen sowie heimliche Blicke (vgl. ebd.: 393).

Mulvey wendet diese Erkenntnis auf die Personen auf der Leinwand an, die dem Blick des Zuschauers lustbringend unterworfen werden (können) (vgl. ebd.). Obwohl die Filme nicht verborgen werden (und somit ein heimlicher Blick auf ein Objekt nicht nötig wäre), ergeben sich nach Mulvey Parallelen zwischen dem neugierigen Kind mit der ursprünglichen Lust am Schauen und dem Kinobesucher (vgl. ebd.). Denn die Rahmenbedingungen der Filmvorführung im Kino erzeugt durch den Kontrast zwischen dem dunklen Kinosaal und der hellen Leinwand die Illusion einer voyeuristischen Distanz (vgl. Mulvey 2009: 17). Die so entstehende „hermetisch abgeschlossene Welt“ (Mulvey 2003: 393) entsteht durch die unsichtbare Kamera, welche das Gefühl verleiht, „Einblick in eine private Welt zu nehmen“ (ebd.: 394).

Additional bezieht sich Mulvey auf den **Phallozentrismus** nach Freud (der Annahme, dass die weibliche Person nur als männliche Andere existiert (vgl. ebd.: 390)), welcher für sie ein Paradoxon ist: Denn die Existenz des Phallozentrismus hat ohne das Bild der kastrierten, weiblichen Person keinerlei Bedeutung oder Einfluss (vgl. Mulvey 2009: 14). Lediglich, da sie ohne Penis existiert, erlangt der Penis der männlichen Person überhaupt erst an Bedeutung (vgl. Mulvey 2003: 390). Mulvey schreibt dazu: „[...] it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies.“ (Mulvey 2009: 14). Aufgrund dessen steht die weib-

liche Person im Schatten der Kastration – als Repräsentantin der Angst der männlichen Person, den Penis (und damit die Macht) zu verlieren (vgl. Mulvey 2003: 390). Um doch eine gewisse Wichtigkeit zu haben, simuliert sie einen Phallus durch ihr Kind, durch welches sie einen Zugang zur Ordnung erhält (vgl. ebd.: 390-391). Sie muss sich demnach den patriarchalen Strukturen fügen und wird damit zum: „[...] signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning.“ (Mulvey 2009: 15). Die phallozentristische Ordnung, in welcher der Penis als Symbol des Männlichen die einzige Möglichkeit ist, gesellschaftliche Relevanz zu erlangen und einen Einfluss auf das herrschende Ordnungssystem zu haben (vgl. Mulvey 2003: 390), ist demnach der Grund für die Unterdrückung der weiblichen Person – welche für Mulvey auch im Film vorhanden ist (vgl. Mulvey 2009: 15). Denn Kinofilme, welche häufig für eine breite Masse produziert wurden, enthalten ebenfalls diese patriarchale Ordnung (und somit eine männliche Dominanz), welche die Zuschauer beeinflusst (vgl. ebd.).

Nachdem nun der Rückbezug Mulveys auf Teile der Konzepte Freuds erläutert wurde, wir im Folgenden die zweite Basis für Mulveys Theorie referiert. Denn wie bereits erläutert, bezieht Mulvey sich nicht nur auf Freud, sondern auch auf die Ausführungen von Lacan. Dabei steht das Konzept des Spiegelmoments im Fokus.

Dadurch, dass der Zuschauer im Film scheinbar Privates beobachtet, muss er sich in die Rolle des stillen Beobachters begeben, wodurch er ein Stück weit die eigene Person während des Filmschauens verliert (vgl. Mulvey 2003: 395). Die eigenen Wünsche werden deshalb zurückgestellt und auf die Charaktere im Film (besonders den Protagonisten) aufgrund des **Spiegelmoments** übertragen (vgl. ebd.: 396).

Für Lacan bereitet das Wiedererkennen des eigenen Selbst in einem Spiegel Freude, da das dort sichtbare Bild perfekter und fertiger zu sein scheint, als es eigentlich ist (vgl. Lacan 1973: 64). Der Spiegel gibt dem Betrachter also ein Selbstbild, welches besser ist, als das Bild, was dieser von sich selber hat (vgl. ebd.). Dieser Augenblick, in dem sich ein Kind das erste Mal im Spiegel erkennt, ist für Lacan entscheidend für die Ich-Entwicklung des Kindes (vgl. ebd.). Denn zum Zeitpunkt der Spiegelphase (welche zwischen dem sechsten und 18. Lebensmonat auftritt) überschreiten die Ambitionen des Kindes dessen Fähigkeiten (vgl. ebd.: 63). Sein Spiegelbild erscheint dem Kind **fertiger** als es selbst eigentlich ist (vgl. ebd.: 64). Das Wiedererkennen mit dem gespiegelten

Kind stellt also gleichzeitig auch ein Verkennen dar (vgl. ebd.: 69). Denn das Spiegelbild wird glorifiziert und führt zu einer neuen Wahrnehmung des Selbst (zu einer Art Ich-Ideal) (vgl. ebd.: 64).

Diesen Vorgang wendet Mulvey auf den Zuschauer an, für welchen durch die Ähnlichkeit zwischen Spiegel und Leinwand (nämlich das „Einrahmen der [...] Gestalt und ihrer Umgebung“ (Mulvey 2003: 395)) ein ähnlicher Prozess beim Filmkonsum abläuft. Der Zuschauer erkennt das auf der Leinwand Dargestellte als ihm ähnlich, jedoch „[...] more perfect, more complete, more powerful [...]“ (Mulvey 2009: 21) als er eigentlich ist: „[...] die Identifikation des Ego mit dem Objekt auf der Leinwand über die Faszination des Zuschauers durch das Ähnliche und das Wiedererkennen des Ähnlichen“ (Mulvey 2003: 396). Er erkennt sich selber im Protagonisten (jedoch falsch) wieder und nimmt diesen als ideales Ich wahr (vgl. ebd.: 395). Es findet eine Art Reflexion des Selbstbilds statt und lässt sich mit dem Moment vergleichen, in welchem sich ein Kind erstmals im Spiegel erkennt (vgl. Mulvey 2009: 21). „Das >>Falsch-Erkennen<< projiziert jedoch diesen Körper als ein ideales Ich, das entfremdete Subjekt, welches, als Ich-Ideal wieder introjiziert, die künftige Identifikation mit anderen möglich macht.“ (Mulvey 2003: 394-395). Dieser Spiegelmoment ist für Mulvey der Augenblick, in dem die Faszination am Schauen, welche bereits vorhanden ist, mit einer ursprünglichen Kenntnis über das Selbst-Bewusstsein kollidiert (vgl. ebd.: 395). Das Gefühl, dass der Zuschauer während des Konsums eines Films alles um sich herum vergisst, ist eine Rückbesinnung auf den „präsubjektiven Augenblick, in dem das Bild erkannt wurde“ (ebd.). Denn das Kino verfügt über Faszinationsmuster, welche so mächtig sind, dass sie einen temporären Verlust des Egos gleichzeitig mit der Stärkung dessen verbinden können (vgl. ebd.): „[...] die Selbstvergessenheit des Ichs (Schwächung) wird von der vorbehaltlosen Identifikation mit Ich-Idealen (Stärkung) flankiert, wie sie insbesondere das Starsystem, also der Auftritt von glamourösen Diven, mit sich bringt.“ (Przybilski/Schössler 2006: 45). Das Zitat belegt außerdem, dass – wie Mulvey sagt – der Film das Potential besitzt, Ich-Ideal durch die Stars auf der Leinwand zu projizieren (vgl. Mulvey 2003: 395).

So entsteht aus diesen genannten Gründen für Mulvey eine Parallele zwischen dem frühen Selbst-(V-)Erkennen des Kindes und der Situation des Kinobesuchers, wobei die Leinwand (auch aufgrund ihres Aussehens) dem Spiegel entspricht (vgl. ebd.). Als Konsequenz bedeutet dieser Umstand, dass das Publikum sich mit der perfekten Person auf der Leinwand (dem Protagonisten) identifiziert, wie es bereits früher als Kind mit dem fertigeren Spiegelbild der Fall war. Es trifft an dieser Stelle die Lust am Schauen auf das

Selbst-Bewusstsein des Zuschauers. Er vergisst alles um sich herum, wenn er den Film schaut und wird an die Situation, bevor er zum Subjekt wurde, zurückerinnert. D. h., dass die Ich-Ideale, die durch die Stars auf der Leinwand projiziert werden, in sein Selbst-Bewusstsein aufgenommen werden – denn in dem Spiegelmoment ist dieses Bewusstsein noch nicht ganz ausgebildet. Somit ist der Einfluss der Leinwandfiguren auf das Ich-Ideal des Zuschauers beträchtlich, weil er diese Figuren als Ähnliches ansieht, sich mit ihnen identifiziert und somit in sein Selbst-Bewusstsein aufnimmt.

3.2.2 Die Theorie des *male gaze* (1975)

In ihrem ersten Werk *Visual Pleasure und Narrative Cinema*, welches 1973 als Vortrag begann und 1975 dann in Schriftform veröffentlicht wurde, beschäftigt sich Mulvey mit der stereotypischen Darstellung der weiblichen Person im Kinofilm (vgl. Mulvey 2009: 14). Dabei verwendet sie die Theorien von Freud und Lacan als politische Waffe im Kampf gegen die patriarchalen Muster im Film (vgl. ebd.) – ein Versuch, das Patriarchat mit den eignen Waffen zu schlagen.

Generell nimmt Mulvey an, dass ein Film Rückschlüsse auf die ihn produzierende Gesellschaftsordnung zulässt (vgl. ebd.: 14). Im Sinne der Psychoanalyse repräsentiert er also „das Unbewußte [sic!] der patriarchalischen Gesellschaft“ (Mulvey 2003: 389), und das strukturiert die Filmform (vgl. ebd.). Der Film steuert, reflektiert und spielt auf diese gesellschaftlich etablierten Deutungen sexueller Differenz und deren Bilder sogar an (vgl. Mulvey 2009: 14). Somit reflektiert ein Film also die gesellschaftlich etablierte Interpretation des Unterschieds zwischen den Geschlechtern und kontrolliert gleichzeitig die Bilder, die erotische Perspektive und die Darstellung – ein Film spielt damit sogar (vgl. Mulvey 2003: 389).

Nicht nur in den von Mulvey untersuchten Hollywood-Filmen, sondern auch generell in der herrschenden patriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung fungieren weibliche Personen als Bild, männliche hingegen als Träger des Blicks (vgl. Mulvey 2009: 19-20). Mulvey führt das zurück auf die geschlechtsbezogene Unausgewogenheit der vorhandenen patriarchalen Gesellschaft, in welcher die Schaulust in männlich/aktiv und weiblich/passiv aufgeteilt ist (vgl. ebd.: 19). Es herrscht also eine Art Blickregime – ei-

ne geschlechtstypische Verteilung der Rollen – vor, welches selbst auch dem Blick unterworfen ist (vgl. ebd.: 19-20).

Mulvey baut ihre Theorie dabei auf drei männlichen Blicken im Film auf: **Charaktere**, **Kamera** und **Zuschauer**. Diese sind nicht trennscharf definiert, sondern beeinflussen und beziehen sich aufeinander. Kein Blick kann demnach vollständig ohne den anderen verstanden und erklärt werden. Deshalb wird, obwohl im Folgenden die Erläuterung nach der soeben genannten Blickstruktur aufgebaut ist, ein Rückbezug auf einen der anderen Blicke an der einen oder anderen Stelle zum Verständnis notwendig sein.

Beim **Charakterblick** spielen für Mulvey weibliche Filmfiguren selten als tatsächlich Handelnde, sondern eher als Trophäe für männliche Charaktere eine entscheidende Rolle (vgl. ebd.: 20). Eine männliche Filmfigur ist für sie aktiv und weniger sexualisiert, denn: „Der Mann weigert sich, den Blick auf sein sich exhibitionierendes Ähnliches zu richten.“ (Mulvey 2003: 398). Somit kann er kein passives Sexualobjekt sein (vgl. ebd.). Denn durch die Trennung von Darstellung und Geschichte hat er die Kontrolle über die Phantasie des Films und fungiert als Repräsentant der Macht (vgl. ebd.). Weibliche Filmfiguren hingegen dienen als erotisches Objekt des Blicks (vgl. Mulvey 2009: 19) und damit als Sexualobjekt sowohl für den Protagonisten als auch für den Zuschauer (vgl. ebd.: 20). Dies äußert sich in einer Sexualisierung des weiblichen Charakters durch die Zurschaustellung ihrer physischen Schönheit (vgl. Mulvey 2003: 401), indem sie auf ihre visuelle, sexuelle Ausstrahlung reduziert wird (vgl. ebd.: 397). Das zeigt sich außerdem, so Mulvey, durch die Fragmentierung der weiblichen Körper (also die Darstellung von Körperteilen in Großaufnahmen), wodurch dieser Körper „zum Filminhalt und zum unmittelbaren Adressaten des Zuschauerblicks wird“ (ebd.: 402), da er in Großaufnahmen gezeigt wird. D. h. es werden einige Körperteile in einer Großaufnahme gezeigt, jedoch hat dies nichts mit der Handlung des Films zu tun (vgl. ebd.: 398).

Die Rolle des männlichen Charakters im Film ist demnach die des Sinnproduzenten und die der weiblichen Filmfigur die der Sinnträgerin (vgl. ebd.: 390). Somit erhält sie einen Objektstatus (vgl. Mulvey 2009: 19): „What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance.“ (ebd.: 20). Die weibliche Filmfigur, quasi wie ein passiver Teil der Kulisse, dient somit als Katalysator der Handlung und fungiert

nur als zu begutachtendes Objekt, sowohl für die Zuschauer als auch die männlichen Filmfiguren, welche durch ihr aktives Handeln den Fortgang des Films ermöglichen (vgl. ebd.). Mulvey definiert den Zustand der weiblichen Person deshalb als **to-be-looked-at-ness**; die der männlichen nennt sie **bearer of the look** (vgl. ebd.: 19).

Der **Kamerablick**, also die Mitarbeiter hinter der Leinwand, welche den Film erschaffen, können für Mulvey ihre Phantasien und Obsessionen durch ihre Herrschaft über die Sprache ausleben und der schweigenden, weiblichen Filmfigur aufzwingen (vgl. Mulvey 2003: 390). Dies wird laut Mulvey dadurch bewerkstelligt, dass der männliche Blick seine Phantasien auf den weiblichen Körper überträgt und diesen dann entsprechend formt (vgl. ebd.: 397). Deshalb kommt es beim Blick auf die weibliche Person im Film zu einer Kongruenz des Blickes des Charakters mit dem des Filmmitarbeiters (der Kamera) und des Zuschauers (vgl. ebd.: 407). Es handelt sich also um einen *dreifach männlichen Blick (male gaze)* auf die weibliche Person.

Für den **Zuschauerblick** bedeutet das Folgendes: Einerseits ist das Verhältnis des Zuschauers²¹ zum männlichen Charakter durch den von Lacan beschriebenen identifikatorischen Blick bestimmt und der Blick auf die Protagonistin entspricht der voyeuristischen Schaulust (vgl. ebd.: 398-399). Andererseits erinnert das Blickobjekt (weibliche Filmfigur) den Zuschauer jedoch durch den fehlenden Penis (sie ist damit ein Mangelwesen) an den Kastrationskomplex (vgl. ebd.: 400). In ihren Ausführungen gibt Mulvey zwei Umgangsweisen mit dieser Angst an: Entweder erlebt der Zuschauer das Trauma einer möglichen Kastration erneut (vgl. Mulvey 2009: 22) und spielt es nach, indem die weibliche Person untersucht, sowie ihr Geheimnis entmystifiziert und sie entwertet, bestraft oder auch gerettet wird (vgl. Mulvey 2003: 400). Dieses Vorgehen wird als sadistisch bezeichnet (vgl. ebd.: 401). Die zweite Möglichkeit besteht in der vollständigen Verleugnung der weiblichen Kastration, indem sie zu einem Fetischobjekt gemacht und damit zum Phallus transformiert wird (vgl. ebd.: 401-402). Das resultiert in der Sexualisierung ihres Aussehens (vgl. ebd.: 402).

²¹ Die Zuschauerin klammert Mulvey in ihrer Sprache an dieser Stelle vollkommen aus – korrigiert diesen Fehler aber in ihrer Modifikation 1981 selbst – weshalb an dieser Stelle für die Rolle der Zuschauerin auf das nächste Unterkapitel verwiesen wird.

Die in diesem Unterkapitel referierten Aspekte stammen aus der 1975 veröffentlichten Version von Mulveys Theorie. Sie ließ diese, so wie gerade vorgestellt, jedoch nicht bestehen, sondern nahm selbst 1981 Änderungen an dieser vor.

3.3 Ergänzung der Theorie um die weibliche Person als Zuschauerin und Protagonistin (1981)

In ihrem Folgewerk *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)* (1981) greift Mulvey einige Kritikpunkte an ihrer Theorie auf und bezieht Stellung zu diesen Kritiken oder erläutert, wieso diese nicht zutreffend sind. Das folgende Unterkapitel beschäftigt sich ausschließlich damit.

Der am meisten kritisierte Aspekt des *male gaze* ist die mangelnde Identifikationsmöglichkeit für Zuschauerinnen (vgl. Mulvey 2009: 31). Für ihre Rechtfertigung gegenüber der Kritik argumentiert Mulvey erneut mit Freud, welcher der Ansicht war, dass die Entwicklung von Weiblichkeit ähnlich wie die von Männlichkeit abläuft (vgl. ebd.: 32-33). D. h. es werden die gleichen Phasen und Entwicklungsschritte durchlaufen. Denn für ihn streben in der phallischen Phase sowohl männliche als auch weibliche Personen danach, männlich zu sein (vgl. ebd.: 32). Auch im späteren Leben einiger weiblichen Personen kommt es zu einem wiederholten Wechsel zwischen Phasen, in denen Weiblichkeit oder Männlichkeit die Oberhand gewinnen (vgl. ebd.: 33). Dies überträgt Mulvey auf die Zuschauerin, welche sich für den Filmgenuss und eine Identifikation mit dem männlichen Filmcharakter aus ihrem eigenen Geschlecht und in das andere Geschlecht transformieren kann (vgl. ebd.: 34). Sie müsse also eine Art psychische Geschlechtsumwandlung durchlaufen, damit eine Identifikation möglich wird. Auch der Zuschauerin bietet sich somit die Möglichkeit, sich mit dem aktiven Part des Films (häufig mit einer männlichen Filmfigur besetzt) zu identifizieren (vgl. ebd.). So entsteht die Situation, dass auch Zuschauerinnen die weiblichen Filmfiguren durch den *male gaze* betrachten.

Mulvey überträgt diese Argumentation dabei auch auf die seltener vorhandene Protagonistin, welche wie die Zuschauerin auch temporär eine Art von Vermännlichung erfahren muss, um eine aktive Position einnehmen zu können (vgl. ebd.: 40). Zwar gibt es laut Mulvey demnach auch Filme mit einer aktiven, weiblichen Hauptfigur, jedoch werden diese durch ihre Präsenz automatisch zum Melodrama, weil der sexuelle Aspekt des

Films nun im Mittelpunkt stünde (vgl. ebd.: 37): „Now, the female presence as centre allows the story to be actually, *overtly*, about sexuality: it becomes a melodrama.“ (ebd., Hervorhebung im Original).

3.4 Aktualisierung der Theorie durch Hinzunahme des *Doing Gender*-Ansatzes durch Alice Fleischmann (2016)

In ihrer Dissertation zu den Frauenbildern im zeitgenössischen Mainstreamfilm (2016) argumentiert Fleischmann, dass es zu keiner „zeitgemäßen ‚Antwort‘ auf die Kritik“ (Fleischmann 2016: 41, Hervorhebung im Original) seit 1981 gekommen ist. Diese Reaktion holt Fleischmann stellvertretend für Mulvey nach, um im Anschluss daran die von ihr angepasste Version der Theorie des *male gaze* für ihre Forschung über aktuelle Mainstreamfilme zu verwenden. Da Fleischmanns Anpassungen auch für die vorliegende Forschung von Bedeutung sind, werden die Modifikationen nun erläutert.

Der für Fleischmann zentrale Kritikpunkt an der Theorie ist die Annahme der „männlich konnotierten Aktivität“ (ebd.). Sowohl die Protagonistin als auch die Zuschauerin muss sich laut Mulvey einer Art „psychischen Geschlechtstransformation“ (ebd.) unterziehen, um sich mit dem Hauptcharakter identifizieren zu können (vgl. ebd.). Um diesen Kritikpunkt zu beheben, verwendet Fleischmann das *Doing Gender*²², wodurch die Zuschreibung von Aktivität/Passivität nicht mehr mit dem biologischen Geschlecht verknüpft ist, sondern eine Verhaltensweise, die von allen Individuen gezeigt werden kann (vgl. ebd.: 42-43): „Weder Protagonistin noch Zuschauerin müssen sich irgendeiner Art von Transformation unterziehen, um aktiv am Handlungsgeschehen teilzunehmen oder Zugang zum vollständigen Filmerlebnis zu erlangen.“ (ebd.: 43). Somit kann sich jede:r Zuschauer:in mit jede:r Protagonist:in identifizieren und Aktivität wird lediglich als „willkürlich männlich konnotierte Eigenschaft“ (ebd.: 42) verstanden.

²² Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass das Konzept des *Doing Gender*, welches von West und Zimmerman 1978 entwickelt wurde, noch viel mehr Facetten enthält, als die Aspekte, die Fleischmann hier zur Aktualisierung von Mulveys Theorie verwendet.

Der Ausgangspunkt des Konzepts des *Doing Gender* liegt in der Transsexuellenforschung von Garfinkel (1967). West und Zimmermann argumentieren in Anlehnung daran, dass Geschlecht durch soziale Interaktionen konstruiert ist: „We argue that gender is not a set of traits, nor a variable, nor a role, but the product of social doings of some sort. [...] We claim that gender itself is constituted through interaction.“ (West/Zimmerman 1978: 129). Das Konzept grenzt sich deshalb von der Unterscheidung *sex* und *gender* ab und begreift die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht und die Geschlechtsidentität als einen anhaltenden Prozess, der durch jede Aktivität bekräftigt wird (vgl. Gildemeister 2008a: 137). Die Kategorisierung zu einem Geschlecht erfolgt dabei von außen und um eine Zuordnung zum gewünschten Geschlecht zu erreichen, verhält sich jede Person aufgrund der ihm/ihr bekannten Attribute des entsprechenden Geschlechts (vgl. Fleischmann 2016: 29-30).

Außerdem nivelliert Fleischmann mit ihrer Modifikation mittels des *Doing Gender*-Ansatzes gleichzeitig den Kritikpunkt, dass ein zu starres Konzept der Identifikation verwendet wurde und dass daraus die Kategorien *weiblich* und *männlich* essentialisiert werden (vgl. ebd.: 43). Wie im Einzelnen die Eigenschaften und Verhaltensweisen der Charaktere bewertet werden, hängt nun nicht mehr (nur) vom biologischen oder sozialen Geschlecht ab (vgl. ebd.). Auch die Psychoanalyse steht diesen Argumentationen laut Fleischmann nicht entgegen (vgl. ebd.: 41).

Diese soeben erläuterten Modifikationen werden für die vorliegende Forschungsarbeit ebenfalls verwendet, da sie sich in der Studie von Fleischmann als sinnvolle Anpassung bewiesen haben.

Nachdem nun bereits Einblicke in die der Forschung zu Grunde liegenden Theorie sowie deren zentrale Begrifflichkeiten gegeben wurden, wird sich im folgenden dem Forschungsfeld gewidmet.

4. *Disney Princess* als Material in wissenschaftlichen Untersuchungen: zum Forschungsfeld

Die in diesem Forschungsbericht beschriebene Studie bewegt sich im Feld der Zeichentrickfilme, wobei die Kompilation *Disney Princess* als Analysematerial herangezogen wird. Da jedes Genre ein bestimmtes Erzählmuster nach gewissen Konventionen mit festgelegten Figuren verfolgt (vgl. Faulstich 2008: 29), ist es wichtig, auch dem Genre bei einer Filmanalyse Beachtung zu schenken. Dasselbe lässt sich über eine so einflussreiche Produktionsfirma wie *Disney* sagen, denn auch hier wird vermutlich nach einer eigenen Produktionsart sowie -logik vorgegangen. Das Kapitel hat deshalb das Ziel, diese Besonderheiten aufzuzeigen.

4.1 Zu den Spezifika des Genres Zeichentrickfilm

Der Begriff **Genre** kommt vom lateinischen **Genus** und bezeichnet eine Gattung oder Art (vgl. Ritzer/Schulze 2016: 5). Es handelt sich um eine Gruppe, die gewisse Gemeinsamkeiten besitzt: „Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar.“ (Faulstich 2008: 29). Infolgedessen lässt sich also sagen, dass bei der Analyse dem jeweiligen Genre des Films Beachtung geschenkt werden muss, da sich die einzelnen Genres in ihren Konventionen unterscheiden (vgl. ebd.). Man differenziert hierbei eine Vielzahl von unterschiedlichen Genres, welche alle unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden müssen. Denn zu einem Genre gehört eine gewisse spezifische Produktionsweise und -logik.

Das Genre, um welches es sich bei den hier analysierten Filmen handelt, ist das Genre des Zeichentrickfilms.

Bei solchen **Filmen**, auch Animationsfilme genannt, werden gezeichnete Bilder – früher durch Stop-Motion-Technik²³, heute durch Computeranimation – nacheinander abgespielt, sodass die Illusion entsteht, sie würden sich bewegen (vgl. Kuhn/Westwell 2020:

²³ „To create the impression that the puppets are behaving like living characters they are moved in tiny increments, and each small movement is recorded in a single frame. This means that one second of filmed action will require 25 frames [...], with all the puppets in the scene needing to be moved in each frame in relation to facial expression, lip-motion of speaking, hand and arm gestures, and all other changes of body position, as well as for movements of walking or traveling.“ (Kuhn/Westwell 2020: 465)

465).²⁴ Dabei scheint sich laut Reinerth „[...] der Animationsfilm einer eindeutigen kategorialen Zuordnung zu entziehen.“ (Reinerth 2013: 320). Somit würde es sich nicht um ein echtes Genre, sondern um eine Filmgattung nach Hickethier (2007) handeln (vgl. ebd.). Denn es zeigen sich inhaltlich und stilistisch große Unterschiede bei den Filmen dieser Gattung und somit vereinen sich eigentlich verschiedene Genres in dieser (vgl. ebd.: 321): „Aus wissenschaftlicher Perspektive scheint es jedoch in der Tat schwierig, wenn nicht gar nachlässig, den Animationsfilm über einheitliche, wiederkehrende inhaltlich-formale Elemente oder bestimmte Gebrauchskontexte definieren zu wollen. Zu vielfältig sind dessen Darstellungspotenziale, zu frei die gestalterischen Möglichkeiten, zu verschieden die einzelnen Tricktechniken oder die von Studios, nationalen Kinematographien oder einzelnen Künstlern geprägten Darstellungsstile.“ (ebd.: 322). Demnach kann an dieser Stelle nicht von der einen einheitlichen Produktionsweise oder -logik des Zeichentricks gesprochen werden.

Eine Gemeinsamkeit haben jedoch alle Zeichentrickfilme: da in ihnen nur artifizierter Charaktere enthalten sind, haben sie keinerlei Grenzen in ihrer Darstellungsfantasie (vgl. Mühlen Achs/Schorb 2003, 29). Die Körper der enthaltenen Figuren sind (teilweise) fiktiv entworfen und haben somit nicht den Anspruch, die Realität abzubilden (vgl. Götz 2013: 71-72). Die Zeichner:innen können somit frei von sämtlichen Konventionen und der begrenzten Wandelbarkeit der Körperproportionen von menschlichen Schauspielern agieren (vgl. Mühlen Achs/Schorb 2003: 29). In diesem Punkt zeigt sich demnach aufgrund des verwendeten Genres ein großer Unterschied zu den Filmbeispielen aus Mulveys Theorie des *male gaze* (1975) in denen Hollywood-Filme mit realen Schauspielern verwendet wurden.

Doch gerade die potentielle Möglichkeit der maximalen Wandelbarkeit von gezeichneten Figuren macht es besonders spannend, ein solches Material der Analyse der physischen Darstellung der Filmfiguren zu unterziehen, um zu überprüfen, ob und wie die Mitarbeiter:innen diese Phantasie und Freiheit nutzen und Charaktere zeigen, die nicht nur einem klassischen Schönheitsideal entsprechen oder inwieweit die Macher:innen von Zeichentrickfilmen selbst den patriarchalen Strukturen und dem *männlich Blick* unterliegen.

²⁴ Besonders der Filmkonzern *Disney* zählt zu den Unternehmen, die bereits sehr früh mit neuen Filmtechniken (wie z. B. Technicolor) gearbeitet haben und stets an der Weiterentwicklung dieser Techniken interessiert waren (vgl. Kuhn/Westwell 2020: 465.).

Dabei erfreuen sich Filme mit artifizierten Figuren bei Kindern einer großen Beliebtheit, weshalb diese häufig in internationalen Kindersendungen zu finden sind (vgl. Götz 2013: 63). Deshalb ist dieses Feld für eine Forschung von großem Interesse.

Besonders das Unternehmen *Disney* ist dabei für Zeichentrickfilme bekannt, weshalb in der hier dargelegten Forschung Filme dieser Produktionsfirma herangezogen werden. Einen Überblick zu diesem Unternehmen, dessen Entstehungsgeschichte sowie den ausgewählten Filme zu geben, ist daher der logische nächste Schritt.

4.2 Zu den Besonderheiten der Produktionsfirma *Disney*

Der weltweit agierende Filmkonzern *The Walt Disney Company* (kurz *Disney* genannt) hat seinen Ursprung in den späten 1920er Jahren, als Walt und sein Bruder Roy begannen, Cartoons über die Maus *Mickey* zu produzieren (vgl. Wasko 2020: 1).

Walter Elias Disney (Spitzname Walt), dessen Name bis heute zu den bekanntesten Namen weltweit gehört (vgl. ebd.: 9) wurde 1901 in Chicago geboren und hatte vier Geschwister (vgl. ebd.: 11). Einer davon (Roy Disney) unterstützte Walt in dessen Unternehmen *Disney* (vgl. ebd.).

Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten zog die Familie der Brüder häufig um, u. a. auf eine Farm in Missouri (vgl. ebd.). Ihre Kindheit war deshalb alles andere als glücklich und die Familie litt außerdem unter dem physischen Missbrauch des Vaters (vgl. ebd.). Aufgrund dieser familiären Schwierigkeiten verließ Walt die Familie mit bereits 16 Jahren, um als Fahrer beim *Red Cross Ambulance Corps* zu arbeiten, wobei er sich als älter ausgab, als er war, um überhaupt aufgenommen zu werden (vgl. ebd.). In seiner Tätigkeit war er auch im Ausland tätig (vgl. ebd.).

Nach seiner Rückkehr nach Amerika begann Walt, sich mit dem Zeichnen von Werbung zu beschäftigen und gründete 1922 mit gerade einmal 21 Jahren den Vorreiter von *Disney* mit dem Namen *Laugh-O-Gram Films* (vgl. ebd.). Dadurch lernte er auch den Zeichner Ub Iwerks kennen, welcher bis zu seinem Tod im Jahre 1971 einen großen Anteil an *Disneys* Erfolg hatte (vgl. ebd.). Gemeinsam mit Iwerks entwickelte Walt die bekannte *Mickey Maus* (zunächst *Mortimer* genannt), wobei nur Walt die Anerkennung für diese Figur bekam (vgl. ebd.: 12).

Trotz einiger finanzieller Schwierigkeiten schaffte *Disney* es zunächst, sich als unabhängige Produktionsfirma in Hollywood zu etablieren (vgl. ebd.). Obwohl das Unternehmen zu Beginn klein war, hatten es sich schnell einen Namen gemacht und stand für Qualität und technische Entwicklungen wie Sound und Frame (vgl. ebd.). Die Reputation wuchs mit der Zeit, ebenso wie das Unternehmen.

Obwohl die produzierten Cartoons erfolgreich waren, deckten die Gewinne dieser oft nicht einmal die Kosten der Produktion (vgl. ebd.: 13). Es wurde ein neuer Weg gesucht, um Geld zu verdienen und so begann *Disney*, auch Merchandising wie Spielzeug, Uhren oder Puppen zu produzieren (vgl. ebd.). Nach und nach wurden ihre Produkte (nicht zuletzt auch wegen ihres teilweise aggressiven Marketings) überall auf der Welt bekannt: „*Disney products are almost everywhere*“ (ebd.: 2, Hervorhebung LR). Inzwischen gehören zu diesem „*Disney universe*“ (ebd., Hervorhebung LR) auch die Produktionsfirmen *Pixar* (ebenfalls bekannt für Zeichentrickfilme), *Marvel* (bekannt für z. B. *The Avengers*), *Lucasfilm* (bekannt für u. a. *Star Wars*) und *21st Century Fox* (vgl. ebd.). Gerade auch durch diese Firmenkäufe und Merchandising-Artikel wurde aus dem kleinen Familienunternehmen über die Jahre ein weltweit agierender Konzern (vgl. ebd.).

Nach dem Tod von Walt Disney im Jahre 1966 übernahmen sein Bruder Roy, Donn Tatum und Card Walker die Führung der Firma bis zum Tod von Roy Disney im Jahre 1971 (vgl. ebd.: 33). Danach übernahmen Tatum und Walker zunächst die Leitung der Firma (vgl. ebd.). Zu diesem Zeitpunkt fokussierte sich *Disney* bereits mehr auf die Freizeitparks, als auf die Filme und die wenigen veröffentlichten Filme blieben weit hinter dem gewohnten Erfolg zurück (vgl. ebd.). Der Erfolg wurde immer geringer, bis im Jahre 1983 eine feindliche Übernahme drohte (vgl. ebd.). Um diese zu verhindern, schloss *Disney* eine Kooperation mit den *Bass Brothers*, welche mit einer Investition von 500 Millionen Dollar diese feindliche Übernahme verhinderten (vgl. ebd.: 34). Dadurch erlangten die *Bass Brothers* 25 % der Firma und waren in der Lage, neue Manager:innen zu ernennen: Sie stellten das später als **Team Disney** bekannte Führungsteam aus Michael Eisner, Frank Wells, Jeffrey Katzenberg and Helen Hahn zusammen (vgl. ebd.). Diesem Quartett verdankte das Unternehmen, dass der Umsatz wieder stieg und an alte Erfolge angeknüpft werden konnte (vgl. ebd.: 35).

Michael Eisner blieb CEO von *Disney* bis 2005²⁵, als er zurücktrat und Robert Iger²⁶ Platz machte (vgl. ebd.: 38). Eines von Eisners Hauptzielen war es, die Firma zu vergrößern und so war er maßgeblich daran beteiligt, *Marvel*, *Pixar*, *Muppets*, *Lucasfilm* und *21st Century Fox* zu kaufen (vgl. ebd.: 38-44).

Ein weltweit agierender Filmkonzern, der eine so große Macht besitzt, ist selbstverständlich ein für viele Wissenschaftler:innen interessantes Material zur Analyse: „[I]n the 1990s, there was a boom in the ‚Disney Studies‘ that attracted the attention of the popular press and others, not always in a favorable way. Numerous scholars continue to direct attention to the phenomenon and have joined in ‚the fashionable sport of Disney bashing.‘ Analysis has featured rhetorical, literary, feminist, and psychoanalytic critiques, stressing social issues, such as race and gender representation.“ (ebd.: 5, Hervorhebungen LR). Jedoch zeigt sich trotz des großen Interesses und der Vielzahl an Analysen, dass sich ein (weiterer) Blick auf dieses Phänomen auch heute noch lohnt (vgl. ebd.). Da die meisten Zuschauer:innen die Inhalte von *Disney* ähnlich verstehen, kann geschlussfolgert werden: „[T]here is little room for active or alternative readings of texts, like *Disney*‘s, which are carefully coded and controlled, and not polysemic and open.“ (Wasko 2001: 218, Hervorhebung LR). Für die hier vorgestellte Forschung heißt das, dass *Disney*-Filme aufgrund ihrer Darstellungsweise wenig Raum für alternative Lesarten zulassen, da sie so sorgfältig konstruiert sind. Alles, was in den Filmen gezeigt wird, wird von *Disney* dabei so eng kontrolliert, dass es keine anderen Interpretationen möglich sind (vgl. ebd.). Wird diese Annahme auf die vorliegende Studie übertragen, würde das für die Ergebnisse bedeuten, dass das Publikum zu demselben Verständnis der Inhalte gelangen würde, wie die Forscherin dieser Studie. Somit lassen die Ergebnisse Grund zu Annahme, dass *Disney* die Art und Weise der Darstellung so beabsichtigt hat und etwaige stereotypische Darstellungen der Geschlechter den Werten des Unternehmens entsprechen.

²⁵ Damit sind die Filme *Arielle, die Meerjungfrau*, *Die Schöne und das Biest*, *Pocahontas*, *Aladdin* und *Mulan* während seiner Amtszeit entstanden.

²⁶ Die Filme *Küss den Frosch*, *Rapunzel*, *Die Eiskönigin* und *Vaiana* sind damit während seiner Amtszeit entstanden. *Merida* ist ebenfalls in dieser Zeit entstanden, wurde aber von der *Disney*-Tochterfirma *Pixar* produziert.

4.3 Fokus auf die Kompilation *Disney Princess* (1937-2016)

Für die Analyse mit dem *male gaze* von Mulvey (1975) ist die Auswahl von Mainstreamfilmen notwendig gewesen, da ihre Theorie für diese entwickelt wurde. Wieso *Disney*-Filme als solche angesehen werden, wird nun argumentiert. Außerdem wird im Anschluss der Fokus auf die ausgewählte Kompilation der *Disney Princess* gelegt.

Mainstreamfilme sprechen laut Definition eine breite Masse an, werden dadurch auch häufiger gesehen und haben einen hohen kommerziellen Erfolg (vgl. Kuhn/Westwell 2020: 37). Mit einem Marktanteil in der Filmbranche von 25,3 % im Jahr 2016 (vgl. Gerginov o. J: o. S.) und einem Markenwert von 40,77 Milliarden US-Dollar gilt *Disney* als zehnterfolgreichste Marke der Welt im Jahre 2020 (vgl. Weidenbach 2020: o. S.). Außerdem ist die Kompilation *Disney Princess* laut der *Licensing Industry Merchandisers' Association* die erfolgreichste Lizenz-Kompilation der Unterhaltungsbranche – und liegt damit noch vor *Star Wars* oder *Mickey Maus* (vgl. Schmieder 2014: o. S.), welche ebenfalls beide dem Unternehmen *Disney* gehören. Somit erzielen diese Filme einen hohen kommerziellen Erfolg und sind in hohem Maße massentauglich.

Als weiteres Kriterium eines Mainstreamfilms gilt, dass durch den Einsatz bekannter Schauspieler:innen besonders die Anhänger:innen dieser Stars für einen Film interessiert werden (vgl. Abbott 2009: 30). Nicht nur, dass *Disney* als Synchronsprecher:innen für die Filme bekannte Stars engagiert²⁷, sondern es lässt sich diese Voraussetzung auf eine so bekannte Produktionsfirma wie *Disney* übertragen und der Bekanntheitsgrad läge somit bei der Produktionsfirma selbst und nicht (nur) bei den Schauspieler:innen bzw. Synchronsprecher:innen.

Aufgrund der genannten Aspekte sind diese Filme von *Disney* ein massentaugliches Produkt und daher als Mainstreamfilm anzusehen. Eine Analyse mit der Theorie des *male gaze* von Mulvey, welche für den Mainstreamfilm entwickelt wurde, ist somit möglich.

Die Filmauswahl fiel nach einiger Recherche auf die **Kompilation *Disney Princess***, da diese die einzige von *Disney* ist, welche Filme aus acht Jahrzehnten enthält (1937-2016). Es ist nämlich gerade diese große Zeitspanne, die eine Analyse der möglichen

²⁷ U. a. verliehen die Schauspieler:innen Sir Rowan Atkinson (*Mr. Bean*) und Whoopi Goldberg 1994 in *König der Löwen* (vgl. IMDb o. J: o. S.) und die Sängerin Beyonce in dem Remake 2019 der Löwin *Nala* ihre Stimme (vgl. ebd.). In der Kompilation *Disney Princess* sind u. a. die Stimmen der Talkshow-Moderatorin Oprah Winfrey (als *Tianas Mutter Eudora* in *Küss den Frosch*) sowie Mel Gibson und Christin Bale (als *John Smith* und *Thomas* in *Pocahontas*) zu hören (vgl. ebd.).

Entwicklung der Darstellung von Geschlecht im Film besonders interessant macht. Außerdem ist ein von *Disney* selbst vorgenommener Zusammenschluss von Filmen von Interesse, weil somit die Auswahlkriterien bereits von *Disney* selbst definiert wurden. Denn ein *Disney*-Kinofilm wird dann zu dieser Kompilation gezählt, wenn er eine menschliche Protagonistin enthält, die entweder von Geburt an königlich ist²⁸, durch die Heirat eines Prinzen königlich wird oder eine so wichtige Rolle im Film spielt, sodass sie königlich wirkt²⁹ (vgl. Stroh 2022: o. S.). Die *Disney*-Filme, die diesen Kriterien entsprechen, sind:

- *Schneewittchen und die Sieben Zwerge* (1937)
- *Cinderella* (1950)
- *Dornröschen* (1959)
- *Arielle, die Meerjungfrau* (1989)
- *Die Schöne und das Biest* (1991)
- *Aladdin* (1992)³⁰
- *Pocahontas* (1995)
- *Mulan* (1998)
- *Küss den Frosch* (2009)
- *Rapunzel* (2010)
- *Merida* (2012)
- *Vaiana* (2016)

(vgl. ebd.).

Bei dieser Auswahl wurde jedoch ein Film außen vor gelassen, der diesen Kriterien ebenfalls entspricht: *Die Eiskönigin* (2013). Da *Disney* bereits für die beiden Protagonistinnen des Films (*Königin Elsa* und *Prinzessin Anna*) eine eigene Kompilation gegründet hatte, haben sie diese nicht ebenfalls zu einer *Disney Princess* gemacht. Um diesen Fehler zu korrigieren und der Vollständigkeit halber wird dieser Film ebenfalls in die Analyse mit aufgenommen.

Die Auswahl der vorliegenden Forschung besteht demnach aus 13 Filmen, welche zwischen 1937 und 2016 veröffentlicht wurden und deren Länge zwischen 75 und 108 Minuten variiert³¹. Alle Filme wurden zunächst im Kino veröffentlicht, später auch auf

²⁸ Z. B. als Tochter von König:innen, Clananführer:innen oder Stammesführer:innen.

²⁹ Z. B. sie rettet das Königreich und bekommt dafür die höchste Auszeichnung verliehen.

³⁰ Dieser Film ist der einzige, welcher lediglich einen Protagonisten enthält, der jedoch durch die Heirat einer Prinzessin (*Jasmin*) zu einem Prinzen wird.

³¹ Die Angaben sind den DVD-Hüllen der Filme zu entnehmen.

Kassette und/oder DVD und sind sowohl im Fernsehen gezeigt worden, als auch auf der Streamingplattform *Disney+* zu finden³². Da nicht zu jedem Film der Kompilation eine Fortsetzung produziert wurde, wird sich lediglich auf den Originalfilm fokussiert, um für alle Filme die gleiche Voraussetzung zu schaffen.

Um nun die geschilderte Kompilation *Disney Princess* für einen empirischen Zugang erschließbar zu machen, widmet sich das folgende 5. Kapitel dem methodischen Vorgehen.

³² Die Angaben sind der Internetseite von *Disney* zu entnehmen (vgl. *Disney Princess* o. J.: o. S.).

5. Vorstellung des Vorgehens: zum Forschungsdesign

Zur Nachvollziehbarkeit der Ergebnisse ist neben eine Vorstellung des Untersuchungsvorgehens essentiell. Dazu gehört eine Erläuterung der Operationalisierung der Theorie des *male gaze* von Mulvey (1975) für die vorgenommene Filmanalyse sowie die Vorstellung der verwendeten Methode der quantitativen Inhaltsanalyse nach Patrick Rössler (2009). Selbstverständlich enthält dieses Kapitel auch die Gütekriterien der Forschungsmethode sowie deren Anwendung auf die hier präsentierte Studie. Im Anschluss daran wird dann das empirische Vorgehen sowie das für die Methode essentielle Codebuch vorgestellt. Dies beinhaltet folgende verwendeten Kategorien:

- Quantitative Repräsentation der Geschlechter
- Sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere
- Aktive Darstellung der Charaktere
- Quantitative Repräsentation der Mitarbeiter:innen

5.1 Die quantitative Inhaltsanalyse nach Patrick Rössler (2009)

Die gewählte Methode ist die quantitative Inhaltsanalyse nach Rössler. Die Wahl fiel auf eine Inhaltsanalyse, da diese sich vor allem durch das systematische und dadurch nachvollziehbare und reproduzierbare Vorgehen auszeichnet (vgl. Diekmann 2007: 577). Ein weiterer Vorteil der gewählten Methode ist, dass keine Zusammenarbeit mit einer Versuchsperson notwendig ist (vgl. Früh 2011: 41f.); das war besonders in Anbetracht der Corona-Pandemie und der daraus resultierenden Kontaktbeschränkungen und temporären Schließungen von u. a. Einrichtungen für Kinder von überaus großer Wichtigkeit.

Dabei ist es bei der quantitativen Inhaltsanalyse im Gegensatz zur qualitativen möglich, eine größere Stichprobe zu betrachten und eine begrenzte Anzahl an Merkmalen auf möglichst viele Fälle anzuwenden (vgl. Früh 1998: 29ff.). Denn im Gegensatz zur qualitativen fragt die quantitative Inhaltsanalyse danach, ob bestimmte Merkmale in einem definierten Text vorhanden sind und in welchem Umfang diese vorliegen (vgl. Früh 2017: 67). Aufgrund dessen bietet sich diese Methode bei einer Kompilation wie *Disney Princess* an.

Nachdem nun die Methodenauswahl begründet wurde, wird im nächsten Schritt die Methode im Detail dargestellt.

Obwohl die Methode der Inhaltsanalyse schon früher verwendet wurde, begann die Entwicklung der Inhaltsanalyse zu einer eigenständigen, wissenschaftlichen Methode zu Beginn des 20. Jahrhunderts und hatte ihren Höhepunkt zu der Zeit des Zweiten Weltkriegs (vgl. ebd.: 11).

Bei dieser Methode wird durch die vorher bestimmte Forschungsfrage bereits selektiert, welche Inhalte der Texte erfasst werden – nicht für die Fragestellung relevante Inhalte werden nicht berücksichtigt (vgl. ebd.: 67). D. h. der Text wird in kleine überschaubare Teile zerlegt und diese dann systematisch und nach vorher fest gelegten Regeln auf das Auftreten eines bestimmten Merkmals oder bestimmter Merkmale hin untersucht (vgl. Grimm 1989a: 170-180). Rössler formuliert dazu: „Bei der Inhaltsanalyse geht es um eine Abstraktion von einzelnen medialen Objekten, wobei das Objekt auf die an ihm interessierenden Merkmale reduziert wird.“ (Rössler 2017: 17). Nicht für die Forschungsfrage relevante Aspekte werden bei der Analyse somit ausgeklammert und nicht berücksichtigt. Die Ergebnisse einer solchen Forschung sollen also keine Angabe über einzelne Texte machen, sondern nur über die vorliegende Struktur des ausgewählten Materials (vgl. Früh 2017: 67).

„Die Systematik der Vorgehensweise verwendet eine Reihe definierter und offengelegter Kriterien, die invariant auf alle Texte und Textstellen angewandt werden. Diese Invarianz der Analyse Kriterien und deren Anwendung auf das gesamte Textmaterial ist eine wichtige Voraussetzung für die Interpretationsfähigkeit der Merkmalshäufigkeit bzw. deren Verteilung. Nur wenn jedes interessierende Textelement an jeder beliebigen Stelle des Untersuchungsmaterials dieselbe Chance hatte, erfasst zu werden, kann man ein unterschiedlich häufiges Auftreten verschiedenartiger Textelemente inhaltlich interpretieren.“ (ebd.). D. h. also mit Blick auf diese Forschung, dass jede Szene und jede Figur der 13 Filme die gleiche Chance hat, mit den gleichen Kriterien codiert zu werden, denn nur so kann eine unterschiedliche Anzahl an weiblich und männlich gelesenen Charakteren und/oder Mitarbeiter:innen oder eine verschiedene Darstellung der einzelnen Charaktere inhaltlich interpretiert werden und am Ende ein valides Ergebnis entstehen.

Die Methode der quantitativen Inhaltsanalyse dient vor allem dazu, Komplexität zu reduzieren (vgl. Rössler 2017: 18): „Die unüberschaubare soziale Wirklichkeit, die uns umgibt [...], wird auf ihre zentralen Strukturen reduziert, um die Muster sichtbar zu machen, die »hinter den Dingen« stehen. Diesen Mustern wird eine größere Bedeutung zugeschrieben als dem einzelnen Fall.“ (ebd.). Angewandt auf die vorliegende Forschung bedeutet dies, dass eine sexualisierte Darstellung des Körpers einer einzelnen weiblich gelesenen *Disney*-Prinzessin weniger Bedeutung für die Fragestellung hat, als eine bei mehreren oder allen weiblich gelesenen Prinzessinnen auftretende Sexualisierung. Es geht also vor allem darum, ein Muster in der Darstellung zu erkennen.

Um solche Muster erkennbar zu machen, gilt es die folgenden Schritte zu beachten: Das Erkenntnisinteresse legt fest, welche Fragestellung untersucht werden soll (vgl. ebd.: 37). Dadurch entstehen die inhaltliche Vorgaben für alle darauffolgenden Entscheidungen (vgl. ebd.: 39). Danach kann im Begründungszusammenhang definiert werden, welche Theorie die Fragestellung untermauert, wie der Forschungsstand bis dato aussieht und welche zentralen Konzepte und Begriffe definiert werden müssen (vgl. ebd.).

Die darauffolgende Entwicklungsphase beinhaltet die Ausarbeitung des Instrumentariums (vgl. ebd.: 40). Nach der Bestimmung der Analyseeinheiten kann der/die Codierer:in mit der Kategorienbildung beginnen (vgl. ebd.): „Dabei werden die theoretischen Konstrukte, die zur Beantwortung der Forschungsfrage gemessen werden müssen, durch *operationale Definitionen* in Kategorien überführt, das *Messniveau* anhand der vorgesehenen Ausprägungen bestimmt und allgemein die *Codierregeln* festgelegt.“ (ebd., Hervorhebung im Original). Dabei werden die Kategorien und die entsprechenden Definitionen auf Grundlage der Theorie und der bisherigen Forschungen entwickelt, jedoch fließt auch die erste Sichtung des Untersuchungsmaterials in die Erstellung mit ein (vgl. ebd.).

So entsteht eine Sammlung an Kategorien, welche definiert sind und Codes erhalten (vgl. ebd.: 96). Ein Code ist dabei nach Rössler als die Verschlüsselung des Ergebnisses zu verstehen (vgl. ebd.). Das ist z. B. die Zahl eins für **trifft zu** und die Zahl zwei für **trifft nicht zu**.

Bevor die eigentliche Auswertung beginnen kann, wird das so entstandene Codebuch in einer Testphase durch eine Codierung unter realistischen Bedingungen erprobt (vgl. ebd.: 40). Wenn nötig, kann das Codebuch im Nachfolgenden aufgrund der gemachten

Erfahrungen noch einmal überarbeitet und verbessert werden, sodass in der Anwendungsphase das gesamte Forschungsmaterial codiert werden kann (vgl. ebd.).

Darauffolgend können in der Auswertungsphase die gesammelten Daten sortiert und für die Analyse aufbereitet werden (vgl. ebd.). Um die Auswertung ggfs. durch ein statistisches Auswertungsprogramm zu unterstützen, müssen eventuelle Fehlcodierungen bereinigt werden (vgl. ebd.).

Die Ergebnisdarstellung enthält neben der Präsentation der tatsächlichen Befunde auch die Interpretation dieser (vgl. ebd.). Dadurch werden diese in eine Relation zur eigentlichen Forschungsfrage gesetzt (vgl. ebd.). Darüber hinaus können die Ergebnisse ebenfalls noch in einen Zusammenhang mit der Theorie und vorherigen Forschungen gebracht werden (vgl. ebd.: 41).

5.1.1 Zu den Gütekriterien

In diesem Unterkapitel werden die Gütekriterien der gewählten Forschungsmethode vorgestellt. Die wichtigsten Kriterien sind laut Rössler die **Reliabilität** und die **Validität** (vgl. Rössler 2017: 205). Beide werden nun im Folgenden erläutert, damit sie im nächsten Schritt auf die vorliegende Studie angewendet werden können.

Der Begriff der **Reliabilität** bezieht sich auf die Zuverlässigkeit der Messung – also auf das Messinstrument selbst (vgl. ebd.). Das liegt bei einer Forschung dann vor, wenn eine erneute Durchführung der Messung dasselbe Ergebnis hervorbringt (vgl. ebd.). Es wird dabei in unterschiedliche Formen der Reliabilität unterschieden: Intercoder-, Intracoder- und Forscher-Codierer-Reliabilität (vgl. ebd.: 207).³³ Diese Reliabilitäten lassen sich quantitativ berechnen und werden jeweils kurz definiert.

Die **Intercoder-Reliabilität** bezieht sich darauf, wie gut die Codierer:innen bei dem gleichen Codiermaterial übereinstimmen (vgl. ebd.). Dafür werden jeweils die Codierungen der Pre-Test-Phase von zwei Codierer:innen verglichen (vgl. ebd.). So lässt sich herausfinden, ob die vorherigen Codierschulungen erfolgreich waren oder ob ein weiteres Training mit dem Codebuch erforderlich ist, um valide Ergebnisse zu erhalten (vgl. ebd.).

³³ Sollte in einer Forschung lediglich ein:e Codierer:in vorhanden sein, kann nur die Intracoder-Reliabilität bestimmt werden. Dafür werden zu Beginn und zum Ende des Codierprozesses die gleichen Texte codiert und beide Ergebnisse auf ihre Übereinstimmungen hin untersucht (vgl. ebd.: 208).

Um die **Intracoder-Reliabilität** zu berechnen, wird die erste Codierung am Ende der Codierphase erneut codiert (vgl. ebd.: 208). Alle Variablen werden neuerlich für das erste Material codiert und die Ergebnisse miteinander verglichen, um auszuschließen, dass die Kategorien im Laufe der Forschung anders verstanden wurden (vgl. ebd.). Dazu kann mit der Formel zur Codierübereinstimmung von Holsti (vgl. ebd.: 212) gearbeitet werden:

$$C_R = 2 * C_{\bar{u}} / (C_A + C_B)$$

C_R : Reliabilitätskoeffizient

$C_{\bar{u}}$: Zahl der übereinstimmenden Codierungen

C_A : Codierungen von A

C_B : Codierungen von B

Dabei können C_A und C_B sowohl für zwei unterschiedliche Codierer:innen oder zwei Codierdurchgänge desselben/derselben Codierer:in stehen (vgl. ebd.). Durch diese Berechnung werden die Ergebnisse beider Codierungen miteinander verglichen. Der so entstehende Wert heißt **Reliabilitätskoeffizient** (C_R) (vgl. ebd.). Das Ergebnis liegt zwischen 0 und 1 und kann als Übereinstimmung in Prozent interpretiert werden: 0 bedeutet also 0 % und 1 bedeutet 100 % Übereinstimmung (vgl. ebd.). Dabei wird ab einer Übereinstimmung 0,8 (also 80 %) von einer starken Übereinstimmung und somit einer zufriedenstellenden Qualität gesprochen (vgl. ebd.: 215).

Die letzte Form der Reliabilität ist die **Forscher-Codierer-Reliabilität**³⁴, welche ein Nachweis für die Gültigkeit der Forschung ist (vgl. ebd.: 208). Deshalb wird sie im folgenden Teil zur Validität erläutert.

Der Terminus **Validität** bezieht sich dementsprechend auf die Gültigkeit der Messung – also auf die Erhebung selbst (vgl. ebd.: 205). Das liegt bei einer Forschung dann vor, wenn das verwendete Verfahren tatsächlich das misst, was es sollte (vgl. ebd.). Während die Reliabilität sich somit lediglich auf die eigentliche Prozedur des Codierens bezieht, bezieht sich die Validität auf den gesamten Prozess (vgl. ebd.). Die Validität lässt sich durch vier Typen darstellen: Analyse-, Inhalts-, Kriteriums- und Inferenzvalidität (vgl. ebd.: 217). Es wird bei der Vorstellung in der soeben genannten Reihenfolge vorgegangen.

³⁴ Da es sich hier um einen Fachbegriff handelt, wurde dieser hier und im Folgenden nicht durch Gendern verändert.

Die **Analysevalidität** bezieht sich auf die Forscher-Codierer-Reliabilität (vgl. ebd.: 217). Hier werden die Codierungen der Codierer:innen und der Forscher:innen verglichen, um herauszufinden, ob die Kategorien gleich verstanden und angewendet wurden (vgl. ebd.). Sollten Forscher:innen und Codierer:innen ein und dieselben Personen sein, muss diese Validität nicht bestimmt werden, da die Codierungen der Forscher:innen als gesetzt betrachtet werden können (vgl. ebd.)

Die **Inhaltsvalidität** bezieht sich darauf, ob alle relevanten Aspekte berücksichtigt wurden (vgl. ebd.: 218). Das heißt, es muss bestätigt werden, ob das Codebuch und die Kategorien vollständig sind. Dies lässt sich z. B. durch einen Vergleich mit dem Codebuch vergleichbarer Forschungen bieten (vgl. ebd.).

Der **Kriteriumsvalidität** bezieht sich auf ein Gegenüberstellen von ähnlichen Erhebungen, sodass die gefundenen Ergebnisse im Vergleich mit denen anderer Forschungen betrachtet werden können (vgl. ebd.). So lässt sich die Plausibilität einschätzen (vgl. ebd.: 219).

Die letzte Validitätsart, die **Inferenzvalidität**, bezieht sich darauf, ob die „auf Basis der Inhaltsanalyse beabsichtigten Interpretationen, insbesondere die Inferenzschlüsse auf Kommunikator, Rezipient und die soziale Situation [...], Gültigkeit beanspruchen können.“ (ebd.). Dafür werden Studien, die andere Methoden verwenden, durchgeführt bzw. herangezogen, um die Schlüssigkeit der eignen Ergebnisse zu belegen (vgl. ebd.).

Nachdem die Gütekriterien nun erläutert wurden, wird im folgenden Unterkapitel die Anwendung dieser Kriterien auf die vorliegende Forschung vorgestellt. So lässt sich eine Aussage über die Qualität der Ergebnisse machen.

5.1.2 Anwendung der Gütekriterien auf die vorliegende Studie

Zur Bestimmung der Reliabilität der vorliegenden Forschung wird die Intracoder-Reliabilität herangezogen, da es sich bei der Codiererin lediglich um eine Person handelt – die gleichzeitig auch die Forscherin ist. Somit wäre eine Berechnung der Übereinstimmung von Forscherin und Codiererin zwecklos, da es sich um ein und dieselbe Person und somit dieselben Ergebnisse handelt. Auch die Intercoder-Reliabilität kann aus diesem Grund nicht bestimmt werden.

Um die Intracoder-Reliabilität zu berechnen, wurde der erste Filme des Prozesses (*Schneewittchen und die Sieben Zwerge*) als letzter Film erneut codiert. Da das Vermessen der Screenshots durch eine Software (*IC Measure*) erfolgte, wurden lediglich die Start- und Endpunkte für *WHR*, *WSR* und *UB/LB* erneut gesetzt, um zu schauen, ob diese mit der ersten Codierung übereinstimmen. Alle Variablen (Anzahl und Geschlecht der Charaktere, Mitarbeiter:innen und Führungskräfte, die Fragmentierung sowie das Vermessen der Körper und der Grad der Aktivität) wurden für diesen Film erneut codiert. Die Ergebnisse wurden miteinander verglichen, um auszuschließen, dass die Kategorien im Laufe der Forschung anders verstanden wurden.³⁵ In der vorliegenden Forschung ergab sich so bis auf die Anzahl und das Geschlecht der Charaktere sowie die Vermessungen der Körper ein Reliabilitätskoeffizient von 1, welches als eine Übereinstimmung von 100 % entspricht. Bei Anzahl sowie Geschlecht der Charaktere ergab sich ein Koeffizient von 0,88, welches einer Übereinstimmung von 88 % entspricht. Bei der Vermessung der Körper konnte ein Wert von 0,91, welches einer Übereinstimmung von 91 % entspricht, gefunden werden. Dies entspricht summa summarum einer zufriedenstellenden Qualität der Ergebnisse, da die Reliabilitätskoeffizienten über 0,8 liegen.

Im Folgenden wird nun ebenfalls die Validität der vorliegenden Studie eingeschätzt. Dazu wird ein Bezug zwischen den vier unterschiedlichen Typen der Validität und der vorliegenden Forschung hergestellt.

Da in der hier vorgestellten Studie Forscherin und Codiererin dieselbe Person waren – und die Codierung der Forscher:innen laut Rössler als gesetzt betrachtet werden können (vgl. Rössler 2017: 217) – ist hier eine Berechnung der Forscher-Codierer-Reliabilität nicht notwendig, denn beide Codierungen sind ein und dieselbe.

Da das Kategoriensystem in Anlehnung an frühere (ähnliche) Forschungsarbeiten sowie nach einer Erstsichtung des Materials gebildet wurde (vgl. ebd.: 218), kann bei der hier präsentierten Studie von einem vollständigen Kategoriensystem ausgegangen werden. Denn es wurde in Anlehnung an Codebücher gearbeitet, die sich bereits als wirksam und vollständig erwiesen haben. Somit ist auch die Inhaltsvalidität ausreichend bestätigt.

Die Kriteriumsvalidität wurde im Rahmen dieses Forschungsbericht ebenfalls durchgeführt und wird, damit an dieser Stelle nicht bereits Ergebnisse vorweggenommen wer-

³⁵ Das genaue Vorgehen wurde bereits in Kapitel 5.1.1 beschrieben.

den, in den Kapiteln 6 (Vergleich der gefundenen Ergebnisse mit denen anderer Forschungen in den Fußnoten) und 8.1 (Einordnung der Ergebnisse in die Medienrezeptionsforschung) dargestellt.

Die Inferenzvalidität, welche bei der vorliegenden Forschung z. B. durch eine Befragung von Kindern, wie diese die Inhalte wahrnehmen, hätte belegt werden können, konnte aufgrund der Corona-Pandemie nicht durchgeführt werden. Deshalb wurden an dieser Stelle Studien herangezogen, die die Auswirkungen und Konsequenzen von Ergebnissen wie die der vorliegenden Studie auf die Zielgruppe belegen können.

Zusammengefasst kann zu den Gütekriterien der quantitativen Inhaltsanalyse in Bezug auf die Studie zur Geschlechterdarstellung mit Akzent auf die physischen Körperproportionen in der Kompilation *Disney Princess* gesagt werden, dass die Reliabilität sowie die Validität aufgrund der zuvor genannten Aspekte eine zufriedenstellende Qualität der Studie und ihren Ergebnissen belegen konnten.

5.2 Vorgehen und Zielsetzung

Wie bereits in Kapitel 2.1 zur Bestimmung des zu Grunde liegenden Geschlechterbegriffs angemerkt, wurde als Grundlage bei der Bestimmung von männlich und weiblich gelesenen Personen auf ein binäres Geschlechterverständnis zurückgegriffen. Dies geschah aufgrund der folgenden drei Aspekte, welche nun referiert werden.

Bei einem Alltagsmaterial wie dem des Films kann nicht nur ein Blick auf die wissenschaftliche Debatte und das Verständnis der Begriffe männlich gelesene und weiblich gelesene geworfen werden, um das Geschlechterverständnis für die Forschung zu definieren. Denn auch die verwendete Theorie sowie das zu analysierende Material sollte bei dieser Operationalisierung berücksichtigt werden, damit der Geschlechtsbegriff im Einklang mit diesen Säulen der Forschungsarbeit steht. Dies wird im Folgenden in der Begründung des Geschlechterbegriffs sowie dessen Operationalisierung geboten.

1. Die im Rahmen der Studie verwendete Theorie des *male gaze* von Mulvey basiert auf einer binären Geschlechterauffassung, welche zur Zeit ihrer Entstehung vorherrschend war und erst später, wie bereits in Kapitel 2.1 erläutert, durch die Unterscheidung *sex* und *gender* erweitert wurde.

2. Ein Teil der Analyse der vorliegenden Studie beinhaltete das Vermessen der Körper von Zeichentrickfiguren, um abbilden zu können, in welchem Maße es sich um eine sexualisierte Darstellung handelte. Dafür wurden festgelegte Normalbereiche benötigt, in welchen eine realistische – und somit nicht sexualisierte – Darstellung vorlag. Diese Normalbereiche mussten für weiblich und männlich gelesenen Personen getrennt definiert werden, da andere stereotypische Schönheitsideale für sie vorherrschen. Somit war ein Vermessen von Figuren anderer Geschlechter als weiblich und männlich gelesen nicht möglich und für die Bewertung der gefundenen Messwerte eine Einordnung in dieses binäre Geschlechterverhältnis essenziell.

3. Additional ist *Disney* für seine konservativen Moral- und Wertvorstellungen bekannt: “[...] the company’s traditional brand image: the image of conservative, white American family values - values in which the heterosexual patriarchal family unit becomes normalized, wrapped in the patriotic and nostalgic aura of a bygone era [...]. *Disney* still promotes elements of this timeworn image [...].” (Giroux/Pollock 2010: 205-206, Hervorhebung LR). Das in dem Zitat angesprochene Bild, welches *Disney* bis dato vertrat, wirkte sich vermutlich auch auf die geschlechtliche Eindeutigkeit der Figuren und ihrer Körper aus.

Aufgrund der soeben referierten drei Punkte, wurde eine Figur der *Disney Princess* in dieser Studie dann als weiblich gelesen, wenn sie durch Körper/Kleidung, Namen und Pronomen dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden konnte. Eine weiblich gelesene Person trug also einen entsprechend weiblichen Vornamen, wurde durch die Pronomen *sie* oder *ihr* angesprochen und trug vermutlich eher Kleider und/oder Röcke.

Für eine männlich gelesene Person galten entsprechend dieselben Kriterien: sie besaßen einen männlichen Vornamen, für sie wurden die Pronomen *er* und *sein* verwendet und sie trugen eher Hosen. Lange Gewänder, wie sie in südländischen oder asiatischen Kulturen auch für männlich gelesene Personen Gang und Gäbe sind, wurden selbstverständlich ebenfalls berücksichtigt.

Eine nicht-binär zu lesende Person ließ sich aufgrund mindestens einer der genannten drei Aspekte (Kleidung/Körper, Name, Pronomen) nicht in die Geschlechter männlich oder weiblich einordnen. Ihre Anzahl und ihre Aktivität ließ sich trotzdem codieren, jedoch nicht ihre Körperproportionen.

Als Ausnahme dieser Regel zur Codierung der Geschlechter galten die tertiären Charaktere. Diese waren namentlich nicht bekannt und wurden zumeist auch nicht angesprochen, sodass weder ihre Namen noch ihre Pronomen bekannt waren. Deshalb war eine Codierung des Geschlechts bei ihnen nur aufgrund der Kleidung möglich. Dabei wurde die Kleidung an sich nicht analysiert, sondern lediglich als Entscheidungshilfe verwendet.

Im Verlauf dieser Forschung ging es um mehr, als nur um die Frage nach der Anzahl der männlich und weiblich gelesenen Charaktere in den vorgestellten Filmen: Denn die Frage nach der Geschlechterdarstellung ging darüber hinaus und berücksichtigt ebenfalls, ob diese stereotypisch männlich oder weiblich gelesen (z. B. weibliche Filmfiguren sind passiv und männliche aktiv (vgl. Mulvey 2009: 19-20)) gezeigt und ob ihre Körper geschlechterstereotypisch gezeichnet wurden (z. B. weibliche Körper in Sanduhr-Form und männliche Körper in Dreiecks-Form (vgl. Götz/Herche o. J.: o. S.)).

Mithilfe der verwendeten Methode der quantitativen Inhaltsanalyse nach Rössler (2009) wurden die verwendeten Kategorien aus der Literatur herausgearbeitet. Diese enthielten Aussagen über die stereotypischen Verhaltensweisen (aktiv vs. passiv) und das geschlechterstereotypische Aussehen der menschlichen, weiblich und männlich gelesenen Personen mit Fokus auf die Körperproportionen. Aufgrund der bereits in Kapitel 3 erläuterten Theorie des *male gaze* (1975) von Mulvey, mussten die Kategorien der vorliegenden Forschung den Aktivitätsgrad sowie die Sexualisierung der Körper der Charaktere enthalten. Ebenfalls relevant war das Geschlecht der Mitarbeiter:innen sowie der Charaktere im Film.

Der Aspekt der Zuschauer:innen, welcher ebenfalls in Mulveys Theorie vorkommt, wurde in dieser Forschung nicht berücksichtigt. Aufgrund der Einschränkungen wegen der Corona-Pandemie hätte diese Dimension nicht die empirische Aufmerksamkeit bekommen, die angebracht gewesen wäre. Denn z. B. eine Zielgruppenforschung mit der (jungen) Zielgruppe der Kindergartenkinder wäre aufgrund der Kontaktbeschränkungen und Schließungen von entsprechenden Einrichtungen nicht möglich gewesen. Somit wäre ein Kontakt zu dieser Zielgruppe nicht in der Form möglich gewesen, da sie durch z. B. eine Onlinebefragung nicht erreichbar sind.

Deshalb wurden stattdessen Forschungen recherchiert, die den Einfluss der durch Medien propagierten Körper auf ihre Konsument:innen als Fokus hatten. Einige dieser Studi-

en wurden bereits im Kapitel des Forschungsstands rezipiert sowie in der Argumentation dieses Forschungsberichts als Bezug erwähnt.

Um den Umgang mit dem entwickelten Codebuch zu verbessern und zu testen, ob es sich für die gewählte Filmauswahl eignete, wurde ein Pre-Test mit Filmen von *Disney* durchgeführt. Hierbei wurde die erste Version des Codebuchs auf den Film *Das Dschungelbuch* (1967) angewandt, um herauszufinden, ob vor allem die Kategorie **aktive Darstellung der Charaktere** bei Filmen funktionierte. Da bei nicht menschlichen Charakteren ein Vermessen der Körper mit einer für menschliche Körperproportionen entwickelte Methode nicht möglich war, wurden im Pre-Test außerdem *Disney*-Filme gesichtet, bei denen die Kategorie **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere** anwendbar war. Dazu wurden Filme mit realen Schauspieler:innen verwendet, da sich die Proportionen bei diesen nicht während eines Films verändern konnten. So konnte die Genauigkeit des Vermessens durch korrekt angefertigte Screenshots trainiert werden. Die Filme, die dazu verwendet wurden, waren *Fluch der Karibik* (2003) und *Fluch der Karibik zwei* (2006), welche ebenfalls von *Disney* produziert wurden.

Außerdem wurden im Pre-Test verschiedene, digitale, kostenlose Vermessungstools einer Prüfung unterzogen, um herauszufinden, welches in der Handhabung und Genauigkeit überzeugen konnte. Um die gewünschten Messungen durchzuführen, zeigte sich das Tool *IC Measure* des Unternehmens *The Imagins Source Europe GmbH* am Praktikabelsten. Dieses wurde im Internet als kostenloses Download zur Verfügung gestellt. Ein Screenshot des Tools sowie eine als Beispiel vermessene, fiktive Zeichnung einer weiblich gelesenen Person ist in Abbildung 1 zur Verdeutlichung eingefügt.

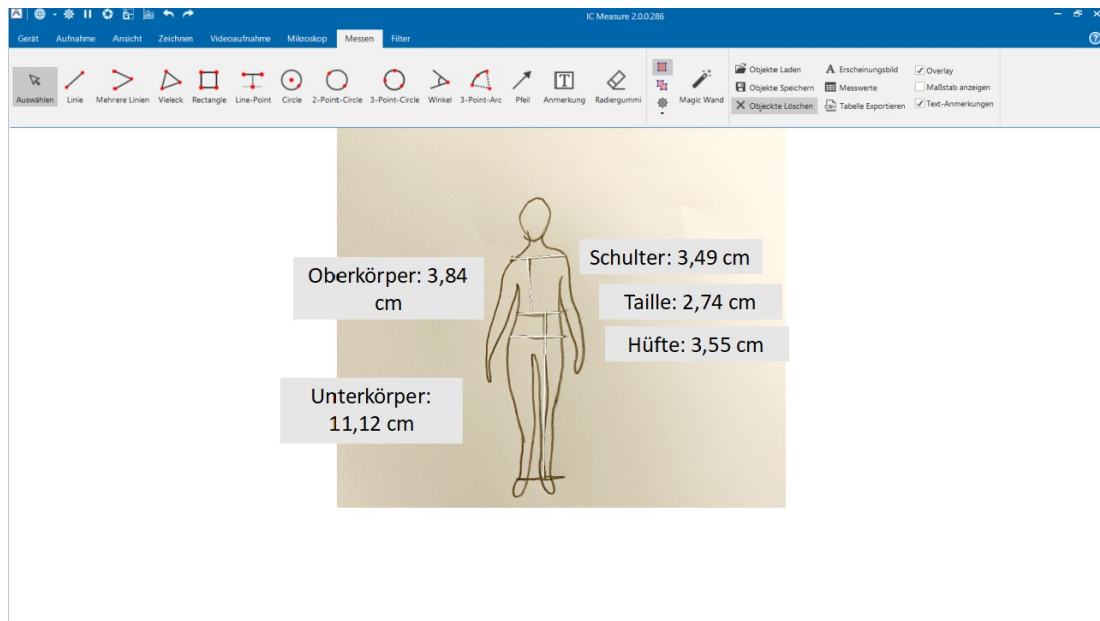


Abbildung 1: Beispielmessung einer fiktiven, weiblich gelesenen Person

Per Mausklick wird in dem Computerprogramm der Startpunkt der Messung gesetzt. Danach wird mit der Maus die Stelle markiert, an der sich der Endpunkt der Messung befindet. Automatisch entsteht eine Linie von Start- zu Endpunkt und die Entfernung in cm wird in einem Kästchen³⁶ angezeigt, welches an eine gewünschte Stelle im Bild geschoben werden kann, sodass es weiteren Messungen nicht im Wege steht. Das ist hilfreich, da das Tool außerdem die Möglichkeit bietet, das verwendete Bild mit den durchgeführten Messungen zu speichern, sodass darauf während der Forschung erneut zugegriffen werden konnte.

Additional zeigten die Erfahrungen des Pre-Tests, dass die Filme jeweils mehrmals gesichtet werden mussten, wobei jeder der Durchgänge einen bestimmten Fokus erhielt. So wurden Fehler vermieden, weil das Augenmerk nicht auf mehreren Aspekten gleichzeitig lag. Der gewählte Ablauf wird im Folgenden erläutert.

Im **ersten Durchgang** wurde jeder Film das erste Mal geschaut. Dabei ging es darum, die Handlung zu verstehen und zu identifizieren, welche Zeichentrickfiguren als Protagonist:in und Antagonist:in sowie sekundäre Figuren dargestellt wurden. Die Namen wurden entsprechend ihrer Charakterart notiert, sodass auch die Anzahl der primären und sekundären Zeichentrickcharaktere in der ersten Sichtung gezählt werden konnten.

³⁶ Zur besseren Lesbarkeit wurden die Kästchen in Abbildung 1 nachträglich von der Autorin verändert bzw. mit einem Bildbearbeitungstool eingefügt, da die Messwerte auf dem Screenshot ansonsten nicht erkennbar gewesen wären.

Um das Geschlechterverhältnis zu bestimmen, wurden ebenfalls in dieser Sichtung hinter dem Namen der Figur das Geschlecht (männlich gelesen (m), weiblich gelesen (w) oder nicht-binär zu lesen (d)) vermerkt. Dies geschah bei den primären und sekundären Figuren auf Grundlage des Körpers/der Kleidung, des Namens und der verwendeten Pronomen. Konnte jemand nicht eindeutig dem weiblich oder männlich gelesenen Geschlecht zugeordnet werden (weil entweder Name, Körper/Kleidung oder Pronomen dieser Person entweder nicht bekannt waren oder nicht zusammenpassten), wurde diese Person als nicht-binär zu lesen gezählt. Tiere oder Gegenstände, die nicht durch männlich oder weiblich gelesene Namen oder Pronomen eindeutig zugeordnet werden konnten, wurden ebenfalls als nicht-binär zu lesen codiert.

Beim **zweiten Durchgang** wurde die Hintergrundgeschichte³⁷ der primären und sekundären Charaktere erfasst. Es wurde dabei jeweils notiert, welche Informationen über die Zeit vor dem Einsetzen der Filmhandlung zu den Figuren genannt wurde. Das sind u. a. Informationen wie woher die Figur ihre magischen Kräfte hatte, wieso die Figur Waise war oder woher eine Verletzung oder Behinderung der Figur stammte.

Die Handlungsrelevanz wurde dementsprechend im **dritten Durchgang** für dieselben Gruppen codiert.

Das Zählen der tertiären Zeichentrickfiguren erfolgte im **vierten Durchgang**. Bei dieser Figurenart war die Zuordnung zu einem Geschlecht aufgrund des Namens oder der verwendeten Pronomen nicht mehr möglich, da diese meistens nicht angesprochen wurden oder selber sprachen bzw. namentlich bekannt waren, sodass nur die Kleidung und der Körper für die Codierung nach Geschlecht hinzugezogen werden konnten. Da in diesem Durchgang die Konversationen und die Lieder des Films nicht mehr relevant waren, wurde der Film ohne Ton geschaut.

Das galt auch für den **fünften Durchgang**, in welchem die Screenshots angefertigt wurden, mit welchen die Körperproportionen der primären und sekundären Zeichentrickcharaktere vermessen wurden. Dabei wurden von jeder Figur mehrere Screenshots angefertigt. Da die Filme teilweise noch per Hand gezeichnet wurden, musste eine gewisse Abweichung in den Körperproportionen als gegeben angesehen werden. Um trotzdem ein valides Ergebnis zu erhalten, wurden drei Screenshots gemacht, um die Abweichung zu relativieren. Hierbei wurden nur Menschen oder menschnahe Figuren (wie z. B. Meermenschen) vermessen. Es wurde dabei das Verhältnis von Taillen- und Hüftbreite (*Waist-to-Hip-Ratio* kurz *WHR*, im Folgenden auch *Beckenvariable* genannt), von Tail-

³⁷ Eine genaue Definition der Kategorien des Codebuchs erfolgt in Kapitel 5.3.

len- und Schulterbreite (*Waist-to-Shoulder-Ratio* kurz *WSR*, im Folgenden auch *Schultervariable* genannt) sowie das Verhältnis von Ober- und Unterkörperlänge (*Upper-Body/Lower-Body* kurz *UB/LB*, im Folgenden auch *vertikale Körperproportionen* genannt) verwendet. Diese Körperverhältnisse werden im Unterkapitel 5.3.1.2 zur **sexualisierten Darstellung der Charaktere** genau erläutert.

Um eine quantitative Inhaltsanalyse durchführen zu können, benötigte es außerdem eine Vorgabe, welche Figuren berücksichtigt werden sollten.

Für die vorliegende Forschung wurden dabei die *Disney*-Charaktere neben ihrem Geschlecht auch nach ihrer Art unterschieden. Es gab Protagonist:innen, Antagonist:innen, welche als primäre Charaktere galten, sowie sekundäre und tertiäre Figuren. Die Protagonist:innen wurden wie folgt definiert: „Der zumeist positiv gezeichnete Held, der sich als Identifikationsfigur anbietet. Der Protagonist ist gekennzeichnet durch ein Bedürfnis oder Ziel, d. h. durch das, was er im Filmverlauf erlangen oder erreichen will, sowie durch einen inneren und einen äußeren Konflikt, den es zu bewältigen gibt.“ (Kurwinkel/Schmerheim 2013: 305)³⁸. Analog dazu wurde der zentrale Gegenspieler als Antagonist definiert (vgl. ebd.)³⁹. Figuren, die zwar ebenfalls von Bedeutung für den Film waren, allerdings dem Protagonisten nachgeordnet waren, wurden als sekundäre Charaktere bezeichnet (vgl. ebd.). Die übrigen Figuren wie Statist:innen und nicht relevante Tiere oder Personen im Hintergrund wurden als tertiäre Figuren definiert.

5.3 Aufbau und Inhalt des verwendeten Codebuchs

Das Codebuch der Figuren bestand aus den Kategorien **quantitative Repräsentation der Charaktere**, **aktive Darstellung der Charaktere** und **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere**, weil diese drei Aspekte in Mulveys Theorie eine zentrale Rolle spielen. Dabei enthielt die Kategorie **aktive Darstellung der Charaktere**, welche je Figur codiert wurde, zwei Subkategorien mit jeweils zwei bzw. drei Codes. Die Kategorie **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere**, welche ebenfalls je Zeichentrickfigur erhoben wurde, enthielt drei unterschiedliche Messungen zu den Körperproportionen und eine Zählung der fragmentierten Körperteile. Die Zielgruppe sowie die quantitative Verteilung der weiblich und männ-

³⁸ Die in diesem Zitat genannte Definition eines Protagonisten galt selbstverständlich für alle Protagonist:innen der Filmauswahl.

³⁹ Dies galt entsprechend auch für alle Antagonist:innen, unabhängig ihres Geschlechts.

lich gelesenen sowie der nicht-binär zu lesenden Charaktere und Mitarbeiter:innen des Films wurden für den gesamten Film erhoben.

Das Vorgehen in der Erstellung der Kategorien des Codebuchs wurde bereits im vorherigen Kapitel 5.2 zu Vorgehen und Zielsetzung präsentiert. An dieser Stelle wird deshalb auf die bereits dort getätigte Vorstellung verwiesen.

Die verwendeten Kategorien werden im Verlauf dieses Unterkapitels 5.3 vorgestellt. Falls eine Kategorie in Anlehnung an eine bereits vorliegende Studie erstellt oder die Kategorie einer anderen Studie übernommen wurde, wird dies jeweils benannt und die Entscheidung begründet. Die Vorlage des entstandenen Codebuchs ist in Anhang A zur Ansicht eingefügt.

5.3.1 Auf der Leinwand: zum Charakterblick

Um die 13 ausgewählten Filme auf den *männlichen Blick* von Mulvey hin zu überprüfen, musste die von ihr vorgeschlagene Blickstruktur entsprechend empirisch darstellbar gemacht werden. Dafür wurden die Ausführungen Mulveys zu den Charakteren auf der Leinwand berücksichtigt und entsprechend operationalisiert. Die so entstandenen Kategorien, welche auf alle primären und sekundären Figuren angewandt wurden, werden im Einzelnen nun vorgestellt und ihre Codes definiert. Es wird dabei zunächst auf die Präsenz und im Anschluss auf die Darstellungsform der Charaktere eingegangen.

5.3.1.1 Zur Kategorie ‚quantitative Repräsentation der Charaktere‘

Im Rahmen der in diesem Bericht vorgestellten Studie sollte u. a. inhaltsanalytisch überprüft werden, ob es einen signifikanten Unterschied in der Anzahl der weiblich und männlich gelesenen Personen auf der Leinwand gab. Diese Zählung der geschlechtlichen Verteilung beinhaltete auch die tertiären Charaktere.

Dafür wurden alle Figuren in den Sichtungen der Filme nach ihrer Quantität, ihrer Charakterart und ihres Geschlechts erfasst. Dabei wurde sich wie bereits erläutert auf ein binäres Geschlechterverhältnis gestützt und die in Kapitel 5.2 erläuterten Regeln, wann eine Figur zu welchem Geschlecht und welcher Charakterart gelesen wurde, verwendet.

Die primären und sekundären Figuren wurden dabei jeweils mit Namen notiert, die tertiären Figuren wurden lediglich ihres quantitativen Umfangs entsprechend notiert.

5.3.1.2 Zur Kategorie ‚sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere‘

Die Kategorie **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere** der vorgestellten Studie wurde in Anlehnung an die Forschung von Fleischmann zu den Frauenbildern im Mainstreamfilm (2016) erstellt. Fleischmann entwickelte ihre Kategorien aufgrund ihres zu analysierenden Materials dabei für Filme mit realen Schauspieler:innen. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei dem ausgewählten Material in der in diesem Bericht präsentierten Studie um Kinderzeichentrickfilme handelte, musste die Kategorie von Fleischmann modifiziert werden. Die im Codebuch von Fleischmann enthaltenen **Sexualhandlungen** als Charakterisierung für den Grad der Sexualisierung (vgl. Fleischmann 2016: Anhang C), wurden entfernt, da der Vollzug dieser sowie Anspielungen auf diese in Kinderfilmen mit *Freiwilliger Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (im Folgenden FSK⁴⁰ genannt) 0 bis 6 Jahre nicht zu finden sein werden. Der Punkt **Bekleidung** aus dem Codebuch von Fleischmann (vgl. ebd.) war bei einem quantitativen Vorgehen nicht umsetzbar – außer es würde auf die prozentuale Balance zwischen Kleidung und Haut eingegangen. Dies erwies sich nach der ersten Sichtung des Materials als nicht umsetzbar, da es zu ungenau war, um verlässliche Ergebnisse zu erhalten.

Da die **Sexualhandlungen** und die **Bekleidung** aus Fleischmanns Kategorie zur Sexualisierung entfernt wurden, musste eine Alternative zur Bestimmung des Grads der Sexualisierung gefunden werden, welche dem Material entsprechend nutzbar war. Die Wahl fiel dabei auf die Vermessung der Körperproportionen, welche sich besonders im Umgang mit Zeichentrickfilmen als brauchbar erwiesen hat (z. B. in den Studien von Götz (2013)). Der Aspekt der körperlichen Beschaffenheit wurde deshalb so gewählt, weil es keine gestalterischen Grenzen gibt, wenn nur artifiziierte Charaktere in einem Film enthalten sind (vgl. Mühlen Achs/Schorb 2003, 29). Man kann demnach frei von Konventionen und der begrenzten Wandelbarkeit der Körperproportionen von menschlichen Schauspieler:innen agieren (vgl. ebd.). Jedoch zeigte u. a. die international angelegte Studie zur Sexualisierung von Zeichentrickcharakteren von Götz (2013), dass es im Kinderfernsehen anders aussieht und fast ausschließlich deutlich sexualisierte Personen enthalten sind (vgl. Götz 2013: 72). Das Vorgehen dieser Studie von Götz sollte von der Autorin auf Kinderfilme von *Disney* angewandt werden, um herauszufinden, ob auch

⁴⁰ FSK gibt es seit dem 18.04.1949 (vgl. Poßmann/Linz o. J.: o. S.).

ein international agierender Filmkonzern ebenfalls diese sexualisierten Filmfiguren verwendete.

In der soeben angesprochenen Studie von Götz, griff sie auf das *Waist-to-Hip-Ratio* von Singh (1993) zurück, welches im Verlauf dieses Kapitels noch detailliert vorgestellt wird. Für die Entwicklung des Ratios zeigte Singh Anfang der 1990er Jahre US-Amerikanern zunächst Cartoonbilder und im späteren Verlauf auch Fotos von denselben, weiblichen Personen, wobei diese mit unterschiedlichem Gewicht und *WHR* dargestellt waren (vgl. ebd.: 65). Diese sollten sie u. a. nach Attraktivität und Gesundheit bewerten (vgl. ebd.). Das, was die Teilnehmer dieser Studie als attraktiv erachteten, war ein reliables Zeichen für „Jugendlichkeit, Gesundheit, Fruchtbarkeit oder den weiblichen Paarungswert“ (ebd.).

Singh argumentiert dabei auf Grundlage der Theorie der „human mate selection“ (Singh 1993: 293), nach der sich männliche und weibliche Personen Partner aussuchen, die ihnen „reproductive success“ (ebd.) bringen. Dabei gibt es geschlechtliche Unterschiede darin, wie dieser Erfolg gemessen wird: Laut dieser evolutionären Theorie suchen sich weibliche Personen einen Partner mit hohem Status und Macht, um ihre Kinder zu versorgen (vgl. ebd.). Männliche hingegen suchen eine Partnerin, die fruchtbar ist und die charakterlichen Eigenschaften einer guten Mutter mitbringt (vgl. ebd.). Da diese beiden Eigenschaften nicht sichtbar sind, wird unbewusst auf die Annahme zurückgegriffen, dass physisch attraktive, weibliche Personen auch einen hohen reproduktiven Erfolg haben (vgl. ebd.). Das äußerliche Erscheinungsbild wird dabei mit den inneren Eigenschaften in Verbindung gebracht. Da eine bestimmte Fettverteilung als gesund und förderlich für eine Schwangerschaft und das Aufziehen von Kindern gesehen wird – und somit in Singhs Argumentation als attraktiv gilt (vgl. ebd.: 294) – wird die entsprechende Körperproportion bestimmt.

Der Hintergrund des Ansatzes von Singh ist in einigen Punkten problematisch, denn er beruft sich auf die Annahme, dass es eine natürliche und evolutionäre Bipolarität der Geschlechter gibt (vgl. Götz 2013: 65). Damit werden implizit Hierarchien als erblich bedingt und von der Evolution herbeigeführt gerechtfertigt (vgl. ebd.). Somit werden weibliche und männliche Personen auf ihre leiblichen Merkmale reduziert und vom Wunsch nach Reproduktion gesteuert (vgl. ebd.). Auch Götz wies in ihrer Studie (2013) auf die Problematik des Gesamtansatzes von Singh hin, jedoch ist solch ein Vermessungsansatz eine verlässliche Methode für das Vermessen von Körperproportionen (vgl. ebd.: 66), sodass sich dieser Messansatz in Studien etabliert hat, obwohl der Gesamtan-

satz abzulehnen ist. Aufgrund dessen ist diese Messmethode des *Waist-to-Hip-Ratio* ein gutes Mittel zur Ermittlung von Körperproportionen und wurde auch für die in diesem Bericht vorgestellte Studie verwendet.

Dabei werden für das so genannte „*Waist-to-Hip-Ratio (WHR)*“ (Singh 1993: 294, Hervorhebungen LR) sowohl Taillen- als auch Hüftbreite vermessen und somit eine Proportion der Fettverteilung berechnet. Ergänzt wurde das *WHR* in der vorliegenden Studie um das *Waist-to-Shoulder-Ratio (WSR)*, weil sich so die für männlichen Charaktere als attraktiv geltenden breiten Schultern und schmale Taille messbar machen lassen (vgl. Götz 2013: 73). Dadurch ließ sich auch das stereotypische, männliche Schönheitsideal in die Analyse mitaufnehmen.

In ihrer bereits fürs *WHR* angesprochenen Studie (2013) verwendete Götz außerdem das Verhältnis von Ober- zu Unterkörper, das so genannte *Upper-Body/Lower-Body* (kurz *UB/LB*), welches Körperverhältnisse wie die Beinlänge in den Fokus nimmt (vgl. Linke et al. 2017: 14). So zeigt sich, ob es sich um überdurchschnittlich lange Beine in Relation zum Oberkörper handelt, welche vor allem bei weiblichen Charakteren zu finden waren (vgl. Götz 2013: 70). Da Götz für männlich Personen keinen Normalbereich definierte, wurde dieser Normalbereich als einziger in der in diesem Bericht vorgestellten Studie nicht aus der Studie von Götz übernommen. Jedoch war für die Vergleichbarkeit der gefundenen Ergebnisse und deren Interpretation ein Normalbereich für beide Geschlechter notwendig. So wurde dieser selbst definiert – in Anlehnung an eine Studie des Psychologen Piotr Sorokowski. In der Studie aus dem Jahr 2008 fanden Sorokowski et al. heraus, dass männliche Personen mit durchschnittlichen bis längeren Beinen attraktiver waren, als solche mit sehr kurzen oder sehr langen Beinen (vgl. Sorokowski 2011: 137-138). Jedoch stellten sie auch die Tendenz fest, dass die männlichen Personen mit zu langen Beinen attraktiver als die mit zu kurzen empfunden wurden (vgl. ebd.).

In einer Neuauflage dieser Studie (2011) wurden von Sorokowski et al. dann Bilder verwendet, in welchen das Verhältnis von Ober- und Unterkörper des Originals (0,51) jeweils um 5 % verlängert sowie verkürzt wurde (vgl. ebd.: 135). So entstand ein Bereich, in dem von einer normalen Beinlänge ausgegangen werden konnte (vgl. ebd.).

Um die soeben angesprochenen Verhältnisse der Körper messbar zu machen, musste auf eine einheitliche Regel, wo *Waist*, *Hip* und *Shoulder* sowie *Upper-* und *Lower-Body* am

menschlichen Körper zu finden waren, zurückgegriffen werden. Es wurde sich dafür an den Definitionen der Originalstudie von Singh (1993) orientiert: Der Begriff **Taille** meinte damit den schmalsten Teil des Oberkörpers zwischen den Rippen und dem Beckenkamm (vgl. Singh 1993: 294) – also zwischen Brust und Hüfte. Die **Hüfte** war demnach der hervortretende Teil des Gesäßes (vgl. ebd.). Die **Schultern** lagen zwischen Hals und Brust und dort war der Übergang zwischen Oberkörper und Armen lokalisiert (vgl. ebd.). In Anlehnung an Götz (2013) wurde der **Oberkörper** von Schulter- bis Taillenlinie sowie der **Unterkörper** von Taillen- bis Knöchellinie festgelegt (vgl. Götz 2013: 67). Der Knöchel war dementsprechend dort zu finden, wo Fuß und Bein ineinander übergehen (vgl. ebd.).

Für diese Vermessung wurden jeweils der linke und rechte, äußerste Punkt der soeben lokalisierten Areale des menschlichen Körpers markiert und die Strecke in cm zwischen beiden Punkten gemessen. Danach wurde das Verhältnis zwischen den Werten von Taille und Hüfte sowie Taille und Schulter berechnet, indem jeweils der Wert der Taille durch den Wert der Hüfte bzw. den der Schultern geteilt wurde. Lagen diese Messwerte nicht im Normalbereich, konnte von einer sexualisierten Darstellung gesprochen werden. Bis zur Pubertät haben Kinder aller Geschlechter einen Wert von 1,0 (vgl. Götz 2013: 70). Das heißt, ihre Hüfte und Taille sind also annähernd gleich breit. Erst ab der Pubertät entwickeln sich die Körperproportionen von männlichen und weiblichen Personen unterschiedlich: Bei weiblichen sammelt sich mehr Fett an der Hüfte und somit ist ihre *Beckenvariable* signifikant niedriger als die von männlichen Personen (vgl. Singh 1993: 294). In Anlehnung an die Götz Studie wurde in der vorliegenden Studie der Normalbereich deshalb wie folgt gewählt: Bei den weiblichen Charakteren wurde von einer sexualisierten Darstellung ausgegangen, wenn die Relation von Taillen- und Hüftbreite sowie die Relation von Taille und Schulter unter 0,69 lagen (vgl. Herche/Götz o. J.: o. S.). Der von Singh gewählte Unterwert bei weiblichen Personen von 0,67 ist selten in der Realität erreichbar (vgl. Götz 2014: 92) und deshalb wurde von Götz der Unterwert des Normalbereichs bei 0,69 gewählt⁴¹. Dieser normale Bereich lag also zwischen 0,69 und 0,8 für beide Körperproportionen (vgl. ebd.). Eine Darstellung unter dem Normalbereich zeigte sich optisch in einer übertriebenen Sanduhr-Form des Körpers, welche eine sehr schmale Taille in Relation zu Schultern und Hüfte beinhaltete (vgl. ebd.). Bei ei-

⁴¹ Je nachdem, welcher Artikel über diese Studie von Götz als Quelle gewählt wird, gibt sie unterschiedliche Untergrenzen an – mal 0,67 und mal 0,69. Da sie jedoch in allen Veröffentlichungen davon spricht, dass ein gesunder weiblicher Körper ein *WHR* von nicht unter 0,69 erreicht (vgl. Götz 2013: o. S.), wurde dieser Wert als Untergrenze für die vorliegende Forschung gewählt.

nem *WHR*-Verhältnis von z. B. 0,3 würde nicht genug Platz für eine Wirbelsäule vorhanden sein (vgl. Götz 2013: 69). Einen Messwert von 0,7 kann bei dem als „Idealmaße“ verkauften 90-60-90“ (Götz 2018: 77) gefunden werden. Um dieses Verhältnis deutlicher zu machen, sind Abbildungen (von der Autorin angefertigte Umriss-Zeichnungen von einigen weiblich und männlich gelesenen Figuren der Kompilation) eingefügt. Das *WHR* der Figuren ist ebenfalls auf den Zeichnungen vermerkt.

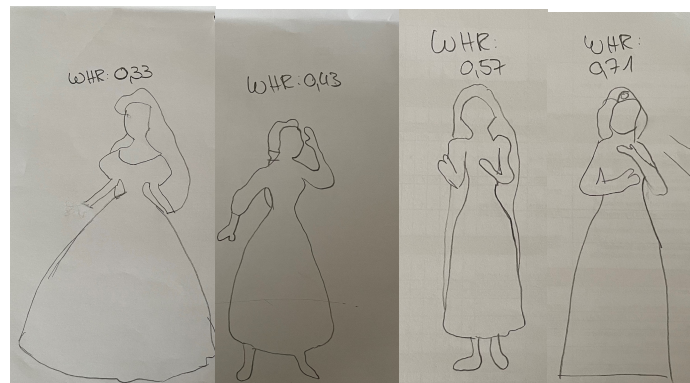


Abbildung 2: Beispielzeichnungen der weiblich gelesenen Personen

Bei männlichen Figuren der 13 Filme lag eine sexualisierte Darstellung dann vor, wenn das *Waist-to-Hip-Ratio* unter 0,85 und das *Waist-to-Shoulder-Ratio* unter 0,7 lag (vgl. Götz 2013: 73). Optisch äußerte sich eine sexualisierte Darstellung eines Mannes in einer übertrieben dreieckigen Form des Oberkörpers, welcher ein sehr breites Kreuz und eine sehr schmale Hüfte beinhalteten (vgl. ebd.). Der normale Bereich lag demnach zwischen 0,85 und 0,9 für die *Becken-* und zwischen 0,7 und 0,85 für die *Schultervariable* (vgl. ebd.). Auf den Freihand-Zeichnungen der Autorin sind ebenfalls entsprechend unterschiedliche *WSR* dargestellt.

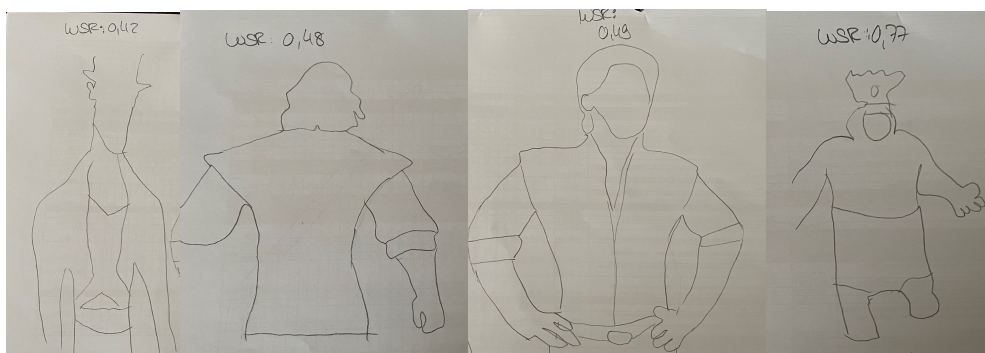


Abbildung 3: Beispielzeichnungen der männlich gelesenen Personen

Die durch die Messung entstandenen Linien bei der Schulter und der Taille wurden dann für die Messungen des *UB/LB* verwendet. Es wurde für den Oberkörper dabei die Strecke zwischen Schulter- und Taillenlinie vermessen. Für den Unterkörper wurde eine Linie auf Höhe der Knöchel eingefügt und die Strecke von dieser Linie zur Taillenlinie in cm gemessen. Der Normalbereich lag dabei wie bei der Studie von Götz für weibliche Personen bei 0,32 bis 0,42 (vgl. Herche/Götz o. J.: o. S.). Der Bereich für männliche Personen lag wie bei der Studie von Sorokowski (2011) zwischen 0,48 und 0,54 (vgl. Sorokowski 2011: 135).

Da es sich bei diesen Vermessungsansätzen um für menschliche Körper entwickelte Verfahren handelt, musste vorab festgelegt werden, welche Figuren vermessen werden konnten und welche nicht. Diese Regeln werden jetzt der Vollständigkeit halber und zur Nachvollziehbarkeit der gefundenen Ergebnisse aus Kapitel 6 ebenfalls beschrieben.

Weil es sich bei den soeben vorgestellten Verhältnissen um menschliche Körperproportionen handelte, wurden selbstverständlich nur Menschen und menschenähnliche Personen vermessen. Für einige Figuren wie z. B. Meermenschen konnten das *UB/LB* nicht vermessen werden, da ihr Unterkörper aus Flossen und nicht aus Beinen besteht und nicht bekannt war, welches Verhältnis von Ober- und Unterkörper bei halb-Mensch-half-Fisch-Personen normal wäre. So wurde bei diesen Figuren von einer *UB/LB*-Vermessung abgesehen, auch wenn diese beim *WHR* und *WSR* vermessen werden konnten. Auch konnten bei der *vertikalen Körperproportion* Charaktere nicht vermessen werden, deren Körper nicht vollständig (inklusive Füße) zu sehen waren. Bei bodenlanger Kleidung wie Kleidern oder Röcken, durch welche die Füße oder Knöchel nicht immer direkt sichtbar waren, musste eine Entscheidung getroffen werden, wo die Knöchel der Figur zu finden wären oder ob diese Figur nicht vermessen wurde.

Da tertiäre Charaktere generell eine geringe Relevanz im Film besitzen und diese außerdem (wie sich bei der Erstsichtung des Materials herausstellte) so gut wie nie vollständig und/oder in vermessbaren Posen dargestellt wurden, konnten nur die primären und sekundären Zeichentrickfiguren vermessen werden.

Für die Vermessung wurden dabei von diesen Zeichentrickcharakteren jeweils drei Screenshots angefertigt. Dabei war darauf zu achten, diese möglichst auf Augenhöhe zu machen und dass die Figuren frontal zu Kamera stehen, damit eine Vergleichbarkeit möglich war (vgl. Götz 2013: 66). Weite oder lange Kleidung sowie „Puffärmel“ (ebd.)

o. ä. erschwerten die genauen Abmessungen, da sie nicht enganliegend waren und somit eine etwaige Fehlmessung begünstigten (vgl. ebd.).

Einige Filme wurden noch per Hand gezeichnet und diese Zeichnungen (durch Stop-Motion-Technik (vgl. Kuhn/Westwell 2020: 465)) zu bewegten Figuren animiert. Da bei dieser Arbeitsweise kleine Abweichungen in den Körperproportionen eher möglich waren, als wenn diese im Computer programmiert und in Bewegung gesetzt wurden, war auch hier eine gewisse Fehlerquote möglich.

Um das Ergebnis durch solche etwaigen Messfehler nicht signifikant zu beeinflussen, wurden von jedem Charakter drei Screenshots aus unterschiedlichen Szenen angefertigt, um zu einem validen Ergebnis zu gelangen. Wenn in zwei dieser drei Screenshots eine Figur z. B. unter dem Normalbereich dargestellt wurde, wurde von einer sexualisierten Darstellung dieser Figur ausgegangen. In nur einem der drei Screenshots wurde entsprechend keine Sexualisierung der Figur notiert. Es mussten also zwei der drei Messungen ein ähnliches Ergebnis anzeigen, damit dieses als valide gelten konnte.

Neben diesem soeben erläuterten Vermessen der Körperproportionen zur Einschätzung des Grades der Sexualisierung bestand ein weiterer Aspekt in dem von Mulvey (1975) erwähnten Fokus auf Körperteile und die Fragmentierung des Körpers durch Großaufnahmen (vgl. Mulvey 2003: 402). Dies wurde in dem Codebuch für die vorliegende Arbeit ergänzt, da der Aspekt in Fleischmanns Codebuch fehlte. Es wurde dafür vorab eine Liste von sämtlichen Körperteilen erstellt und gezählt, wie oft bei jedem primären und sekundären Charakter nur eines dieser Körperteile zu sehen war. Ein Körperteil wurde nur dann gezählt, wenn nur dieses zu sehen war (z. B., wenn nur eine *Hand* im Bild zu sehen war).

Da jedoch nicht nur der Grad der Sexualisierung aufgrund der Theorie des *male gaze* interessant erschien, sondern auch der Grad der Aktivität der Figuren, wurde dieser ebenfalls codiert. Die entsprechenden Inhalte sowie Regeln für diese Kategorie werden im nachfolgenden Unterkapitel erläutert.

5.3.1.3 Zur Kategorie ‘aktive Darstellung der Charaktere‘

Im vorliegenden Codebuch wurde die Kategorie **aktive Darstellung der Charaktere** weder als körperliche Aktivität noch als Redeanteil innerhalb der Filmhandlung begriffen, sondern sie beschrieb, wie stark die Person aktiv auf das Geschehen Einfluss nahm.

In Anlehnung an Fleischmanns Codebuch (vgl. Fleischmann 2016: Anhang C) wurde auch in der hier vorgestellten Studie die Kategorie durch die beiden Subkategorien **Handlungsrelevanz** und **Hintergrundgeschichte** charakterisiert. Beide werden nun zunächst erläutert.

Fleischmann wählte den Begriff der Handlungsrelevanz, da weibliche Rollen immer noch wichtige Funktionen im Mainstreamfilm erfüllten, ohne dass ihr Charakter tatsächlich Einfluss auf die Handlung hatte (vgl. ebd.: 137). Deshalb definierte Fleischmann, dass eine **Handlungsrelevanz** vorlag, wenn die Filmfigur im Mittelpunkt der Geschichte stand (vgl. ebd.: Anhang C). Dafür musste die Geschichte maßgeblich von dieser Person beeinflusst werden und sie musste die Handlung vorantreiben (vgl. ebd.) – ohne diese Figur wäre die Handlung also eine vollkommen andere. Dabei gab es im Vergleich zu Fleischmanns Studie für die in diesem Forschungsbericht vorgestellte Studie weniger Codes – nämlich die Codes **handlungsrelevant (Code drei)**, **teilweise handlungsrelevant (Code zwei)** und **nicht handlungsrelevant (Code eins)**. Handlungsrelevant waren die Figuren, die für die gesamte Handlung von Wichtigkeit waren; der Begriff teilweise handlungsrelevant wurde dann verwendet, wenn der Charakter nur an einem Teil der Handlung beteiligt war (vgl. ebd.) – also nur für einen Teilstrang der Handlung relevant war. Nicht handlungsrelevant waren die Charaktere, die keinen Einfluss auf die Handlung hatten (vgl. ebd.).

Den Begriff der **Hintergrundgeschichte** wählte Fleischmann, da die geringe Darstellung der weiblichen Figuren dafür sorgte, dass kein Identifikationspotential generiert und sie in den Film integriert wurden, um Informationen über den Helden zu vermitteln (vgl. ebd.: 138). Eine Hintergrundgeschichte lag also dann vor, wenn die eigene Geschichte des Charakters bekannt war (vgl. ebd.: Anhang C). Das bedeutet, es war etwas über das Leben der Person vor Einsetzen der Filmhandlung bekannt, z. B. woher sie kommt oder was sie bisher (vor dem Einsetzen der Handlung) gemacht hat. Dabei gab es erneut einen Unterschied zum Codebuch von Fleischmann, den in dieser vorgestellten Studie gab es die Codes **Background bekannt (Code zwei)** und **Background nicht bekannt (Code eins)**.

Nachdem die Codes und die Definition der für die Kategorie relevanten Begriffe vorgenommen wurden, wird nun begründet, warum die angesprochenen Anpassungen im Vergleich zu Fleischmanns Codebuch, auf die bereits verwiesen wurden, vorgenommen wurden.

Fleischmann wählte in ihrer Studie deutlich mehr Codes (jeweils fünf pro Kategorie). Sie unterschied die Codes **völlige Passivität**, **geringe Aktivität**, **mittlere Aktivität**, **erhöhte Aktivität** und **dominiert die Filmhandlung** (vgl. ebd.). Diese hielten jedoch dem Pre-Test des Codebuchs für die vorliegende Studie nicht stand. Denn die Unterscheidung zwischen **geringe Aktivität**, **mittlere Aktivität** und **erhöhte Aktivität** war zu uneindeutig. Deshalb wurde die Anzahl der Ausprägungen vermindert, um die Zuordnung zu erleichtern.

Außerdem wurde die Kategorie gesplittet, denn Fleischmann verwendete **Handlungsrelevanz** und **Hintergrundaktivität** in einer Kategorie. Dabei ließ sie jedoch offen, ob eine Ausprägung nur dann gewählt wurde, wenn beide Punkte zutrafen und wie dann vorgegangen wurde, wenn nur einer der beiden Punkte zutraf. Deshalb wurden für die vorliegende Forschungsarbeit zwei Unterkategorien daraus gebildet, welche einzeln ausgewertet und später zusammengefügt wurden.

Die in ihren Kategorien enthaltenen **Rollenbilder** (vgl. ebd.) erschienen der Forscherin dieser Studie nicht vollständig und nicht eindeutig zuordbar. Es wurde nicht ersichtlich, wie die Rollen definiert waren bzw. wann eine Rolle zutraf und wann nicht. Ob eine Figur beispielsweise ein **Dreamgirl** (vgl. ebd.) war oder nicht, war nicht eindeutig genug. Deshalb wurde auf die Verwendung dieser Rollenbilder verzichtet.

Aufgrund des soeben erläuterten Gründe, wurde sich für die oben genannten Anpassungen entschieden.

Darüber hinaus musste noch vor der eigentlichen Codierung festgelegt werden, welche Kombination von Codes auf eine aktive oder passive Darstellung hinwies. Dies geschah ebenfalls in Anlehnung an Fleischmann.

Damit ein Zeichentrickcharakter als aktiv oder passiv codiert werden konnte, mussten Hintergrundgeschichte und Handlungsrelevanz entsprechend ausgeprägt sein; d. h. eine aktive Filmfigur musste eine Hintergrundgeschichte besitzen (**Code zwei**) und handlungsrelevant sein (**Code drei**); eine passive entsprechend keine Hintergrundgeschichte besitzen (**Code eins**) und nicht handlungsrelevant sein (**Code eins**). Alle Ausprägungskombinationen, die dazwischen lagen, galten als neutrale Charaktere – sie waren also weder aktiv noch passiv.

Nachdem nun alle Kategorien für den Blick der Charaktere vorgestellt wurden, wird im folgenden Unterkapitel mit dem Blick der Mitarbeiter:innen fortgefahen.

5.3.2 Hinter der Leinwand: zum Kamerablick (insbesondere in den Bereichen Regie und Drehbuch sowie in Führungspositionen)

In Anlehnung an die Theorie des *male gaze* von Mulvey (1975) wurde die quantitative Repräsentation der Mitarbeiter:innen nach Geschlecht bestimmt, um herauszufinden, ob es eine männliche Dominanz hinter der Leinwand gab. So ließ sich schlussfolgern, ob insofern der *männliche Blicke* in diesem Fall zutraf oder nicht. Dazu wurden die Mitarbeiter:innen je Geschlecht im Abspann der Filme gezählt. Dabei wurde ebenfalls codiert, ob sie aus den Bereichen **Drehbuch** oder **Regie** stammten und ob sie eine Führungsposition innehatten. Die Leiter:innen von Abteilungen oder Teams waren im Abspann entsprechend durch z. B. eine andere Schriftgröße hervorgehoben.

Um entscheiden zu können, wann ein:e Mitarbeiter:in als Führungskraft galt, musste dieser Begriff zunächst definiert werden. Für die vorliegende Forschung wurde der Begriff **Führungskraft** nach Rainer Stroebe (2002) verwendet. Ihm zufolge ist ein:e Mitarbeiter:in eine Führungskraft, wenn die Person Entscheidungsbefugnisse über Personalfragen und Sachangelegenheiten besitzt – also anderen Personen Arbeitsanweisungen gibt und Entscheidungen trifft, die das Arbeitsziel beeinflussen (vgl. Stroebe 2002: 18ff.). Eine Führungskraft leitet also z. B. eine Abteilung oder ein Team.

Mit den so codierten Anzahlen an Mitarbeiter:innen sollte im nächsten Schritt dann überprüft werden, wie sich die gefundene Geschlechterverteilung beim Film auf die Darstellungsweise und Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere auswirkten. Dazu wurden verschiedene Korrelationsanalysen durchgeführt. So ließ sich feststellen, ob ein Anstieg in der Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen insgesamt sowie in einem bestimmten Bereich in einem kausalen Zusammenhang mit der Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere sowie deren Darstellungsweise stand. Sollte es in einem Bereich so wenig weiblich gelesene Mitarbeiterinnen geben, dass keine Berechnungen durchgeführt werden könnten, würde stattdessen berechnet werden, wie der Einfluss der männlich gelesenen Mitarbeiter auf die Anzahl und Körperproportionen der weiblich gelesenen Charaktere aussah.

Um diese Korrelationsanalysen durchführen zu können, musste zunächst geklärt werden, ob die Voraussetzungen dafür gegeben sind. Es wird dafür die Normalverteilung überprüft, um zu entscheiden, ob parametrische oder nichtparametrische Tests verwendet werden (vgl. DATAtab Team 2023: o. S.). Dafür wird mit dem Kolmogorov-Smir-

nov-Test bestimmt, ob bei den Daten eine Normalverteilung vorliegt (vgl. ebd.). Wenn der so bestimmte Wert p nicht unter 0,05 liegt, kann eine Normalverteilung angenommen werden (vgl. ebd.). Zur Kontrolle dient ein *Quantil-Quantil-Plot*, in dem alle Daten eingetragen werden; bei einer perfekten Normalverteilung würden die Daten dann auf der mittleren Linie liegen (vgl. ebd.). Als Beispiel ist ein *QQP* in Abbildung 4 zu finden, für welches von der Autorin willkürlich ausgewählte Zahlen verwendet wurden. Dabei liegen alle Werte innerhalb der beiden äußeren Linien, welche das 95 % Konfidenzintervall darstellen. Wenn alle Daten innerhalb dieses Intervalls liegen, ist dies ein starkes Indiz dafür, dass es sich um eine Normalverteilung handelt (vgl. ebd.).

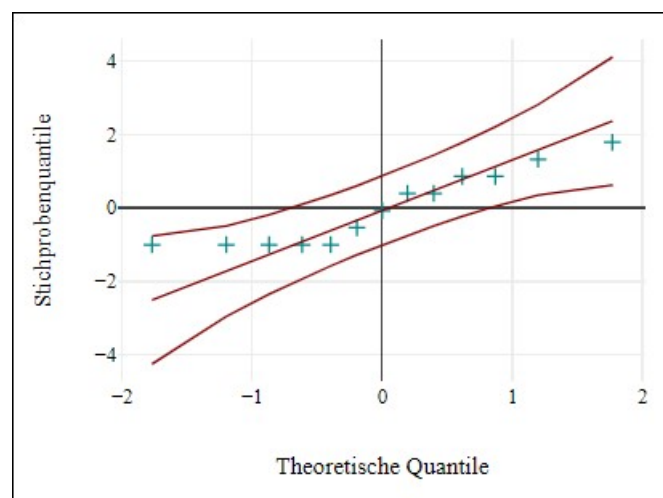


Abbildung 4: Beispiel Quantil-Quantil-Plot⁴²

Im nächsten Schritt kann dann die eigentliche Korrelationsanalyse durchgeführt werden. Wenn die Variablen normalverteilt sind, kann eine Analyse nach Pearson durchgeführt werden (vgl. Krickhahn 2019: 131). Die Formel dazu sieht wie folgt aus⁴³:

$$r = \frac{s_{xy}}{s_x s_y}$$

r: Korrelationskoeffizient

s_{xy} : Kovarianz der Variablen x und Y

s_x : Standardabweichung der Variable x

s_y : Standardabweichung der Variable y

⁴² Die Abbildungen der Q-Q-Plots sind mit dem Auswertungstool DATAtab erstellt worden.

⁴³ Die Formeln im Folgenden werden der Form halber dargestellt und erläutert. Berechnet wurden diese Werte jedoch nicht manuell, sondern mit einem statistischen Berechnungstool (DATAtab).

Wenn das Ergebnis der Berechnung unter 0,1 liegt, gibt es keinen Zusammenhang zwischen den beiden Variablen (vgl. Kuckartz et al. 2013: 213). Bei 0,1 bis 0,3 liegt ein geringer Zusammenhang vor und bei 0,3 bis 0,5 ein mittlerer (vgl. ebd.). Über 0,5 wird von einem hohen und zwischen 0,7 und 1 sogar von einem sehr hohen Zusammenhang gesprochen (vgl. ebd.). Das heißt, je höher das Ergebnis, desto stärker ist der Zusammenhang zwischen den beiden Variablen. Wichtig ist dabei zu bedenken: Die Aussage, die aufgrund dieser Berechnungen über den Zusammenhang zwischen zwei Variablen getroffen werden kann, bezieht sich auf einen linearen Zusammenhang.

Um diese Korrelation zu berechnen, muss (mit Blick auf die oben genannte Formel) vorab die Kovarianz (s_{xy}) sowie die Standardabweichung (s) bestimmt werden (vgl. Krickhahn 2019: 131).

Die Kovarianz, welche den „linearen Zusammenhang zwischen zwei metrisch gemessenen Merkmalen in einer einzigen Zahl zum Ausdruck“ (ebd.: 128) bringt, wird durch folgende Formel berechnet (vgl. ebd.: 129):

$$s_{xy} = \frac{1}{n} \sum (x_i - \bar{x})(y_i - \bar{y})$$

s_{xy} = Kovarianz zwischen den Variablen x und y

x_i = Messwerte der Variablen x

\bar{x} = arithmetisches Mittel der Variable x

y_i = Messwerte der Variablen y

\bar{y} = arithmetisches Mittel der Variable y

n = Gesamtanzahl

Die Standardabweichung, also die „durchschnittliche Abweichung um das arithmetische Mittel“ (vgl. ebd.: 269) lässt sich mit folgender Formel bestimmen:

$$s = \sqrt{\frac{1}{n} \sum (x_i - \bar{x})^2}$$

Das heißt, es wird die Quadratwurzel aus der Varianz („ $s^2 = \frac{1}{n} \sum (x_i - \bar{x})^2$ “ (ebd.: 93)) berechnet (vgl. ebd.: 97). Die Varianz drückt die „durchschnittliche Abweichung der empirischen Werte von ihrem Durchschnitt“ (ebd.: 93) aus.

Sollte der Kolmogorov-Smirnov-Test jedoch keine Normalverteilung anzeigen, wird eine Rangkorrelation nach Spearman durchgeführt (vgl. DATAtab Team 2023: o. S.). Diese wird durch folgenden Formel ermittelt:

$$r = 1 - (6 \times \sum (R_i - R'_i)^2) / [n \times (n^2 - 1)].$$

r = Rangkorrelationskoeffizient Rho

R_i = Rang des i -ten Falles für die erste Variable

R'_i = Rang des i -ten Falles für die zweite Variable

n = Gesamtanzahl der Beobachtungen

(vgl. Krickhahn 2019: 123)

Es gelten hier die gleichen Einteilungen der Effektstärke wie bei der Pearson-Korrelation.

Dieses Kapitel verfolgte den Nutzen, die empirische Grundlage zu schaffen, um die gefundenen Geschlechterstereotype in der *Disney Princess* Kompilation nachvollziehbar zu machen. In Anlehnung an Mulveys Theorie des *male gaze* (1975) wurden zwei der drei Blicke (Charaktere und Mitarbeiter:innen)⁴⁴ operationalisiert, um im Anschluss die 13 ausgewählten *Disney*-Prinzessinnenfilme codieren zu können.

⁴⁴ Wie bereits erläutert, konnte der Blick der Zuschauer:innen nicht empirisch erhoben werden, da dieser aufgrund der besonderen Situation der Corona Pandemie nicht adäquat hätte berücksichtigt werden können. Stattdessen wurde auf bereits durchgeführte Studien verwiesen, die Grund zur Annahme geben, dass Geschlechterstereotype und dabei besonders die Stereotype bzgl. der Körper der weiblich und männlich gelesenen Personen einen nicht unerheblichen negativen Einfluss auf die (junge) Zielgruppe haben können.

6. Gefundene Geschlechterstereotype in den *Disney Princess*-Filmen: zu den Ergebnissen

Die Filme der Kompilation *Disney Princess* wurden in der in diesem Bericht vorgestellten Forschung mit einem Fokus auf die quantitative Präsenz und geschlechtliche Verteilung der Charaktere und Mitarbeiter:innen sowie auf die Aktivität und die physische Darstellung der Körper der Zeichentrickfiguren analysiert. Zur quantitativen Repräsentation der Charaktere gehörte ebenfalls, dass diese nach Charakterart (primär, sekundär, tertiär) sowie ihrer Funktion im Film (Protagonist:in, Antagonist:in) codiert wurden. Entsprechend wurden die Mitarbeiter:innen neben ihrer geschlechtlichen Verteilung ebenfalls nach ihrem Arbeitsbereich (Regie und Drehbuch) sowie dem Grad ihrer Verantwortung (Führungskraft) erhoben.

Entsprechend wurde für die Darstellungsweise der Charaktere von der passiven, sexualisierten, weiblich gelesenen Person und der aktiven, nicht sexualisierten, männlich gelesenen Person in Anlehnung an Mulvey ausgegangen.

Dabei wurde der Grad der Aktivität in Anlehnung an Fleischmann (2016) als ein Zusammenspiel aus den Aspekten Hintergrundgeschichte und Handlungsrelevanz verstanden.

Die Körper der Charaktere wurden durch Körpervermessungsverfahren wie das *Waist-to-Hip-Ratio* von Singh (1993) quantifizierbar gemacht. So lässt sich eine etwaige unrealistische und an physischen Geschlechterstereotypen orientierte Darstellung der weiblich und männlich gelesenen Charaktere aufzeigen, welche einer sexualisierten Darstellung entspräche. Die physischen Geschlechterstereotype, an denen sich bei dieser Form der Körpervermessung orientiert wurde, beinhalten einen sanduhrförmigen Körper für weiblich gelesene und eine dreieckige Oberkörperform für männlich gelesenen Personen.

Additional wurde in Anlehnung an Mulvey erhoben, wie oft ein Körperteil eines Charakters in Großaufnahme gezeigt wurde.

6.1 Auf der Leinwand: zum Blick der Charaktere

Zunächst werden die gefundenen Ergebnisse für den ersten Blick (Charaktere) besprochen. Dabei wird sich auf die Präsenz der Charaktere fokussiert, bevor die Darstellungsweise in den Vordergrund rückt.

Der Vollständigkeit halber und zum besseren Verständnis der Ergebnisse befinden sich im Anhang die Vorlage des Codebuchs (Anhang A) sowie die tabellarische Zusammenfassung der Ergebnisse der Kategorien **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen** (Anhang B und C) sowie der Kategorie **aktive Darstellung der Charaktere** (Anhang D).

6.1.1 Quantitative Geschlechterrepräsentationen

Durch das Zählen der primären, sekundären und tertiären Charaktere im Abspann der 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* ergab sich folgende quantitative Repräsentation nach Geschlecht: Insgesamt wurden knapp 6600 Charaktere gezählt.⁴⁵ Davon waren, wie das Kreisdiagramm in der folgenden Abbildung zeigt, 44 % nicht-binär zu lesen. 18 % konnten als weiblich gelesene und 38 % als männlich gelesene Figuren identifiziert werden.

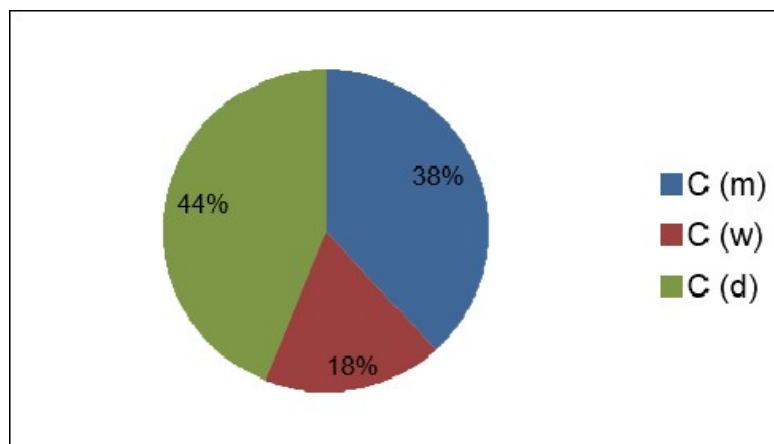


Abbildung 5: Charaktere nach Geschlecht

Außerdem wurden diese Anzahlen nach Film sortiert, um zu zeigen, wie die quantitative Verteilung pro Film aussah. Mit Blick auf diese Verteilung zwischen männlich und weiblich gelesenen Personen aus Tabelle 1 zeigt sich, dass in den Filmen deutlich weniger weiblich gelesene Charaktere als männlich gelesene pro Film gefunden wurden. Mittels der Unterteilung nach Film lässt sich erkennen, dass die Anzahl der Figuren im Film generell zwischen 192 (*Merida*) und 1080 (*Die Schöne und das Biest*) schwankten. Dabei war nicht von einem kontinuierlichen Anstieg zu sprechen.

⁴⁵ Es handelte sich dabei um Menschen, Meermenschen, Tiere, lebendige Gegenstände und Phantasiewesen.

Filme	männlich gelesen	%	weiblich gelesen	%	nicht- binär zu lesen	%	Gesamt
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	10	3,64 %	2	0,73 %	263	95,64 %	275
Cinderella (1950)	162	55,67 %	85	29,21 %	44	15,12 %	291
Dornröschen (1959)	196	32,50 %	91	15,09 %	316	52,40 %	603
Arielle die Meerjungfrau (1989)	109	17,78 %	82	13,38 %	422	68,84 %	613
Die Schöne und das Biest (1991)	133	12,31 %	62	5,74 %	885	81,94 %	1080
Aladdin (1992)	320	62,26 %	81	15,76 %	113	21,98 %	514
Pocahontas (1995)	349	70,08 %	87	17,47 %	62	12,45 %	498
Mulan (1999)	482	64,61 %	123	16,49 %	141	18,90 %	746
Küss den Frosch (2009)	174	35,95 %	150	30,99 %	160	33,06 %	484
Rapunzel (2010)	166	63,36 %	85	32,44 %	11	4,20 %	262
Merida (2012)	129	67,19 %	53	27,60 %	10	5,21 %	192
Die Eiskönigin (2013)	165	41,15 %	177	44,14 %	59	14,71 %	401
Vaiana (2016)	137	20,51 %	110	16,47 %	421	14,71 %	668
Gesamtanzahl	2532	38,21 %	1188	17,93 %	2907	32,65 %	6627
Durchschnitt	194,77		91,38		223,62		509,77

Tabelle 1: Geschlecht der Charaktere nach Film

Bei *Schneewittchen und die Sieben Zwerge* waren fast alle Figuren nicht-binär zu lesen und somit sind 96 % der 275 Charaktere entsprechend codiert worden. Auffällig ist außerdem, dass es in jedem Film (mit Ausnahme von *Die Eiskönigin*) mehr männlich als weiblich gelesene *Disney*-Zeichentrickfiguren gab. Die Filme *Aladdin*, *Pocahontas* und *Mulan* aus den 1990er Jahren zeigten eine besonders ungleich verteilte Anzahl der weiblich und männlich gelesenen Personen: mit mindestens 62 % männlich gelesenem Anteil machten diese Figuren den Hauptteil des Films aus. In dieser Zeit waren also die weiblich gelesenen Figuren weniger stark vertreten als in der Zeit davor und danach.

Da ein überproportional großer Anteil der Filmfiguren an der Gesamtanzahl der Charaktere tertiär waren, jedoch diese Charaktere im Vergleich zu den anderen Charakterarten Primär- und Sekundärfiguren weniger relevant waren, wurde deshalb in der folgenden Tabelle 2 nur die Anzahl und deren geschlechtliche Zugehörigkeit für die primären und sekundären Charaktere ausgewertet.

Filme	Männlich gelesen	% (m)	weiblich gelesen	% (w)	nicht- binär gelesen	% (d)
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	10	83,33 %	2	16,67 %	0	0 %
Cinderella (1950)	7	53,85 %	6	46,15 %	0	0 %
Dornröschen (1959)	3	33,33 %	5	55,56 %	1	11,11 %
Arielle die Meerjungfrau (1989)	9	81,82 %	2	18,18 %	0	0 %
Die Schöne und das Biest (1991)	8	80,00 %	2	20,00 %	0	0 %
Aladdin (1992)	6	75,00 %	1	12,50 %	1	12,50 %
Pocahontas (1995)	7	70,00 %	3	30,00 %	0	0 %
Mulan (1999)	10	71,43 %	4	28,57 %	0	0 %
Küss den Frosch (2009)	6	60,00 %	4	40,00 %	0	0 %
Rapunzel (2010)	8	80,00 %	2	20,00 %	0	0 %
Merida (2012)	9	75,00 %	3	25,00 %	0	0 %
Die Eiskönigin (2013)	5	71,43 %	2	28,57 %	0	0 %
Vaiana (2016)	4	36,36 %	3	27,27 %	4	36,36 %
Gesamtanzahl	92	67,15 %	39	28,47 %	6	4,38 %
Durchschnitt	7,08		3		1	
Mittelwert	7,08		3		0,46	

Tabelle 2: Geschlecht der Charaktere nach Film (ohne tertiäre Charaktere)

Insgesamt gab es 28,47 % weiblich gelesene, 67,15 % männlich gelesene und 4,38 % nicht-binär zu lesende Zeichentrickfiguren in den 13 Filmen. Damit war der Anteil der männlich gelesenen Figuren in den *Disney*-Filmen deutlich höher als der der weiblich gelesenen – auf einen weiblich gelesenen Charakter kamen damit 2,3 männlich gelesene.

Die meisten männlich gelesenen Filmfiguren wurden wie in Tabelle 2 zu sehen in den Filmen *Mulan* und *Rapunzel* gefunden, die wenigsten in den Filmen *Dornröschen* und *Vaiana*. Die meisten weiblich gelesenen Personen gab es in den Filmen *Cinderella* und *Dornröschen*, die wenigsten in *Aladdin*.

In dieser Tabelle wird außerdem deutlich, dass die Anzahl insgesamt von Film zu Film sehr unterschiedlich ausfiel. Jedoch überschritt die absolute Anzahl der weiblich gelesenen Figuren niemals den einstelligen Bereich. Weniger als drei männlich gelesene Zeichentrickcharaktere gab es in keinem Film – der Durchschnitt der weiblich gelesenen Figuren lag ebenfalls bei drei. Im Schnitt waren also genauso viele weiblich gelesene Figuren in der gesamten Filmauswahl wie in dem Film mit den wenigsten männlich gelesenen Charakteren.

Die folgende Tabelle 3 zeigt, welcher Charakterart die gezählten Figuren in absoluter Anzahl angehörten: Antagonist:innen, Protagonist:innen, sekundäre oder tertiäre Charaktere. Auch die Gesamtanzahl der jeweiligen Art ist dort aufgeführt. Es wird dabei ebenfalls pro Art nach männlich gelesen (C(m)), weiblich gelesen (C(w)) und nicht-binär zu lesen (C(d)) unterschieden.

Filme	Primäre C(m)	Primäre C(w)	Primäre C(d)	Sekundäre C(m)	Sekundäre C(w)	Sekundäre C(d)	Tertiäre C(m)	Tertiäre C(w)	Tertiäre C(d)
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	0	2	0	10	0	0	0	0	263
Cinderella (1950)	0	2	0	7	4	0	155	79	44
Dornröschen (1959)	0	2	0	3	3	1	193	86	315
Arielle die Meerjungfrau (1989)	1	2	0	9	0	0	100	80	422
Die Schöne und das Biest (1991)	2	1	0	6	1	0	125	60	885
Aladdin (1992)	2	0	0	4	1	1	314	80	112
Pocahontas (1995)	2	1	0	5	2	0	342	84	62
Mulan (1999)	1	1	0	9	3	1	472	119	140
Küss den Frosch (2009)	1	1	0	5	3	0	168	146	160
Rapunzel (2010)	1	2	0	6	0	0	158	83	11
Merida (2012)	0	1	0	9	2	0	120	50	10
Die Eiskönigin (2013)	2	2	0	3	0	0	160	175	59
Vaiana (2016)	1	1	1	3	2	2	133	107	418
Gesamtanzahl	13	18	1	79	21	5	2440	1149	2901
Durchschnitt	1	1,38	0,08	6,08	1,62	0,38	187,69	88,38	223,15

Tabelle 3: Geschlecht der Charaktere nach Charakterart

Alles in allem wurden 20 Protagonist:innen und 12 Antagonist:innen gefunden (in Spalten **Primäre C(m)**, **Primäre C(w)** und **Primäre C(d)** nach Geschlecht sortiert). In einigen Filmen gab es mehr als ein:e Protagonist:in, jedoch niemals mehr als ein:e Antagonist:in. Kein:e Antagonist:in gab es lediglich im Film *Merida*. Außerdem wurde nur im Film *Vaiana* eine nicht-binär zu lesende Antagonist:in gefunden.⁴⁶

Um diese Zahlen graphisch darzustellen, wurde das Balkendiagramm aus der folgenden Abbildung 6 gewählt, welches den prozentualen Anteil der Charakterart an dem jeweiligen Geschlecht deutlich macht.

Es fällt mit Blick auf diese Abbildung auf, dass besonders viele tertiäre Charaktere nicht-binär zu lesen waren. Die meisten weiblich gelesenen Zeichentrickfiguren waren Protagonistinnen, die meisten männlich gelesenen waren sekundäre Charaktere, dicht gefolgt von den Antagonisten.

⁴⁶ Zunächst ist vom männlich gelesenen *Te Ka* die Rede, welcher sich später als weiblich gelesene *Te Fiti* entpuppt.

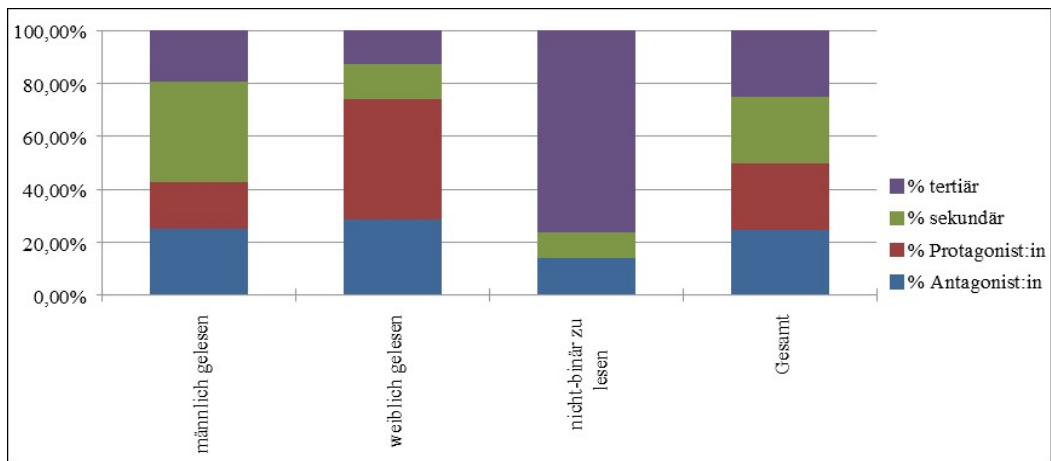


Abbildung 6: Charakterart nach Geschlecht

Im Folgenden wird die Anzahl der einzelnen Charakterarten gesondert vorgestellt. Begonnen wird dabei mit den primären, gefolgt von den sekundären Figuren.

Mit Blick auf die Gesamtanzahl der geschlechtlichen Verteilung zeigte sich, dass 50 % aller Antagonist:innen männlich gelesen waren (sechs von 12). Da es auch eine nicht-binär zu lesende Antagonist:in gab, lag der Anteil der weiblich gelesenen Antagonistinnen bei 41,67 %.

Bei den Protagonist:innen lag die Anzahl der männlich gelesenen bei 35 % (sieben von 20), die Anzahl der weiblich gelesenen bei 65 % (13 von 20). Die genaue Verteilung in absoluten Zahlen ist der folgenden Tabelle zu entnehmen.

Filme	männlich gelesener Antagonist	weiblich gelesene Antagonistin	nicht-binär zu lesende Antagonist:in	männlich gelesener Protagonist	weiblich gelesene Protagonistin	nicht-binär zu lesende Protagonist:in
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	0	1	0	0	1	0
Cinderella (1950)	0	1	0	0	1	0
Dornröschen (1959)	0	1	0	0	1	0
Arielle die Meerjungfrau (1989)	0	1	0	1	1	0
Die Schöne und das Biest (1991)	1	0	0	1	1	0
Aladdin (1992)	1	0	0	1	0	0
Pocahontas (1995)	1	0	0	1	1	0
Mulan (1999)	1	0	0	0	1	0
Küss den Frosch (2009)	1	0	0	0	1	0
Rapunzel (2010)	0	1	0	1	1	0
Merida (2012)	0	0	0	0	1	0
Die Eiskönigin (2013)	1	0	0	1	2	0
Vaiana (2016)	0	0	1	1	1	0
Gesamtanzahl	6	5	1	7	13	0

Tabelle 4: Geschlecht der Antagonist:innen und Protagonist:innen nach Film

Es zeigt sich in dieser Tabelle, dass es in den Filmen *Arielle, die Meerjungfrau*, *Die Schöne und das Biest*, *Pocahontas*, *Rapunzel* und *Vaiana* jeweils eine weiblich gelesene Protagonistin und einen männlich gelesenen Protagonisten gab. Im Film *Die Eiskönigin* gab es sogar mit zwei weiblich gelesene Protagonistinnen und einen männlich gelesenen Protagonisten die höchste in dieser Forschung gefundene Anzahl an Protagonist:innen insgesamt. Außerdem fällt durch diese Tabelle auf, dass es in dem Film *Merida* als einzigem Film keine:n Antagonist:in gab.

Die Ergebnisse zu den sekundären Charakteren zeigen, in Tabelle 5 dargestellt, dass insgesamt 79 männlich gelesene, 21 weiblich gelesene und fünf nicht-binär zu lesende Figuren gezählt wurden. Die meisten männlich gelesenen (nämlich zehn) fanden sich im Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*, die meisten weiblich gelesenen (nämlich vier) im Film *Cinderella*, die meisten nicht-binär zu lesenden sekundären Charaktere (nämlich zwei) im Film *Vaiana*.

Filme	Sekundäre Charaktere (m)	Sekundäre Charaktere (w)	Sekundäre Charaktere (d)
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	10	0	0
Cinderella (1950)	7	4	0
Dornröschen (1959)	3	3	1
Arielle die Meerjungfrau (1989)	9	0	0
Die Schöne und das Biest (1991)	6	1	0
Aladdin (1992)	4	1	1
Pocahontas (1995)	5	2	0
Mulan (1999)	9	3	1
Küss den Frosch (2009)	5	3	0
Rapunzel (2010)	6	0	0
Merida (2012)	9	2	0
Die Eiskönigin (2013)	3	0	0
Vaiana (2016)	3	2	2
Gesamtanzahl	79	21	5
Durchschnitt	6,08	1,62	0,38

Tabelle 5: Geschlecht der sekundären Charaktere nach Film

Um das quantitative Vorkommen besser zu verdeutlichen, gibt Abbildung 7 einen graphischen Überblick. Dafür wurde ein Balkendiagramm gewählt. So lässt sich mit einem Blick erkennen, wie die Verteilung der sekundären Charaktere in Relation zu den anderen Filmen aussah. Die männlich gelesenen Figuren sind in den blauen Balken, die

weiblich gelesenen in roten Balken und die nicht-binär zu lesenden Figuren in grün dargestellt.

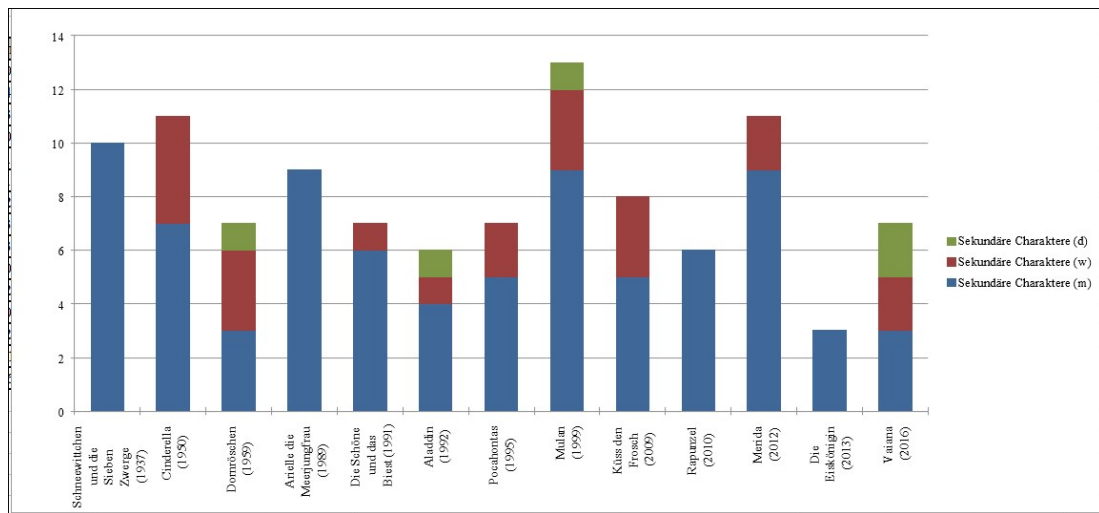


Abbildung 7: Geschlecht der sekundären Charaktere nach Film

Zusammenfassend lässt sich zur quantitativen Repräsentation der weiblich und männlich gelesenen Charakteren sagen, dass es mit einem Geschlechterverhältnis von 2,3 zu eins zu Gunsten der männlich gelesenen Figuren deutlich mehr männlich als weiblich gelesene Filmfiguren in den 13 Filmen der Auswahl gab. Bis auf die Protagonist:innen galt diese männlichen Dominanz in der Geschlechterverteilung für jeder Charakterart gleichermaßen. Mit Abstand den größten Anteil an der Gesamtanzahl machte jedoch die Charakterart der tertiären Figuren aus.

6.1.2 Grad der Sexualisierung der Zeichentrickfiguren

In Mulveys Theorie des *male gaze* (1975) geht sie davon aus, dass das Aussehen der weiblichen Filmfiguren sexualisiert wird und sie somit zu einem Sexualobjekt gemacht werden, welches nur im Film vorhanden ist, um angeschaut zu werden (vgl. Mulvey 2009: 19). Aufgründessen wurde in der hier vorgestellten Forschung der Grad der Sexualisierung der Charaktere erhoben. Um dies zu ermitteln, wurden die Ansätze *WHR* (Verhältnis von Taillen- zu Hüftbreite), *WSR* (Verhältnis von Taillen- zu Schulterbreite) sowie *UB/LB* (Verhältnis von Ober- zu Unterkörper) zum Vermessen der Körperproportionen herangezogen. Dabei wurden Bereiche definiert, in denen von einem natürlichen

Körper (und somit einem nicht sexualisierten Körper) ausgegangen werden kann. Diese Bereiche werden als Normalbereiche bezeichnet.

Da Mulvey außerdem davon ausgeht, dass Körper fragmentiert, also in Großaufnahmen dargestellt werden (vgl. Mulvey 2003: 402), wurde außerdem für diese Kategorie gezählt, ob (und wenn ja wie oft) ein Körper durch diese Fragmentierung sexualisiert wurde.

Um diese Ergebnisse besser miteinander vergleichen zu können, wird zunächst nach Geschlecht und im Anschluss nach Charakterart unterschieden.

6.1.2.1 Zu den Körperproportionen der Charaktere nach Geschlecht

Um die gefundenen stereotypischen Darstellungsformen der Figuren visuell greifbar zu machen, sind im Text Zeichnungen als Beispiele für die Körperproportionen der weiblich und männlich gelesenen *Disney*-Zeichentrickcharaktere zu finden. Die Bilder verdeutlichen, nach welchem unterschiedlichen Schema die weiblich und männlich gelesenen Primär- und Sekundärfiguren gezeichnet wurden.

Summa Summarum wurden für die *Beckenvariable (WHR)* 64 männlich gelesene, primäre und sekundäre Charaktere der 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* vermessen. Es konnten dabei Werte im Bereich zwischen 0,42 und 1,21 gefunden werden. Insgesamt lag der Durchschnitt bei 0,85, welches die Untergrenze des Normalbereichs, der bis 0,9 geht, darstellte. Die Figuren *Mr. Grimsby* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau* und der *junger Lord Macintosh* aus dem Film *Merida* lagen mit Werten im 0,4er- und 0,5er-Bereich deutlich unter diesem vorab definierten Normalbereich.

Die 22 Zeichentrickfiguren:

- *Happy, Pimpel, Brumbär* und namenloser *Prinz* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- Namenloser *Prinz* und namenloser *Graf* aus dem Film *Cinderella*,
- *Prinz Philip* und *König Hubert* aus dem Film *Dornröschen*,
- Namenloser *Leiter der Irrenanstalt* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Aladdin* aus dem gleichnamigen Film,
- *John Smith* und *Kokoum* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Shan Yu, Chi Fu* und *Ling* aus dem Film *Mulan*,
- *Prinz Naveen* und namenloser *Vater von Tiana* aus dem Film *Küss den Frosch*,

- *Lords Macintosh* und *MacGuffin* sowie *junger Lord Dingwall* aus dem Film *Merida*,
- *Kristoff* aus dem Film *Die Eiskönigin*

unterschritten mit Werten im 0,6er- bis 0,8er-Bereich den Normalbereich weniger stark. Sie wurden also weniger deutlich sexualisiert, als die beiden Charaktere der vorherigen Aufzählung.

Im Normalbereich bewegten sich die folgenden acht der 64 Zeichentrickcharaktere, die vermessen wurden:

- *Namenloser Jäger* und *Seppel* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- *König Triton* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- *Maurice* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Namenloser Sultan* bzw. *Vater von Jasmin* aus dem Film *Aladdin*,
- *Thomas* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Eli LaBouff* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Hakenhand* aus dem Film *Rapunzel*.

Als Beispiel für so einen männlich gelesenen Zeichentrickcharakter, dessen Körperproportionen sich für diesen Messwert im Normalbereich bewegten, kann die folgende Freihandzeichnung mit einem *WHR* von 0,88 herangezogen werden.



Abbildung 8: Männlich gelesener Sekundärcharakter *König Triton* aus *Arielle, die Meerjungfrau* (*WHR* 0,88)

Alles in allem lagen somit 37,5 % der männlich gelesenen Figuren unterhalb des Normalbereichs. Das wies auf eine unrealistische und damit sexualisierte Darstellung der Körper hin. Es handelte sich bei diesem Verhältnis der Körperproportionen um eine gemischte Auswahl an Figuren, die sexualisiert wurden: Von männlich gelesenen Prinzen und *love interests* der weiblich gelesenen *Disney*-Prinzessinnen über männlich gelesene

Antagonisten bis hin zu sekundären Charakteren waren alle Charakterarten und -rollen vertreten. Unter diesen Zeichentrickfiguren befanden sich jedoch keine nahen Verwandten (wie z. B. Väter) der weiblich gelesenen Prinzessinnen. Ein Unterschied in der Darstellung aufgrund des Erscheinungsjahrs des Films ließ sich dabei nicht ausmachen.

Hingegen lagen 12,5% der männlich gelesenen Charaktere im Normalbereich. Unter diesen Figuren waren drei Väter (*König Triton*, *Maurice* und der namenlose *Sultan*) der weiblich gelesenen Prinzessinnen zu finden. Die Figuren waren über den gesamten Zeitraum der Kompilation zu finden, sodass sich auch hier kein Wandel in der Darstellung erkennen ließ.

Für die *Schultervariable* (*WSR*) wurden 64 männlich gelesene, primäre und sekundäre Charaktere der 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* vermessen. Es konnten alles in allem Werte zwischen 0,29 und 1,62 verzeichnet werden. Insgesamt lag der Durchschnitt bei 0,77, welcher sich im Normalbereich befand, der zwischen 0,7 und 0,85 liegt. Jedoch gab es *Disney*-Figuren, wie *Dschafar* aus dem Film *Aladdin* und *Dr. Facilier* aus dem Film *Küss den Frosch*, die mit Werten im 0,3er- bis 0,4er-Bereich deutlich unter der Grenze von 0,7 lagen und somit überaus unrealistisch dargestellt wurden. Diese Körperproportionen wären selbst durch professionelles Training (Bodybuilding) nicht erreichbar – denn dann sind lediglich Werte bis minimal 0,5 möglich (vgl. Götz 2013: 74). Charaktere wie:

- Namenloser *Prinz* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- Namenloser *Prinz* und namenloser *Graf* aus dem Film *Cinderella*,
- *Prinz Philip* aus dem Film *Dornröschen*,
- *König Triton*, *Prinz Erik* und *Mr. Grimsby* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- *Biest*⁴⁷, *Gaston* und *Leiter der Irrenanstalt* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Aladdin* und *Dschafar* aus dem Film *Aladdin*,
- *John Smith*, *Thomas* und *Kokoum* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Fa Zhou*, *Hauptmann Li Shang*, *Ling* und *Shan Yu* aus dem Film *Mulan*,
- *Prinz Naveen* und *Dr. Facilier* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Flynn Rider*, die *Brüder Stabington* und der *Soldat* aus dem Film *Rapunzel*,
- *Lord Macintosh* und sein Sohn (der *junge Lord Macintosh*) aus dem Film *Merida* ,
- *Herzog von Pitzbühl*, *Kristoff* und *Prinz Hans* aus dem Film *Die Eiskönigin*

⁴⁷ Für die Messung wurden nur Screenshots nach der Rückverwandlung vom Biest in eine männlich gelesene Person verwendet, da laut Codierregeln nur Menschen oder menschennahe Personen vermessen werden durften.

mit Werten im 0,5er- und 0,6er-Bereich unterschritten die Grenze von 0,7 zwar ebenfalls, aber deutlich weniger als die zuvor genannten Figuren und waren somit weniger stark sexualisiert. Ihre Körper waren also im Vergleich zu den vorher genannten Charakteren realistischer, wenngleich immer noch sexualisiert. Jedoch wären ihre Körper durch entsprechendes (professionelles) Training erreichbar.

Als visuelle Verdeutlichung dieser gefundenen Messwerte dienen der männlich gelesene Protagonist *Aladdin* aus dem gleichnamigen Film sowie

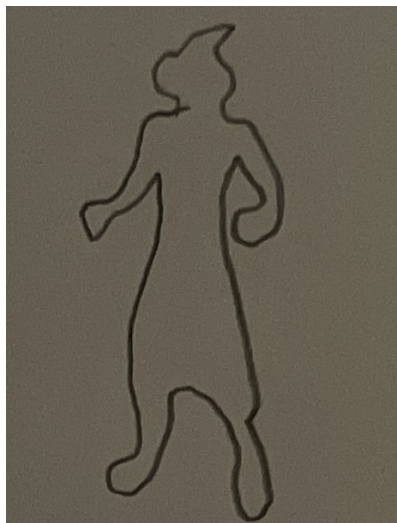


Abbildung 9: Männlich gelesener Protagonist *Aladdin* aus dem gleichnamigen Film (WSR 0,5)

der männlich gelesene Sekundärcharakter *Hauptmann Li Shang* aus dem Film *Mulan*.



Abbildung 10: Männlich gelesener Sekundärcharakter *Hauptmann Li Shang* aus dem Film *Mulan* (WSR 0,61)

Mit einem weniger dreieckigen Oberkörper – und somit im Normalbereich – lagen hingegen neun der 64 vermessenen *Disney*-Figuren:

- Namenloser *Jäger* und *Seppel* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- *Mr. Ratcliffe* und *Häuptling Powhatan* aus dem Film *Pocahontas*,
- Namenloser *Kaiser* aus dem Film *Mulan*,
- *Hakenhand* und *Zinken* aus dem Film *Rapunzel*,
- *Häuptling Tui Waialiki* und *Maui* aus dem Film *Vaiana*.

Alles in allem lagen also 45,3 % der männlich gelesenen Figuren unterhalb des Normalbereichs und wurden somit sexualisiert. Damit wurde fast jeder zweite Charakter mit einem dreieckigen Oberkörper dargestellt. Es ließ sich dabei kein Muster, welche Charaktere eher sexualisiert wurden, erkennen, denn die Darstellungsweise erstreckte sich über sämtliche Charakterarten und Jahrzehnte der Kompilation. Ein Wandel in der Darstellung war dementsprechend nicht erkennbar.

Im Vergleich befanden sich lediglich 12,5 % der männlich gelesenen Figuren im Normalbereich. Es handelte sich dabei um zwei männlich gelesene Primärfiguren (Antagonist *Mr. Ratcliffe* und Protagonist *Maui*) sowie zwei Väter (*Häuptling Powhatan* und *Häuptling Tui Waialiki*) und fünf Sekundärfiguren. Es war dabei auffällig, dass sich auf dieser Liste vier der neun Figuren (*Gouverneur Mr. Ratcliffe*, *Häuptling Powhatan*, der namenlose *Kaiser* und *Häuptling Tui Waialiki*) befanden, die als männlich gelesene Herrscher viel Macht besaßen. Mit Blick auf die Liste der Charaktere, die sexualisiert wurden, in der lediglich *König Triton* und *Clananführer Lord Macintosh* eine vergleichbare Macht besaßen (denn ein Herzog oder Graf befindet sich in einer niedrigeren Stufe der Machthierarchie), werden hier also mächtige, männlich gelesene Personen nicht sexualisiert dargestellt. Ob sich eine vergleichbare Darstellung auch bei den weiblich gelesenen, mächtigen Zeichentrickfiguren zeigte, wird sich im späteren Verlauf des Unterkapitels herausstellen.

Denn zunächst werden die Ergebnisse der letzten Messung der männlich gelesenen Figuren vorgestellt: Für die *vertikale Körperproportion (UB/LB)* wurden 58 männlich gelesene, primäre und sekundäre Charaktere der 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* vermessen.⁴⁸ Die Werte erstreckten sich dabei von 0,18 bis 1,15. Dabei lag der

⁴⁸ Diese geringe Anzahl im Vergleich zu den Messungen der *WHR* und *WSR* kam dadurch zustande, dass nicht alle Figuren vermessbar waren, da sie z. B. Meermenschen wie *König Triton* waren oder sie nicht ganz (inklusive Füße) gezeigt wurden.

Durchschnitt insgesamt bei 0,51, welcher sich im in der Mitte des Normalbereichs befand, der zwischen 0,48 und 0,54 liegt.

Die *Disney*-Zeichentrickfiguren

- Namenlose *Jäger* und *Prinz* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- Namenloser *Prinz* aus dem Film *Cinderella*,
- *Prinz Philip* aus dem Film *Dornröschen*,
- *Prinz Erik* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- Namenloses *Biest* und *Gaston* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Aladdin*, *Dschafar* und namenloser *Sultan* aus dem Film *Aladdin*,
- *John Smith*, *Thomas*, *Häuptling Powhatan* und *Kokoum* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Fa Zhou*, *Hauptmann Li Shang* und namenloser *Kaiser* aus dem Film *Mulan*,
- *Prinz Naveen*, *Eli LaBouff*, *Dr. Facilier* und *Lawrence* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Flynn Rider* und *Brüder Stabington* aus dem Film *Rapunzel*,
- Die drei jungen Lords aus dem Film *Merida*,
- *Prinz Hans* aus dem Film *Die Eiskönigin*

wurden mit Werten im 0,3er- und 0,4er-Bereich sexualisiert gezeichnet. Ihre Beine waren also deutlicher länger als es normal gewesen wäre.

Mit einem Messwert von 0,41 kann die männlich gelesene Figur *Prinz Naveen* aus *Küss den Frosch*, welche in der folgenden Abbildung 11 als Freihandzeichnung zu sehen ist, als visuelle Repräsentation der soeben referierten Ergebnisse betrachtet werden.



Abbildung 11: Männlich gelesener Sekundärcharakter *Prinz Naveen* aus dem Film *Küss den Frosch* (UB/LB 0,41)

Jedoch wurden die Zeichentrickfiguren

- *Lumière* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Ling* und *Chien Po* aus dem Film *Mulan*,
- die Lords *Macintosh* und *Dingwall* aus dem Film *Merida*

sogar mit Werten im 0,1er- und 0,2er-Bereich noch stärker sexualisiert. Ihre Beinlänge wäre anatomisch bei einem Menschen nicht möglich. Es handelte sich hier also um eine extreme Form der unrealistischen Körperproportionen.

Mit realistischer Beinlänge (und somit im Normalbereich gezeichnet) wurden die folgenden vier Figuren:

- Namenloser *Graf* aus dem Film *Cinderella*,
- *König Stefan* aus dem Film *Dornröschen*,
- Namenloser *Vater* von *Tiana* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Herzog von Pitzbühl* aus dem Film *Die Eiskönigin*.

Insgesamt lagen bei dieser Messvariablen der männlich gelesenen *Disney Princess*-Charaktere 55,2 % unterhalb des Normalbereichs. Somit fiel also mehr als jeder zweite männlich gelesene Zeichentrickcharakter durch zu lange Beine auf. Im Vergleich zu den beiden anderen Messvariablen, wurde hier die größte Anzahl an Figuren unter dem Nor-

malbereich gefunden. Auffällig war dabei, dass alle Prinzen und *love interests* der weiblich gelesenen Prinzessinnen in dieser Liste der im *UB/LB* sexualisierten Figuren zu finden waren. Außerdem waren vier der sechs männlich gelesenen Antagonisten (*Gaston*, *Dschafar*, *Dr. Facilier* und *Prinz Hans*) in dieser Aufzählung zu finden. In Bezug auf das Erscheinungsjahr des Filmes ließ sich leider keine Auffälligkeit entdecken.

Im Vergleich wiesen lediglich 6,9 % der insgesamt 58 vermessenen Figuren realistische Körperproportionen auf. In dieser Aufstellung war keine männlich gelesene Figur aus einem Film der 1990er Jahre zu finden, denn die Figuren stammen aus vier Filmen der 1950er und 2010er Jahren. Somit zeigte sich also, dass die älteren sowie die neueren Filme teilweise eine normalere Darstellung der Beinlänge enthielten, jedoch kein Film der 1990er Jahre eine ähnliche Darstellung zeigte. Im Wandel der Zeit zeigte sich also ein Backlash in den 1990er Jahren, da nicht eine Figur aus dieser Zeit mit einem realistischen *UB/LB* zu finden war.

Es gab jedoch auch 19 der insgesamt 58 vermessenen Charaktere, die mit zu kurzen Beinen dargestellt wurden, denn ihre Messwerte überschritten den Normalbereich. Darunter befanden sich sechs der *Sieben Zwerge*, einige Väter, der männlich gelesene Protagonist *Maui* und die zwei männlich gelesenen Antagonisten *Mr. Ratcliffe* aus *Pocahontas* und *Shan Yu* aus *Mulan*.

Mit vergleichendem Blick auf die männlich gelesenen Charaktere, die in den Aufzählungen der sexualisierten Figuren zu finden waren, zeigte sich, dass sich eher unterschiedliche Zeichentrickcharaktere in diesen drei Listen befanden und es wenige männlich gelesene *Disney*-Figuren gab, die in allen drei Werten sexualisiert wurden. Es waren jedoch fast alle männlich gelesenen Prinzen sowie *love interests* unter diesen Figuren zu finden. Diese Charaktere waren jedoch für die Kompilation *Disney Princess* sehr relevant, weil sie die weiblich gelesenen Prinzessinnen häufig retteten – nämlich die folgenden:

- Namenloser *Prinz* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- Namenloser *Prinz* aus dem Film *Cinderella*,
- *Prinz Philip* aus dem Film *Dornröschen*,
- *Prinz Erik* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- *Aladdin* aus dem gleichnamigen Film,
- *John Smith* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Flynn Rider* aus dem Film *Rapunzel*.

Lediglich

- Namenloses *Biest* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Hauptmann Li Shang* aus dem Film *Mulan*,
- *Prinz Naveen* aus dem Film *Küss den Frosch*
- *Kristoff* aus dem Film *Die Eiskönigin*

waren in dieser Liste nicht zu finden, jedoch retteten sie die weiblich gelesene Prinzessin auch nicht am Ende des Films.⁴⁹ Männlich gelesene Figuren, die also als Retter für die weiblich gelesene Prinzessin auftraten, propagierten damit auffällig häufig sehr ungesunde und hypersexualisierte Körper. Männlich gelesene Personen, die zwar in einer engen (Liebes-)Beziehung zur weiblich gelesenen Prinzessin standen, diese jedoch nicht retteten, wurden weniger stark sexualisiert dargestellt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass mit Blick auf die männlich gelesenen *Disney Princess*-Figuren nur teilweise ein Wandel in der Darstellung über die acht Jahrzehnte der Kompilation erkennbar war.

Ob sich auf mit Blick auf die weiblich gelesenen Charaktere eine Veränderung zwischen 1937 und 2016 ausmachen ließ, zeigt sich im Folgenden. Denn nun wird sich im gleichen Vorgehen den Messergebnissen der weiblich gelesenen Figuren gewidmet.

Für das *Waist-to-Hip-Ratio* wurden summa summarum 36 weiblich gelesene, primäre und sekundäre Filmfiguren der 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* vermessen. Die Werte erstreckten sich dabei von 0,33 bis 1. Ihr Durchschnitt lag insgesamt bei 0,65, welcher sich unter dem Normalbereich befand, der zwischen 0,69 und 0,8 liegt.

Dabei unterschritten

- *Cinderella* aus dem gleichnamigen Film,
- *Prinzessin Arielle* aus dem gleichnamigen Film,
- *Belle* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*
- *Prinzessin Jasmin* aus dem Film *Aladdin*

den Normalbereich deutlich. Mit Werten im 0,3er- und 0,4er-Bereich wurde hier eine sehr starke Sexualisierung der Körperproportionen deutlich.

⁴⁹ *Belle* rettet dem *Biest* das Leben und er verwandelt sich daraufhin wieder in eine männlich gelesene Person zurück. *Mulan* rettet *Li Shang* zuerst das Leben und er begleicht seine Schuld, indem er sie nicht hinrichten lässt. *Tiana* und *Prinz Naveen* befreien sich gegenseitig durch ihre Liebe von dem Fluch (Frösche zu sein). *Prinzessin Anna* rettet ihr Leben durch einen Akt der wahren Liebe (sie rettet ihrer Schwester, *Königin Elsa*, das Leben) selbst.

Dies ist in Abbildung 12 am Beispiel des weiblich gelesenen Sekundärcharakters *Jasmin* aus dem Film *Aladdin* visuell verdeutlicht. Mit Blick auf diese Freihandzeichnung zeigt sich deutlich, wie unnatürlich schmal die Taille im Vergleich zur Hüfte war.



Abbildung 12: Weiblich gelesener Sekundärcharakter *Jasmin* aus dem Film *Aladdin* (WHR 0,4)

Im Gegensatz dazu unterschritten die weiblich gelesenen *Disney*-Charaktere

- *Prinzessin Schneewittchen* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- *Anastasia* und die *böse Stiefmutter* aus dem Film *Cinderella*,
- *Prinzessin Aurora* aus dem Film *Dornröschen*,
- *Ursula* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- *Pocahontas* und *Nakoma* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Mulan* aus dem gleichnamigen Film,
- *Tiana* und *Charlotte* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Prinzessin Rapunzel* und *Gothel* aus dem Film *Rapunzel*,
- *Merida* und *Elenor* aus dem Film *Merida*
- *Prinzessin Anna* und *Königin Elsa* aus dem Film *Die Eiskönigin*,
- *Vaiana* und *Sina Waialiki* aus dem Film *Vaiana*

den Normalbereich weniger stark, da Messwerte im 0,5er- und 0,6er-Bereich gefunden wurden. Hier wurde also eine geringere Sexualisierung als bei den Zeichentrickfiguren der vorherigen Aufzählung gefunden. Jedoch lag diese vermeintlich geringere Sexualisierung immer noch unter den Körperproportionen einer *Barbie-Puppe*, sodass auch die-

se Körperproportionen von einer realistischen Körperdarstellung eindeutig abweichen. Abbildung 13 zeigt das gefundene Verhältnis in dieser Körperproportion deutlich.

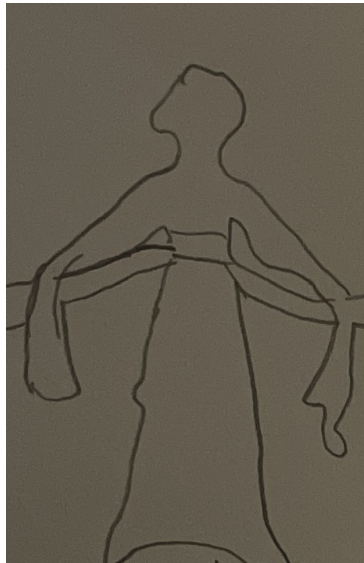


Abbildung 13: Weiblich gelesene Protagonistin *Mulan* aus dem gleichnamigen Film (*WHR* 0,52)

Beim Vergleich der Freihandzeichnungen aus den Abbildungen 12 und 13 zeigt sich außerdem der soeben angesprochene geringere Grad der Sexualisierung des Taillen- zu Hüftverhältnis optisch sehr deutlich. Jedoch liegt auch bei der weiblich gelesenen Protagonistin *Mulan* aus dem gleichnamigen Film aus der Abbildung 13 immer noch eine Sexualisierung durch unrealistische Körperproportionen vor.

Im Normalbereich gezeichnet wurden nur drei der 36 vermessenen Charaktere (die namenlose böse Stiefmutter/Königin aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*, die namenlose gute Fee aus dem Film *Cinderella* und die Fee *Sonnenschein* aus dem Film *Dornröschen*).

Insgesamt lagen 61,11 % der weiblich gelesenen Charaktere unterhalb des Normalbereichs. Es wurde also jede 1,6te Figur mit einer zu schmalen Taille im Vergleich zu ihrer Hüfte dargestellt, welches sich in einem sanduhrförmigen Körper zeigte. Besonders stark sexualisiert dargestellt wurden dabei vier der weiblich gelesenen Prinzessinnen aus den Filmen bis 1992 (*Cinderella*, *Prinzessin Arielle*, *Belle* und *Prinzessin Jasmin*). Abgesehen von diesen waren drei Mütter oder Stiefmütter, eine Stiefschwester, sowie zwei weiblich gelesene Antagonistinnen und zwei Freundinnen der weiblich gelesenen

Protagonistinnen ebenfalls von einer Sexualisierung ihres Erscheinungsbildes betroffen. Damit standen fast alle genannten, sexualisierten Personen in einem direkten (und engen) Verhältnis zu den weiblich gelesenen Prinzessinnen – oder waren selbst eine weiblich gelesene Prinzessin.

Somit zeigte sich ein Wandel in der Darstellung im Laufe der Zeit, denn vier der sechs weiblich gelesenen Prinzessinnen vor 1993 wurden stark sexualisiert dargestellt. Zwischen 1950 und 1992 war also eine Art Backlash in der Darstellung hin zu einer sexualisierteren Darstellung erkennbar.

Lediglich 8,33 % der weiblich gelesenen Figuren wurde mit einer realistischen Taillenzu Hüftbreite dargestellt. Dabei handelte es sich um Figuren, die aus den drei ersten Filmen von 1937, 1950 und 1959 stammen. In den zehn Filmen danach wurde keine weiblich gelesene Figur in mindestens zwei der drei vermessenen Screenshots innerhalb des realistischen Bereichs dieser Messvariable präsentiert. Somit zeigte sich hier eine Verschlechterung im *WHR* über den Verlauf der Kompilation hin zu einer schmalere Taille – und somit zu einer sexualisierteren Darstellung der weiblich gelesenen Charaktere.

Für das *Waist-to-Shoulder-Ratio* wurden 36 weiblich gelesene, primäre und sekundäre Filmfiguren der 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* vermessen. Die Werte erstreckten sich dabei von 0,34 bis 1,75. Ihr Durchschnitt lag dabei insgesamt bei 0,73, welcher sich im Normalbereich befand, der ebenfalls wie beim *WHR* zwischen 0,69 und 0,8 liegt. Mit Werten im 0,3er- und 0,4er-Bereich unterschritten dabei

- *Cinderella* aus dem gleichnamigen Film (als visuelles Beispiel in Abbildung 14)
- *Prinzessin Aurora* aus dem Film *Dornröschen*,
- *Belle* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Prinzessin Jasmin* aus dem Film *Aladdin*,
- *Pocahontas* aus dem gleichnamigen Film,
- *Mulan* aus dem gleichnamigen Film,
- *Prinzessin Rapunzel* aus dem gleichnamigen Film,
- *Prinzessin Anna* aus dem Film *Die Eiskönigin*

die Untergrenze deutlich.

Eine visuelle Darstellung eines solchen *WSR*-Werts ist als Freihandzeichnung in der folgenden Abbildung zu finden.

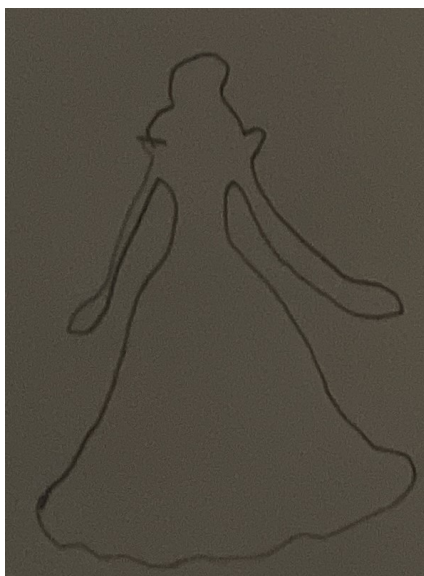


Abbildung 14: Weiblich gelesene Protagonistin *Cinderella* aus dem gleichnamigen Film (WSR 0,43)

Im Vergleich dazu unterschritten folgende Figuren mit Werten im 0,5er- und 0,6er-Bereich den Normalbereich nicht so stark wie die der vorherigen Aufzählung:

- *Prinzessin Schneewittchen* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- *Anastasia* und die namenlose böse *Stiefmutter* aus dem Film *Cinderella*,
- *Prinzessin Arielle* aus dem gleichnamigen Film,
- *Nakoma* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Charlotte* und *Tiana* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Gothel* aus dem Film *Rapunzel*,
- *Merida* aus dem gleichnamigen Film,
- *Königin Elsa* aus dem Film *Die Eiskönigin*,
- *Vaiana* aus dem gleichnamigen Film.

Sie wurden zwar weniger stark sexualisiert dargestellt, als die zuvor genannten Filmfiguren, trotzdem zeigten ihre Körperproportionen immer noch kein gesundes und natürliches Bild von weiblichen Körpern.

Mit realistischen Körpern und somit im Normalbereich dargestellt wurden drei der 36 vermessenen Figuren (die Mutter von *Tiana* namens *Eudora* aus dem Film *Küss den Frosch*, die Mutter von *Merida* namens *Elenor* aus dem Film *Merida* und die Mutter von *Vaiana* namens *Sina Waialiki* aus dem Film *Vaiana*).

Insgesamt lagen demnach knapp mehr als jede zweite weiblich gelesene *Disney Princess*-Figur (52,78 %) unterhalb der Untergrenze des Normalbereichs von 0,69. Be-

sonders die weiblich gelesenen Protagonistinnen wichen in den sexualisierten Bereich ab, jedoch auch einige der weiblich gelesenen Antagonistinnen unterschritten die Untergrenze. Die weiblichen Körper wurden dabei teilweise deutlich sexualisiert, denn die Taillen waren so schmal in Relation zu den Schultern, dass solche Körper nicht lebensfähig wären, da der Platz für lebensnotwendige Organe und/oder eine Wirbelsäule fehlen würde.

Im Vergleich dazu lagen lediglich gerundet 8,33 % der weiblich gelesenen Figuren im Normalbereich. Mit Blick auf dieser Figuren fiel auf, dass es sich ausschließlich um die Mütter der weiblich gelesenen Prinzessinnen aus den neueren Filmen (2009, 2012 und 2016) handelt. Es hat also den Anschein, als würden in den neueren Filmen zumindest einige ältere Figuren natürlicher in Bezug auf ihre Körper dargestellt werden.

Für das *Upper-Body/Lower-Body* wurden insgesamt 34 weiblich gelesene, primäre und sekundäre Filmfiguren der 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* vermessen. Die Werte erstreckten sich dabei von 0,22 bis 0,61. Ihr Durchschnitt lag alles in allem bei 0,33, welcher sich knapp im Normalbereich befand, der zwischen 0,32 und 0,42 liegt.

Die Figuren

- *Prinzessin Schneewittchen* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- *Cinderella*, *Anastasia* und die namenlose böse Stiefmutter aus dem Film *Cinderella*,
- *Prinzessin Aurora* und *Malefiz* aus dem Film *Dornröschen*,
- *Prinzessin Arielle* und *Ursula* aus dem Film *Arielle die Meerjungfrau*,
- *Belle* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Prinzessin Jasmin* aus dem Film *Aladdin*,
- *Nakoma* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Mulan* und ihre namenlose Mutter aus dem Film *Mulan*,
- *Tiana* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Prinzessin Rapunzel* aus dem gleichnamigen Film,
- *Merida* aus dem gleichnamigen Film,
- *Königin Elsa* aus dem Film *Die Eiskönigin*,
- *Vaiana* aus dem gleichnamigen Film

lagen mit Werten im 0,2er- und 0,3er-Bereich leicht unter dem Normalbereich.

Die primäre Figur *Rapunzel* aus dem gleichnamigen Film, welche als Freihandzeichnung in Abbildung 15 zu sehen ist, kann als Beispiel für diese zu langen Beine betrachtet werden.

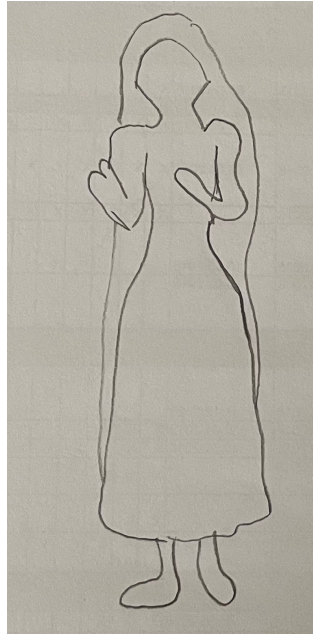


Abbildung 15: Weiblich gelesene Protagonistin *Rapunzel* aus dem gleichnamigen Film (UB/LB 0,31)

Im Normalbereich befanden sich die

- *Böse Stiefmutter/Königin* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- *Namenlose gute Fee* und *Drizella* aus dem Film *Cinderella*,
- *Sonnenschein* aus dem Film *Dornröschen*,
- *Pocahontas* aus dem gleichnamigen Film,
- *Charlotte, Mama Odie* und *Eudora* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Gothel* aus dem Film *Rapunzel*,
- *Elenor* aus dem Film *Merida*,
- *Prinzessin Anna* aus dem Film *Die Eiskönigin*,
- *Gramma Tala* und *Sina Waialiki* aus dem Film *Vaiana*.

Es lagen somit 55,88 % der weiblich gelesenen Figuren unterhalb der Grenze von 0,32. Die weiblichen Messwerte ähnelten einander bis auf ein paar Ausreißer (*Flora* und *Fauna* aus *Dornröschen* sowie die namenlose, böse *Stiefmutter/Königin* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*) und verteilten sich im 0,2er- bis 0,4er-Bereich. Im Vergleich zu den männlichen *vertikalen Körperproportionen*, welche sich zwischen 0,18 und 1,15 bewegten, zeigten sich hier ähnlichere Proportionen. Dabei lagen die weiblich gelesenen Zeichentrickcharaktere mit einem Durchschnitt von 0,33 nahe der Untergrenze von 0,32, wohingegen die männlich gelesenen mit einem Durchschnitt von 0,51 weiter von ihrer Untergrenze von 0,48 entfernt waren. Im Vergleich zu den männ-

lich gelesenen Figuren wurde additionally eine geringere Anzahl an weiblich gelesenen Zeichentrickfiguren mit zu kurzen Beinen gezeichnet – nämlich nur eine weiblich gelesene Filmfigur im Vergleich zu 19 männlich gelesenen. Dieser weiblich gelesene Charakter (*Flora* aus dem Film *Dornröschen*) war der einzige weiblich gelesene, welcher mit zu kurzen Beinen gezeichnet wurde.

Im Normalbereich befanden sich 38,23 % der weiblich gelesenen Figuren, sodass bei dieser Variable also der größte Anteil an weiblich gelesenen Figuren im Vergleich zu den beiden anderen Variablen im Normalbereich gefunden wurde. Im Normalbereich der *Becken-* und *Schultervariable* befand sich zu keiner Zeit eine weiblich gelesene Prinzessin mit mindestens zwei der drei Messwerte im Normalbereich, jedoch fiel mit Blick auf die aufgezählten Charaktere der *UB/LB*-Messwerte auf, dass zwei der weiblich gelesenen Prinzessinnen bei dieser Körperproportion enthalten waren. Es handelte sich dabei um die weiblich gelesenen Prinzessinnen von 1995 und 2012. Jedoch waren die dazwischen liegenden weiblich gelesenen Prinzessinnen nicht von diesem Wandel ebenfalls betroffen, sodass hier keine Veränderung in der Darstellungsart im Laufe der Zeit insgesamt sichtbar wurde.

Mit vergleichendem Blick auf die Aufstellungen der weiblich gelesenen Charaktere, die in den drei Variablen sexualisiert wurden, zeigte sich, dass bis auf einige Ausnahmen die gleichen Charaktere in allen drei Proportionen von einer Darstellung mit unnatürlichen Körperproportionen betroffen waren. Besonders die weiblich gelesenen Prinzessinnen, die essenziell für die gesamte Kompilation *Disney Princess* waren – da die Filme fast ausschließlich von ihnen handelten und nach ihnen benannt wurden – propagierten damit als zentrale Identifikationsfiguren auffällig häufig sehr ungesunde und hypersexualisierte Körper.

Es ergab sich also zusammengefasst nach Geschlecht betrachtet ein Muster in der Darstellung: Sexualisiert wurden sowohl einige der weiblich als auch der männlich gelesenen *Disney Princess*-Charaktere, besonders jedoch aber die weiblich gelesenen Prinzessinnen und die männlich gelesenen Prinzen. Auch zeigten sich ein paar Unterschiede in der Darstellungsweise im Laufe der Zeit.

Wurden das Geschlecht jeweils im Schnitt in den Fokus genommen, fiel auf, dass lediglich die weiblich gelesenen Figuren im Durchschnitt einmal (*WHR* 0,65) sexualisiert wurden und die anderen beiden weiblich gelesenen Messwerte im Normalbereich (wenn

auch wie beim *UB/LB* mit 0,33 zu sehen sehr knapp an der Untergrenze) lagen. Die durchschnittlichen Messwerte der männlich gelesenen Charaktere lagen im Vergleich bei allen drei Körperproportionen mittig im Normalbereich.

Somit wurde im Durchschnitt keines der beiden Geschlechter in allen Messwerten unrealistisch dargestellt, jedoch die weiblich gelesenen Zeichentrickfiguren eher als die männlich gelesenen, da sie in einem der drei Werte im Durchschnitt sexualisiert wurden.

6.1.2.2 Zu den Körperproportionen der Figuren im Durchschnitt nach Film

Durch die folgende Darstellung der durchschnittlichen Messwerte der Figuren je Film kann verglichen werden, wie sich die Darstellung im Durchschnitt entwickelt hat und ob es im Verlauf der Kompilation einen Trend zu einer bestimmten Art und Weise der Darstellung von Zeichentrickkörpern gibt.

Der vorab festgelegte Normalbereich für die Relation von Taillen- zu Hüftbreite für die männlich gelesenen Zeichentrickfiguren liegt zwischen 0,85 bis 0,9. Mit 0,85 lag dieser Durchschnitt der Figuren der Kompilation somit auf der Untergrenze des Normalbereichs.

Im Durchschnitt je Film bewegte sich die männlich gelesenen Charaktere oberhalb der 0,8, und überschritt die 1 zu keiner Zeit. Es zeigten sich also im Vergleich relativ ähnliche Durchschnittswerte. Jedoch gab es einen Film, dessen Messwert im Durchschnitt unter 0,8 zu finden war: *Arielle, die Meerjungfrau*. Das Liniendiagramm aus Abbildung 16 verdeutlicht außerdem, dass die Werte zwischen *Die Schöne und das Biest* und *Rapunzel* relativ konstant blieben. Lediglich die Filme *Dornröschen*, *Arielle, die Meerjungfrau* sowie *Merida* lagen mit ihren Werten unter denen der anderen Filme und wiesen somit die niedrigsten Werte auf.

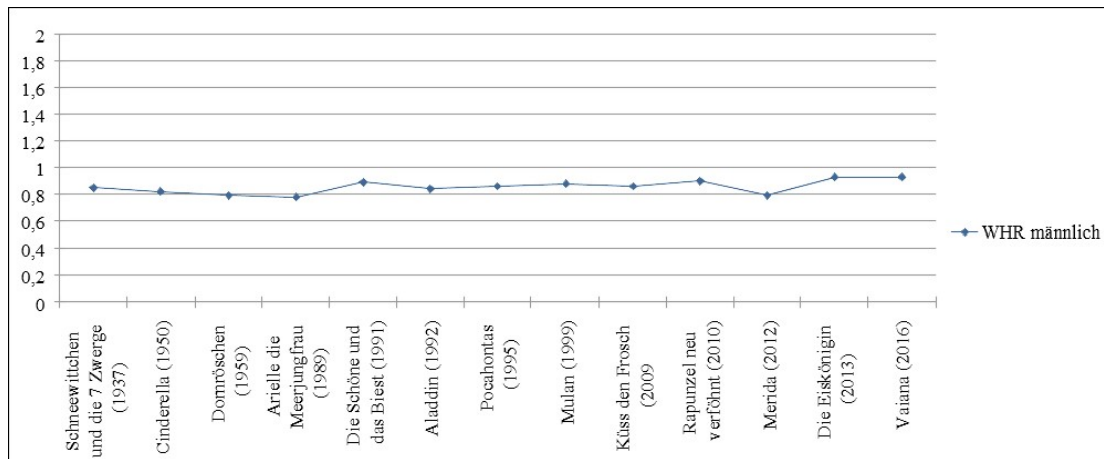


Abbildung 16: WHR-Durchschnitt der männlich gelesenen Figuren nach Film

Der vorab definierte Normalbereich liegt bei der Messvariable der Relation von Taillen- zu Schulterbreite zwischen 0,7 und 0,85. Insgesamt lagen die Werte der männlich gelesenen Personen durchschnittlich bei 0,77 – was innerhalb dieses Bereiches lag.

Die durchschnittlichen Messwerte unterschieden sich im Vergleich zur vorherigen Variablen etwas mehr und bewegten sich insgesamt zwischen 0,5 und 1. Dies zeigt ein Blick auf die Abbildung 17.

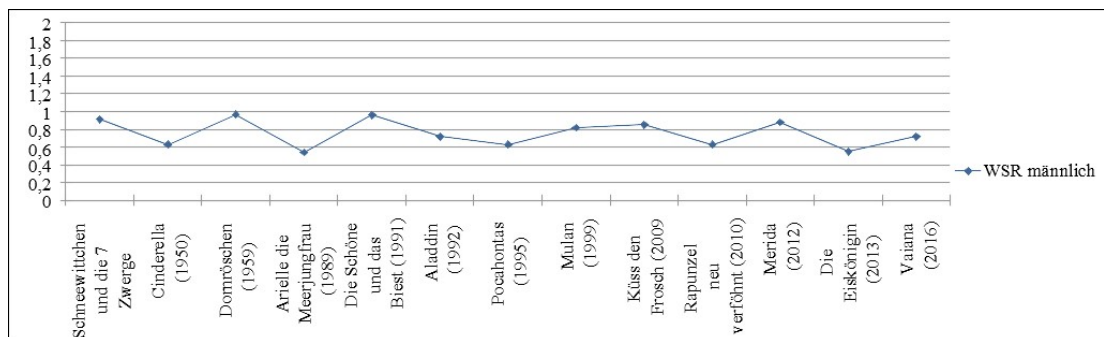


Abbildung 17: WSR-Durchschnitt der männlich gelesenen Figuren nach Film

Die meisten Werte bewegten sich jedoch in der Mitte des genannten Rahmens, wieder im 0,8er-Bereich. Es waren jedoch keine konstanten Werte zu erkennen, denn die Werte stiegen und fielen stets, sodass fast von einem Zick-zack-Muster gesprochen werden kann. Die niedrigsten Werte waren in den Filmen *Arielle, die Meerjungfrau* und *Die Eiskönigin* zu finden.

Die folgende Abbildung 18 beinhaltet den Durchschnitt des Verhältnisses von Ober- und Unterkörper. Hier zeigt sich, dass die Filme *Arielle, die Meerjungfrau* und *Aladdin*

mit niedrigeren Werten von den anderen Filmen abwichen. Der erste Film (*Schneewittchen und die 7 Zwerge*) sowie der letzte Film (*Vaiana*) zeigten dabei mit Abstand die höchsten Werte. Die Filme dazwischen bewegten sich alle in einem ähnlichen Bereich zwischen 0,4 und 0,7.

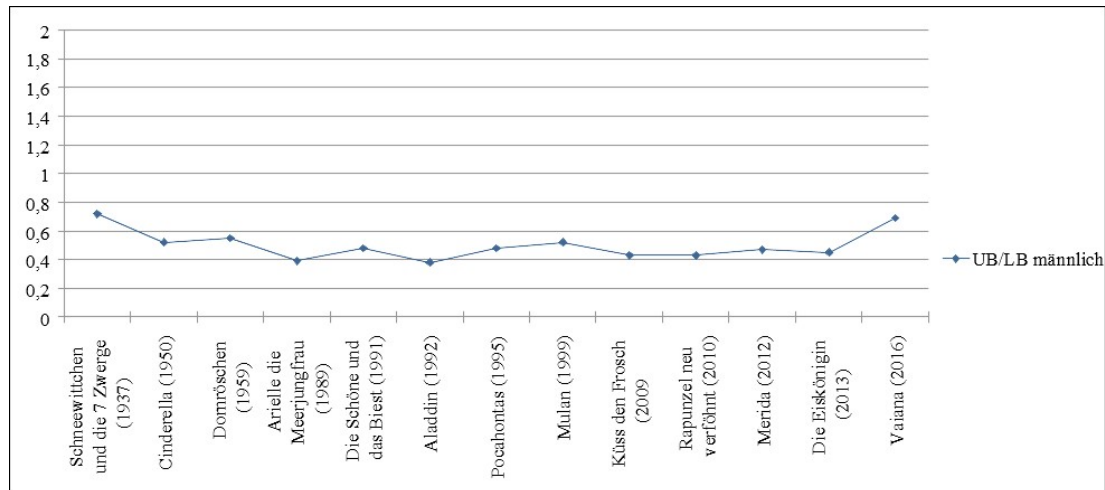


Abbildung 18: UB/LB-Durchschnitt der männlich gelesenen Figuren nach Film

Der Durchschnitt aller primären und sekundären, männlich gelesenen Charaktere lag bei 0,51, welches sich im Normalbereich befand.

Nun wird sich den durchschnittlichen Messwerten der weiblich gelesenen Figuren gewidmet. Begonnen wir dabei wie zuvor bei den männlich gelesenen Filmfiguren mit dem *WHR*. Diese Körperproportion ist, wie bereits zuvor beschrieben, besonders wichtig für die Frage, ob sexualisierte, weibliche Körperproportionen vorhanden sind oder nicht.

Im Schnitt lagen die Messwerte beim *Waist-to-Hip-Ratio* zwischen 0,4 und 0,8, wobei die meisten um 0,6 lagen. Der Film *Aladdin* war mit dem niedrigsten Durchschnittswert vertreten, der höchste Wert fand sich bei dem Film *Mulan*. Die Werte der Filme *Küsse den Frosch*, *Rapunzel*, *Merida* und *Die Eiskönigin* lagen relativ konstant über der 0,6er-Linie. Da diese Filme aufeinander folgten, kann von einem Trend einer ähnlichen Darstellung gesprochen werden. Sowohl der erste Film als auch der letzte Film bewegten sich auf einem ähnlichen (im Vergleich zu den anderen Filmen recht hohen) Niveau. In der folgenden Abbildung 19 sind die soeben erläuterten Werte abgebildet.

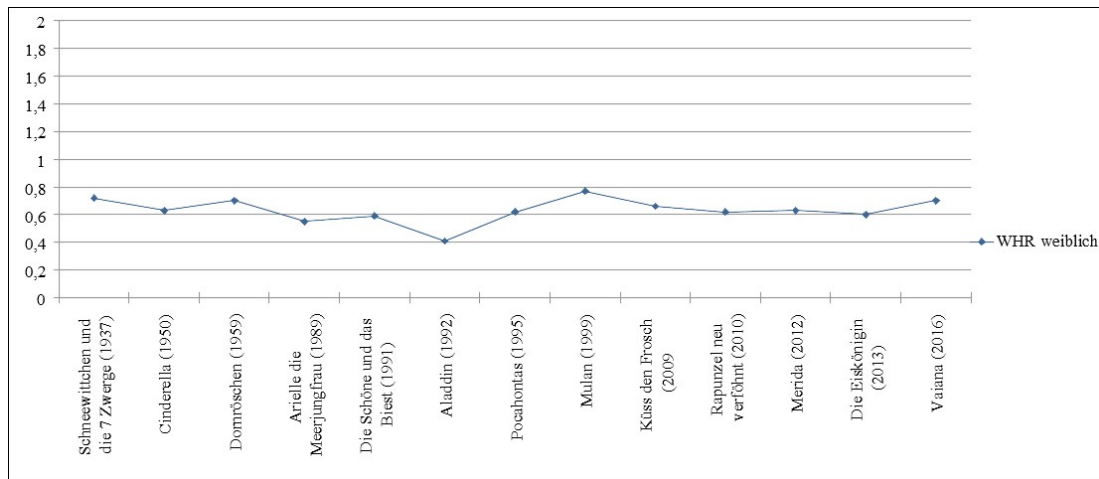


Abbildung 19: WHR-Durchschnitt der weiblich gelesenen Figuren nach Film

Der Durchschnitt für diese Variable lag insgesamt bei 0,65 und somit unter dem im Vorfeld bestimmten Normalbereich, welcher zwischen 0,69 und 0,8 liegt.

Nun werden die Ergebnisse des *Waist-to-Shoulder-Ratio* vorgestellt. Die Messwerte lagen bei den einzelnen Filmen zwischen 0,4 und 1, wobei sich die meisten Messwerte im Bereich der 0,6 bis 0,8 bewegten. Niedrige Werte fanden sich vor allem bei den Filmen *Aladdin* und *Pocahontas*. Wie das folgende Liniendiagramm aus Abbildung 20 zeigt, lag der Rahmen der Messwerte weiter auseinander als beim *WHR* aus Abbildung 19. Es zeigte sich hierbei zu keiner Zeit eine konstante Darstellung in diesem Messwert.

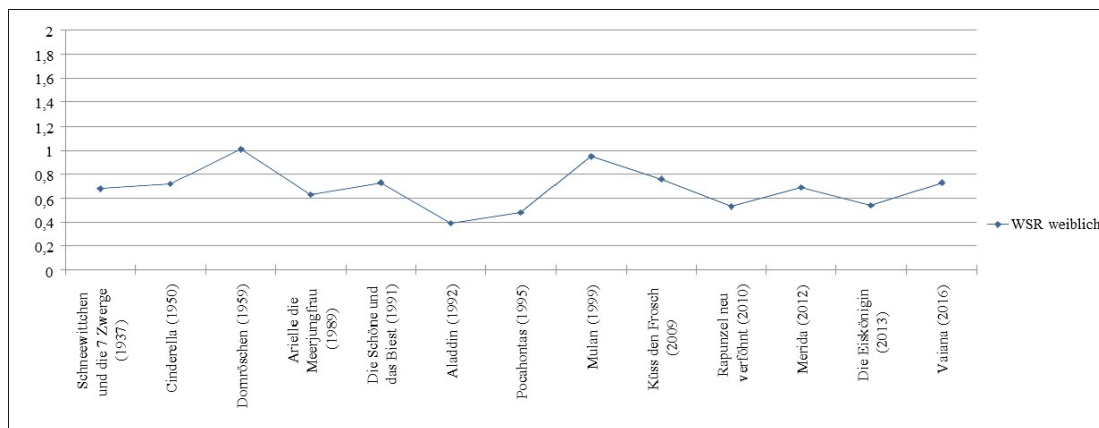


Abbildung 20: WSR-Durchschnitt der weiblich gelesenen Figuren nach Film

Der Durchschnitt der weiblich gelesenen Zeichentrickfiguren lag in dieser Filmauswahl bei 0,73 und somit im Normalbereich.

Ebenfalls wurde das *Upper-Body/Lower-Body* vermessen. In Abbildung 21 ist diese *vertikale Körperproportion* aufgezeigt. Die drei Filme *Arielle, die Meerjungfrau*, *Die Schöne und das Biest* und *Merida* lagen im Durchschnitt niedriger als die Messwerte der anderen zehn Filme. Die durchschnittlichen Werte der meisten Filme waren sich dabei relativ ähnlich. Besonders zwischen *Pocahontas* und *Vaiana* änderte sich in der Darstellung der Beinlänge wenig, sodass hier von einem konstanten Trend gesprochen werden kann. Somit waren die Filme von 1989 und 1991 Ausreißer von einem ansonsten ähnlichen Muster der Darstellung.

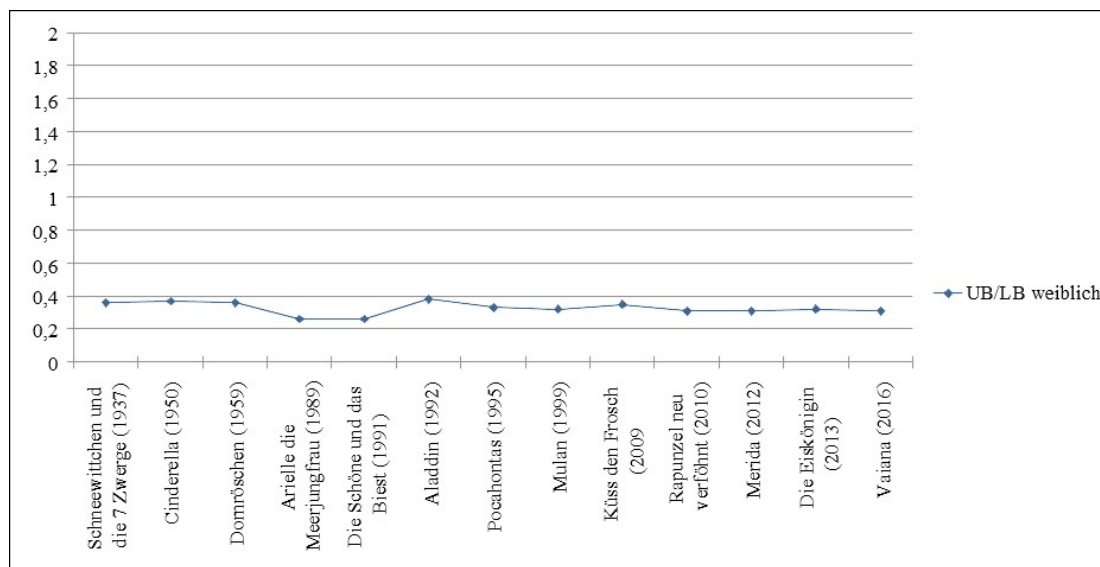


Abbildung 21: UB/LB-Durchschnitt der weiblich gelesenen Figuren nach Film

Der Durchschnitt der *UB/LB*-Messwerte für die weiblich gelesenen Personen insgesamt lag bei 0,33, welches knapp an der Untergrenze des Normalbereichs von 0,32 lag.

Zusammengefasst lässt sich zu den durchschnittlichen Messwerten der drei Variablen der weiblich und männlich gelesenen Figuren sagen, dass sich teilweise ein Trend in der Darstellungsform der Körperproportionen zwischen 1937 und 2016 zeigte. Dieser Trend machte sich jedoch nicht konstant in allen Messungen und Geschlechter bemerkbar, so dass nicht von einem einheitlichen Muster in der Darstellung gesprochen werden kann.

6.1.2.3 Zu den Körperteilen in Close-ups

Ein weiterer Bestandteil der vorliegenden Untersuchung lag in der Fragmentierung der Körperteile (welche nach Mulvey ein Bestandteil der Sexualisierung von vor allem weiblichen Personen im Film ist (vgl. Mulvey 2003: 402)). Dafür wurde jeweils gezählt, wenn ein Körperteil in einer Großaufnahme gezeigt wurde. Die gefundenen Ergebnisse werden im Folgenden zunächst nach Körperteilen, welche im Fokus standen und im Anschluss nach Charakteren, bei denen dieser Fokus mindestens einmal gefunden wurde aufgelistet. So lässt sich aufzeigen, ob ein Muster in der Kompilation *Disney Princess* zu finden war. Somit wäre außerdem ein Rückschluss darauf möglich, ob es einen Fokus auf ein bestimmtes Körperteil gab.

Im Anschluss werden die gefunden Körperteile nach Geschlecht differenziert. So kann aufgezeigt werden, welche Körperteile häufiger bei den männlich gelesenen und welche bei den weiblich gelesenen Zeichentrickfiguren gefunden wurden. Damit kann geklärt werden, ob die These Mulveys auf die hier gewählten 13 Filme zutrifft und ob weiblich gelesene Personen wirklich eher von einer Sexualisierung durch diese Darstellungsweise betroffen waren.

Um herauszufinden, ob es Körperteile gab, die eher fragmentiert gezeigt wurden, wurden die Ergebnisse nach Körperteil differenziert ausgewertet. In der folgenden Aufstellung werden nur die Körperteile aufgelistet, die mindestens einmal fragmentiert wurden. Das waren die folgenden 14 Körperteile:

- *Hand,*
- *Fuß,*
- *Rücken,*
- *Arm,*
- *Beine,*
- *Brust,*
- *Oberkörper,*
- *Gesäß,*
- *Ohr,*
- *Auge,*
- *Lippen,*
- *Haare,*

- *Bauch,*
- *Den Körper von unten nach oben zeigen.*

Dabei zeigte sich, dass es neben den stereotypischen, sexualisierten Körperteilen *Gesäß, Brust, Oberkörper* und *Beine* auch Körperteile gab, auf die ein Fokus in der Handlung Sinn machte (z. B. *Haare* in dem Film *Rapunzel* oder *Lippen* in dem Film *Arielle, die Meerjungfrau* während des Songs *Küss sie doch*).

Gab es jedoch einen geschlechtlichen Unterschied in der Fragmentierung der Körperteile? Um herauszufinden, ob ein Muster erkennbar war, wird im Folgenden erörtert, welche Charaktere von einer Fragmentierung betroffen waren und welche Körperteile wie oft bei welchem Geschlecht gezählt wurden.

Mit Blick darauf, bei welchen Charakteren jeweils mindestens ein fragmentiertes Körperteil gefunden wurde, entstanden die folgenden Aufzählungen. Dabei wird in der Vorstellung chronologisch vorgegangen und nach Geschlecht unterschieden.

Es wurden bei den 24 von 92 männlich gelesenen *Disney*-Figuren

- *Namenloser Jäger* und *namenloser Prinz* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge,*
- *Namenloser König* aus dem Film *Cinderella,*
- *Prinz Erik* und *König Triton* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau,*
- *Namenloses Biest* und *Gaston* aus dem Film *Die Schöne und das Biest,*
- *John Smith, Mr. Ratcliffe* und *Kokoum* aus dem Film *Pocahontas,*
- *Aladdin* und *Dschafar* aus dem Film *Aladdin,*
- *Shan Yu, Yao, Hauptmann Li Shang* und *Fa Zhou* aus dem Film *Mulan,*
- *Dr. Facilier* und *Lawrence* aus dem Film *Küss den Frosch,*
- *Flynn Rider* aus dem Film *Rapunzel,*
- *Fergus, Lord Macintosh, Lord MacGuffin* und *Lord Dingwall* aus dem Film *Merida,*
- *Maui* aus dem Film *Vaiana*

mindestens eine Darstellung eines fragmentierten Körperteils gefunden.

Bei den 22 von 39 weiblich gelesenen Zeichentrickcharakteren wurde

- *Prinzessin Schneewittchen* und *böse Stiefmutter/Königin* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge,*
- *Cinderella, böse Stiefmutter, Drizella* und *Anastasia* aus dem Film *Cinderella,*
- *Prinzessin Arielle* und *Ursula* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau,*
- *Belle* aus dem Film *Die Schöne und das Biest,*

- *Pocahontas* und *Nakoma* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Prinzessin Jasmin* aus dem Film *Aladdin*,
- *Mulan* aus dem gleichnamigen Film,
- *Mama Odie* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Prinzessin Rapunzel* und *Gothel* aus dem Film *Rapunzel*,
- *Merida* und *Elenor* aus dem Film *Merida*,
- *Königin Elsa* und *Prinzessin Anna* aus dem Film *Die Eiskönigin*,
- *Vaiana* und *Gramma Tala* aus dem Film *Vaiana*

jeweils mindestens eine Darstellung eines fragmentierten Körperteils gefunden.

Dabei war die geschlechtliche Verteilung mit 24 bzw. 22 annähernd gleich.

In der folgenden Tabelle sind jeweils die soeben genannten, männlich gelesenen Figuren inklusive der Häufigkeit eines fragmentierten Körperteils aufgelistet. Außerdem ist dieser Tabelle zu entnehmen, um welche Körperteile es sich jeweils handelte.

Film	Charakter	Hand	Fuß	Rücken	Arm	von unten nach oben	Beine	Brust	Oberkörper	Gesäß	Ohr	Auge	Lippen	Haare	Bauch	Gesamt
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	Prinz	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	Jäger	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Cinderella (1950)	König	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Arielle, die Meerjungfrau (1989)	König Triton	2	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	4
Arielle, die Meerjungfrau (1989)	Prinz Erik	5	1	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	10
Die Schöne und das Biest (1991)	Gaston	1	0	0	0	0	4	1	0	0	0	0	0	0	0	6
Die Schöne und das Biest (1991)	Biest	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Aladdin (1992)	Dschafar	6	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9
Aladdin (1992)	Aladdin	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
Pocahontas (1995)	John Smith	9	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	13
Pocahontas (1995)	Mr. Ratcliffe	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Pocahontas (1995)	Kokoum	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Mulan (1999)	Fa Zhou	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Mulan (1999)	Hauptmann Li Shang	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2
Mulan (1999)	Shan Yu	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Mulan (1999)	Yao	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2
Küss den Frosch (2009)	Dr. Facilier	2	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Küss den Frosch (2009)	Lawrence	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Rapunzel (2010)	Flynn Rider	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Merida (2012)	Fergus	1	0	0	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0	4
Merida (2012)	Lord Macintosh	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Merida (2012)	Lord Dingwall	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Merida (2012)	Lord MacGuffin	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Vaiana (2016)	Maui	1	1	7	6	0	0	25	0	0	0	0	0	0	0	40
	Gesamt	41	12	10	8	3	6	31	0	4	1	0	0	0	2	118

Tabelle 6: Fragmentierung der männlichen Körper

Man sieht hier deutlich, dass *Maui* (aus dem letzten Film (*Vaiana*)) mit großem Abstand am häufigsten fragmentiert (40-mal) dargestellt wurde. Die Körper der männlich gelesenen

nen Zeichentrickfiguren der Filme *Schneewittchen und die Sieben Zwerge* und *Cinderella* sowie die Figuren aus den Filmen *Pocahontas*, *Mulan*, *Küss den Frosch* und *Merida* wurden mit einem Körperteil am wenigsten fragmentiert. Das zeigte sich auch in der prozentualen Verteilung: 54,16 % der von einer Fragmentierung betroffenen, männlich gelesenen Figuren waren nur ein- oder zweimal auf diese Art dargestellt; mehr als zehnmal war es lediglich 12,5 %. Mittelwert sowie Durchschnitt lagen demnach bei 4,9-mal.

Es folgen nun die Ergebnisse der weiblich gelesenen *Disney*-Charaktere.

Film	Charakter	Hand	fuß	Rücken	Arm	von unten nach oben	Beine	Brust	Oberkörper	Gesäß	Ohr	Augen	Lippen	Haare	Bauch	Gesamt
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	Prinzessin Schneewittchen	2	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	böse Stiefmutter/ Königin	12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12
Cinderella (1950)	Cinderella	9	10	0	0	0	9	0	0	0	0	0	0	0	0	28
Cinderella (1950)	Anastasia	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Cinderella (1950)	Drizella	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Cinderella (1950)	Böse Stiefmutter	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Arielle, die Meerjungfrau (1989)	Ursula	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Arielle, die Meerjungfrau (1989)	Prinzessin Arielle	8	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9
Die Schöne und das Biest (1991)	Belle	3	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
Aladdin (1992)	Prinzessin Jasmin	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Pocahontas (1995)	Pocahontas	3	0	0	0	0	5	0	1	0	0	0	0	0	0	9
Pocahontas (1995)	Nakoma	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Mulan (1999)	Mulan	7	4	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	14
Küss den Frosch (2009)	Mama Odie	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Rapunzel (2010)	Prinzessin Rapunzel	4	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	9
Rapunzel (2010)	Gothel	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Merida (2012)	Elenor	4	0	0	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	7
Merida (2012)	Merida	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Die Eiskönigin (2013)	Königin Elsa	3	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	5
Die Eiskönigin (2013)	Prinzessin Anna	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Vaiana (2016)	Gramma Tala	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Vaiana (2016)	Vaiana	2	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
	Gesamt	71	31	0	0	3	21	0	1	2	0	1	1	3	0	134

Tabelle 7: Fragmentierung der weiblichen Körper

Wie Tabelle 7 zeigt, lagen die Werte, die anzeigen, wie oft ein Körperteil fragmentiert wurde, pro Person höher als die der männlich gelesenen Personen, jedoch ist die Anzahl der Figuren, deren Körper fragmentiert dargestellt wurden, mit 22 um zwei niedriger. D. h. es wurden weniger weibliche Körper fragmentiert, jedoch wurden die Charaktere, die auf diese Art sexualisiert wurden, häufiger auf diese Weise gezeigt. Am häufigsten mit fragmentierten Körperteilen dargestellt wurde *Cinderella* (28-mal), am wenigsten die

böse Stiefmutter von *Cinderella* und *Gramma Tala* (einmal). Im Vergleich dazu zeigte sich mit Blick auf die quantitative Verteilung, dass weniger weiblich gelesene Zeichentrickcharaktere lediglich ein Körperteil im Fokus hatten: hier wurden 27,27 % der fragmentierten, weiblichen Körper nur ein- oder zweimal fragmentiert, mehr als 10-mal gerundet 13,63 %. Der Durchschnitt lag somit bei 6,1-mal, der Mittelwert bei 11,65.

In der folgenden Tabelle werden beide soeben nach Geschlecht vorgestellten Verteilungen für die bessere Vergleichbarkeit zusammengebracht.

Körperteil	Männlich gelesen	Weiblich gelesen	nicht-binär zu lesen
Arm	8	0	0
Augen	0	1	0
Bauch	2	0	0
Bein	6	21	0
Brust	31	0	0
Fuß	12	31	0
Gesäß	4	2	0
Haare	0	3	0
Hand	41	71	0
Lippen	0	1	0
Oberkörper	0	1	0
Ohr	1	0	0
Rücken	10	0	0
von oben nach unten	3	3	0
Gesamt	118	134	0

Tabelle 8: Fragmentierung der Körper insgesamt nach Körperteil und Geschlecht

In dieser Tabelle zeigt sich deutlich, dass die Körperteile *Hand*, *Bein*, *Fuß* sowie *Haare* häufiger bei weiblich gelesenen Personen gezählt wurden, wohingegen die Körperteile *Arm*, *Brust* und *Rücken* eher bei den männlich gelesenen zu finden waren. *Von oben nach unten* sowie *Gesäß* wurden bei beiden Geschlechtern gleich häufig gefunden.

Die Körperteile *Arm*, *Brust* und *Rücken* sind Körperteile, die zum Oberkörper gehören. Wie beim *WSR* bereits erläutert, ist der Oberkörper (und besonders eine dreieckige Form des Oberkörpers) für männlich gelesene Figuren Ausdruck einer Sexualisierung. Das Körperteil *Beine*, welches durch eine besonders lange und dünne Darstellungsweise sexualisiert wird, war dahingegen bei weiblich gelesenen Personen häufiger im Fokus. Den Körper *von unten nach oben* zeigen wurde mit drei Mal gleich häufig bei beiden Geschlechtern gefunden.

Somit lässt sich zu diesem Punkt zusammenfassen, dass die weiblichen Körper zwar in der Anzahl pro Körper häufiger fragmentiert, jedoch bei den männlich gelesenen Figuren mehr Charaktere fragmentiert dargestellt wurden. Dabei lag der Fokus teilweise auf den stereotypischen Körperteilen.

Wurde jedoch berücksichtigt, dass es nur 39 weiblich gelesene aber 92 männlich gelesene, primäre und sekundäre Charaktere gab, wurden 56,41 % der weiblich gelesenen und lediglich 26,08 % der männlich gelesenen Personen in den Filmen mit einem Fokus auf einzelne Körperteile dargestellt. Aufgrund der geringeren Anzahl der weiblich gelesenen Figuren in den ausgewählten 13 Filmen war ihre Darstellung also offensichtlicher. Denn obwohl die Anzahl der Charaktere, die fragmentiert dargestellt wurden, mit 52,17 % männlich und 47,82 % weiblich gelesenen Filmfiguren nahezu ausgeglichen war, zeigte ein Rückbezug auf die Gesamtanzahl der Figuren ihres Geschlechts ein anderes Bild.

Erneut wurden also weiblich gelesene Personen sexualisierter dargestellt als männlich gelesene. Es zeigte sich auch hier abermals ein bereits gefundenes Muster der Sexualisierung.

6.1.2.4 Zu den Körperproportionen der Antagonist:innen

Die folgende nach Charakterart unterschiedene Vorstellung der Ergebnisse orientiert sich an der Theorie des *male gaze* (1975) von Mulvey, da auch sie in ihren Ausführungen ebenfalls nach Charakterart unterscheidet und z. B. über Protagonist:innen spricht (vgl. Mulvey 2003: 399). Es wird dabei zwischen den Charakterarten Protagonist:innen, Antagonist:innen und Sekundärcharakteren unterschieden, um ein etwaiges Muster in der Darstellung deutlich zu machen. Denn Protagonist:innen und Antagonist:innen sind für den Film und dessen Handlung relevanter als sekundäre Zeichentrickcharaktere, werden demnach häufiger gezeigt und sind somit für die Zuschauer:innen ein wahrscheinlicheres Identifikationsziel. Eine sexualisierte Darstellung von Protagonist:innen hätte somit einen größeren Einfluss auf die Zuschauer:innen als die einer akzessorischen Figur.

In diesem Unterkapitel werden zunächst die Messwerte der Antagonist:innen in den Fokus gestellt. Dabei wird nach Geschlecht unterschieden und mit den Ergebnissen der männlich gelesenen Charaktere begonnen.

Wie bereits vorgestellt, gab es insgesamt die folgenden sechs⁵⁰ männlich gelesenen Antagonisten:

- *Gaston* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Dschafar* aus dem Film *Aladdin*,
- *Mr. Ratcliffe* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Shan Yu* aus dem Film *Mulan*,
- *Dr. Facilier* aus dem Film *Küss den Frosch*
- *Prinz Hans* aus dem Film *Die Eiskönigin*.

Die Messergebnisse der männlich gelesenen Antagonisten werden nun einzeln nach Variable sortiert vorgestellt. Das bekannte Vorgehen in der Reihenfolge aus den vorherigen Kapiteln bleibt bestehen.

Alles in allem lagen die Messwerte der *Beckenvariable* zwischen 0,6 und 1,1. Die meisten Werte bewegten sich zwischen 0,8 und 0,9 – weshalb der Durchschnitt auch bei 0,88 lag.

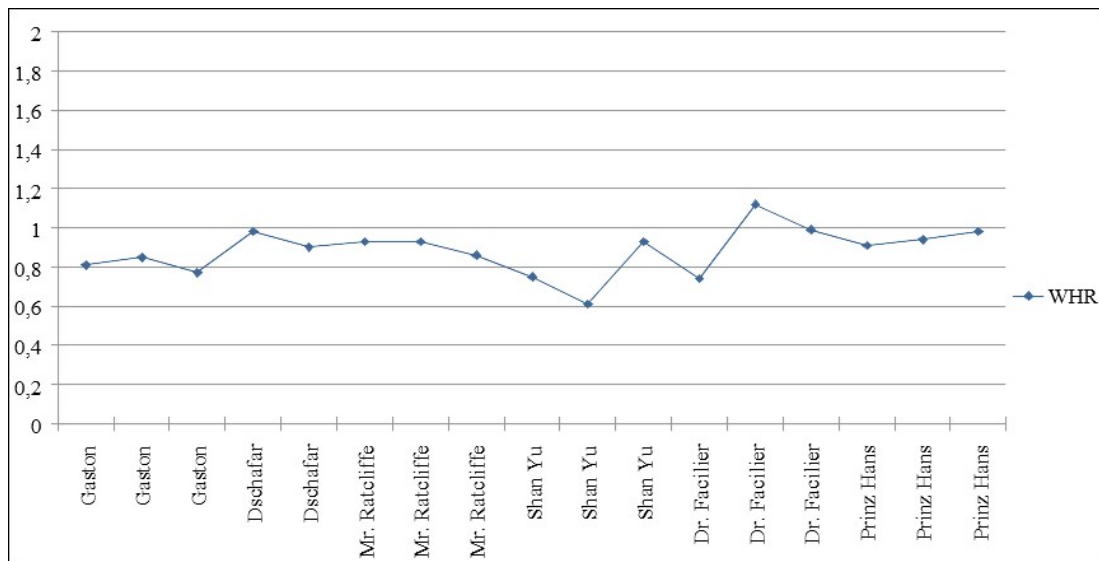


Abbildung 22: WHR der männlich gelesenen Antagonisten

Mit Blick auf die vorherige Abbildung 22 zeigt sich, dass sich keine Tendenz im Laufe der Jahrzehnte der Kompilation *Disney Princess* erkennen ließ.

⁵⁰ *Te Ka* bzw. *Te Fiti* konnte als nicht-binär zu lesende Antagonist:in nicht eindeutig einem der beiden Geschlechter zugeordnet werden, weshalb dieser Charakter entsprechend codiert wurde. Denn zuerst wurde in dem Film *Vaiana* von einem männlich gelesenen Antagonisten *Te Ka* gesprochen, welcher sich jedoch am Ende des Films nach der Rettung durch *Vaiana* in die weiblich gelesene Göttin *Te Fiti* zurückverwandelt.

Das Liniendiagramm aus Abbildung 23 zeigt deutlich, dass fast alle Werte der *Schultervariable* deutlich unter 0,8 zu finden waren. Die niedrigsten Werte waren mit deutlichem Abstand bei *Dr. Facilier* aus *Küss den Frosch* und *Dschafar* aus *Aladdin* zu finden. Der Durchschnitt lag insgesamt bei 0,59. Ein Blick auf die Abbildung zeigt, dass es keinen Wandel in der Darstellung zwischen 1937 und 2016 gab.

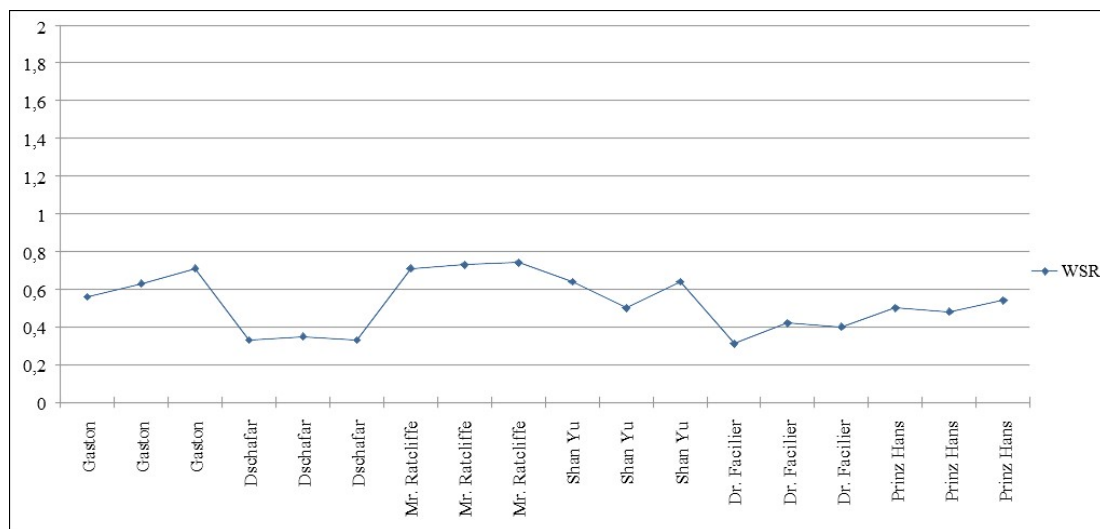


Abbildung 23: WSR der männlich gelesenen Antagonisten

Die nachfolgende Grafik zeigt die Werte der Beinvariable für die männlich gelesenen Antagonisten. Insgesamt waren die Werte zwischen 0,3 und 0,8 zu finden. Die höchsten Werte zeigten mit deutlichem Abstand *Mr. Ratcliffe* und *Shan Yu*, welche also mit besonders kurzen Beinen dargestellt wurden, wohingegen die anderen männlich gelesenen Antagonisten in ähnlichen Bereichen zu finden waren und eine eher natürliche bis sehr lange Beinlänge besaßen. Alles in allem lag der Durchschnitt deshalb bei 0,47.

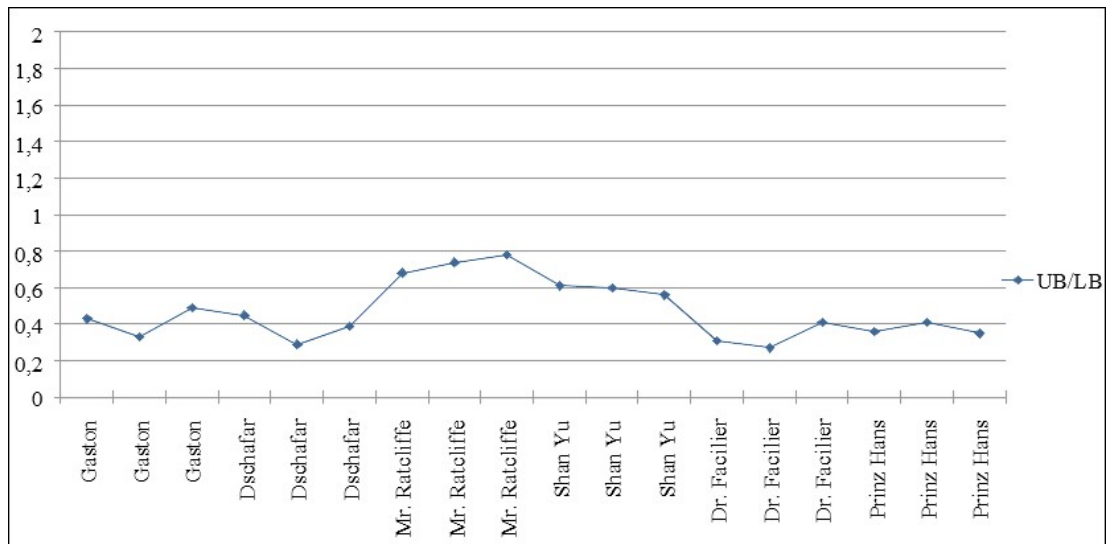


Abbildung 24: UB/LB der männlich gelesenen Antagonisten

Um diese Ergebnisse in eine Relation zu setzen, wurden auch die weiblich gelesenen Antagonistinnen einer Messung unterzogen.

Wie bereits zuvor erwähnt, gab es insgesamt fünf weiblich gelesene Antagonistinnen in den 13 Filmen:

- Namenlose böse Stiefmutter/Königin aus dem Film *Schneewittchen*,
- Namenlose böse Stiefmutter aus dem Film *Cinderella*,
- Die Fee Malefiz aus dem Film *Dornröschen*,
- Die Seehexe Ursula aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*
- Die angebliche Mutter von *Rapunzel* namens *Gothel* aus dem Film *Rapunzel*.

Mit Blick auf diese Aufzählung wird deutlich, dass die ersten vier Filme (1937, 1950, 1959 und 1989) nur aus weiblich gelesenen Antagonistinnen bestanden und es danach einen Trend zu fast ausschließlich männlich gelesenen Antagonisten gab. Die Rolle der bösen Figuren wurde also nach *Arielle, die Meerjungfrau* (1989) bis auf eine Ausnahme (*Rapunzel* (2010)) ausschließlich mit männlich gelesenen Charakteren besetzt.

Die Werte des Verhältnisses von Taille- zu Hüftbreite der aufgezählten weiblich gelesenen Antagonistinnen bewegten sich zwischen 0,3 und 1, wobei die meisten Werte zwischen 0,6 und 0,8 zu finden waren. Ihr Durchschnitt lag genau dazwischen (bei 0,7). Der niedrigste Werte wurde bei der namenlosen bösen Stiefmutter von *Cinderella* gefunden. Deutlicher Ausreißer nach oben war dabei *Malefiz*, denn einen so hohen WHR-

Wert (von 1) wie bei dieser Figur gab es bei keiner anderen weiblich gelesenen Antagonistin. Ihre Hüfte und Taille waren entsprechend gleich breit.

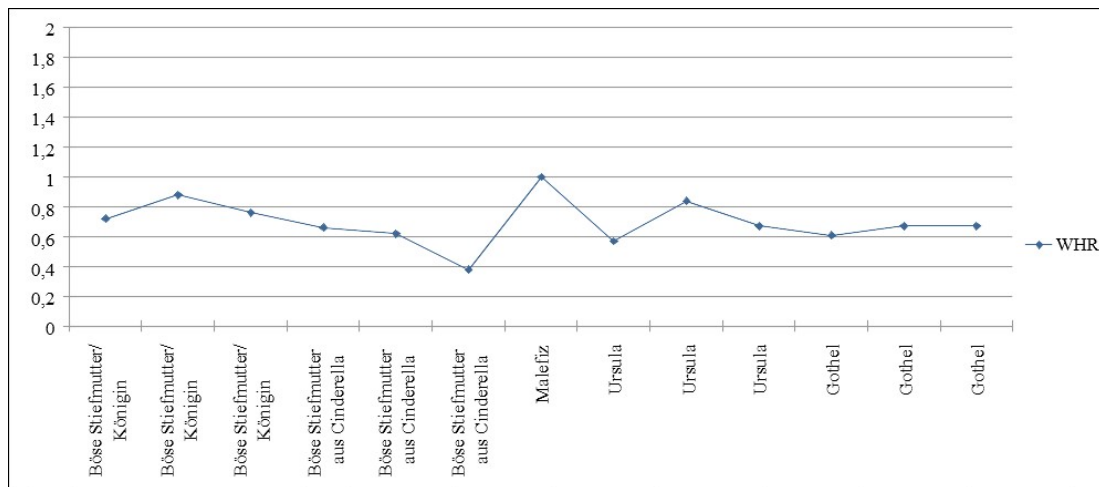


Abbildung 25: *WHR* der weiblich gelesenen Antagonistinnen

In der folgenden Abbildung 26 sind die Messwerte des Verhältnisses von Taille- zu Schulterbreite für die weiblich gelesenen Antagonistinnen dargestellt. Hier wurden erneut Werte zwischen 0,3 und 1 gefunden. Dabei schwankten die Werte sehr stark. Ihr Durchschnitt lag knapp unter dem Normalbereich, nämlich bei 0,67.

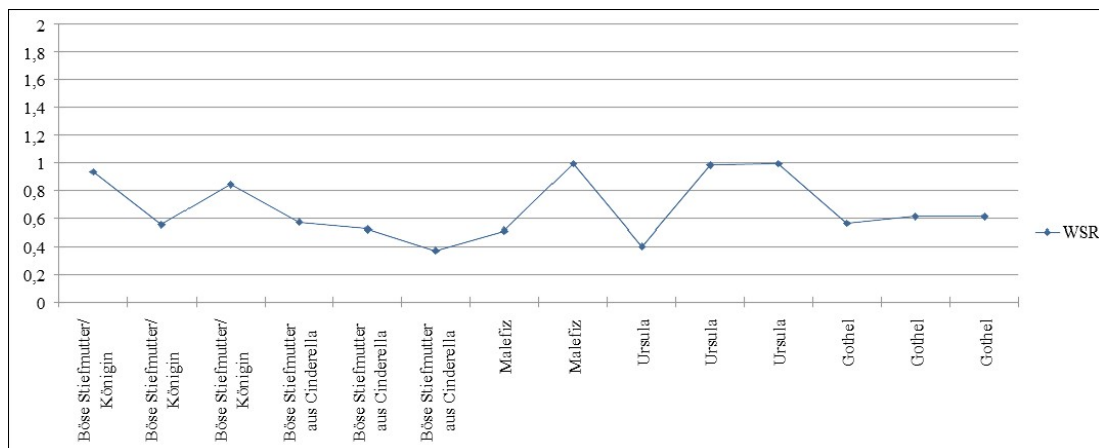


Abbildung 26: *WSR* der weiblich gelesenen Antagonistinnen

Die nachstehende Abbildung 27 enthält die Werte der Messung von Ober- in Relation zu Unterkörper. Der Durchschnitt lag bei 0,32. Insgesamt lagen alle Werte zwischen 0,2 und 0,4.

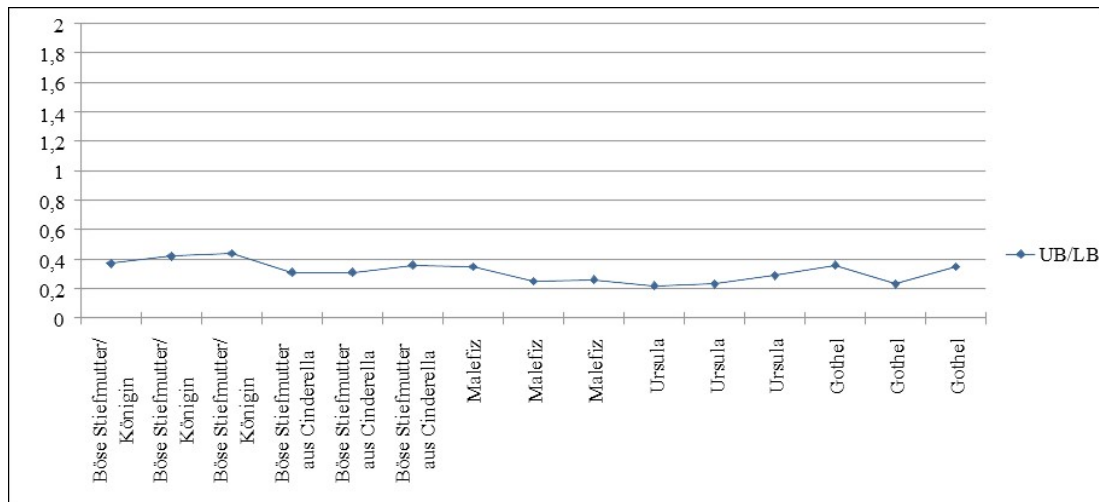


Abbildung 27: UB/LB der weiblich gelesenen Antagonistinnen

Zusammengefasst kann zu den zentralen Gegenspieler:innen der Protagonist:innen gesagt werden, dass sie im Gegensatz zu den Protagonist:innen unabhängig vom Geschlecht beim Verhältnis von Taillen- zu Schulterbreite sexualisiert dargestellt wurden (männlich gelesene 0,59 und weiblich gelesene Personen 0,67). Wie die Werte zeigten, waren die männlich gelesenen Antagonisten demnach etwas stärker sexualisiert als die weiblich gelesenen Antagonistinnen, da diese stärker vom Normalbereich (0,7 männlich gelesene bzw. 0,69 weiblich gelesene) abwichen. Auch konnte herausgefunden werden, dass mehr als die Hälfte der männlich gelesenen Antagonisten bzw. die Hälfte der weiblich gelesenen Antagonistinnen der *Disney Princess* Kompilation zu lange Beine besaßen. Dabei waren wie bei den männlich gelesenen Protagonisten wieder die männlich gelesenen Zeichentrickcharaktere auch über dem Normalbereich zu finden, die weiblich gelesenen nicht. Kein männlich gelesener Antagonist und nur eine weiblich gelesene Antagonistin wurde im Normalbereich gezeigt. Der Großteil wurde fast immer mit zu langen oder zu kurzen Beinen modelliert. Es wurde bei der Darstellung dieser Figurenart also immer auf extreme Körper gesetzt.

6.1.2.5 Zu den Körperproportionen der Protagonist:innen

Als nächstes wird ein Blick auf die Körper der Protagonist:innen geworfen. Entsprechend der für diese Forschung gewählten Definition eines männlich gelesenen Protagonisten konnten die folgenden sieben⁵¹ identifiziert werden:

- *Prinz Erik* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- Namenloses *Biest* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Aladdin* aus dem gleichnamigen Film,
- *John Smith* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Flynn Rider* aus dem Film *Rapunzel*,
- *Kristoff* aus dem Film *Die Eiskönigin*,
- *Maui* aus dem Film *Vaiana*.

Die Werte des *Waist-to-Hip-Ratios* aus Abbildung 28 bewegten sich für diese Figuren zwischen 0,7 und 1,1, wobei die meisten Werte im Bereich der 0,8 zu finden waren. Demnach lag der Durchschnitt bei 0,81. Den höchsten Wert mit 1,1 erreichte das namenlose *Biest*, die niedrigsten Werte zeigten *Kristoff* und *Aladdin*. Ansonsten bewegten sich die Werte in ähnlichen Bereichen, sodass kein Trend über die Jahre (vom ältesten zum neusten Film) hinweg erkennbar war. Mit Blick auf die folgende Abbildung ist das durch die chronologische Reihenfolge der aufgelisteten Figuren erkennbar.

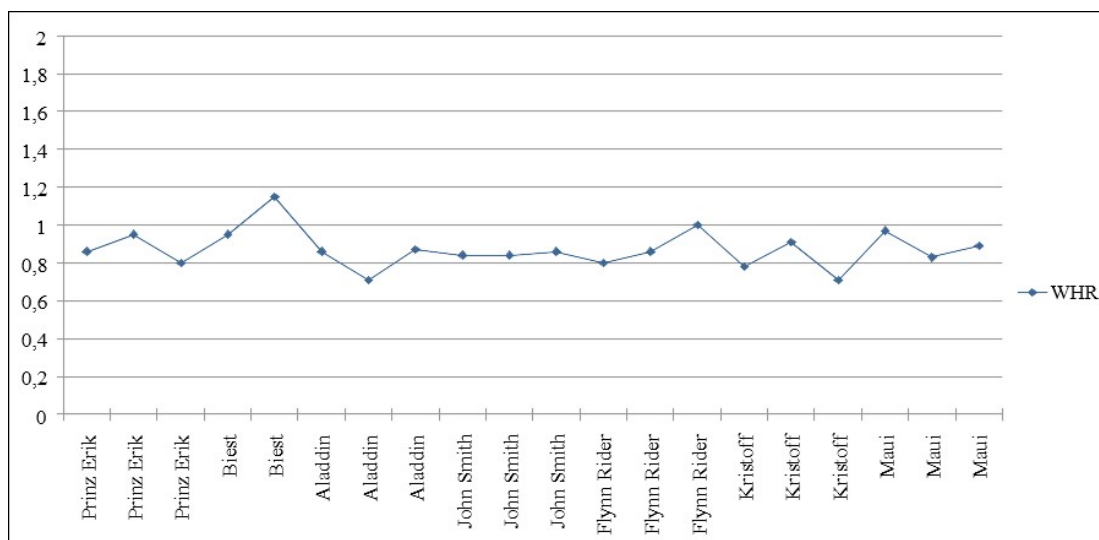


Abbildung 28: *WHR* der männlich gelesenen Protagonisten

⁵¹ Keiner der Prinzen aus den drei ersten Filmen (*namenloser Prinz* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*, *namenloser Prinz* aus dem Film *Cinderella* und *Prinz Philip* aus dem Film *Dornröschen*) konnte somit als männlich gelesener Protagonist gezählt werden. Ebenso sind *Prinz Naveen* aus *Küss den Frosch* sowie der *love interest Hauptmann Li Shang* von *Mulan* nicht in dieser Aufzählung zu finden.

Die Werte der *Schultervariable* bewegten sich zwischen 0,4 und 0,8, wobei die meisten Werte im 0,5er und 0,6er-Bereich zu finden waren. Der Durchschnitt bewegte sich bei 0,58. Den höchsten Wert erreichte auch bei dieser Variable das namenlose *Biest* nach seiner Rückverwandlung in einen Menschen. Die Werte sanken bei *John Smith* aus dem Film *Pocahontas* und *Flynn Rider* aus dem Film *Rapunzel* auf ihren Tiefstwert, stiegen danach jedoch wieder auf die Werte, die in den vorherigen Filmen gefunden wurden. Es war also keine kontinuierliche Tendenz zu erkennen – wie die Abbildung 29 zeigt.

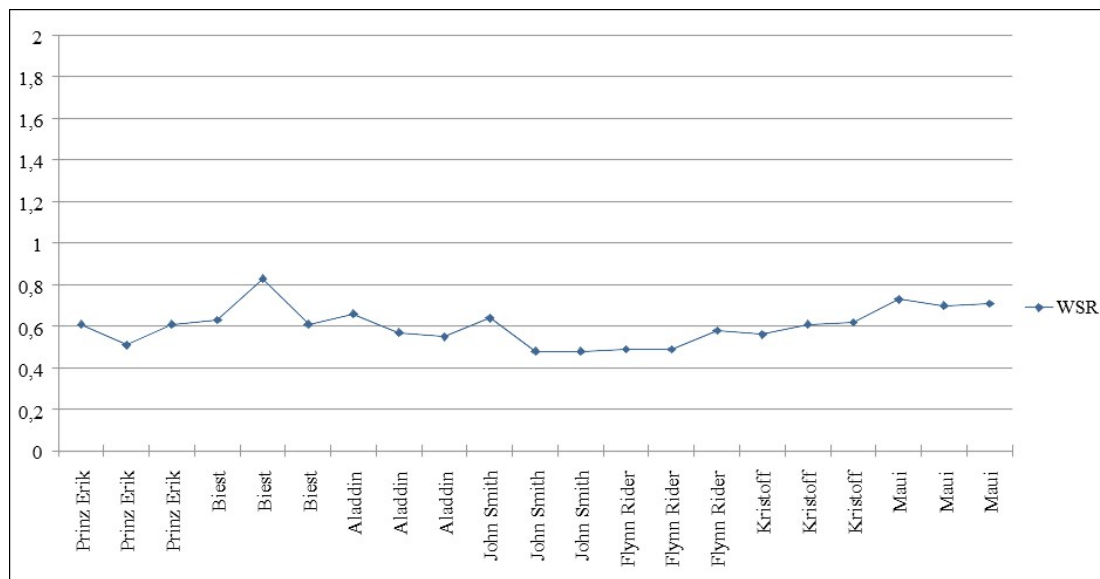


Abbildung 29: WSR der männlich gelesenen Protagonisten

In der folgenden Abbildung 30 werden die Messwerte der *vertikalen Körperproportion* für die männlich gelesenen Protagonisten dargestellt.

Der Durchschnitt lag bei dieser Variablen bei 0,46. Bis auf die Werte von *Maui* aus dem Film *Vaiana*, dessen Werte deutlich höher lagen als die der anderen männlich gelesenen Protagonisten, lagen die Werte um die 0,4er-Linie und somit in einem ähnlichen Bereich. D. h. es ließ sich keine Veränderungstendenz erkennen, sondern die Länge der Beine blieb über die Jahre bis zu *Maui* relativ ähnlich.

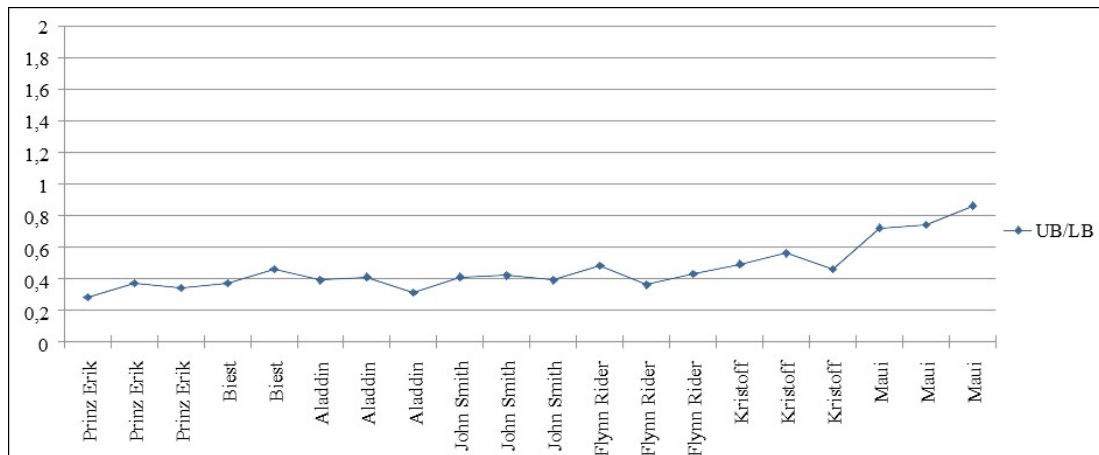


Abbildung 30: UB/LB der männlich gelesenen Protagonisten

Nachdem nun die Messwerte für die männlich gelesenen Protagonisten vorgestellt wurden, folgen die Ergebnisse der weiblich gelesenen Protagonistinnen.

Als solche wurden folgenden 13⁵² Charaktere identifiziert:

- *Prinzessin Schneewittchen* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*,
- *Cinderella* aus dem gleichnamigen Film,
- *Prinzessin Aurora* aus dem Film *Dornröschen*,
- *Prinzessin Arielle* aus dem gleichnamigen Film,
- *Belle* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Pocahontas* aus dem gleichnamigen Film,
- *Mulan* aus dem gleichnamigen Film,
- *Tiana* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Prinzessin Rapunzel* aus dem gleichnamigen Film,
- *Merida* aus dem gleichnamigen Film,
- *Prinzessin Anna* und *Königin Elsa* aus dem Film *Die Eiskönigin*,
- *Vaiana* aus dem gleichnamigen Film.

Wie die folgende Abbildung 31 zeigt, bewegten sich die Werte für die Vermessung der Taillen- und Hüftbreite der weiblich gelesenen Protagonistinnen zwischen 0,3 und 0,7, wobei die meisten Messwerte zwischen 0,4 und 0,6 lagen. Dabei lag der Durchschnitt insgesamt bei 0,57. Der niedrigste Einzelwert fand sich bei *Prinzessin Arielle* der höchste bei *Cinderella*. Die Werte fielen nach *Prinzessin Schneewittchen* (0,6 und 0,7) zunächst einmal deutlich ab (0,3 bis 0,5), bis bei der Figur *Pocahontas* wieder leicht höhe-

⁵² Lediglich die weiblich gelesene Disney-Prinzessin Jasmin aus dem Film *Aladdin* konnten nicht als weiblich gelesene Protagonistin codiert werden.

re Werte (im 0,5er- bis 0,6er-Bereich) erzielt wurden. Ein weiterer Anstieg konnte ab *Prinzessin Rapunzel* verzeichnet werden. Ab dort wurden (bis auf zwei Einzelwerte, die nochmals abwichen) fast ausschließlich Werte im 0,6er-Bereich gefunden. Jedoch lagen auch die höchsten Messwerte der weiblich gelesenen Protagonistinnen immer noch vergleichsweise niedrig – und unter dem vorab festgelegten Normalbereich, welcher bei 0,69 beginnt.

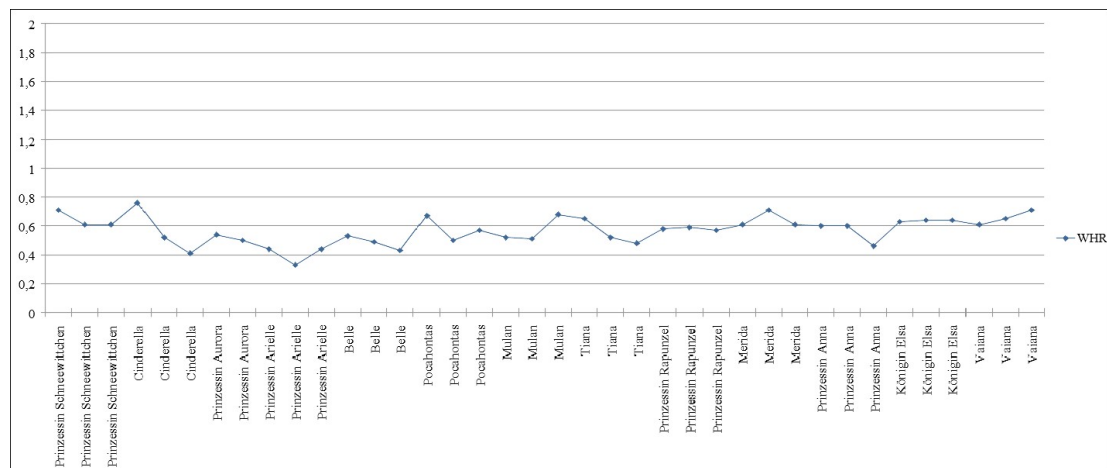


Abbildung 31: WHR der weiblich gelesenen Protagonistinnen

Mit Blick auf die Abbildung 32 waren die Messwerte der Taillen- zu Schulterbreite zwischen 0,3 und 0,7 zu finden, wobei der Großteil der Werte im Bereich 0,4 bis 0,5 (und demnach unter dem Normalbereich) lagen. Der Durchschnitt war bei 0,53.

Die höchsten Einzelwerte ließen sich bei *Mulan*, *Merida* und *Vaiiana* finden, die niedrigsten bei *Belle*, *Prinzessin Aurora* und *Prinzessin Rapunzel*. Bis auf einige wenige Ausreißer bewegten sich die Werte zwischen *Cinderella* und *Prinzessin Anna* sowie *Königin Elsa* im Bereich der 0,4 oder 0,5. Die Figuren *Königin Elsa* und *Vaiiana* zeigten in den letzten beiden Filmen eine leichte Tendenz zu höheren *WSR*. Es zeigte sich dabei mit Blick auf die folgende Abbildung 32, dass keine Veränderung in der Darstellung der Körper festzustellen war. Jedoch wurden auch hier wieder vergleichsweise niedrige Werte, die fast ausschließlich unter dem Normalbereich lagen, gefunden.

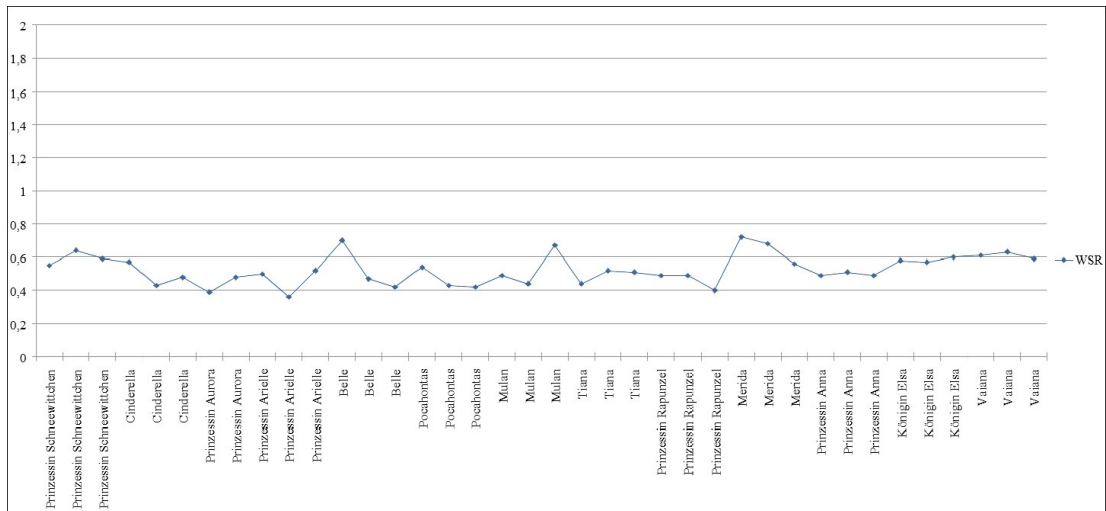


Abbildung 32: WSR der weiblich gelesenen Protagonistinnen

Die Messwerte der weiblich gelesenen Protagonistinnen für das Ober- und Unterkörper-Verhältnis sind der folgenden Abbildung 33 zu entnehmen. Ihr Durchschnitt lag bei 0,28. Dabei zeigte sich, dass die Messwerte generell zwischen 0,2 und 0,4 verteilt waren.

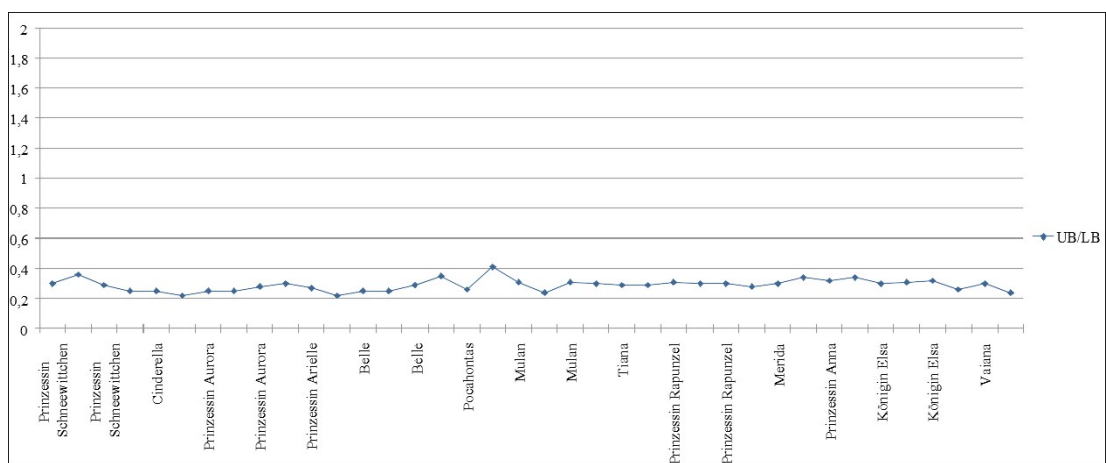


Abbildung 33: UB/LB der weiblich gelesenen Protagonistinnen

Vor *Pocahontas* waren eher niedrigere Werte zwischen 0,2 und 0,35 zu finden. Nach der Figur aus dem gleichnamigen Film von 1995 lagen die Werte etwas konstanter und höher um die 0,3. Die Werte von *Königin Elsa* und *Prinzessin Anna* verzeichneten dabei erneut einen leichten Anstieg Richtung 0,35. Jedoch zeigte sich bei der Figur *Vaiana* aus dem darauffolgenden Film wieder eine Tendenz zu niedrigeren Werten (unter 0,3).

Es kann also zusammengefasst werden, dass zwischen 1937 und 1995 die weiblich gelesenen Protagonistinnen mit längeren Beinen dargestellt wurden, als nach 1995. Es handelte sich dabei jedoch um einen vergleichsweise geringen Unterschied, denn generell wurden niedrige Werte bei dieser Charakterart gefunden. Somit kann gesagt werden, dass die weiblich gelesenen *Disney*-Protagonistinnen mit recht langen Beinen dargestellt wurden. Je älter der Film war, desto länger waren die Beine.

Im Vergleich zu den männlich gelesenen Protagonisten waren hier mehr und größere Schwankungen im Liniendiagramm zu finden.

Werden diese Ergebnisse der Protagonist:innen zusammengefasst, zeigte sich, dass die männlich gelesenen Protagonisten mit einem durchschnittlichen *Waist-to-Shoulder-Ratio* von 0,6 deutlich von einer Sexualisierung betroffen waren (Normalbereich beginnt bei 0,7), wobei sie beim *Waist-to-Hip-Ratio* mit 0,87 im Normalbereich lagen, welcher bei 0,85 beginnt. Das für eine Sexualisierung der männlich gelesenen Personen so wichtige *WSR* zeigte somit eine deutlich sexualisierte Darstellung der männlich gelesenen Protagonisten der Filmauswahl. Ihre Oberkörper wurden also nach der stereotypischen, dreieckigen Form, welche als Schönheitsideal für männlich gelesene Personen gilt, modelliert. Beim *Upper-Body/Lower-Body* wurden die männlich gelesenen Personen mit einem Durchschnitt von 0,46 ebenfalls sexualisiert (Normalbereich beginnt bei 0,48). Sie wurden also in zwei der drei Variablen mit unnatürlichen Körperproportionen gezeichnet.

Im Vergleich dazu wurden die 13 weiblich gelesenen Protagonistinnen der Filme jedoch in allen der drei vermessenen Verhältnisse im Durchschnitt deutlich unter dem Normalbereich von 0,69 bzw. 0,32 dargestellt (Ergebnisse im Durchschnitt: *WSR* 0,53; *WHR* 0,57; *UB/LB* 0,28). Somit wurden sie zwar ebenfalls wie die männlich gelesenen Protagonisten nach dem für ihr Geschlecht gängigen Schönheitsideal (sanduhrförmiger Oberkörper sowie lange Beine) dargestellt, jedoch war diese sexualisierte Darstellung gravierender, da sie bei allen drei Messvariablen solche Körperproportionen aufwiesen, die auch noch weiter vom Normalbereich abwichen.

Es wurden also nahezu alle Protagonist:innen entsprechend eines Schönheitsideals präsentiert, welches auf natürlichem Wege nicht zu erreichen ist. Dabei war auffällig, dass die Werte der männlich gelesenen Protagonisten auch über dem Normalbereich zu finden waren; sie also auch mit zu kurzen Beinen gezeichnet wurden. Bei den weiblich gelesenen Protagonistinnen mangelte es an einer vergleichbaren Darstellungsweise.

Bei dieser Charakterart ließ sich also bereits erneut ein Muster erkennen, da die weiblich gelesenen Figuren häufiger von einer sexualisierten Darstellung betroffen waren. Dennoch wurde in der Kompilation *Disney Princess* auch eine Sexualisierung der männlichen Körperproportionen nachgewiesen, sodass alle Protagonist:innen von einem unterschiedlichen Grad der Sexualisierung betroffen waren.

6.1.2.6 Zu den Körperproportionen der sekundären Charaktere

Wie der Name schon sagt, sind sekundäre Figuren weniger wichtig für den Film als die primären, jedoch haben sie auf Grund der gefundenen, hohen Anzahl in der Kompilation *Disney Princess* (105 weiblich und männlich gelesene Figuren) eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf die Zielgruppe. Besonders, da die weiblich gelesene *Disney-Prinzessin Jasmin* ebenfalls ein sekundärer Charakter ist, sollte eine mögliche Sexualisierung dieser Figurenart betrachtet werden.

Wie die folgende Abbildung⁵³ zeigt, bewegten sich die Messwerte für das *Waist-to-Hip-Ratio* zwischen 0,4 und 1,2. Die meisten Werte waren dabei im Bereich 0,8 bis 1 zu finden. Der Durchschnitt lag bei 0,84. Im Vergleich zu den männlich gelesenen Anta- und Protagonisten zeigt sich mit Blick auf die Abbildung, wie viel Zeichentrickfiguren es von dieser Art gab.

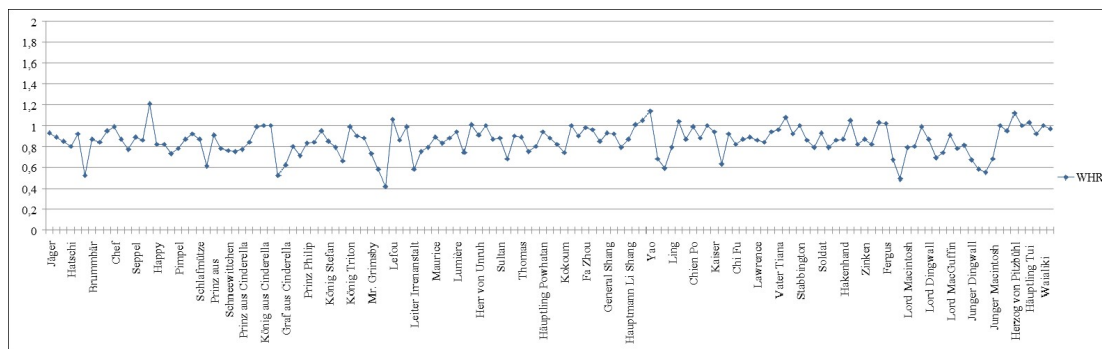


Abbildung 34: *WHR* der männlich gelesenen, sekundären Charaktere

Die meisten Messwerte des *Waist-to-Shoulder-Ratio*, wie in Abbildung 35 zu sehen, lagen bei den männlich gelesenen, sekundären Charakteren zwischen 0,6 und 1, wobei sie sich im Ganzen zwischen 0,2 und 1,6 bewegten. Der Durchschnitt lag bei 0,89.

⁵³ Die Figuren sind dabei in chronologischer Reihenfolge nach den Filmen, in denen sie zu sehen sind, sortiert.

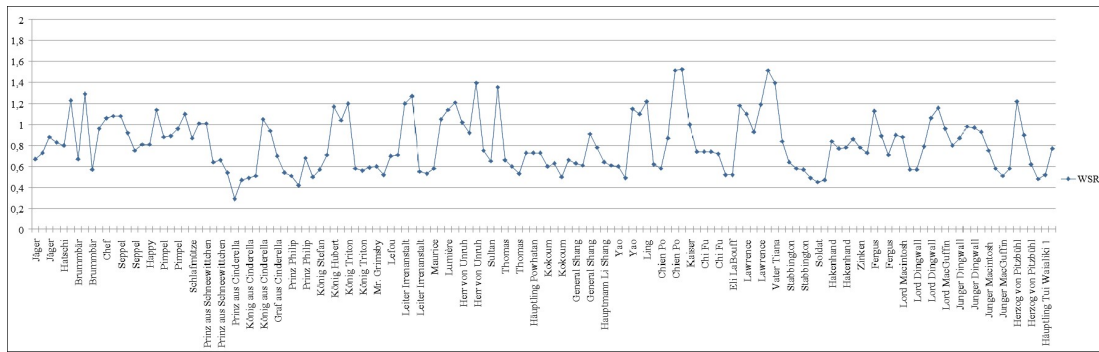


Abbildung 35: WSR der männlich gelesenen, sekundären Charaktere

Beim Vergleich der beiden vorherigen Abbildungen fällt auf, dass die Werte der *Schultervariable* aus Abbildung 35 stärker schwankten als die des Verhältnisses von Taille- und Hüftbreite aus Abbildung 34.

In Abbildung 36 ist das *Upper-Body/Lower-Body* für die männlich gelesenen, sekundären Filmfiguren zu sehen. Ihr Durchschnitt lag bei 0,53. Im Vergleich zur vorherigen Abbildung 35 zeigten sich ebenfalls viele Schwankungen, aber es gab auch einige konstante Werte – z. B.

- *Herr von Unruh* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Namenloser Sultan* aus dem Film *Aladdin*,
- *Thomas, Häuptling Powhatan* und *Kokoum* aus dem Film *Pocahontas*,
- *Hauptmann Li Shang* und *Yao* aus dem Film *Mulan*.

Über diese vier Filme von 1991 bis 1999 wurden demnach ähnliche Verhältnisse der Ober- und Unterkörper der männlich gelesenen, sekundären Charaktere gefunden.

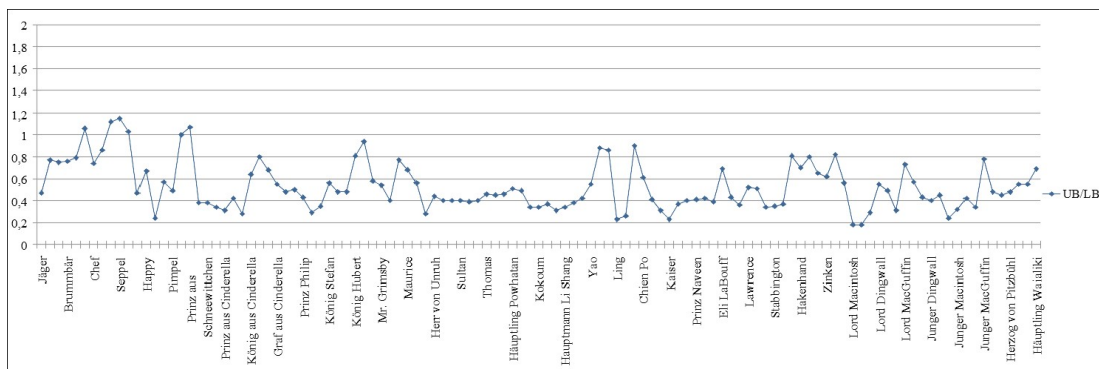


Abbildung 36: UB/LB der männlich gelesenen, sekundären Charaktere

Im Folgenden werden die Messergebnisse der weiblich gelesenen Figuren in derselben Vorgehensweise in den Fokus gerückt.

Bei ihnen bewegten sich die Messwerte der *Beckenvariable* am häufigsten zwischen 0,6 und 0,8, wobei generell Werte zwischen 0,4 und 1 bei den Vermessungen gefunden wurden. Der Durchschnitt lag bei 0,61. Dabei zeigte *Prinzessin Jasmin*, die als einzige weiblich gelesene *Disney*-Prinzessin bloß ein sekundärer Charakter war, die niedrigsten Werte und *Flora* aus dem Film *Dornröschen* sowie die *Heiratsvermittlerin* aus dem Film *Mulan* die höchsten. Es ist dabei mit Blick auf die Abbildung 37 keine Tendenz im chronologischen Vergleich der Werte zu erkennen, denn es gab einige Schwankungen.

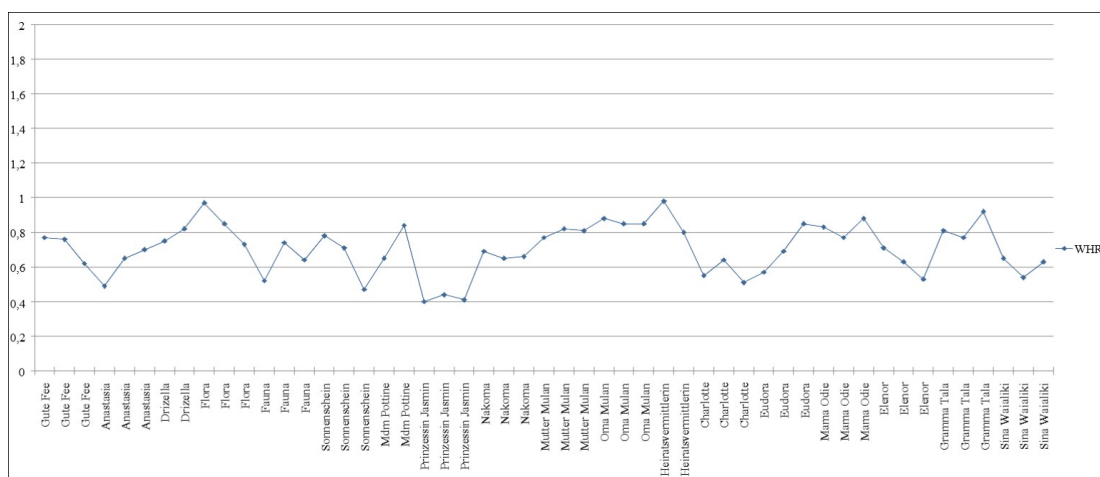


Abbildung 37: WHR der weiblich gelesenen, sekundären Charaktere

Die Werte der *Schultervariable* lagen alles in allem zwischen 0,3 und 1,7. Dabei waren die meisten Werte zwischen 0,6 und 1 zu finden; der Durchschnitt lag bei 0,82. Dabei zeigt sich in der Abbildung 38 deutlich, dass die weiblich gelesenen Figuren bis *Sonnenschein* (Figuren von aus den Filmen *Cinderella* (1950) und *Dornröschen* (1959)) höhere Werte erzielten und es ab *Prinzessin Jasmin* bis zur *Oma von Mulan* (die Figuren aus den Filmen *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995) und teilweise *Mulan* (1999)) einen Abfall der Werte gab. Hier wurden also Körper gezeichnet, die mehr einer Sanduhr ähnelten als zuvor. Ab den 2000er Jahren (Figuren ab *Charlotte* aus *Küss den Frosch*) stiegen die Werte wieder leicht an, jedoch nicht so stark, dass sie die Werte von zuvor wieder erreichten. Zu erkennen sind die sieben genannten Punkte in der folgenden Abbildung.

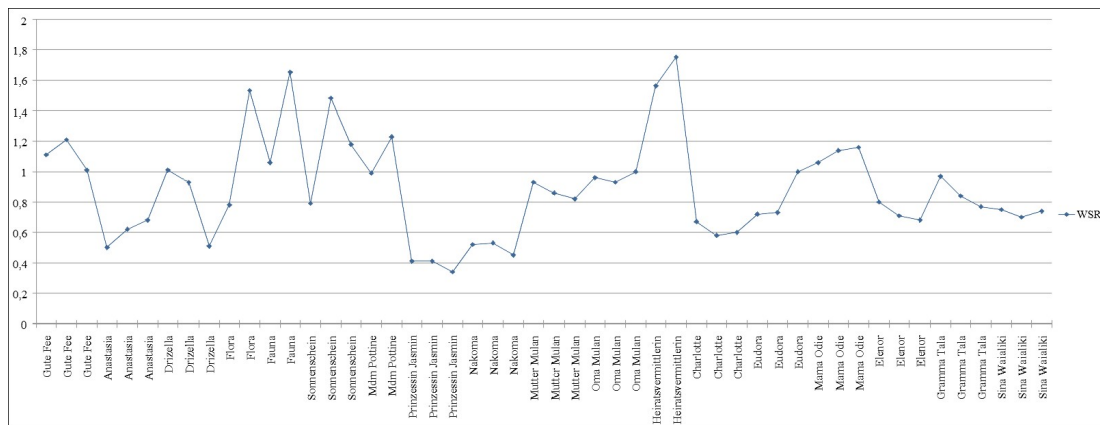


Abbildung 38: WSR der weiblich gelesenen, sekundären Charaktere

In der folgenden Abbildung 39 sind die Ergebnisse der Beinvariable für alle weiblich gelesenen, sekundären Filmfiguren zu sehen.

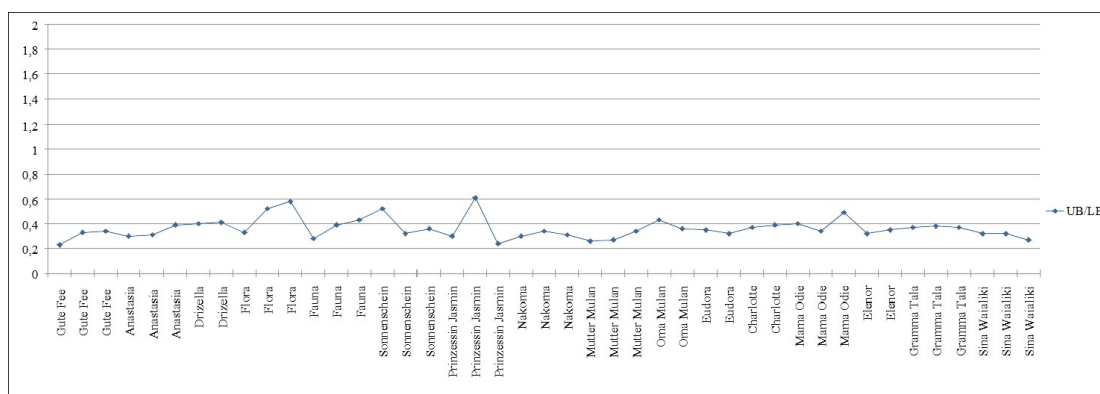


Abbildung 39: UB/LB der weiblich gelesenen, sekundären Charaktere

Ihr Durchschnitt lag bei 0,37. Der gesamt niedrigste Einzelwert von 0,23 wurde bei der namenlosen *guten Fee* aus dem Film *Cinderella* gefunden, wobei *Prinzessin Jasmin* aus dem Film *Aladdin* mit 0,24 dicht dahinter lag. Jedoch erreicht *Prinzessin Jasmin* ebenfalls den höchsten Einzelwert dieser Messvariable von 0,61, dicht gefolgt von *Flora* aus dem Film *Dornröschen* mit 0,52 und 0,58.

Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf diese Messvariable sagen, dass die Werte bis auf die genannten Ausnahmen zwischen 1937 und 2016 relativ konstant in ähnlichen Bereichen lagen.

Vergleicht man die Messwerte aller weiblich und männlich gelesenen Sekundärcharaktere der Kompilation, fällt auf, dass nur bei der weiblichen *Beckenvariable* (0,62) eine

Sexualisierung im Durchschnitt gefunden werden konnte. Eine vergleichbare Darstellung ließ sich bei den männlich gelesenen Charakteren nicht finden. Da es sich bei dem geringen *WHR* um ein für weiblich gelesene Personen stereotypisches Schönheitsideal handelt, zeigte sich hier also erneut ein Muster der Sexualisierung von weiblich gelesenen Personen.

Zusammenfassend lässt sich insgesamt über die Körperproportionen der Figuren nach Charakterart sagen, dass sich ein Muster der sexualisierten Darstellung herauskristallisierte: Denn die Körperproportionen der Zeichentrickfiguren waren besonders bei den Protagonist:innen dem stereotypischen Schönheitsideal der Geschlechter angepasst – sanduhrförmiger Körper bei den weiblich gelesenen Figuren und dreieckiger Oberkörper bei den männlich gelesenen Zeichentrickcharakteren. Dies konnte bei den weiblich gelesenen Sekundärfiguren ebenfalls festgestellt werden. Lediglich die weiblich gelesenen Antagonistinnen passten nicht in das Muster. Es wurden also nahezu alle Charakterarten sexualisiert dargestellt und es konnte ein Schema herausgearbeitet werden.

6.1.3 Grad der Aktivität der Charaktere nach Film

Mulvey ging in ihrer Theorie des *male gaze* (1975) von einer passiven, weiblichen und einer aktiven, männlichen Person im Film aus (vgl. Mulvey 2009: 19). Um diesen Aspekt ihrer Theorie am Material zu überprüfen, wurde neben der bereits vorgestellten Sexualisierung der Charaktere auch der Aktivitätsgrad der primären und sekundären Charaktere codiert. Die Operationalisierung des Begriffs **Aktivität** wurde dabei in Anlehnung an die Studie von Fleischmann (2016) vorgenommen und deshalb die Hintergrundgeschichte und die Handlungsrelevanz der Charaktere erhoben.

6.1.3.1 Handlungsrelevanz und Hintergrundgeschichte der Geschlechter

Für die Ermittlung des Grades der Sexualisierung konnten nur die Körper von menschliche, männlich und weiblich gelesenen Filmfiguren vermessen werden. Im Gegensatz dazu konnten bei der Kategorie zum Aktivitätsgrad auch nicht-binär zu lesende und tierische Zeichentrickfiguren codiert werden.

20 der 92 codierten männlich gelesenen Charaktere konnten als handlungsrelevant (**Code drei**) eingestuft werden. Das beinhaltet neben den männlich gelesenen Protagonisten und Antagonisten die Sekundärcharaktere

- *König Triton, Sebastian* und *Fabius* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- *Dschinni* aus dem Film *Aladdin*,
- *Mushu* aus dem Film *Mulan*,
- *Lawrence* und *Prinz Naveen* aus dem Film *Küss den Frosch*.

Keinerlei Relevanz für die Handlung besaßen 17 Charaktere (**Code eins**). Diese Anzahl beinhaltet nahezu sämtliche tierische, beste Freunde der *Disney-Prinzess:innen* (wie z. B.

- Hund *Max* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*,
- Waschbär *Meeko* und Kolibri *Flit* aus dem Film *Pocahontas*
- Chamäleon *Pascal* aus dem Film *Rapunzel*
- Hahn *Heihei* aus dem Film *Vaiana*).

Eine Hintergrundgeschichte besaßen 23 der männlich gelesenen Figuren (**Code zwei**). Dazu gehörten bis auf den namenlosen *Prinz* aus *Schneewittchen* und *die Sieben Zwerge* und *Hauptmann Li Shang* aus *Mulan* alle *love interests* der weiblich gelesenen Prinzessinnen. Hingegen war über die Hintergrundgeschichte von 69 der 92 männlich gelesenen Figuren nichts bekannt (**Code eins**), sodass sie nicht als Charakter mit Hintergrundgeschichte hätten codiert werden können. Hier sind neben allen *Sieben Zwergen* erneut nahezu alle Tiere zu finden.

Mit Blick auf die weiblich gelesenen Figuren zeigte sich, dass insgesamt 23 der 39 weiblich gelesenen Figuren, welche für die Aktivität codiert wurden, als handlungsrelevant eingestuft werden konnten (**Code drei**). Sie hatten also einen so großen Einfluss auf die Handlung, dass diese ohne sie vollkommen anders verlaufen wäre. Diese 23 Figuren beinhalteten alle weiblich gelesenen Protagonistinnen und Antagonistinnen (die bereits 18 dieser 23 Figuren ausmachten), wobei bis auf die weiblich gelesene Prinzessin *Jasmin* alle weiblich gelesenen Prinzessinnen dazu gehörten.

Keinerlei Relevanz für die Handlung besaßen hingegen die folgenden sieben weiblich gelesene Zeichentrickcharaktere (**Code eins**):

- *Madame Pottine* aus dem Film *Die Schöne und das Biest*,
- *Nakoma* aus dem Film *Pocahontas*,

- *Mutter von Mulan* und die *Heiratsvermittlerin* aus dem Film *Mulan*,
- *Eudora* aus dem Film *Küss den Frosch*,
- *Namenlose Amme* aus dem Film *Merida*,
- *Sina Waialiki* aus dem Film *Vaiana*.

14 weiblich gelesene *Disney Princess*-Charaktere besaßen eine Hintergrundgeschichte (**Code zwei**). Diese Liste beinhaltet neben zehn der weiblich gelesenen Prinzessinnen (alle, bis auf die ersten vier) die folgenden Figuren:

- *Böse Stiefmutter*, *Anastasia* und *Drizella* aus dem Film *Cinderella*,
- *Ursula* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*.

Das heißt also, dass nach dem Film *Arielle, die Meerjungfrau* (1989) über keine weiblich gelesene Person außer die Prinzessinnen Hintergrundinformationen für die Zuschauer:innen bekannt waren.

Keine Hintergrundgeschichte besaßen neben den vier ersten weiblich gelesenen Prinzessinnen bis 1989 noch weitere 21 Charaktere, sodass insgesamt 25 weiblich gelesene Figuren keine Hintergrundgeschichte besaßen (**Code eins**).

Wird ein Blick auf die nicht-binär zu lesenden Figuren geworfen, zeigte sich folgendes Bild: Handlungsrelevant waren zwei der sechs Figuren (*Te Ka/Te Fiti* sowie das Meer aus dem Film *Vaiana*); keinerlei Relevanz besaß z. B. das Schwein *Pua* aus dem Film *Vaiana*.

Eine Hintergrundgeschichte war lediglich über *Te Ka/Te Fiti* bekannt, wohingegen über die anderen fünf Charaktere

- *Namenloser Rabe* aus dem Film *Dornröschen*
- *Namenloser Fliegender Teppich* aus dem Film *Aladdin*
- *Namenlose Grille* aus dem Film *Mulan*,
- *Namenloses Meer* aus dem Film *Vaiana*,

keine Hintergrundinformationen bekannt waren.

Vergleicht man die Anzahlen der weiblich und männlich gelesenen sowie nicht-binär zu lesenden Figuren und ihre Codierungen zeigte sich, dass mit 20 männlich und 23 weiblich gelesenen sowie zwei nicht-binär zu lesenden Figuren die weiblich gelesenen mehr zu Handlung beitrugen, als die männlich gelesenen und nicht-binär zu lesenden Figuren zusammen (**Code drei**). Verglichen mit ihrer Gesamtanzahl je Geschlecht trugen somit

21,7 % der männlich gelesenen, 59 % der weiblich gelesenen und 33,3 % der nicht-binär zu lesenden Charaktere etwas zur Handlung bei.

Mit 23 männlich gelesenen, 14 weiblich gelesenen sowie einer nicht-binär zu lesenden Figur war mehr über die Geschichten vor Einsetzen der Handlung der männlich gelesenen Figuren bekannt (**Code zwei**). Somit war über 25 % aller männlich gelesenen, über 35,9 % aller weiblich gelesenen sowie über 16,7 % der nicht-binär zu lesenden Charaktere etwas über ihre Vorgeschichte vor dem Einsetzen der Filmhandlung bekannt. Damit war mehr über die weiblich gelesenen *Disney*-Figuren anteilig ihres Geschlechts bekannt, da es so viel mehr männlich als weiblich gelesene Figuren in den Filmen gab. Mit Blick auf die Charaktere unabhängig von der Gesamtanzahl ihres Geschlechts, über deren Hintergrundgeschichte etwas den Zuschauer:innen bekannt war, waren es jedoch mehr männlich als weiblich gelesene Figuren.

Keinerlei Relevanz für die Handlung hatten 23 weiblich gelesene Figuren, wohingegen es nur 17 männlich gelesene Figuren und ein nicht-binär zu lesender Charakter waren (**Code eins**). Vergleicht man jedoch, dass es nur 39 weiblich gelesene Figuren gab, die codiert werden konnten, waren 59 % aller weiblich gelesenen Figuren für die Handlung der Filme nicht relevant. Im Vergleich waren es 18,5 % der männlich gelesenen Charaktere sowie 16,7 % der nicht-binären Figuren auf die dies ebenfalls zutraf. Obwohl es also 2,3-mal so viele männlich wie weiblich gelesene Charaktere in den Filmen gab, waren trotzdem nur 18,5 % dieser männlich gelesenen Figuren für den Film irrelevant, jedoch 59% der ohnehin schon in der Anzahl viel weniger vertretenen weiblich gelesenen Figuren.

Rückt die Aktivität nach Geschlecht im Durchschnitt (Abbildung 40) in den Fokus der Betrachtung zeigte sich, dass die männlich gelesenen Charaktere bei der Handlungsrelevanz im Durchschnitt einen Wert von 2 erhielten, die weiblich gelesenen 2,4 sowie die nicht-binär zu lesenden Figuren eine 2,2. D. h., dass alle Geschlechter im Durchschnitt mindestens teilweise handlungsrelevant waren, wobei die weiblich gelesenen Personen näher an der vollständigen Handlungsrelevanz lagen.

Die Hintergrundgeschichte lag durchschnittlich bei 1,3 für männlich gelesene, bei 1,4 für weiblich gelesene und 1,2 für nicht-binär zu lesende Zeichentrickfiguren. Somit waren also alle in der Mitte zwischen einer bekannten und keiner bekannten Hintergrundgeschichte, wobei die weiblich gelesenen näher an der bekannte Hintergrundgeschichte lagen.

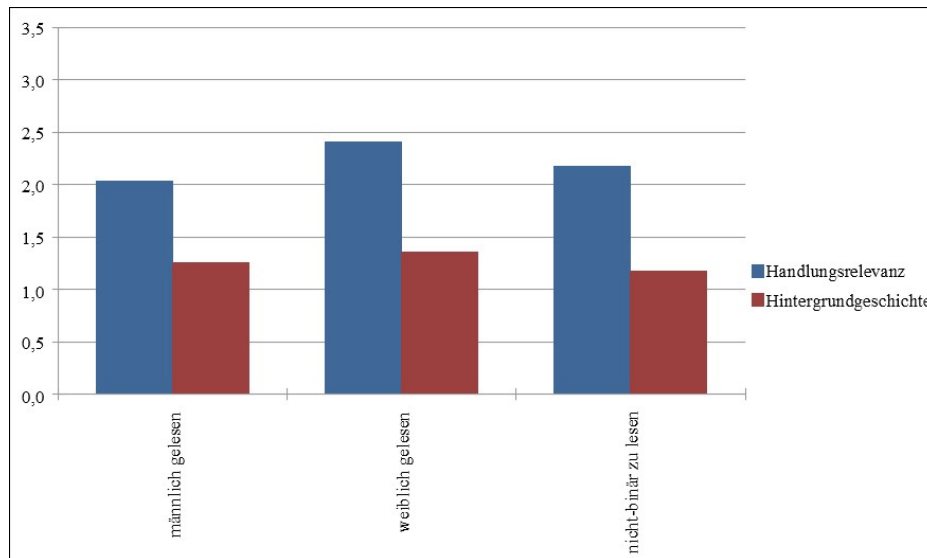


Abbildung 40: Durchschnittliche Aktivität gesamt nach Geschlecht

Die weiblich gelesenen Charaktere waren demnach im Durchschnitt etwas handlungsrelevanter und besaßen eher eine Hintergrundgeschichte als die männlich gelesenen und die nicht-binär zu lesenden Figuren.

Um eine Aussage darüber zu treffen, ob nun die weiblich gelesenen Personen insgesamt aktiver dargestellt wurden, musste berücksichtigt werden, welche Kombinationen der Ergebnisse für aktive, neutrale und passive Charaktere sprachen. Dazu wurden die zuvor aufgestellten Regeln berücksichtigt: Damit jemand als aktiv oder passiv galt, musste diese/r beide Subkategorien entsprechend ausgeprägt haben; d. h. eine aktive Filmfigur musste eine Hintergrundgeschichte besitzen (**Code zwei**) und handlungsrelevant sein (**Code drei**); eine passive Zeichentrickfigur musste entsprechend keine Hintergrundgeschichte besitzen (**Code eins**) und nicht handlungsrelevant sein (**Code eins**). Alle Codekombinationen, die dazwischen lagen, galten als neutrale Zeichentrickcharaktere; waren also weder aktiv noch passiv. Unter Berücksichtigung dieser Regeln ergaben sich folgende prozentuale Ergebnisse:

Status	weiblich gelesen	männlich gelesen	nicht-binär gelesen
aktiv	28,21 %	16,30 %	16,67 %
neutral	53,85 %	66,30 %	66,67 %
passiv	17,95 %	17,39 %	16,67 %

Tabelle 9: Aktivität aller Charaktere nach dem Anteil an ihrem Geschlecht

Wie die Tabelle 9 zeigt, waren 28,21 % aller weiblich gelesenen, 16,30 % aller männlich gelesenen und 16,67 % aller nicht-binär zu lesenden primären und sekundären *Disney*-Zeichentrickfiguren aktiv. Damit wurden fast doppelt so viele weiblich wie männlich gelesene oder nicht-binär zu lesende Charaktere als aktiv dargestellt. Die meisten Figuren waren im neutralen Status zu finden – nämlich mindestens jeder zweite Charakter in allen drei Geschlechtern. Es waren mit prozentualen Werten zwischen gerundet 17 % und 18 % in allen Geschlechtern gleich viele Charaktere passiv dargestellt.

6.1.3.2 Aktivität der primären und sekundären Zeichentrickfiguren

Da Mulvey in ihrer Theorie des *male gaze* (1975) ihre Ausführungen für z. B. Protagonisten spezifiziert (vgl. Mulvey 2003: 399), ist eine Betrachtung der gefundenen Ergebnisse der hier vorgestellten Studie nach Charakterart an dieser Stelle eine sinnvolle Vorgehensweise, um die Ergebnisse später besser mit Mulveys Ausführungen vergleichen zu können. Deshalb wird wie bei der Kategorie zum Grad der Sexualisierung der Zeichentrickfiguren auch bei dieser Kategorie nach Charakterart der Figuren der Kompilation *Disney Princess* unterschieden. Zunächst wird sich dabei den zentralen Gegenspieler:innen, den Antagonist:innen gewidmet.

Von diesen Antagonist:innen mit einer bekannten **Hintergrundgeschichte** (% (B)) waren 50 % männlich gelesen, 33,33 % weiblich gelesen und 16,67 % sind nicht-binär zu lesen. Das heißt, dass es genauso viele männlich wie weiblich gelesene und nicht-binär zu lesende Antagonist:innen mit Hintergrundgeschichte zusammen gab. Die Antagonist:innen ohne bekannte Hintergrundgeschichte (% (kB)) waren jeweils zu 50 % weiblich und männlich gelesen, d. h. es gab ein ausgewogenes Verhältnis.

Antagonist:in	% (B)	% (kB)
männlich gelesen	50,00 %	50,00 %
weiblich gelesen	33,33 %	50,00 %
nicht-binär zu lesen	16,67 %	0,00 %
gesamt	100,00 %	100,00 %

Tabelle 10: Hintergrundgeschichte der Antagonist:innen nach Geschlecht

Bei der Hintergrundgeschichte gab es wie bereits erwähnt einige Unterschiede, weshalb die rote Linie in Abbildung 41 Schwankungen nahezu im Zick-zack-Muster enthält. Diese Schwankungen zeigen, dass es ebenso viele Antagonist:innen mit Hintergrundgeschichte (**Code zwei**) wie ohne Hintergrundgeschichte (**Code eins**) gab – wie schon in Tabelle 10 zu sehen war. Jedoch zeigt sich in dieser Abbildung ebenfalls, dass es gleich viele männlich gelesene Antagonisten mit und ohne Hintergrundgeschichte gab: *Gaston* aus *Die Schöne und das Biest*, *Mr. Ratcliffe* aus dem Film *Pocahontas* und *Prinz Hans* aus dem Film *Die Eiskönigin* mit Hintergrundgeschichte und *Dschafar* aus dem Film *Aladdin*, *Shan Yu* aus dem Film *Mulan* und *Dr. Facilier* aus dem Film *Küss den Frosch* ohne, wohingegen es drei weiblich gelesenen Antagonistinnen ohne (namenlose böse Stiefmutter/Königin aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*, *Malefiz* aus dem Film *Dornröschen* und *Gothel* aus dem Film *Rapunzel*), aber nur zwei mit Hintergrundgeschichte (namenlose böse Stiefmutter aus dem Film *Cinderella* und *Ursula* aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*) gab. Die nicht-binär zu lesende Antagonist:in (*Te Fiti/Te Ka* aus dem Film *Vaiana*) besaß eine Hintergrundgeschichte.

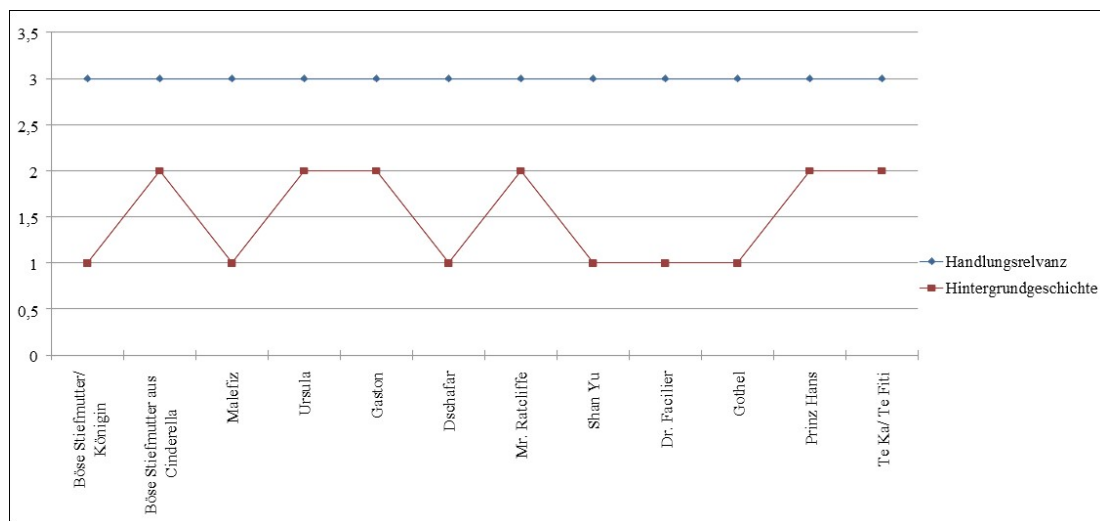


Abbildung 41: Aktivität der Antagonist:innen

In Bezug auf die **Handlungsrelevanz** galt bei den Antagonist:innen: Selbstverständlich besaßen alle Antagonist:innen eine Handlungsrelevanz. In Abbildung 41 ist deshalb bei **Code drei** eine durchgehende blaue Linie dargestellt.

Als Nächstes wird mit den Ergebnissen zum Aktivitätsgrad der 20 Protagonist:innen⁵⁴ fortgefahren.

Protagonist:in	% (B)	% (kB)
männlich gelesen	43,75 %	0,00 %
weiblich gelesen	56,25 %	100,00 %
gesamt	100,00 %	100,00 %

Tabelle 11: Hintergrundgeschichte der Protagonist:innen nach Geschlecht

Mit Blick auf den in Tabelle 11 dargestellten, prozentualen Anteil der Protagonist:innen mit bekannter Hintergrundgeschichte (% (B)) zeigte sich, dass 56,25 % der Protagonist:innen mit einer Hintergrundgeschichte weiblich gelesen und 43,75 % männlich gelesen waren. Es gab also von den 20 Protagonist:innen mehr weiblich gelesene mit einer bekannten Hintergrundgeschichte als männlich gelesene. Bedachte man jedoch, dass von den 20 Protagonist:innen 13 weiblich gelesen und lediglich sieben männlich gelesen waren, wichen die beiden prozentualen Anteile des **Code zwei** (Hintergrundgeschichte bekannt) nicht so weit von einander ab, wie es die fast doppelt so große Anzahl der weiblich gelesenen Protagonistinnen vermuten ließ.

Rückten außerdem die Protagonist:innen ohne bekannte Hintergrundgeschichte (% (kB)) in den Fokus, zeigte sich, dass es nur weiblich gelesene waren. Alle männlich gelesenen Protagonisten besaßen somit eine Hintergrundgeschichte, jedoch nicht alle weiblich gelesenen Protagonistinnen. D. h. also, dass mehr über die männlich als über die weiblich gelesenen *Disney*-Protagonist:innen bekannt war. Dieser Umstand war deshalb besonders auffällig, als dass die Filme bis auf *Aladdin* und *Küss den Frosch* immer mit Bezug zur weiblich gelesenen Protagonistin (teilweise auch ausschließlich nach ihr) benannt wurden.

Kommen wir nun zur Unterkategorie der Handlungsrelevanz. Selbstverständlich waren alle Protagonist:innen handlungsrelevant, d. h. ohne sie wäre die Handlung des Films eine völlig andere. Deshalb erhielten sie somit alle den Wert drei in dieser Unterkategorie.

Zur Verdeutlichung sind beide soeben vorgestellten Ergebnisse in der folgenden Abbildung zusammengeführt. Die Handlungsrelevanz ist dabei in Blau und die Hintergrund-

⁵⁴ Da es keine nicht-binär zu lesende Protagonist:in gab, ist eine entsprechende Zeile auch nicht in der Tabelle enthalten.

geschichte in Rot dargestellt. Auf der X-Achse sind die Namen der Figuren chronologisch nach Erscheinungsdatum des Films angeordnet.

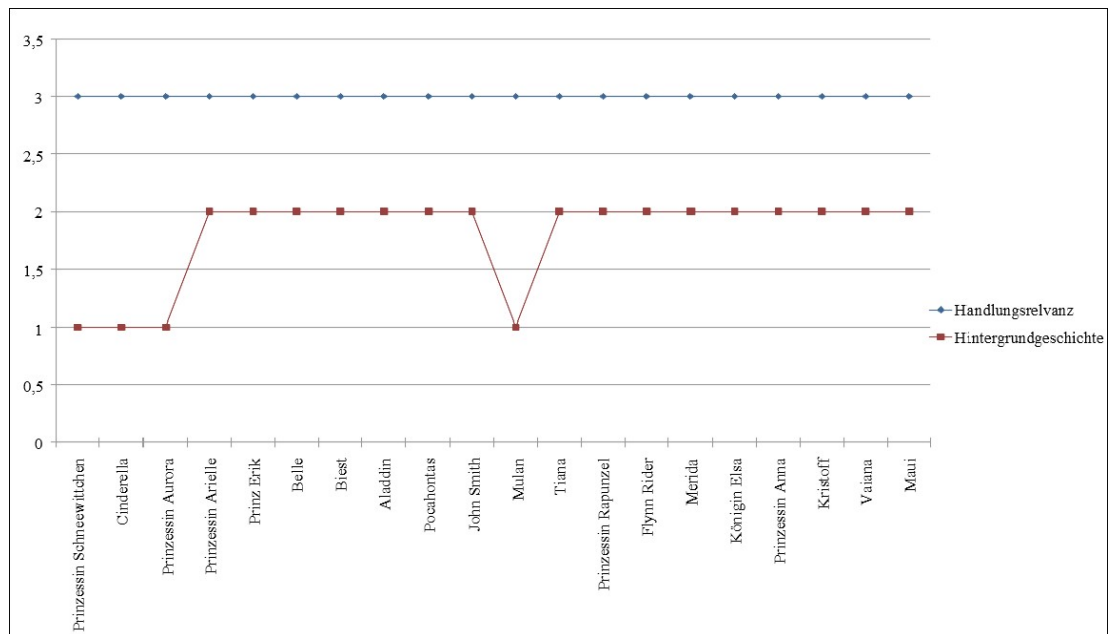


Abbildung 42: Aktivität der Protagonist:innen

Diese Abbildung verdeutlicht gut, dass alle Protagonist:innen handlungsrelevant waren, da die blaue Linie sich konstant bei **Code drei** befindet. Die rote Linie hingegen zeigt vier Punkte, welche nicht konstant auf der Linie bei **Code zwei** (Hintergrundgeschichte bekannt) liegen. Der **Code eins** stand für die Protagonist:innen ohne Hintergrundgeschichte. Bei den ersten drei Protagonist:innen (*Prinzessin Schneewittchen*, *Cinderella*, *Prinzessin Aurora*) sowie bei *Mulan* war jeweils keine Hintergrundgeschichte bekannt. Es handelte sich dabei nur um weiblich gelesene Protagonistinnen. Da sie jedoch handlungsrelevant waren, konnte nicht von passiven Personen gesprochen werden. Dennoch waren sie aufgrund dessen nur teilweise aktiv. Es zeigt sich hier also bis auf eine Abweichung (*Mulan*) eine Tendenz im Laufe der Jahre, da je neuer die Film war, desto eher die Protagonist:innen auch eine Hintergrundgeschichte besaßen.

Nachdem die primären Charaktere nun in Bezug auf ihren Grad der Aktivität vorgestellt wurden, wird sich nun auf die Sekundärcharaktere fokussiert.

Summa summarum wurden 105 zweitrangige Zeichentrickfiguren (21 weiblich gelesen, 79 männlich gelesen und 5 nicht-binär zu lesen) codiert. Von diesen 105 Charakteren hatten 16 eine bekannte Hintergrundgeschichte und 84 keine Hintergrundgeschichte. 13

waren handlungsrelevant, 67 teilweise handlungsrelevant und 36 nicht handlungsrelevant.

Die prozentuale Verteilung der sekundären Charaktere sah demnach wie folgt aus:

sek. Ch.	%(B)	%(kB)	%(H)	%(teil)	%(nH)
männlich gelesen	81,25 %	77,50 %	53,85 %	82,09 %	66,67 %
weiblich gelesen	18,75 %	22,50 %	38,46 %	13,43 %	29,17 %
nicht-binär gelesen	0 %	6,25 %	7,69 %	4,48 %	4,17 %
gesamt	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Tabelle 12: Prozentualer Anteil der Aktivität der sekundären Charaktere nach Geschlecht

81,25 % der sekundären Charaktere, die eine Hintergrundgeschichte (% (B)) hatten, waren männlich gelesen, jedoch nur 18,78 % weiblich gelesen. Auch die Figuren ohne Hintergrundgeschichte (% (kB)) waren zu einem überwiegenden Anteil (77,50 %) männlich gelesen. Die Handlungsrelevanz (% (H)) war prozentual gesehen näher beieinander zwischen den männlich gelesenen (53,85 %) und weiblich gelesenen (38,46 %), sekundären Charakteren als bei den anderen Codes.

Mit Blick auf den Anteil der Ausprägungen nach Anteil an der Gesamtanzahl der Geschlechter, ergaben sich die folgenden Prozentangaben:

sekundäre Charaktere	männlich gelesen	weiblich gelesen	nicht-binär gelesen
% (B)	16,46 %	14,29 %	0 %
% (kB)	83,54 %	85,71 %	100 %
Gesamt	100 %	100 %	100 %
% (H)	8,86 %	23,81 %	20,00 %
% (teil)	70,89 %	42,86 %	60,00 %
% (nH)	20,25 %	33,33 %	20,00 %
Gesamt	100 %	100 %	100 %

Tabelle 13: Prozentualer Anteil der Aktivität an der Gesamtanzahl des Geschlechts

Das bedeutet, dass 16,46 % aller männlich gelesenen Zeichentrickfiguren eine Hintergrundgeschichte besaßen, aber nur 14,29 % der weiblich gelesenen und sogar 0 % der nicht-binär zu lesenden. Keine Hintergrundgeschichte hatten 85,71 % aller weiblich und 83,54 % aller männlich gelesenen Charaktere und 100 % aller nicht-binär zu lesenden

Figuren. Über einen Großteil der Sekundärcharaktere war also nichts vor Einsetzen der Filmhandlung bekannt.

Mit Blick auf die Handlungsrelevanz zeigte sich in Tabelle 13 jedoch, dass die Anzahl der nicht-binär zu lesenden Figuren, die teilweise handlungsrelevant waren, mit 60 % höher als die der weiblich gelesenen mit 42,86 % lag. Lediglich die männlich gelesenen Figuren waren mit 70,89 % häufiger teilweise handlungsrelevant. Die Anteile der weiblich gelesenen Figuren, die handlungsrelevant und nicht handlungsrelevant waren, lagen mit 23,81 % und 33,33 % relativ nah beieinander.

Zusammenfassend enthielt dieses Kapitel 6.1 die gefundenen Geschlechterstereotype des Charakterblicks. Entsprechend Mulveys Theorie des *male gaze* (1975) war eine Analyse des Mitarbeiterblicks⁵⁵ ebenfalls essentiell, um zu überprüfen, ob sich dort ebenfalls ein *männlicher Blick* finden lies, d. h. ob hinter der Leinwand eine männliche Dominanz herrschte, welche die Darstellung der weiblich gelesenen Charaktere beeinflusst. Denn somit würden weibliche Körper durch den *männlichen Blick* betrachtet und erschaffen werden.

6.2 Hinter der Leinwand: zum Blick der Mitarbeiter:innen

Dieses Unterkapitel beschäftigt sich mit den Ergebnissen des zweiten Blicks, dem der Kamera, im Sinne aller beteiligten Filmmitarbeiter:innen. Für diese Perspektive wurde sofern dies möglich war das Geschlecht⁵⁶ aller Mitarbeiter:innen insgesamt erhoben, wobei insbesondere die Arbeitsbereiche Regie und Drehbuch und der Status der Führungskräfte gesondert erhoben wurde. Diese Informationen wurden jeweils aus dem Abspann der Filme entnommen, wobei dort durch stilistische Mittel wie das Fettmarkieren oder größer Schreiben von Namen ersichtlich wurde, welche Personen eine Führungsrolle inne hatten. Als Führungskraft galten nach Stroebe (2002) in dieser Forschung Personen, die Mitarbeiterverantwortung und Entscheidungsbefugnisse besaßen – also Leiter:innen von Abteilungen oder Teams.

⁵⁵ Der Blick der Zuschauer:innen konnte aufgrund der Einschränkungen durch die Corona-Pandemie nicht erhoben werden, da eine Zielgruppenbefragung von Kindern, um die geschlechtliche Verteilung der Zielgruppe zu erheben, nicht möglich gewesen wären. In Kapitel 2.4 und im Verlauf der Argumentation dieses Forschungsberichts wurde jedoch bereits auf Forschungen hingewiesen, die den Einfluss auf die Zielgruppe bereits erforschten.

⁵⁶ Es wurde dabei zunächst das Geschlecht, welches aufgrund des Namens der Person zu erwarten wäre, notiert. Im Anschluss wurde durch eine Internetrecherche überprüft, ob sich die Vermutung bewahrheitet. Da nahezu alle Mitarbeiter:innen entweder in einschlägigen Social-Media-Kanälen (wie *LinkedIn*) vertreten waren oder es andere Artikel zu ihnen gab, konnte die Anzahl der weiblich, männlich und nicht-binär zu lesenden Mitarbeiter:innen vervollständigt werden.

6.2.1 Quantitative Geschlechterrepräsentationen

In den 13 Filmen der *Disney Princess* wurden insgesamt 8958 Mitarbeiter:innen im Abspann gezählt. Es konnten keine nicht-binär zu lesenden Mitarbeiter:innen identifiziert werden, sodass sich die geschlechtliche Verteilung in relativer Häufigkeit aus der folgenden Abbildung ergab.

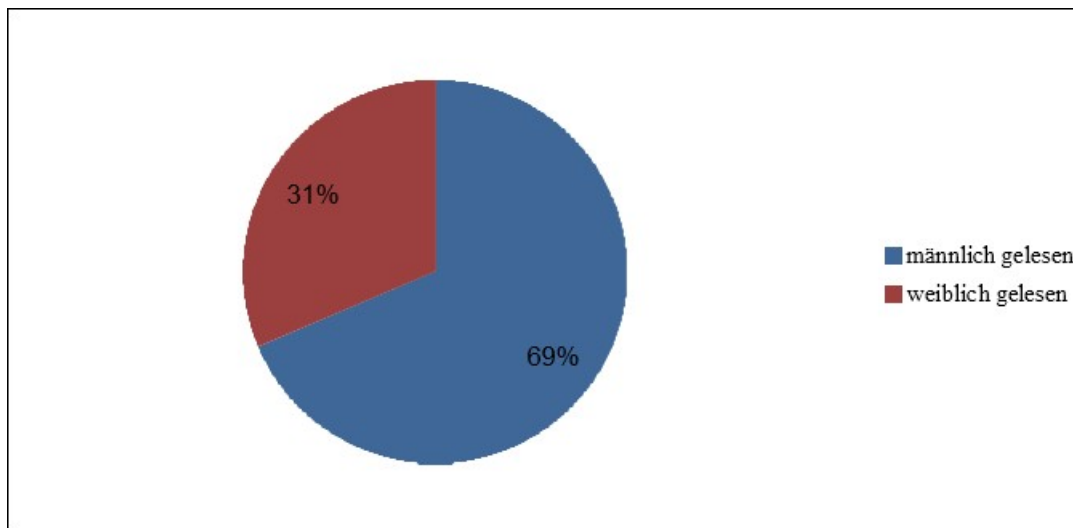


Abbildung 43: Geschlecht aller Mitarbeiter:innen

Im Durchschnitt wurden gerundet 473 männlich gelesene Mitarbeiter und 216 weiblich gelesene Mitarbeiterinnen pro Film gefunden. Es waren also im Durchschnitt mehr als doppelt so viele männlich wie weiblich gelesene Mitarbeiter:innen in den 13 Filmen der Kompilation *Disney Princess* gefunden.

Die geschlechtliche Verteilung pro Film in absoluten Zahlen ist dabei in Abbildung 44 als Balkendiagramm zusammengefasst. Die roten Balken zeigen die Anzahlen der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen **MA(w)** und die blauen die der männlich gelesenen Mitarbeiter **MA(m)** an.

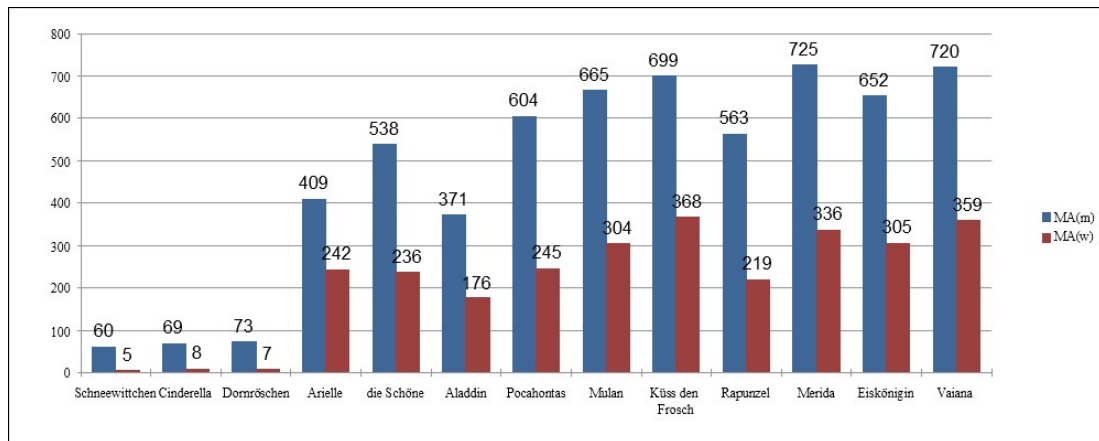


Abbildung 44: Geschlecht der Mitarbeiter:innen nach Film

Auffällig ist mit Blick auf die Höhe der Balken insgesamt, dass es ab dem Film *Arielle, die Meerjungfrau* generell viel mehr Mitarbeiter:innen (egal welchen Geschlechts) pro Film gab. Dies lag daran, dass die Filme aufwändiger und somit mehr Personal benötigt wurde. Additional wurden in den Filmen ab *Arielle, die Meerjungfrau* alle am Film beteiligten Personen im Abspann erwähnt (sogar die Kinder von Mitarbeiter:innen, die während der Filmproduktion geboren wurden, wurden von diesem Film an im Abspann namentlich genannt⁵⁷).

Die meisten weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen waren in den Filmen *Küss den Frosch* (368) und *Vaiana* (359) zu finden.

Es zeigte sich mit Blick auf Abbildung 44, dass die Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen je Film anstieg, jedoch die Anzahl der männlich gelesenen Mitarbeiter ebenfalls fast proportional dazu anstieg.

Ob jedoch die Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen generell zunahm, je z. B. neuer der Film war, lässt sich am besten in einer Abbildung darstellen, die nur die Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen je Film beinhaltet. Diesen Zweck erfüllt die folgenden Abbildung.

⁵⁷ Diese wurden nicht codiert.

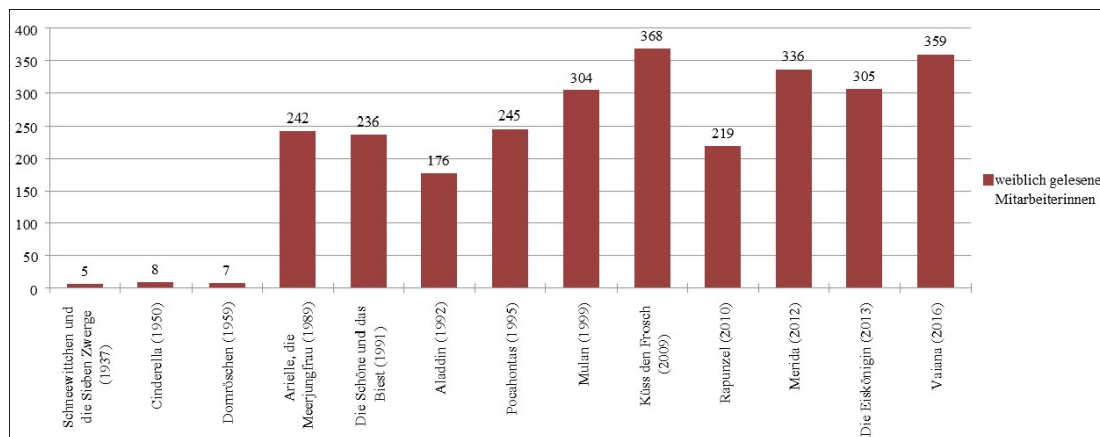


Abbildung 45: Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen nach Film

Hier ist deutlich zu erkennen, dass die Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen nach dem Film *Dornröschen* bis zum nächsten Film *Arielle, die Meerjungfrau* deutlich zunahm (eine Erhöhung um 3357,14 %). Zwischen den beiden Filmen lagen knapp 30 Jahre, sodass sich die gesamtgesellschaftliche Veränderung auch hinsichtlich der Beteiligung von Frauen an solchen Formaten abbildete, was einen Einfluss auf diese enorme Erhöhung hatte. Zwischen 1999 (*Mulan*) und 2009 (*Küss den Frosch*) lag die prozentuale Erhöhung bei 21,05 %.

Mit Blick auf die Abbildung zeigt sich deutlich, dass bei dem Film *Küss den Frosch* (2009) die höchste Anzahl weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen in allen untersuchten Filmen zu finden war. Einen kontinuierlichen Anstieg hin zum Film *Küss den Frosch* (2009) war erst ab dem Film *Aladdin* (1992) zu erkennen, wobei zuvor von dem Film *Die Schöne und das Biest* (1991) zu dem Film *Aladdin* (1992) erneut ein Rückgang in der Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen um 25,42 % zu erkennen war.

Nach dem Film *Küss den Frosch* (2009) reduzierte sich die Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen wieder um 40,49 % im Vergleich zum Film *Rapunzel*, bevor sie wieder bei *Merida* um 53,42 % anstieg. Danach fiel die Anzahl wieder – um 9,23 % (*Die Eiskönigin*) und stieg dann um 17,70 % (*Vaiana*) auf die zweithöchste Anzahl der 13 Filme.⁵⁸

Zwar sind die Filme, in denen es am meisten weiblich gelesene Mitarbeiterinnen gab aus dem Jahr 2009 (*Küss den Frosch*) und 2016 (*Vaiana*), jedoch gab es auch neue Filme z. B. *Rapunzel* aus dem Jahr 2010, bei denen es einen Rückgang hinsichtlich der An-

⁵⁸ Zum Vergleich: der Anteil der weiblich gelesenen Personen an den Erwerbstätigen generell in Deutschland lag 1907 bei 35,8% und 2010 bei 52,5% (vgl. Pierenkemper 2015: 145). Der Anteil nahm also um ca. 16,7% zu.

zahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen gab. Somit gab es keinen kontinuierlichen Anstieg und es war kein Trend zu mehr weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen je neuer der Film ist, zu verzeichnen. Es lässt sich dementsprechend zu diesem Teil der Analyse schlussfolgern, dass die Anzahl der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen nicht mit dem Erscheinungsjahr des Films in Verbindung stand.

6.2.2 Zum Arbeitsbereich Regie und Drehbuch

Additional wurden die vorliegenden Ergebnisse nach Arbeitsbereich gegliedert ausgewertet. Denn nicht alle Mitarbeiter:innen hatten einen gleich großen Einfluss auf den Film. Dabei waren besonders die Bereiche **Drehbuch** (D) und **Regie** (R) interessant, weil hier nahezu alle Entscheidungen über Inhalt, Figuren etc. getroffen werden. Die quantitative Verteilung nach Geschlecht der Mitarbeiter:innen ist in der folgenden Tabelle abgebildet. Da es keine nicht-binär zu lesenden Mitarbeiter:innen in den Filmen gab, enthält Tabelle 14 nur die männlich und weiblich gelesenen Regie- und Drehbuchmitarbeiter:innen.

Film	R(m)	R(w)	D(m)	D(w)
Schneewittchen und die Sieben Zwerge (1937)	1	0	2	0
Cinderella (1950)	3	0	8	0
Dornröschen (1959)	4	0	7	0
Arielle, die Meerjungfrau (1989)	2	0	3	0
Die Schöne und das Biest (1991)	2	0	1	2
Aladdin (1992)	2	0	4	0
Pocahontas (1995)	2	0	2	1
Mulan (1999)	2	0	2	0
Küss den Frosch (2009)	2	0	1	0
Rapunzel (2010)	2	0	1	0
Merida (2012)	2	1	2	2
Die Eiskönigin (2013)	1	1	1	1
Vaiana (2016)	2	0	4	1
Gesamt	27	2	38	7

Tabelle 14: Geschlecht der Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen nach Film

Deutlich ist anhand der Anzahlen zu sehen, dass es nur 6,67 % weiblich gelesene Regisseurinnen und nur 15,55 % weiblich gelesene Drehbuchautorinnen in den Filmen gab.⁵⁹

⁵⁹ In einigen Filmen sind sogar an Regie und Drehbuch dieselben Personen beteiligt gewesen. Auch ist bei vier von 13 Filmen das Duo *Ron Clements* und *John Musker* in beiden Bereichen aktiv gewesen.

Interessant war es nun herauszufinden, ob mehr weiblich gelesene Mitarbeiterinnen in Drehbuch und Regie auch zu mehr weiblich gelesenen Charakteren führten; ob also je mehr weiblich gelesene Personen es in den wichtigsten Filmbereichen gab, es auch mehr weiblich gelesene Charaktere im Film gab. Das ließ sich feststellen, indem das Verfahren der Korrelationsanalyse⁶⁰ verwendet wurde, um zu berechnen, ob ein Anstieg der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen in einem kausalen, linearen Zusammenhang mit der Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere stand. Da der Anteil der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen in Regie und Drehbuch wie in Tabelle 14 bereits gezeigt, jedoch zu niedrig war, um eine solche Analyse durchzuführen, wurden stattdessen der Einfluss der männlich gelesenen Drehbuchautoren und Regisseure auf die Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere und deren Körperproportionen berechnet.

Zunächst wurde ein Zusammenhang zwischen der Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren und der Anzahl der weiblich gelesenen Filmfiguren überprüft. Danach wurde dieser Zusammenhang auch für die männlich gelesenen Regisseure berechnet. Im Anschluss wurde – zuerst für Drehbuch und dann für Regie – ein Zusammenhang der Anzahl der männlich gelesenen Mitarbeiter und den Körperproportionen *WHR*, *WSR* und *UB/LB* der weiblichen Charaktere ermittelt.

Die erste Berechnung stellte die Anzahl aller **männlich gelesener Personen im Bereich Drehbuch** gegenüber der Anzahl aller **weiblich gelesener Charaktere** in den Filmen.

Um eine Normalverteilung zu prüfen, wurde zunächst der Kolmogorov-Smirnov-Test für die männlich gelesenen Drehbuchautoren durchgeführt. Da $p=0,243$ nicht unter 0,05 lag, konnte eine Normalverteilung angenommen werden. Dies zeigt sich im folgenden Q-Q-Plot aus Abbildung 46 deutlich, denn alle Punkte liegen innerhalb der roten Linien (die beiden äußeren Linien bezeichnen das 95 %-Konfidenzintervall):

⁶⁰ Das genaue Vorgehen bei der Korrelationsanalyse sowie die entsprechenden Formeln werden in Kapitel 5.3.2 der Vollständigkeit halber erläutert. Es sei an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen, dass die hier präsentierten Ergebnisse nicht manuell, sondern mit einer Software berechnet wurden.

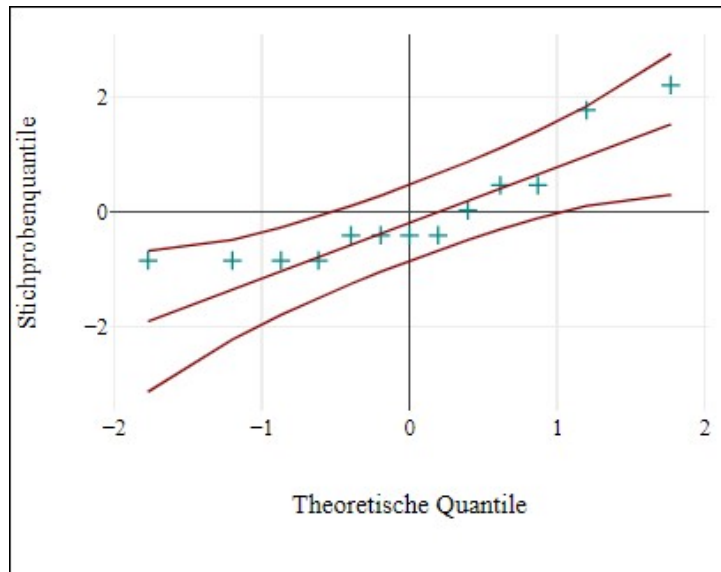


Abbildung 46: Q-Q-P Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren pro Film⁶¹

Für die weiblich gelesenen Charaktere ergab sich beim Kolmogorov-Smirnov-Test ein Wert von $p=0,633$. Da auch dieser über $0,05$ lag, konnte auch hier eine Normalverteilung angenommen werden. Die Anzahl der Filmfiguren nach Film im Q-Q-Plot sieht wie folgt aus:

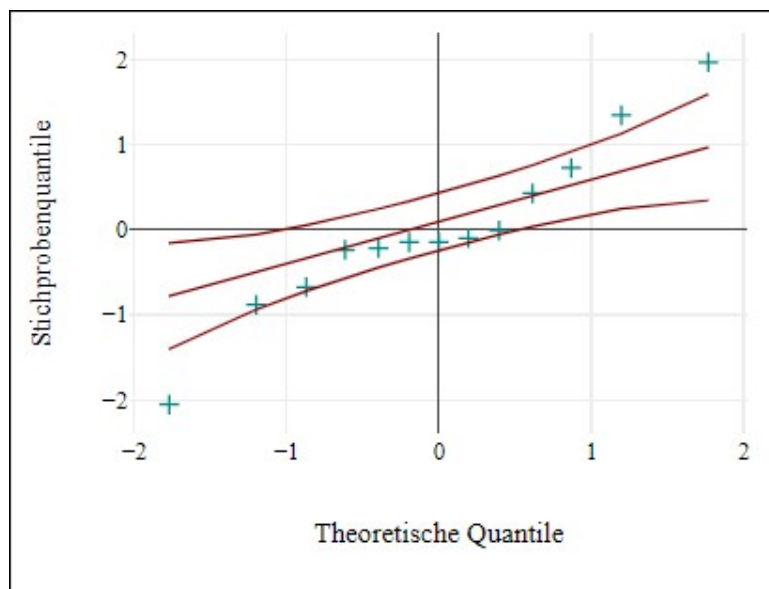


Abbildung 47: Q-Q-P Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere pro Film

Da erneut fast alle Werte innerhalb des Intervalls lagen, wurde eine Normalverteilung angenommen.

⁶¹ Die folgenden Q-Q-P-Abbildungen stammen aus dem Berechnungstool DATAtab.

Da sich beide Variablen als normalverteilt herausstellten, wurde eine Pearson-Korrelationsanalyse durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen den Variablen **männlich gelesene Drehbuchautoren** und **weiblich gelesenen Charaktere** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es eine geringe, negative Korrelation gab, weil der Korrelationskoeffizient (r) bei $r=-0,12$ lag. Nach Kuckartz et al. (2013) liegt hier ein geringer Zusammenhang vor, da der Korrelationskoeffizient zwischen 0,1 und 0,3 lag. Es handelt sich um einen negativen Zusammenhang, da das Ergebnis der Berechnung eine negative Zahl ergab. Zwischen den Variablen bestand demnach ein geringer, negativer Zusammenhang. D. h., dass ein Anstieg in der Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren einen Rückgang in der Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere zur Folge gehabt haben könnte. Da $p=0,65$ war, war dieses Ergebnis nicht statistisch signifikant (denn der p -Wert⁶² lag über dem Signifikanzniveau von 0,05). Somit konnte die Nullhypothese (Es gibt keinen oder einen negativen Zusammenhang zwischen den beiden Variablen) nicht abgelehnt werden.

Für die männlich gelesenen Regisseure ergab sich beim Kolmogorov-Smirnov-Test ein Wert von $p=0,029$. Da dieser Wert unter 0,05 lag, wurde keine Normalverteilung angenommen. Im Q-Q-Plot dargestellt, sehen die Werte wie folgt aus:

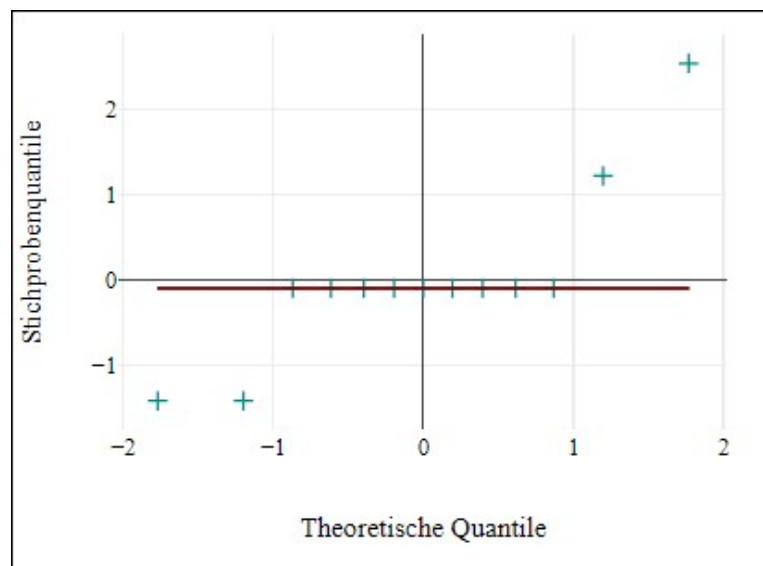


Abbildung 48: Q-Q-P Anzahl der männlich gelesenen Regisseure pro Film

Da bei dieser zweiten Berechnung nicht beide Variablen normalverteilt waren, wurde

⁶² Dieser Wert sagt etwas darüber aus, wie wahrscheinlich es ist, dass die Ergebnisse der Studie rein zufällig erhalten wurden.

stattdessen eine Spearman-Rangkorrelation durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen den Variablen **männlich gelesene Regisseure** und **weiblich gelesene Charaktere** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es keine nennenswerte, positive Korrelation gab, denn $r=0,06$. Da dieser Wert nach Kuckartz et al. (2013) unter 0,1 lag, konnte kein Zusammenhang zwischen einem Anstieg in der Anzahl der männlich gelesenen Regisseure und der Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere festgestellt werden. Da auch hier $p=0,418$ nicht unter 0,05 lag, war dieses Ergebnis ebenfalls nicht statistisch signifikant.

Es folgt die Vorstellung der Berechnungen, ob die Durchschnittswerte der Relationen von Taille- zu Hüftbreite, von Taillen- zu Schulterbreite und Ober- zu Unterkörper der weiblich gelesenen Charaktere mit der Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren und Regisseure in einem Zusammenhang standen.

Hinsichtlich der männlich gelesenen Drehbuchautoren wurde bereits beschrieben, dass es sich um eine Normalverteilung handelte. Die männlich gelesenen Regisseure waren nicht normalverteilt. Für die drei Variablen der durchschnittlichen Körperproportion je Film (*WHR*, *WSR* und *UB/LB*) musste dies noch bestimmt werden, welches im Folgenden erläutert wird. Dabei wird die soeben genannten Reihenfolge verwendet. Im Anschluss folgt die Vorstellung der Ergebnisse.

Beim *Waist-to-Hip-Ratio* ergab sich beim Kolmogorov-Smirnov-Test ein Wert von $p=0,787$ und da alle Werte innerhalb des Intervalls liegen, konnte eine Normalverteilung angenommen werden.

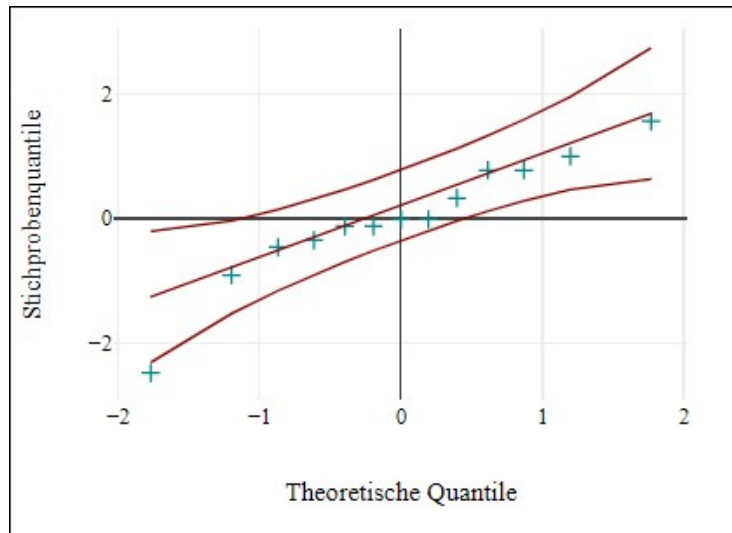


Abbildung 49: Q-Q-P WHR aller weiblich gelesener Charaktere

Beim *Waist-to-Shoulder-Ratio* ergab sich ein Wert von $p=0,794$ (welches größer als 0,05 ist), weshalb hier ebenfalls eine Normalverteilung angenommen wurde. Die Abbildung 50 zeigt außerdem deutlich, dass bis auf einen Wert alle innerhalb des 95 %-Intervalls lagen (äußere Linien)

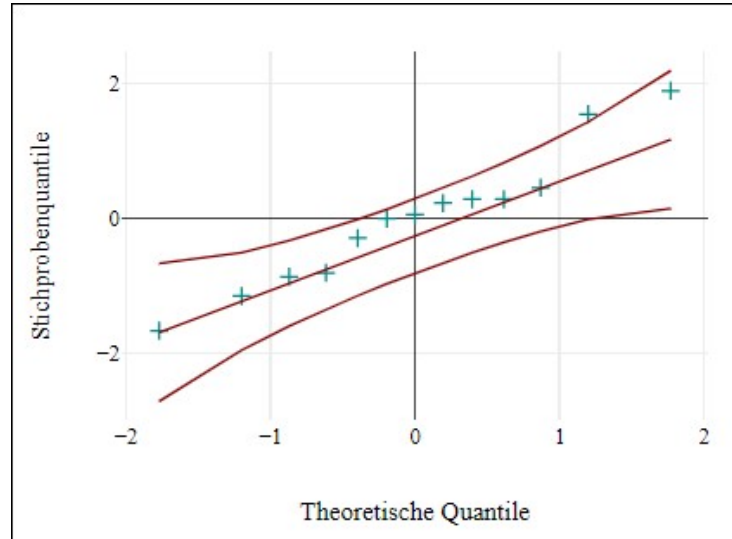


Abbildung 50: Q-Q-P WSR aller weiblich gelesener Charaktere

Beim *Upper-Body/Lower-Body* wurde ein Wert von $p=0,721$ gefunden und somit wurde an dieser Stelle von einer Normalverteilung ausgegangen. Die folgende Abbildung 51 bekräftigt diese Annahme.

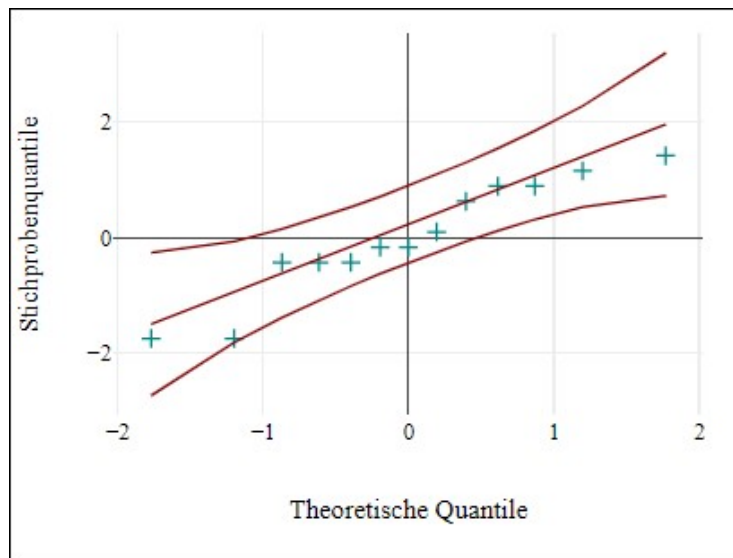


Abbildung 51: Q-Q-P UB/LB aller weiblich gelesener Charaktere

Aufgrund der angenommenen Normalverteilung der Variablen **Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren** und **durchschnittlichen Beckenvariable der weiblich gelesenen Disney-Figuren nach Film** konnte eine Pearson-Korrelationsanalyse durchgeführt werden, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen den beiden Variablen gab. Das Ergebnis zeigte, dass es keine nennenswerte, positive Korrelation gab, denn $r=0$. Da dieser Wert unter 0,1 lag, wurde nach Kuckartz et al. (2013) kein Zusammenhang zwischen den Variablen nachgewiesen. Ein Anstieg in der Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren hatte also keinen Einfluss auf die Taillen- zu Hüftbreite der weiblich gelesenen Figuren. Dieses Ergebnis war nicht statistisch signifikant, da der p-Wert ($p=0,494$) nicht unter dem Signifikanzniveau von 0,05 lag.

Da die Variable **durchschnittliches WSR der weiblich gelesenen Charaktere nach Film** als normalverteilt angenommen wurde, wurde eine Pearson-Korrelation durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen der **Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren** und dem **durchschnittlichen WSR der weiblich gelesenen Charaktere je Film** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es eine mittlere, positive Korrelation gab, weil $r=0,32$. Aufgrund dessen, dass der gefundene Korrelationskoeffizient zwischen 0,3 und 0,5 lag, wurde ein mittlerer Zusammenhang zwischen den Variablen angenommen. Da ein positives Ergebnis gefunden wurde, handelt es sich um einen positiven Zusammenhang. Dieses Ergebnis war nicht statistisch signifikant, da der p-Wert ($p=0,145$) nicht unter dem Signifikanzniveau von 0,05 lag.

Eine Pearson-Korrelationsanalyse wurde durchgeführt, um zu testen, ob es einen Zusammenhang zwischen der **Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren** und dem **durchschnittlichen *UB/LB* der weiblich gelesenen Charaktere nach Film** bestand. Das Ergebnis zeigte, dass es eine mittlere, positive Korrelation gab, da $r=0,49$. Da der gefundene Korrelationskoeffizient wie bei der vorherigen Berechnung zwischen 0,3 und 0,5 lag und eine positive Zahl war, wurde auch hier ein mittlerer, positiver Zusammenhang zwischen den Variablen gefunden. Dieses Ergebnis war statistisch signifikant, da der p-Wert mit $p=0,046$ unter dem Signifikanzniveau von 0,05 lag.

Zusammengefasst ergaben die Berechnungen zu den männlich gelesenen Drehbuchmitarbeitern bei zwei von vier einen positiven Zusammenhang zwischen den beiden Variablen (*UB/LB* und *WSR*), bei einer einen negativen Zusammenhang (Anzahl der Charaktere) sowie einmal keinen Zusammenhang (*WHR*). Dabei konnten nur bei der vierten Berechnung (*UB/LB*) statistisch signifikante Ergebnisse gefunden werden.

Nachdem die Berechnung für die erste Variable der männlich gelesenen Mitarbeiter oben präsentiert wurden, folgen nun die Ergebnisse der zweiten Variable (**Anzahl der männlich gelesenen Regisseure**). Da diese Variable als nicht normalverteilt angenommen wurde, wurden im Folgenden nur Spearman-Korrelationsanalysen vorgenommen. Bei der ersten Berechnung wurde getestet, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen der **Anzahl der männlich gelesenen Regisseure** und dem **durchschnittlichen *WHR* der weiblich gelesenen Charaktere nach Film** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es keine nennenswerte, positive Korrelation gab, da $r=0,08$. Da der Korrelationskoeffizient unter 0,1 lag, bestand zwischen den Variablen also kein nennenswerter Zusammenhang. Da der p-Wert ($p=0,392$) größer als das gewählte Signifikanzniveau (0,05) war, waren die Ergebnisse nicht statistisch signifikant.

Für das *WSR* wurde ebenfalls eine Spearman-Rangkorrelation durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen den **männlich gelesenen Regisseuren** und dem **durchschnittlichen *WSR* der weiblich gelesenen Charaktere nach Film** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es eine mittlere, positive Korrelation gab, da $r=0,42$. Da das positive Ergebnis dieser Korrelationsanalyse zwischen 0,3 und 0,5 lag, bestand demnach zwischen den Variablen ein mittlerer, positiver Zusammenhang (nach Kuckartz et al. (2013)). Da der p-Wert mit 0,074 größer als das gewählte Signifikanzniveau von

0,05 war, waren die Ergebnisse nicht statistisch signifikant.

In der letzten Berechnung sollte getestet werden, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen der **Anzahl der männlich gelesenen Regisseure** und dem **durchschnittlichen UB/LB der weiblich gelesenen Charaktere je Film** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es eine geringe, positive Korrelation gab, da $r=0,2$. Zwischen den Variablen bestand demnach ein geringer, positiver Zusammenhang, da der Korrelationskoeffizient zwischen 0,1 und 0,3 lag und eine positive Zahl darstellte. Weil der p-Wert mit 0,256 größer als das gewählte Signifikanzniveau von 0,05 war, waren die Ergebnisse nicht statistisch signifikant.

Um die Ergebnisse der sechs Berechnungen zu den Bereichen Drehbuch und Regie und deren Einfluss auf die Darstellungsart der weiblich gelesenen Figuren auf einen Blick zusammenzufassen, sind diese in der folgenden Tabelle dargestellt.

	<i>WHR</i> weiblich gelesen	<i>WSR</i> weiblich gelesen	<i>UB/LB</i> weiblich gelesen	Weiblich gelesene Charaktere
Männlich gelesene Drehbuchautoren (m. D.)	/	m. D. steigt und <i>WSR</i> w steigt (mittel)	m. D. steigt und <i>UB/LB</i> w steigt (mittel) signifikantes Ergebnis	m. D. steigt und w. Ch. fällt (gering)
Männlich gelesene Regisseure (m. R.)	/	m.R. steigt und <i>WSR</i> w steigt (mittel)	m. R. steigt und <i>UB/LB</i> w steigt (gering)	/

Tabelle 15: Zusammenfassung des Zusammenhangs zwischen den männlich gelesenen Mitarbeitern aus den Bereichen Drehbuch und Regie sowie den weiblich gelesenen Charakteren

Die Tabelle enthält die Ergebnisse der Berechnung, sowie den Grad des Einflusses, den diese Variablen auf die andere Variable hatten. Sollten die Berechnungen keinen Einfluss ergeben haben, ist ein Strich (/) in der Zeile zu finden.

Diese Ergebnisse zeigten wie zuvor bereits erläutert, dass es bei fünf von sechs Berechnungen keine statistisch signifikanten Ergebnisse gab. Das heißt, dass die Nullhypothese (Es gibt keinen bzw. einen negativen Zusammenhang zwischen den Variablen) an diesen Stellen nicht abgelehnt werden konnte. Ein linearer Zusammenhang konnte somit nur einmal nachgewiesen werden. Ein positiver Einfluss der männlich gelesenen Mitarbeiter der Bereiche Regie und Drehbuch auf die Körperproportionen sowie die Anzahl der weiblich gelesenen Figuren konnte demnach

nicht für alle Variablen statistisch signifikant bestätigt werden. Lediglich die Beinlänge der weiblich gelesenen Charaktere wurde linear durch die Anzahl an männlich gelesenen Drehbuchautoren beeinflusst, sodass hier ein Anstieg in der Anzahl dieser männlich gelesener Mitarbeiter zu einer weniger übertriebenen Beinlänge (zu lange Beine) bei den weiblich gelesenen Figuren führen könnte.

Dass es einen generellen Einfluss der Mitarbeiter:innen generell auf die Darstellung der Charaktere gab, ist mit Blick auf das gewählte Genre für diese Studie nur logisch – denn die Filmmacher:innen entscheiden bei Zeichentrickfiguren über jedes kleine Detail in der Darstellungsart der Figuren. Jedoch war dieser Einfluss nicht linear und somit nicht durch das gewählte statistische Instrument der Korrelationsanalyse nachweisbar.

6.2.3 Zur Gruppe der Führungskräfte

Da nicht alle Filmmitarbeiter:innen gleich viel Einfluss auf den Filminhalt und die Charakterdarstellung besaßen, wurde ebenfalls nach Führungskräften (F) codiert. In den 13 Filmen-Abspännen gab es insgesamt 917 Personen, die als Führungskraft nach Stroebe (2002) galten. Weil keine nicht-binär zu lesende Mitarbeiter:in identifiziert wurden, konnten dementsprechend auch keine nicht-binär zu lesende Führungskraft gefunden werden. Es ergab sich deshalb nach Geschlecht unterschieden eine absolute Häufigkeit wie in folgender Abbildung zusammengefasst.

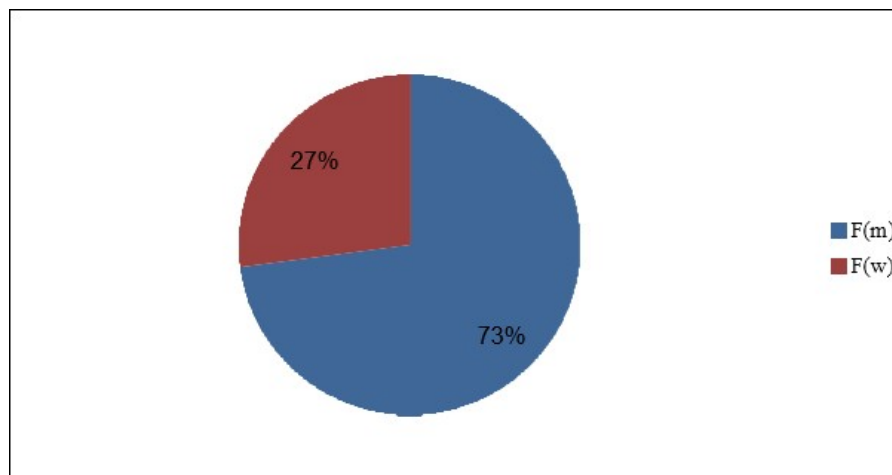


Abbildung 52: Geschlecht der Führungskräfte

Im Durchschnitt gab es 51,38 männlich und 19,15 weiblich gelesene, absolute Führungskräfte pro Film, welches ein Geschlechterverhältnis von 2,7:1 darstellte.

Mit Blick auf die Verteilung der Geschlechter für jeden Film einzeln (Abbildung 53) zeigte sich, dass der Anteil der weiblich gelesenen Führungskräfte (roter Balken) bei den drei ältesten Filmen am geringsten war. An dem Film *Cinderella* war lediglich eine weiblich gelesene Führungskraft beteiligt. Die meisten weiblich gelesenen Führungskräfte – nämlich 31 – fanden sich im Film *Küss den Frosch*. Dem standen jedoch mit 64 männlich gelesenen Führungskräften etwas mehr als doppelt so viele gegenüber. Der größte Unterschied in der quantitativen Repräsentation war im Film *Cinderella* zu finden, da dort 37 männlich gelesene aber wie erwähnt nur eine weiblich gelesene Führungskraft zu finden waren.

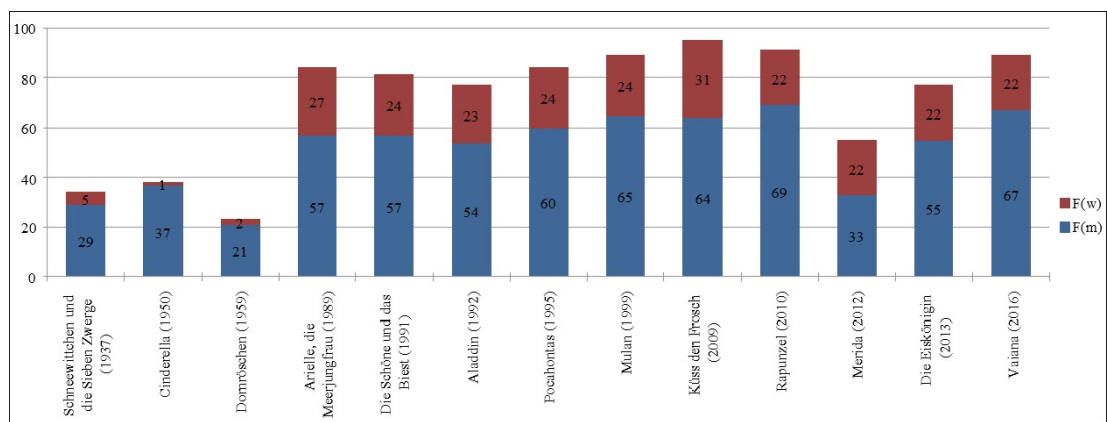


Abbildung 53: Geschlecht der Führungskräfte nach Film I

Das Liniendiagramm aus Abbildung 54 zeigt die Entwicklung der weiblich gelesenen Führungskräfte F(w) und der männlich gelesenen Führungskräfte F(m). Die Anzahl lag bei dem Film *Merida* mit 33 zu 22 am dichtesten beieinander – ausgeglichener war dieses Verhältnis bei keinem anderen Film. Die beiden Linien berühren sich nicht, was ein ausgeglichenes Verhältnis der Geschlechter anzeigen würde. Bei den vier letzten Filmen lag der Zahl der weiblich gelesenen Führungskräfte konstant bei 22, wohingegen die Anzahl der männlich gelesenen Führungskräfte stark schwankte.

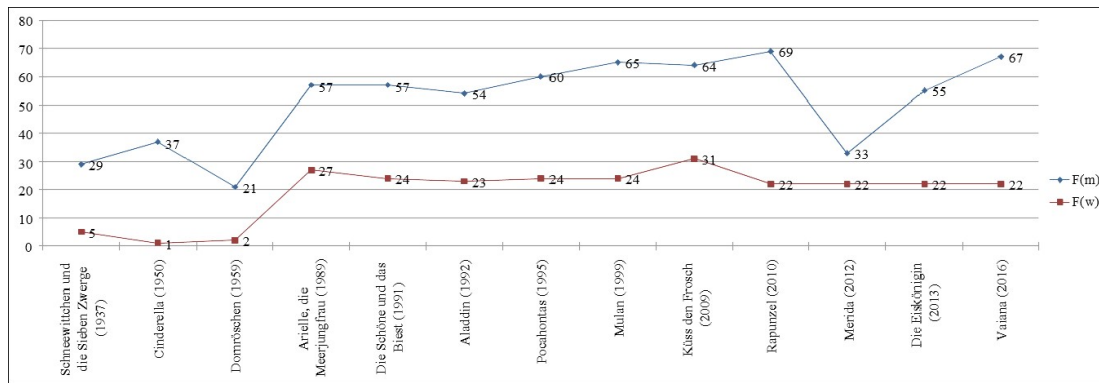


Abbildung 54: Geschlecht der Führungskräfte nach Film II

Um wie zuvor bei der Anzahl der männlich gelesenen Mitarbeiter der Bereiche Drehbuch und Regie zu bestimmen, ob die Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte einen Zusammenhang mit der Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere sowie mit der physischen Darstellung aufwies, wurden erneut vier Korrelationsanalysen durchgeführt. Da es genug weiblich gelesene Führungskräfte gab, um ihren Einfluss auf die Anzahl sowie die Form der Darstellung der weiblich gelesenen Filmfiguren der *Disney Princess* zu berechnen, wurden die Korrelationsanalysen durchgeführt und die Ergebnisse werden im Folgenden dargestellt. Dabei wird in der folgenden Reihenfolge vorgegangen: Begonnen wird mit den Ergebnissen zu den weiblich gelesenen Zeichentrickcharakteren. Danach werden die Ergebnisse der *Beckenvariable*, dann die der *Schultervariable* und zum Schluss die der *vertikalen Körperproportion* aufgezeigt.

Dass die Werte für die weiblich gelesenen Filmfiguren normalverteilt waren, wurde bereits bei der vorherigen Korrelationsanalyse zwischen den männlich gelesenen Drehbuchautoren und Regisseuren und den weiblich gelesenen *Disney-Zeichentrickcharakteren* bestimmt. Also mussten noch die Werte der weiblich gelesenen Führungskräfte dahingehend überprüft werden. Der Kolmogorov-Smirnov-Test ergab einen Wert von $p=0,031$ und lag somit unter $0,05$. Daher waren diese Werte nicht normalverteilt. Im Q-Q-Plot der Abbildung 55 sieht dies wie folgt aus:

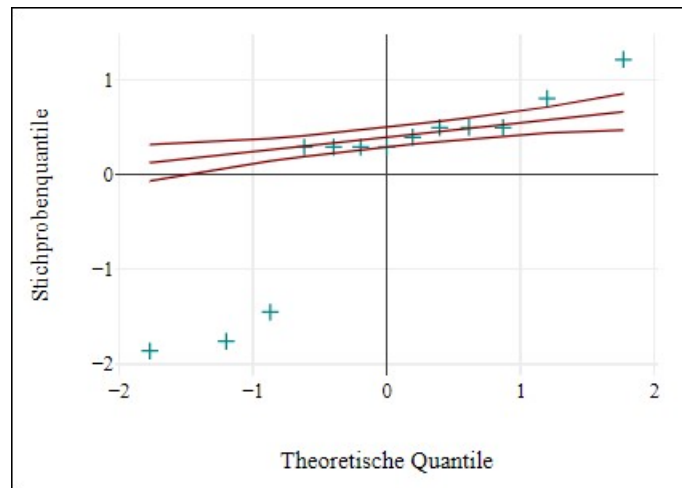


Abbildung 55: Q-Q-P Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte

Deutlich wird dadurch, dass von 13 Werten fünf außerhalb des 95 % Konfidenzintervalls lagen. Somit konnte eine Normalverteilung nicht angenommen werden. Es wurden also nur Spearman-Korrelationsanalysen in den vier folgenden Berechnungen zum Einfluss der Führungskräfte durchgeführt.

Es wurde eine Spearman-Rangkorrelation durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen der **Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte** und der **Anzahl aller weiblich gelesenen Charakteren** gab. Dabei wurde eine gerichtete Hypothese gewählt. Das Ergebnis zeigte, dass es eine geringe, positive Korrelation gab, da $r=0,18$. Da das positive Ergebnis zwischen 0,1 und 0,3 lag, konnte von einem geringen, positivem Zusammenhang zwischen den beiden Variablen ausgegangen werden. Ein Anstieg in Variable eins (Führungskräfte) führte also zu einem Anstieg in Variable zwei (Charaktere). Da der p-Wert mit 0,28 größer als das gewählte Signifikanzniveau von 0,05 war, waren die Ergebnisse jedoch nicht statistisch signifikant.

Eine Spearman-Korrelation wurde durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen der **Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte** und dem **durchschnittlichen WHR der weiblich gelesenen Charaktere nach Film** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es eine mittlere, negative Korrelation gab, da $r=-0,32$. Zwischen den Variablen bestand also ein mittlerer, negativer Zusammenhang, da das negative Ergebnis zwischen 0,3 und 0,5 lag. Ein Anstieg in der Anzahl an weiblich gelesenen Führungskräften führte zu einem geringeren WHR der weiblich gelesenen Zeichentrickfigu-

ren. Dieses Ergebnis war jedoch nicht statistisch signifikant, da der p-Wert ($p=0,858$) nicht unter dem Signifikanzniveau lag.

Beim *Waist-to-Shoulder-Ratio* wurde eine Spearman-Korrelation durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen der **Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte** und dem **durchschnittlichen WSR der weiblich gelesenen Figuren je Film** gab. Das Ergebnis dieser Berechnung zeigte, dass es keine nennenswerte, negative Korrelation gab, da $r=-0,05$. Zwischen den Variablen bestand somit kein nennenswerter Zusammenhang, da der negative Korrelationskoeffizient unter 0,1 lag. Die Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte hatte also keinen Einfluss auf das WSR der weiblich gelesenen *Disney*-Zeichentrickfiguren der *Disney Princess* Filme. Dieses Ergebnis war ebenfalls nicht statistisch signifikant, da $p=0,57$.

Beim *Upper-Body/Lower-Body* wurde eine Spearman-Korrelation durchgeführt, um zu testen, ob es einen positiven Zusammenhang zwischen der **Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte** und dem **durchschnittlichen UB/LB der weiblich gelesenen Disney-Zeichentrickfiguren je Film** gab. Das Ergebnis zeigte, dass es eine mittlere, negative Korrelation gab, da $r=-0,41$. Nach Kuckartz et al. (2013) bestand zwischen den Variablen also ein mittlerer, negativer Zusammenhang, da der negative Korrelationskoeffizient zwischen 0,3 und 0,5 lag, welches einen mittleren Zusammenhang anzeigt. Mehr weiblich gelesene Führungskräfte führten also zu einer Darstellung der weiblich gelesenen Figuren mit längeren Beinen. Dieses Ergebnis ist erneut nicht statistisch signifikant, weil $p=0,916$.

An dieser Stelle wird für eine bessere Übersichtlichkeit wieder eine Tabelle mit allen Ergebnissen präsentiert. Gab es keinen Zusammenhang, wurde dies wie zuvor mit einem Strich (/) in der untenstehenden Tabelle ausgedrückt.

	<i>WHR</i> weiblich gelesen	<i>WSR</i> weiblich gelesen	<i>UB/LB</i> weiblich gelesen	Weiblich gelesene Charaktere
Weiblich gelesene Führungskräfte (w. F.)	w. F. steigt und <i>WHR</i> w fällt (mittel)	/	w. F. steigt und <i>UB/LB</i> sinkt (mittel)	w. F. steigt und w. Ch. steigt (gering)

Tabelle 16: Zusammenfassung des Zusammenhangs zwischen den weiblich gelesenen Führungskräften und den weiblich gelesenen Charakteren

Die Ergebnisse, von welchen keins statistisch signifikant war, zeigten, dass mehr weiblich gelesene Führungskräfte im Film nicht unbedingt einen positiven Einfluss auf die Anzahl und Darstellungsweise der weiblich gelesenen Figuren hatten. Lediglich bei einer von vier Variablen konnte ein potentiell positiver Einfluss gefunden werden (Anzahl der Charaktere). Zwei der Ergebnisse (*WHR* und *UB/LB*) deuteten sogar auf einen potentiell negativen Einfluss hin. Eine höhere Anzahl an weiblich gelesene Führungskräfte führten demnach nicht zwangsläufig zu realistischeren Körperproportionen und zu einer höheren quantitativen Repräsentation von weiblich gelesenen Figuren.

Zusammenfassend lässt sich zu den Ergebnissen des erhobenen Charakter- und Mitarbeiterblicks sagen, dass sich in der quantitativen Repräsentation tatsächlich eine männliche Dominanz, wie Mulvey sie in ihrer Theorie des *male gaze* (1975) beschreibt, in der Kompilation *Disney Princess* finden ließ. D. h. die zumeist männlich gelesenen Mitarbeiter entwickelten demnach eher männlich als weiblich gelesene Charaktere.

Mit Blick auf den Aktivitätsgrad der Charaktere zeigte sich in den 13 Filmen der Auswahl zwar in der Gesamtanzahl mehr aktive männlich als weiblich gelesene Charaktere, jedoch mit Rückbezug auf ihren Anteil am Geschlecht, waren die weiblich gelesenen Charaktere relativ gesehen aktiver dargestellt.

Die Körperproportionen der Zeichentrickfiguren wurden mit Blick auf die weiblich gelesenen Charaktere häufig entsprechend des weiblichen Geschlechterstereotyps des sanduhrförmigen Oberkörpers dargestellt. Darunter fielen insbesondere die weiblich gelesenen *Disney*-Prinzessinnen. Die männlich gelesenen Zeichentrickcharaktere wurden teilweise ebenfalls nach dem für ihr Geschlecht gängigen Stereotyp des dreieckigen Oberkörpers dargestellt, jedoch waren sie im Durchschnitt weniger häufig von einer solchen Darstellung betroffen und es waren insgesamt mehr unterschiedliche Körperdarstellungen zu finden.

Zum Abschluss der Ergebnisdarstellung in diesem Kapitel kann zusammengefasst werden, dass sich einige Auffälligkeiten sowie – mit Blick auf Mulveys Theorie des *male gaze* (1975) – zu erwartbare Muster der Darstellung im Bezug auf die Sexualisierung sowie Aktivität der Figuren in dieser hier vorgestellten Studie ergeben haben. Was diese gefundenen Ergebnisse nun im Einzelnen genau bedeuten und was ein Vergleich mit den Ergebnissen anderer Forschungen aus Kapitel 2.4 für Erkenntnisse bringt, zeigt das folgende Kapitel zur Interpretation.

7. Diskussion der Ergebnisse im Lichte des *männlichen Blicks*: zur Interpretation

Im Folgenden werden die Ergebnisse aus dem vorherigen Kapitel im Kontext der Theorie des *male gaze* von Mulvey (1975) interpretiert. Zunächst wird ein Blick auf die Präsenz von weiblich und männlich gelesenen Figuren geworfen und die Ergebnisse aus Kapitel 6 zur in Kapitel 3 dargestellten Theorie in Verbindung gesetzt. Im Anschluss wird sich dann auf Mulveys Vermutungen zu einem Zusammenhang zwischen dem Geschlecht, der Sexualisierung und der Aktivität der Charaktere fokussiert. Dabei wird mehr als nur die Anzahl der weiblich und männlich gelesenen Charaktere berücksichtigt, sondern auch die quantitative Repräsentation der Mitarbeiter:innen wird nach Geschlecht betrachtet interpretiert. So lässt sich eine Aussage darüber machen, ob es wirklich einen *männlichen Blick* nach Mulvey sowohl bei den Charakteren, als auch bei den Mitarbeiter:innen in der Filmauswahl der Kompilation *Disney Princess* gab.

7.1 Keine *Disney Princess*-Filme ohne männlich gelesene Charaktere

Wie der Titel dieses Unterkapitels schon vermuten lässt, wird zunächst bei der Interpretation nach Geschlecht und nach Charakterart unterschieden, um einen Vergleich zwischen den gefundenen Ergebnissen zum Blick der Charaktere und der Theorie Mulveys zu ziehen. Da Mulvey bei ihrem *male gaze* (1975) unterschiedliche Annahmen für die beiden Geschlechter trifft und dabei ebenfalls von unterschiedlichen Charakterarten spricht, macht eine Clusterung in der Interpretation an dieser Stelle Sinn, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Mulvey und der vorliegenden Studie herausarbeiten zu können. In den Fußnoten wird jeweils ein Vergleich zu anderen Studien, welche bereits u. a. in Kapitel 2.4 vorgestellt wurden, und deren Ergebnissen hergestellt.

Wie bereits in diesem Bericht zuvor aufgezeigt, wurden die in den Filmen enthaltenen Zeichentrickfiguren gezählt und anhand ihrer Charakterart und ihres Geschlechts zusammengefasst, wodurch sich die in Kapitel 6.1.1 vorgestellte, quantitative Repräsentation der unterschiedlichen Geschlechter ergab. Da es sich bei der Auswahl um Filme handelte, die innerhalb von ca. acht Jahrzehnten veröffentlicht wurden, wurde ebenfalls der Wandel in der Anzahl der Figuren betrachtet. So ließ sich darstellen, ob und wie

sich der Anteil der männlich und weiblich gelesenen sowie nicht-binär zu lesenden *Disney*-Charaktere zwischen 1937 und 2016 verändert hatte. Denn innerhalb dieser Zeitspanne hat sich in der Realität sehr viel hinsichtlich der Sichtbarkeit und Relevanz der weiblich gelesenen Person verändert: Zu nennen wären hier exemplarisch alle drei Wellen des Feminismus in den USA (vgl. Korbik 2015: 130ff.) sowie das Wahlrecht der us-amerikanischen, weiblichen Personen ab 1920 (ohne Sonderbedingungen – welche Afroamerikaner:innen ausschlossen – ab 1965) (vgl. Alpen o. J.: 7). Mit Blick auf diese exemplarischen Meilensteine sollte sich ein Wandel über die acht Jahrzehnte der Filme auch in diesen abbilden lassen.

Die gefundene Verteilung der Geschlechter zeigte jedoch, dass es weder einen kontinuierlichen Anstieg des Anteils an weiblich gelesenen Personen, sondern stattdessen einige große Schwankungen zwischen 55,56 % im Film *Dornröschen* (1959) und 12,5 % im Film *Aladdin* (1992) gab, noch, dass von einem annähernd ausbalancierten Verhältnis zwischen weiblich und männlich gelesenen Figuren gesprochen werden konnte. Denn insgesamt waren im Durchschnitt 67,15 %⁶³ der Zeichentrickfiguren männlich gelesen und lediglich 28,47 % weiblich gelesen⁶⁴. Damit lag das Geschlechterverhältnis der primären und sekundären Zeichentrickcharaktere bei 2,3:1.⁶⁵ D. h. es gab mehr als doppelt so viele männlich wie weiblich gelesene Figuren in den Filmen – und das, obwohl 11 der 13 Filme mindestens teilweise und neun Filme ausschließlich nach den weiblich gelesenen Protagonistinnen benannt waren. Obwohl die Filme also hauptsächlich von Erfahrungen, Abenteuern und Problemen weiblich gelesener Figuren handelten, waren diese Geschichten trotzdem auffällig stark von männlich gelesenen Figuren dominiert. Dabei standen im Zentrum der Geschichte fast ausschließlich weiblich gelesene Protagonistinnen, welche von einer Vielzahl an männlich gelesenen Charakteren unterstützt bzw. durch den Film begleitet wurden. Diese quantitative Darstellungsform erinnert an das *Schlumpfine Prinzip* von Politt (1991), in welchem sie von einer Gruppe von männlichen Figuren, welche von einer stereotypisch dargestellten, weiblichen Figur begleitet

⁶³ In ihrer Studie zu den weiblichen Figuren des zeitgenössischen Mainstreamfilms (2016), welche bereits in Kapitel 2.4 erläutert wurde, fand Fleischmann durchschnittlich 73 % Schauspieler (vgl. Fleischmann 2016: 328). Die schwache Präsenz von Schauspielerinnen kam für sie einer „Unsichtbarkeit der Frau im öffentlichen Raum gleich, die fehlende Relevanz suggeriert“ (ebd.: 329). Damit waren in ihrer Stichprobe mehr männliche Personen als in der vorliegenden Studie,

⁶⁴ Die in Kapitel 2.4 vorgestellte Studie von Prommer et al. zum deutschen Fernsehen fanden im Vergleich dazu z. B. heraus, dass 2016 nur 28 % der Hauptakteur:innen und 2020 34% (vgl. ebd.: 10) in den für Kinder produzierten Sendungen und Filmen weiblich sind (vgl. Prommer et al. 2016: 10). Das Ergebnis von 2016 entspricht dem prozentualen Anteil der weiblichen Figuren in der hier vorgestellten Forschung, in welcher ebenfalls ein Anteil von 28,5 % gefunden wurde.

⁶⁵ Die vorliegenden quantitativen Ergebnisse decken sich mit denen aus der im Kapitel 2.4 vorgestellten Studie von Aubrey/Harrison (2004), welche ein Verhältnis von 2:1 zwischen männlichen und weiblichen Figuren in ihrem Material fanden (vgl. Aubrey/Harrison: 2004: 124).

wird, spricht (vgl. Politt 1991: o. S.). Dabei waren die weiblich gelesenen Prinzessinnen nicht die einzigen, weiblich gelesenen Figuren der *Disney*-Filme, jedoch waren sie häufig als eine der wenigen Figuren durch den ganzen Film hinweg an der Handlung beteiligt und aufgrund ihrer deutlich geringeren Gesamtanzahl wirkte es, als wären sie die einzigen, weiblich gelesenen Figuren der Filme. Somit erinnerte die verwendete Darstellung der weiblich gelesenen *Disney*-Prinzessinnen im Bezug auf die quantitative Repräsentation von stereotypischen, weiblich gelesenen Figuren an die Charakteristika der *Schlumpfine*.

In Bezug auf Mulveys Theorie bedeutete die gefundene, quantitative Repräsentation der Geschlechter in der *Disney Princess*-Kompilation, dass Disney seit 1937 in dieser Kompilation mit männlich gelesenen Charakteren Filme gemacht hat. Die Ergebnisse der hier referierten Studie entsprechen also in diesem Punkt der Theorie von Mulvey. Denn die männlich gelesenen *Disney*-Zeichentrickfiguren dominierten den Film und lenkten somit die Handlung rein aufgrund ihrer höheren Anzahl stärker, als es die weiblich gelesenen aufgrund ihrer geringeren Anzahl konnten. Dabei zeigte sich, dass sich innerhalb von acht Jahrzehnten wenig an der quantitativen Verteilung änderte. Somit wurden stets patriarchale Zusammenhänge abgebildet. Denn eine derartige, prozentuale Verteilung enthielt durchaus die Wiedergabe der patriarchalen Gesamtstrukturen – insbesondere mit Blick auf die Verteilung der Geschlechter und der daraus resultierenden machtvollen (männlich gelesenen) Figuren im Zeichentrickfilm, da diese die Filmhandlung stärker beeinflussten.

Außerdem berücksichtigt Mulvey in ihrer Theorie die phallogozentristische Ordnung, in welcher der Penis als Symbol der männlichen Person die einzige Möglichkeit ist, gesellschaftliche Relevanz zu erlangen und einen Einfluss auf das herrschende Ordnungssystem zu haben (vgl. Mulvey 2003: 390). Für sie ist demnach der Grund für die Unterdrückung der weiblichen Person, welche auch im Film vorhanden ist, diese phallogozentristische Ordnung (vgl. ebd.). Filme, welche häufig für eine breite Masse produziert wurden, enthalten diese patriarchale Ordnung (und somit eine *männliche* Dominanz) und beeinflussen dadurch ihre Zuschauer:innen (vgl. ebd.).

Hier lässt sich erneut ein Bezug zu den Ergebnissen der vorliegenden Studie herstellen, denn auch in dieser wurde eine männliche Dominanz im Film durch den überproportional hohen Anteil an männlich gelesenen Figuren gefunden. Die Tatsache, dass die Figu-

ren männlich gelesen waren, gab ihnen die einzige Möglichkeit, eine gesellschaftliche Relevanz zu erlangen und einen Einfluss zu haben. Aufgrund dessen wird die weibliche Person im Film laut Mulvey unterdrückt, denn nur wenn sie als Repräsentation einer drohenden Kastration (und somit der Verlust von Macht) vorhanden ist (vgl. ebd.), erhält die männlich gelesene Person ihre Relevanz und Position in der phallozentristischen Ordnung. Ohne die weiblich gelesenen Personen der vorliegenden Studie zu *Disney Princess*, wären die männlich gelesenen Personen also weniger mächtig und weniger relevant, da sie ihre Relevanz nur aus der weiblich gelesenen Person zogen. Somit erhielten mit Blick auf das analysierte Material die männlich gelesenen Figuren ihre Relevanz und Macht aus den weiblich gelesenen Personen. Das würde bedeuten, dass die wenigen weiblich gelesenen Zeichentrickcharaktere, die in den Filmen überhaupt enthalten waren, lediglich dazu integriert wurden, um den männlich gelesenen Personen Macht (über sie) zu verleihen.

Additional gab es wenig mächtige, weiblich gelesene Figuren (Herrscherinnen), die als primäre oder sekundäre Charaktere hätten codiert werden können. Mächtige Figuren, die als weiblich gelesen werden konnten, waren die folgenden:

- Namenlose böse Stiefmutter/Königin aus *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*
- *Elenor* aus *Merida*
- *Königin Elsa* aus *Die Eiskönigin*
- *Sina Waialiki* aus *Vaiana*

Dagegen gab es 13 männlich gelesene Herrscher (Könige, Kaiser, Häuptlinge, Gouverneure sowie Clanführer), die als vergleichbar mächtig gewertet werden konnten, wobei bei zwei der weiblich gelesenen Figuren (*Elenor* und *Sina*) lediglich vermutet wurde, dass sie so viel Macht wie ihre Ehemänner (Häuptlinge) besaßen. Weiblich gelesene Figuren wie beispielsweise die Königinnen aus *Dornröschen*, *Rapunzel* oder *Die Eiskönigin* sowie die (potentiellen) Ehefrauen der Clanführer waren ebenfalls vergleichbar mächtige Personen. Doch da sie teilweise weder namentlich bekannt, noch eine wirkliche Relevanz für den Film darstellten, konnten diese lediglich als tertiäre Charaktere codiert werden.

Es zeigt sich demnach ein Unterschied in der Darstellungsweise von Macht: Diese wurde in den 13 Filmen der *Disney Princess* als eine männlich konnotierte Eigenschaft dargestellt, da 76,47 % der mächtigen Personen in den Filmen männlich gelesen waren. Denn eine mächtige, weiblich gelesene Person – anders als in der patriarchalischen Kultur – würde (mit Mulvey gesprochen) mehr als nur eine Signifikantin für das männlich

gelesene Andere sein, indem sie nicht mehr nur Sinnträgerin, sondern Sinnproduzentin wäre.⁶⁶ Eine positive Darstellung einer mächtigen, weiblich gelesenen Figur würde also gegen das im Patriarchat herrschende Bild und gegen das Fortbestehen der phallogozentristischen Ordnung sprechen.

Mulvey unterscheidet in ihren Ausführungen nicht nur nach Geschlecht, sondern definiert auch die Rolle eines zentralen Charakters, welcher für sie männlich ist (vgl. ebd.: 399).

In der hier präsentierten Studie wurden jedoch 40,6 % männlich und 56,3 % weiblich gelesene, primäre Figuren gefunden.⁶⁷ Somit stimmten die Ergebnisse der Studie nicht mit der Theorie von Mulvey überein, denn es wurden mehr weiblich als männlich gelesene Protagonist:innen in den 13 Filmen identifiziert.

Entsprechend der Überschrift dieses Unterkapitels enthält die männlich geprägte Welt der *Disney Princess* also eine patriarchale Ordnung, welche durch die deutliche Dominanz der männlich gelesenen Charaktere nicht nur dargestellt, sondern auch aufrechterhalten wird.

7.2 Weiblich gelesene *Disney*-Zeichentrickfiguren als „product whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film“⁶⁸

Wie dem Titel dieses Unterkapitel zu entnehmen, ging Mulvey in ihrer Theorie des *male gaze* (1975) davon aus, dass weibliche Filmfiguren lediglich der Sexualisierung wegen im Film zu finden sind (vgl. Mulvey 2019: 245). Um diese Aussage am Material zu überprüfen, wurden die drei Körperverhältnisse *Waist-to-Hip-Ratio* (*WHR*), *Waist-to-Shoulder-Ratio* (*WSR*) und *Upper-Body/Lower-Body* (*UB/LB*) sowie die Fragmentierung der Körper erhoben. Die gefundenen Ergebnisse werden nun zusammengefasst und

⁶⁶ Mulvey sagt nämlich „Die Frau steht in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt von einer symbolischen Ordnung, in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwängen, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten“ (Mulvey 2003: 390)

⁶⁷ In der in Kapitel 2.4 referierten Studie von Fleischmann (2016) waren 73 % der Hauptfiguren männlich und nur 28 % weiblich (vgl. Fleischmann 2016: 328). Dies passt nicht zu den gefundenen Ergebnissen der vorliegenden Forschungsarbeit. Jedoch muss berücksichtigt werden, dass Fleischmann unterschiedliche Genres untersuchte, wohingegen die vorliegende Studie sich mit einem Genre und mit einer Kompilation beschäftigte. Der enger definierte Blick lässt somit nur eine Aussage über diese Kompilation zu, wohingegen Fleischmann eine Aussage über Mainstreamfilme aus verschiedenen Genres und Produktionsunternehmen trifft.

⁶⁸ Mulvey 2019: 245

im Lichte von Mulveys Ausführungen interpretiert. So lässt sich zum Ende des Kapitels beantworten, ob die weiblich gelesenen Figuren der Kompilation *Disney Princess* entsprechend Mulveys Vermutung sexualisiert gezeichnet wurden.

Insgesamt ließ sich bei den drei Körperproportionen keine generelle Sexualisierung aller weiblich und männlich gelesener Zeichentrickfiguren erkennen. Denn die weiblich gelesenen Figuren waren im Durchschnitt nur im *WHR* und die männlich gelesenen Charaktere in keinem Messwert im Durchschnitt entsprechend der für ihr Geschlecht geltenden Stereotype dargestellt. Dabei ist besonders dieser *WHR*-Wert aussagekräftig für die Sexualisierung weiblicher Körper, da eine sehr schmale Taille für weibliche Personen als stereotypisches Schönheitsideal gilt (vgl. Götz 2013: 68). Im Durchschnitt wurde also diese Körperproportion bei den weiblich gelesenen Figuren gefunden.

Nach Charakterart ausgewertet und mit Blick auf die primären Figuren zeigten die Ergebnisse der in diesem Bericht vorgestellten Studie, dass nahezu alle Protagonist:innen von einer Sexualisierung betroffen waren, unabhängig davon, welches Geschlecht diese hatten. Im Durchschnitt wurden nämlich sowohl die weiblich als auch die männlich gelesenen Figuren bis auf das männliche *WHR* in allen Messwerten sexualisiert und unterschritten die jeweiligen Normalbereiche teilweise stark. Die bedeutende, männliche Qualität (der überentwickelte Körper, welcher eine physische Überlegenheit ausstrahlt (vgl. Fleischmann 2016: 131)) war demnach auch bei den männlich gelesenen *Disney Princess*-Protagonisten vorhanden. Der männliche Körper diente dabei als Unterstützung des männlich gelesenen Helden bei seinen Filmaufgaben (z. B. bei der Rettung der weiblich gelesenen Prinzessin). Im Gegensatz dazu diente der weibliche Körper (welcher durch die Sexualisierung den Wert der weiblichen Person definiert (vgl. ebd.)) durch die gefundenen Körperproportionen lediglich der Sexualisierung sowie Reduzierung auf selbige, welches den Wert der weiblich gelesenen *Disney*-Prinzessin definierte. Actionszenen wie z. B. der Kampf zwischen *Prinzessin Arielle* und *Ursula* am Schluss des Films *Arielle, die Meerjungfrau* (1989) wären mit einem Körper wie dem von *Prinzessin Arielle*, welcher durch eine überschlanke Taille mit einem *WHR*-Wert im 0,3er-Bereich (somit nicht genug Platz für eine Wirbelsäule besäße (vgl. Götz 2013: 69)), körperlich nicht realistisch. Trotzdem wurden vor allem die Körper der weiblich gelesenen Protagonistinnen, welche als zentrale Identifikationsfiguren und Namensgeberinnen

der Filme gelten, entsprechend eines sehr strikten Schönheitsideals gezeichnet, welches sie zum Objekt zu degradierte.

Der Unterschied in der Sexualisierung der weiblich und männlich gelesenen *Disney*-Protagonist:innen zeigte sich zusammenfassend also in der Funktion, die diese Darstellungsweise im Film ausübte. Dabei wurde durch die gewählten Körperproportionen erneut eine Binarität der Geschlechter propagiert, welche das Machtgefälle zu Gunsten der männlich gelesenen Personen sowie die geschlechterstereotypischen Schönheitsideale beider Geschlechter weiter reproduzierte.

Die gefundenen Ergebnisse der hier vorgestellten Studie entsprachen somit teilweise Mulveys Ausführungen: Zwar wurden die weiblich gelesenen Protagonistinnen in den gewählten *Disney*-Filmen entsprechend dem Muster auf ihren Körper reduziert dargestellt, jedoch wurden auch die Körper der männlich gelesenen Protagonisten ebenfalls sexualisiert. Dies entsprach Mulveys Theorie nicht, da sie davon ausgeht, dass die „glanzvollen Eigenschaften des männlichen Filmstars [...] folglich nicht die des erotischen Objekts des Blicks“ (Mulvey 2003: 399) sind. Jedoch zeigte sich in den vorliegenden Ergebnissen, dass auch die männlich gelesenen *Disney*-Protagonisten zu Sexualobjekten gemacht wurden. Da sie allerdings nur in zwei von drei Werten den Normalbereich im Durchschnitt unterschritten, lag ihr Grad der Sexualisierung dabei niedriger als der der weiblich gelesenen Protagonistinnen, welche in allen drei Werten teilweise deutlich unter ihren Normalbereich abwichen.

Bei der Produktion der Filme wurde also scheinbar nach einem bestimmten Muster vorgegangen: die Protagonist:innen wurden sexualisiert dargestellt und zu Objekten des Blickes gemacht. Die Sexualisierung der Körperproportionen trug dazu bei, dass diese Körper zur Schau gestellt wurden. Somit war ihre Darstellung auf ihre visuelle und erotische Ausstrahlung reduziert.

Bedacht werden muss insbesondere an dieser Stelle, dass alle weiblich gelesenen Figuren im Durchschnitt im *WHR* sexualisiert wurden und es 2,3-mal so viele männlich wie weiblich gelesene, primäre und sekundäre Charaktere in den Filmen gab, sodass die Sexualisierung jedes weiblich gelesenen Zeichentrickcharakters deutlich stärker wog. Die wenigen, weiblich gelesenen Charaktere, die im Vergleich in den Filmen vorhanden waren, wurden somit zusätzlich sexualisiert dargestellt und dadurch war diese Form der Darstellung noch gravierender. Im Extremfall, wenn es wie im Film *Aladdin* mit dem

weiblich gelesenen Sekundärcharakter *Jasmin* nur eine weiblich gelesene Figur gab, war diese Wirkung relativ am größten.

Zusammengefasst zeigte sich im Bezug auf die Körperproportionen der Zeichentrickfiguren sowohl eine Gemeinsamkeit als auch ein Unterschied zur Theorie von Mulvey: Die weiblich gelesenen Zeichentrickfiguren – besonders die weiblich gelesenen *Disney-Prinzessinnen* und Protagonistinnen – wurden durch die Sexualisierung ihre Körperproportionen zur Schau gestellt und damit zu Sexualobjekten gemacht. Dieser Fokus auf ihr Aussehen und die damit einhergehende Sexualisierung der weiblich gelesenen Personen lag in der vorliegenden Filmauswahl u. a. durch sexualisierte Körperproportionen vor, welche sich durch das Vermessen der Körper zeigten. Es ergaben sich dabei zum Teil Messwerte, die bei der *Beckenvariable* aller weiblich gelesenen Charaktere zu 27,7 %⁶⁹ und bei den weiblich gelesenen Protagonistinnen sogar zu 61,5 % unter dem Wert von 0,6 lagen.⁷⁰ Dieser Messwert von 0,6 entspricht dem Wert einer *Barbie-Puppe*, welche aufgrund ihrer Körperproportionen nicht lebensfähig wäre⁷¹. Es wurden also nicht gesunde Körperbilder in diesen für Kinder produzierten Zeichentrickfilmen propagiert.

Der zweite Aspekt der Kategorie zur sexualisierten Darstellung befasste sich mit den Großaufnahmen von Körperteilen (von Mulvey Fragmentierung von Körpern genannt (vgl. Mulvey 2003: 402)). Diese Darstellungsweise ließ sich in 12 der 13 Filme (nicht im 1959 veröffentlichten Film *Dornröschen*) wiederfinden, sodass erneut eine Gemeinsamkeit zwischen den Ergebnissen der vorgestellten Studie und Mulveys *male gaze* (1975) bestand. Dabei wurden in der Kompilation *Disney Princess* Großaufnahmen von Körperteilen gezeigt, welche vornehmlich nicht im Zusammenhang mit der Handlung standen. Ein Fokus z. B. auf *Prinzessin Arielles* Beine stand im Einklang mit der Handlung stehen, da sie von einem Meermenschen mit Flosse zu einem Menschen mit Beinen wurde; ein Fokus auf das Gesäß von *Fergus* aus dem Film *Merida* stand jedoch in keinerlei (relevantem) Zusammenhang mit der Handlung. Im Gegenteil: Fragmentierung

⁶⁹ Auffällig ist dabei, dass es bis auf eine Figur nur weiblich gelesene *Disney-Prinzessinnen* sind, die einen *WHR*-Wert von unter 0,6 erreichten.

⁷⁰ In ihrer im Kapitel 2.4 vorgestellten Studie zum Körpervermessen der Zeichentrickfiguren (2013) fand Götz heraus, dass jede zweite weibliche Zeichentrickfigur ihrer Studie den Wert von 0,6, welcher dem einer Barbie-Puppe entspricht unterschritt (vgl. Götz 2018: 77). In diesem Punkt unterscheiden sich ihre Ergebnisse von denen der hier präsentierten Forschung.

⁷¹ „Um die Figur einer klassischen Barbie zu erreichen, müsste eine Frau mindestens zwischen 1,88 m und 2,26 m groß sein oder sich eine Rippe entfernen lassen. Medizinisch gesehen würde sie höchstwahrscheinlich einen Bandscheibenvorfall, Atemprobleme und Osteoporose haben; zudem wäre sie unfruchtbar.“ (Götz/Herche o. J.: o. S.).

gen wie diese förderten die Handlung nicht und trugen somit – mit Mulvey gesprochen – nichts „zur Glaubwürdigkeit des Geschehens“ (ebd.) bei. Denn diese Fragmentierungen beeinflussten vielmehr negativ den Filmfluss. Besonders ein Fokus auf stereotypische Körperteile wie *Brust*, *Beine* oder *Gesäß* stellte sexualisierte Körperteile in den Fokus. Eine Großaufnahme von *Händen* oder *Füßen*, wie sie am häufigsten in den 13 Filmen zu finden war, erfüllte keinerlei Funktion in den Filmhandlungen.

Dabei gilt es zu beachten, dass Mulvey sich in ihren Ausführungen nicht explizit nur auf Körperteile, welche stereotypisch gesehen eine sexuelle Ausstrahlung besitzen, bezieht, sondern spricht von Körperteilen generell und nennt als Beispiele neben der Nahaufnahme von *Beinen* auch das *Gesicht* (vgl. ebd.). Die am häufigsten in der vorliegenden Forschung gefundenen Körperteile *Hände* und *Füße* entsprachen also dem Aspekt der fragmentierten Körper in der Theorie von Mulvey.

Jedoch spricht Mulvey in ihren Ausführungen nur von weiblichen Personen, die durch diese Art der Darstellungsweise im Film auffallen (vgl. ebd.: 398 und 402). Dadurch, dass in der vorliegenden *Disney*-Kompilation jedoch nahezu gleich viele männlich wie weiblich gelesene Figuren (24 bzw. 22) durch Großaufnahmen fragmentiert wurden, zeigte sich an dieser Stelle erneut ein Unterschied zur Theorie des *male gaze*.

Zusammengefasst ergaben die Ergebnisse der Kategorie **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere** also einige Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu den Ausführungen von Mulvey. Zwar wurden alle weiblich gelesenen Protagonistinnen sexualisiert dargestellt, jedoch nicht alle weiblich gelesenen Figuren generell, sondern nur in dem für weibliche Körper wichtigen Wert. Außerdem wurden ebenfalls einige der männlich gelesenen *Disney Princess*-Protagonisten sexualisiert. Die fragmentierten Körperteile der Filmauswahl waren bei beiden Geschlechtern nahezu gleich häufig vertreten.

Mit Blick auf die Überschrift des Unterkapitels kann also gesagt werden, dass die Körper der weiblich gelesenen Protagonistinnen und auch (zumindest teilweise) die Körper aller weiblich gelesenen Figuren durch die Körperproportionen und die Großaufnahmen von Körperteilen sexualisiert und somit zum Inhalt des Films wurden. Jedoch galt diese Aussage auch für die männlich gelesenen Protagonisten, welche ebenfalls durch diese Darstellungsweise auffielen.

7.3 „[T]he man’s role as the active one of advancing the story, making things happen“?⁷²

Für Mulvey gehören in ihrer Theorie des *male gaze* (1975) die Aspekte Sexualisierung und Aktivität in der Analyse von Charakteren zusammen, da sie von passiven, sexualisierten Objekten (vgl. Mulvey 2009: 19-20) und aktiven, nicht sexualisierten Subjekten (vgl. Mulvey 2003: 398) spricht. Aufgründessen musste der Begriff der **Aktivität** ebenfalls empirisch operationalisiert und auf die 13 Filme der Kompilation *Disney Princess* angewandt werden.

Zu den Ergebnissen der in diesem Forschungsbericht präsentierten Studie lässt sich zum Grad der Aktivität der *Disney*-Figuren sagen, dass es mehr männlich gelesene, aktive Filmfiguren in der Filmauswahl gab (15 männlich gelesene und 11 weiblich gelesene Charaktere). Beim Vergleich des Anteils der aktiven Figuren mit der Gesamtanzahl der *Disney*-Zeichentrickfiguren, waren in fast jedem Status prozentual mehr männlich gelesene Charaktere aufgrund des überproportional hohen Anteils der männlich gelesenen Figuren an der Gesamtanzahl der Charaktere (67,15 % männlich gelesen und nur 28,47 % weiblich gelesen), zu finden. Aussagekräftiger war aufgrund dieser männlichen Dominanz in der Gesamtanzahl deshalb ein Vergleich der gefundenen Anzahlen der aktiven, passiven und neutralen Figuren mit der Gesamtanzahl ihres Geschlechts. Wurden diese Anzahlen in Relation miteinander gebracht, waren mit 28,21 %⁷³ der weiblich gelesenen, 16,30 % der männlich gelesenen und 16,67 % der nicht-binär zu lesenden Zeichentrickfiguren also nahezu doppelt so viele weiblich gelesene *Disney*-Figuren prozentual am Anteil ihres Geschlechts aktiv dargestellt.

Somit zeigte sich, dass es entgegen Mulveys Theorie mehr aktive, weiblich als männlich gelesene Charaktere in der *Disney*-Filmauswahl gab. Wenn jedoch der überproportional große Anteil der männlich gelesenen Figuren bedacht wurde, dann wog jede weniger aktive Darstellung eines weiblich gelesenen *Disney*-Zeichentrickcharakters – wie auch bereits bei der Sexualisierung beschrieben – schwerer, weil es verhältnismäßig so wenige von ihnen in den Filmen der Kompilation *Disney Princess* gab. Denn da es in

⁷² Zitat aus: Mulvey 2009: 20

⁷³ In der in Kapitel 2.4 beschriebenen Studie von Fleischmann (2016) konnten im Vergleich 57 % der weiblichen, primären und sekundären Charaktere mit einer Aktivität von mindestens Level vier von fünf codiert werden (vgl. Fleischmann 2016: Anhang C), welchen sie als besonders aktiv beschreibt (vgl. Fleischmann 2016: 222); 43 % lagen darunter (vgl. ebd.: Anhang C). Dieser Unterschied könnte an dem enger definierten Sample der vorliegenden Studie liegen, welche lediglich *Disney Princess*-Filme analysierte, wohingegen Fleischmanns Studie genreübergreifend durchgeführt wurde.

den Filmen mehr als doppelt so viele männlich wie weiblich gelesene Figuren gab, hatte jede sexualisierte und/oder passive Darstellung einer weiblich gelesenen Person eine umso größere Wirkung auf das Publikum.

An dieser Stelle wird erneut, wie in der vorherigen Kategorie, auch nach Charakterart unterschieden und sich dabei den Protagonist:innen gewidmet.

Ein Protagonist hat laut Mulvey die Bühne zur freien Verfügung, artikuliert den Blick und gestaltet die Handlung als Schöpfer maßgeblich (vgl. Mulvey 2003: 399).

Mit Blick auf die Protagonist:innen dieser Forschung zeigte sich, dass die männlich gelesenen Protagonisten zwar in der Gesamtanzahl weniger stark vertreten waren, als die weiblich gelesenen Protagonistinnen, jedoch waren ihre Aktivitätswerte näher beieinander (56 % aktive, weiblich gelesene Protagonistinnen, 44 % aktive, männlich gelesene Protagonisten) als die quantitative Repräsentation (35 % männlich und 65 % weiblich gelesene Figuren) vermuten lassen würde. Wie von Mulvey erläutert, waren nicht nur die Protagonisten aktiv (vgl. ebd.: 398), sondern die Ergebnisse der vorliegenden Studie zeigten, dass die weiblich gelesenen Protagonistinnen insgesamt sogar häufiger aktiv gezeigt wurden. Wenn jedoch die Anzahl der aktiven Personen mit dem Gesamtanteil ihres Geschlechts an der Charakterart der Protagonist:innen in Relation gesetzt wurde, zeigte sich folgendes: Von sieben männlich gelesenen Protagonisten waren alle aktiv (100 %), jedoch nur neun der 13 weiblich gelesenen Protagonistinnen konnten ebenfalls als aktiv codiert werden (69,23 %). Somit waren die männlich gelesenen aktiver dargestellt, als die weiblich gelesenen Protagonist:innen. Und das, obwohl nur zwei dieser sieben männlich gelesenen Protagonisten (das *Biest* aus *Die Schöne und das Biest* sowie *Aladdin* aus dem gleichnamigen Film), aber 11 der 13 weiblich gelesenen Protagonistinnen (alle bis auf *Tiana* aus *Küss den Frosch* sowie *Prinzessin Anna* aus *Die Eiskönigin*⁷⁴) im Filmtitel enthalten waren.

In Bezug zu Mulvey heißt das, dass entsprechend ihrer Ausführungen zwar alle männlich gelesenen Protagonisten als aktiv dargestellt wurden, jedoch die weiblich gelesenen Protagonistinnen nicht als passiv. Es zeigte sich in diesem Punkt also gleichzeitig ein Unterschied sowie eine Gemeinsamkeit zwischen den Ergebnissen der Studie und Mulveys Theorie.

⁷⁴ Dieser Filmtitel bezog sich auf die Schwester von *Prinzessin Anna*, die *Königin Elsa* (die Eiskönigin). Da jedoch beide als weiblich gelesene Protagonistinnen angesehen wurden, war nur eine der beiden im Filmtitel vertreten.

Dabei gab es auch nicht aktive (sondern neutrale) Protagonist:innen, da diese keine Hintergrundgeschichte besaßen, welches für die Kategorie **aktive Darstellung der Charaktere** jedoch wichtig war. Dies wurde bei 20 % der Protagonist:innen gefunden, wobei es sich nur um weiblich gelesene Figuren handelte. Obwohl die 13 Filme also fast ausschließlich nach den weiblich gelesenen Protagonistinnen benannt wurden, war somit mehr über die Hintergrundgeschichte der männlich gelesenen Protagonisten bekannt, denn alle männlich gelesenen besaßen eine Hintergrundgeschichte, wohingegen es weiblich gelesene Protagonistinnen gab, die keine bekannte Hintergrundgeschichte hatten⁷⁵. Was eine Person früher erlebt hat, bestimmt jedoch ihr heutiges Handeln, gestaltet die Persönlichkeit und macht eine Identifikation mit diesem Charakter leichter – denn es gibt mehr Ansatzpunkte für eine mögliche Identifikation. Bei den weiblich gelesenen Charakteren (besonders den Protagonistinnen) wurden dadurch weniger Ansatzpunkte für eine Identifikation zwischen Zeichentrickfigur und Publikum geschaffen. Somit boten die männlich gelesenen Figuren ein größeres Potential, sich mit ihnen zu identifizieren, da mehr über sie bekannt war; die weiblich gelesenen Protagonistinnen hatten im Umkehrschluss weniger Identifikationspotential, weil weniger über sie bekannt war. Somit rückte ihr Aussehen als Identifikationsmerkmal wieder mehr in den Vordergrund und das Aussehen nach stereotypischen Schönheitsidealen wurde erneut reproduziert.

Zusammenfassend lässt sich zur Kategorie **aktive Darstellung der Charaktere** also sagen, dass es eindeutige Unterschiede zu Mulveys Theorie des *male gaze* (1975) in den Ergebnissen dieser Forschung gab. Denn obwohl mehr männlich als weiblich gelesene Figuren insgesamt aktiv präsentiert wurden, war der Anteil der aktiven Charaktere am jeweiligen Geschlecht bei den weiblich gelesenen Figuren höher.

Mit Blick auf die aufgeworfene Frage in der Kapitelüberschrift lässt sich also sagen, dass in der Gesamtanzahl der aktiven Figuren die männlich gelesenen Charaktere mehr Einfluss auf die Handlung, jedoch die weiblich gelesenen Zeichentrickfiguren ebenfalls aktiv Einfluss auf das Geschehen hatten. Die gestellte Frage kann also bejaht werden, da die männlich gelesenen Figuren aktiv waren und Handlungen somit initiierten. Sollte Mulvey diese Aussage jedoch darauf beziehen, dass ausschließlich diese männlich gelesenen Personen aktiv sind, dann muss diese Aussage mit Blick auf die *Disney Princess*-Kompilation verneint werden.

⁷⁵ Nämlich *Prinzessin Schneewittchen*, *Cinderella*, *Prinzessin Aurora* und *Mulan*.

7.4 Im Film nichts Neues: Passives, weiblich gelesenes Sexualobjekt vs. aktives, männlich gelesenes Subjekt?

Nachdem nun die Kategorien **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere** sowie **aktive Darstellung der Charaktere** einzeln interpretiert wurden, werden diese im folgenden Unterkapitel zusammengeführt und gemeinsam interpretiert, da diese Aspekte für Mulvey in ihrer Theorie des *male gaze* (1975) zusammengehören (weibliche Person als passives, erotisches Objekt (vgl. Mulvey 2003: 397-398) und männliche als aktives, nicht sexualisiertes Subjekt (vgl. ebd.)).

Insgesamt zeigte sich in den Ergebnissen, dass es nur einen (weiblich gelesenen) Charakter der 13 Filme gab, der sowohl im Verhältnis von Taillen- zu Hüftbreite als auch im Verhältnis von Taillen- zu Schulterbreite und dem Verhältnis von Ober- zu Unterkörper sexualisiert und gleichzeitig passiv gezeigt wurde: *Nakoma*, die beste Freundin von *Pocahontas* aus dem gleichnamigen Film. Auch wurde ihr Körper dreimal durch Großaufnahmen fragmentiert. Eine vergleichbare Darstellung konnte bei keinem männlich gelesenen *Disney*-Zeichentrickcharakter gefunden werden.

In zwei der beiden Messwerte (*WHR* und *WSR*) wurde der passive Charakter *Mr. Grimsby* aus *Arielle, die Meerjungfrau* sexualisiert, jedoch wurde sein Körper nicht fragmentiert dargestellt.

In einem Messwert wurden die Charaktere *Soldat* aus dem Film *Rapunzel*, *Chi Fu* aus dem Film *Mulan*, *König Hubert* aus dem Film *Dornröschen* bei den männlich gelesenen Personen und *Mulans Mutter* aus dem Film *Mulan* sexualisiert und passiv präsentiert. Diese fünf Figuren fielen allerdings nicht durch Großaufnahmen ihrer Körperteile auf.

Damit zeigten die vorliegenden Ergebnisse im Bezug auf alle primären und sekundären Charaktere der *Disney Princess*-Kompilation einen großen Unterschied zu Mulveys Theorie, denn die Annahme bzgl. der passiven und gleichzeitig sexualisierten, weiblich gelesenen Personen konnte in der vorliegenden Forschung nicht generell bestätigt werden, da es lediglich einen weiblich gelesenen Charakter gab, der als passives Sexualobjekt im Sinne Mulveys bezeichnet werden konnte. Gleichwohl zeigte sich, dass die Annahme von Mulvey – dass männliche Personen sich weigern ein passives Sexualobjekt zu sein (vgl. Mulvey 2003: 398) – generell zutrifft, da kein Charakter in allen Messwerten sexualisiert und gleichzeitig passiv dargestellt wurde sowie eine Fragmentierung des Körpers erfuhr.

Wenn erneut der Blick auf die Ergebnisse nach Charakterart geworfen wird, zeigte sich bei den sexualisierten Protagonist:innen, dass vier weiblich gelesene Figuren (*Prinzessin Schneewittchen*, *Cinderella*, *Prinzessin Aurora* und *Prinzessin Arielle*) nicht aktiv waren – und dass, obwohl bei drei dieser weiblich gelesenen Protagonistinnen sogar der Film ausschließlich nach ihnen benannt wurde. Da diese neutral dargestellt wurden, galten sie jedoch im Sinne Mulveys nicht als klassisches, passives Sexualobjekt. Die Körper von *Prinzessin Schneewittchen*, *Cinderella* und *Prinzessin Arielle* wurden außerdem durch Großaufnahmen fragmentiert.

Mit Blick auf die sexualisierten, männlich gelesenen Protagonisten zeigte sich, dass nur *John Smith* aus *Pocahontas* in allen drei Messwerten sexualisiert und in Großaufnahmen fragmentiert wurde – jedoch war er gleichzeitig aktiv. Also konnte kein männlich gelesener Protagonist als passives Sexualobjekt im Sinne Mulveys festgestellt werden. Ihre Annahme stimmt also in diesem Punkt mit den gefundenen Ergebnissen überein.

Ein möglicher Grund für solche gefundenen Unterschiede zwischen den Ergebnissen der hier vorgestellten Studie und der Theorie des *male gaze* (1975) von Mulvey könnte sein, dass es sich bei der vorliegenden Forschung um Zeichentrickfilme für Kinder handelte und Mulvey den klassischen (Hollywood-)Film für Erwachsene betrachtete. Die gefundene Divergenz in der Darstellungsweise könnte also aufgrund der unterschiedlichen Zielgruppe zustande gekommen sein. Auch spricht Mulvey in ihren Ausführungen über Filme, welche mit realen Personen produziert wurden und die vorliegende *Disney*-Kompilation enthielt ausschließlich artifizierete Figuren.⁷⁶ Somit gehörten die Filme zu anderen Genres, welche ebenfalls einen Einfluss auf die Darstellungsweise haben können. Jedoch muss an dieser Stelle auf die in Kapitel 4.1 bereits vorgestellte Annahme verwiesen werden, dass das Genre des Zeichentrickfilms (auch Animationsfilm genannt) kein richtiges Genre mit eigener Produktionsweise und -logik ist, sondern sich in dieser Filmgattung viele verschiedene Genres befinden (vgl. Reinerth 2013: 320-321). In diesem Punkt zeigte sich demnach ein großer Unterschied zu Mulveys Filmbeispielen mit realen Schauspieler:innen, welche einer gewissen begrenzten Wandelbarkeit der Körperproportionen verfallen sind. Dieselbe Freiheit, welche Zeichentrickzeichner:innen bei der Gestaltung ihrer Figuren besitzen, kann bei den Mitarbeiter:innen von Real-

⁷⁶ Es wäre also interessant zu überprüfen, ob die *Disney*-Realverfilmungen, welche es nahezu von jedem der *Disney Princess*-Filme inzwischen gibt bzw. noch in Planung sind, eher den Ergebnissen der vorliegenden Forschung oder den Ausführungen Mulveys ähneln würden. Auf diese und weitere Transferforschungen wird im Kapitel 8.3 eingegangen.

verfilmungen nicht gefunden werden, denn sie sind auf die vorhandenen, natürlichen Körper der agierenden Schauspieler:innen angewiesen.

Es kann somit mit Blick auf die Überschrift des Unterkapitels 7.4 zusammenfassend gesagt werden, dass es sich in der Auswahl der 13 *Disney*-Filme nicht um klassische, weiblich gelesene, passive Sexualobjekte handelte. Auch Mulveys Annahme, dass es sich im Film nur um aktive, nicht-sexualisierte, männlich gelesene Subjekte handelt, traf mit Blick auf die hier getroffene Filmauswahl nicht zu. Es zeigte sich also in diesem Punkt ein eklatanter Unterschied zu Mulveys Theorie.

7.5 „[P]hantasies and obsessions“⁷⁷ der Mitarbeiter:innen der *Disney Princess*-Filme

Dieses Kapitel widmet sich der Interpretation des Kamerablicks nach Mulvey im Sinne der Filmmitarbeiter:innen. Denn da es sich bei der vorliegenden Forschung um Zeichentrickfilme handelte, gab es keine klassische Kamera, da die gesamte Welt der *Disney Princess* von den Mitarbeiter:innen (entweder per Hand oder per Computer) gezeichnet und animiert wurde.

Die gefundene, quantitative Repräsentation in den 13 Filmen der Kompilation *Disney Princess* (1937-2016) zeigte, dass fast doppelt so viele männlich wie weiblich gelesene Personen in allen Bereichen insgesamt an den Filmen beteiligt waren (69 % männlich gelesene Mitarbeiter und 31 % weiblich gelesene Mitarbeiterinnen). Mit Blick auf die Personen mit Führungsverantwortung (z. B. Teamleiter:innen oder Abteilungsleiter:innen) waren es sogar 73 % männlich gelesene Mitarbeiter und 27 % weiblich gelesene Mitarbeiterinnen. Die Bereiche Regie und Drehbuch waren mit einem weiblich gelesene Mitarbeiterinnen-Anteil von 7 % bzw. 16% noch deutlicher von männlich gelesenen Mitarbeitern dominiert. Dabei konnte insgesamt kein kontinuierlicher Trend zu mehr weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen innerhalb der acht Jahrzehnte festgestellt werden.

Es galt bei solch einem langen Zeitraum auch die gesellschaftlichen Entwicklungen zu berücksichtigen, um die gefundenen Zahlen in einen gesellschaftlichen Kontext zu setzen. Da es sich um Filme eines us-amerikanischen Konzerns handelt, wird sich im Ver-

⁷⁷ Mulvey 2009: 15

lauf auf die gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen (des Arbeitsmarktes) in den USA bezogen.

Kurz nach dem ersten Film der Kompilation (*Schneewittchen und die Sieben Zwerge* (1937)) war die amerikanische Industrie ab 1939 auf die Mitarbeit von weiblichen Erwerbstätigen angewiesen, um ihr Weiterbestehen zu sichern, denn aufgrund der Beteiligung der USA am Zweiten Weltkrieg waren Arbeitskräfte – vor allem in den Fabriken – Mangelware (vgl. Althaus 2020: o. S.). In dieser Zeit stieg die Quote der Mitarbeiterinnen um über 50 % (vgl. ebd.). Nach dem Krieg beendeten viele dieser ihre Erwerbsarbeit wieder, denn die Industrie wollte durch die Rückkehr der Arbeiter aus dem Krieg keine Arbeiterinnen mehr einstellen (vgl. ebd.): „Die Phase der errungenen Gleichberechtigung war mit dem Kriegsende wieder vorbei.“ (ebd.). Dennoch wurde durch diese Phase deutlich, dass ohne die Unterstützung der Arbeiterinnen der Krieg nicht so lange hätte geführt werden können (vgl. ebd.). Auch das Selbstbild vieler weiblicher Personen hat sich durch diese beruflichen Erfahrungen außerhalb des eigenen Hauses verändert (vgl. ebd.).

Besonders zwischen dem dritten Film *Dornröschen* (1959) und dem vierten Film *Arielle, die Meerjungfrau* (1989) hat sich aufgrund des großen zeitlichen Abstands von 30 Jahren viel zwischen den Geschlechtern verändert: U. a. durch die Etablierung des *Equal Rights Amendment* in der Verfassung der USA (vgl. Heinemann 2011: o. S.) oder durch die Einführung des Wahlrechts für alle Personen (auch Afroamerikaner:innen) ab 1965 (vgl. Alpen o. J.: 7) kam es zu einem Abbau von Diskriminierungen. Die Feminist:innen der ersten und zweiten Welle, die für mehr Gleichberechtigung für weibliche Personen und dadurch auch für mehr Freiheiten im Bezug auf u. a. die Wahl des Arbeitsplatzes kämpften, lieferten dabei den entscheidenden Beitrag dazu, dass die nachfolgenden Generationen mehr Rechte und Entscheidungsgewalt besaßen (vgl. Korbik 2015: 137).

Solche gesellschaftlichen Entwicklungen spiegelte sich auch in den vorliegenden Ergebnissen wider, denn der Anteil der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen zwischen den 1950er und 1990er Jahren ist in der Filmauswahl deutlich angestiegen (von 8,75 % auf 37,17 %). Dies stellte den größten Sprung der Kompilation *Disney Princess* dar. Die gewonnenen Freiheiten in u. a. der uneingeschränkten Wahl des Arbeitsplatzes waren also auch in der quantitativen Repräsentation der weiblich gelesenen *Disney*-Mitarbeiterinnen zu erkennen.

Wie passen die in der vorliegenden Studie gefundenen Ergebnisse nun zur Theorie von Mulvey? In ihrer Theorie geht sie davon aus, dass die Mitarbeiter hinter der Leinwand ihre Phantasien und Obsessionen ausleben und sie der schweigenden, weiblichen Person aufzwingen (vgl. Mulvey 2003: 390). Dies wird dadurch bewerkstelligt, dass der *männliche Blick* durch die Sprache der Herrschaft (vgl. ebd.) seine Phantasien auf die weibliche Gestalt überträgt und sie entsprechend gestaltet (vgl. ebd.: 397).

Die geringere Anzahl der weiblich gelesenen Filmschaffenden bei den *Disney Princess*-Filmen zeigte, dass diese weniger Einfluss als die männlich gelesenen auf die Filme hatten. Auch aufgrund der enorm größeren Anzahl an männlich gelesenen Führungskräften und sowie Regisseuren und Drehbuchautoren hatten auch hier wieder die männlich gelesenen Personen mehr Macht und konnten ihre Phantasien eher auf die weiblich gelesene Zeichentrickfigur übertragen. Dieses Machtungleichgewicht zeigte sich dabei besonders in den Bereichen des Drehbuchs und der Regie, in welchen der Anteil der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen sogar so gering⁷⁸ war, dass bei den Korrelationsanalysen nur eine Berechnung zum Einfluss der männlich gelesenen Regisseure und Drehbuchautoren auf die weiblich gelesenen Figuren möglich war. Die gefundenen Ergebnisse dieser Berechnungen zeigten, dass eine höhere Anzahl an weiblich gelesenen Führungskräften jedoch nicht unbedingt zu einer höheren Anzahl an und realistischeren Körperproportionen der weiblich gelesenen Charakteren führen würde. Der Einfluss der männlich gelesenen Mitarbeiter, welcher ebenfalls nicht statistisch signifikant bewiesen werden konnte, zeigte im Vergleich jedoch eher einen positiven, linearen Zusammenhang.⁷⁹

Die Ergebnisse der vorliegenden Studie gaben demnach Grund zur Annahme, dass sowohl die weiblich als auch die männlich gelesenen Mitarbeiter:innen von den patriarchalen Strukturen, in denen sie aufwuchsen, geprägt wurden. Mulvey bezeichnet dies

⁷⁸ Wie bereits in Kapitel 2.4 erläutert, fand an dieser Stelle eine Studie des USC Annenberg (2019) sogar im Vergleich zu den in der hier präsentierten Forschung gefundenen Anteil von 6,67 % weiblich gelesenen Regisseurinnen lediglich einen Anteil von gerade einmal 3 % Regisseurinnen an 1200 Filmen im Filmgenre *Animation* (vgl. Smith et al. 2019: 3). In derselben Studie wurden 8,6 % Drehbuchautorinnen gefunden (vgl. ebd.: 6). Die hier vorgestellte Forschungsarbeit fand im Vergleich dazu einen Anteil von weiblich gelesenen Drehbuchautorinnen von über 15 %.

⁷⁹ Wie in der Kapitel 2.4 erläuterten Studie (2020), in welcher Götz betrachtete, ob männliche Personen Kinderfernsehen anders gestalten als weibliche, fand sie heraus, dass, wenn die Sendung von einer männlichen Person kreiert wurde, zwei von drei Hauptfiguren männlich gelesen und lediglich 29,3 % der zentralen Charaktere weiblich waren (vgl. Götz 2021: 50). Wenn weibliche Personen Kindersendungen entwickelten, waren unter den zentralen Figuren 55,8 % weiblich (vgl. ebd.). Somit waren in der Hälfte der Sendungen, die von Mitarbeiterinnen erdacht wurden, weibliche Charaktere in zentralen Hauptrollen. Entwicklerinnen stellten bei ihren Geschichten also deutlich häufiger weibliche Figuren in den Mittelpunkt der Geschichte. Damit lässt sich zu dieser Studie sagen, dass, wenn auf inhaltliche Themen zurückgegriffen wurde, die von weiblichen Personen erfunden wurden – oder wenn diese mit der Entwicklung dieser beauftragt wurden – sich etwas hinsichtlich der Geschlechtergerechtigkeit und real existierender Diversität veränderte (vgl. ebd.: 51). Im Unterschied zu der Studie von Götz wurden in der hier vorgestellten Studie zu den *Disney Princess*-Filmen kein Film nur von rein weiblich gelesenen Personen kreiert wurde, sondern immer von männlich gelesenen oder gemischten Teams.

als „der Sprache des Patriarchats verhaftet“ (ebd.: 391) sein. Die Mitarbeiter:innen schienen also die auf die Geschlechter projizierten, physischen Geschlechterstereotype verinnerlicht und entsprechend derer die Charaktere gestaltet zu haben.

Die Frage, warum es vermehrt zu einer sexualisierten Darstellung von Körperproportionen in Zeichentrickfilmen kommt, wenn die Zielgruppe (Kinder), für die die Filme gemacht sind, diese Form der Darstellung nicht bevorzugen (wie rezipierte Studien aus u. a. Kapitel 2.4 bewiesen haben), kann wie folgt beantwortet werden: Die aufgestellte Vermutung, dass es an der subjektiven Präferenz der Mitarbeiter:innen, welche durch die patriarchalen Strukturen in der Gesellschaft vermittelt wurden, liegen könnte, scheint aufgrund der Ergebnisse im Lichte von Mulveys Theorie wahrscheinlich. Ein weiterer potentieller Grund könnte sein, dass bei der Produktion dieser 13 Kinderfilme – wie *Disney* in der Beschreibung der Kompilation *Disney Princess* selbst erläutert (vgl. *Disney* o. J: o. S.) – auch die Eltern mit berücksichtigt wurden, denn diesen sollten die Filme auch gefallen. Eine deshalb eher auf Erwachsene zugeschnittene Gestaltung der Körperproportionen der Zeichentrickfiguren wäre also ebenso denkbar⁸⁰.

In Bezug auf Mulveys Theorie lässt sich zu dem Blick hinter der Leinwand also zusammenfassend sagen, dass in den 13 *Disney Princess*-Filmen mit männlich gelesenen Filmschaffenden Filme gemacht wurde. Durch die enorm höhere Anzahl an männlich gelesenen Mitarbeitern hatten diese einen größeren Einfluss darauf, was in den Filmen gezeigt wurde. Dabei waren bei deren Gestaltung keinerlei Grenzen gesetzt, da es sich um Zeichentrickfiguren handelte. Trotzdem wurden weiblich gelesene Personen zur Schau gestellt und auf ihre visuelle und erotische Ausstrahlung reduziert. Damit spiegelten die vorliegenden Ergebnisse die Annahme Mulveys, (dass die männliche Dominanz in der Filmproduktion zu einer maskulinen Sicht auf den weiblichen Körper führt (vgl. ebd.: 390)), wider. Jedoch zeigte sich ein Unterschied darin, dass auch die weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen eine maskuline Sicht auf den weiblichen Körper zu haben schienen (wie ein Blick auf die Korrelationsanalysen mutmaßen lässt). Die Ergebnisse der vorliegenden Studie legen nahe, dass die Mitarbeiter:innen unabhängig ihres Geschlechts also einen *männlichen Blick* auf die Körper weiblich gelesener Figuren zu haben schienen. Zusätzlich gaben die vorgestellten Ergebnisse keinen Grund zur Annah-

⁸⁰ Um den genauen Grund für die gewählte Darstellung der Körper zu erhalten, wären weitere Studien notwendig, welche die Mitarbeiter:innen der Filme mit einbeziehen.

me, dass eine höhere, quantitative Repräsentation der weiblich gelesenen Figuren im Film sowie eine weniger sexualisierte, physische Darstellung durch eine höhere Beteiligung an weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen erreicht werden könnte. Die Schlussfolgerung, welche Mulvey 1975 aufstellte⁸¹, konnte von den referierten Ergebnissen der vorgestellten Studie nicht bestätigt werden. Es zeigte sich in diesem Punkt also keine Übereinstimmung zwischen den in diesem Bericht vorgestellten Ergebnissen und Mulveys Theorie. Die Produktion und Verbreitung einer großen Anzahl an Filmen, die von weiblich gelesenen Personen gemacht werden, kann das Bild dieser auf der Leinwand nämlich dann verändern, wenn sich diese Personen ihrer verinnerlichten, patriarchalen Strukturen bewusst werden und entsprechend reflektiert an die Figurengestaltung herangehen. Jedoch würde diese Schlussfolgerung im gleichen Maße auch für männlich gelesene Filmschaffende gelten, wenn sich diese ihrer verinnerlichten Stereotype bewusst werden.

Zusammenfassend kann mit Blick auf den Titel dieses Kapitels gesagt werden, dass entsprechend Mulveys Theorie auch in den Filmen der *Disney Princess*-Kompilation eine männliche Dominanz bzgl. der Mitarbeiter:innen herrschte. Jedoch trugen auch die weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen, welche die Zeichentrickfiguren ebenfalls durch einen *männlichen Blick* zu betrachten schienen, zu der gefundenen, sexualisierten Darstellung der Körperproportionen bei, indem sie ihre Phantasien und Obsessionen auf die Charaktere übertrugen.

Um das gesamte Kapitel der Interpretation der gefundenen Geschlechterstereotype in den Kompilation *Disney Princess* im Lichte der Theorie des *male gaze* (1975) von Mulvey abzuschließen, bietet sich eine vollständige Zusammenfassung aller zuvor gebotenen Ausführungen nicht an, da diese zu umfangreich ausfallen müsste, um den vorherigen Seiten in ihrem Umfang und ihrer Detailliertheit gerecht werden zu können.

Stattdessen wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich in der getroffenen Film- auswahl einige Aspekte eines *männlichen Blicks* nach Mulvey wiederfinden ließen. Etwaige Unterschiede könnten dem Genre des Materials geschuldet sein. Jedoch zeigte sich auch, dass obwohl Mulvey in ihrer Theorie Filmbeispiele mit realen Schauspieler:innen zur Untermauerung ihrer Ausführungen heranzieht, sich diese Theorie eben-

⁸¹ „[O]nly a women’s cinema could and would radically challenge the dominant codes and conventions that exploited the image of women.“ (Mulvey 2019: 239)

falls zur Analyse von Zeichentrickfilmen eignet.

Das von Fleischmann (2016) in die Theorie des *male gaze* hinzugefügte Konzept des *Doing Gender* (1987) von West und Zimmermann wurde dabei bewusst nicht im vollen Umfang seines Potentials verwendet. Dies geschah auf Grund dessen, da nur ein kleiner Teilaspekt dieses Konzepts für die von Fleischmann durchgeführte Aktualisierung der Theorie hinzugezogen wurde – und sie sich dabei auf den Blick der Zuschauer:innen bezog, welcher in dieser Studie nicht empirisch erhoben wurde. Deshalb sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass eine vollständige Berücksichtigung des *Doing Genders* als theoretische Basis etwaige Unterschiede in der Interpretation zur Folge haben könnte.

8. Fazit und Reflexion: zu den Schlussfolgerungen

Die vorgestellten Ergebnisse sowie deren Interpretation zuvor zeigten deutlich: Die von Mulvey aufgestellte Theorie des *male gaze* (1975), welcher sich u. a. in den Dimensionen Charaktere und Kamera zeigt, konnte durch die Ergebnisse der hier vorgestellten Forschung teilweise bestätigt werden. Es wurden von *Disney* zumindest in der untersuchten Filmauswahl von 13 Filmen von männlich gelesenen Mitarbeitern mit männlich gelesenen Charakteren Filme gemacht. Zum Blick der Zuschauer:innen, welchen Mulvey in ihrer Theorie ebenfalls beschreibt – und welcher wie zuvor argumentiert in dieser Forschung nicht berücksichtigt wurde⁸² – kann an dieser Stelle jedoch der Hinweis gegeben werden, dass *Disney* selbst auf seiner Homepage von einer rein weiblichen Zielgruppe für diese Kompilation spricht⁸³.

Somit konnte die eingangs gestellte Forschungsfrage in puncto geschlechterstereotypische Darstellung mit Fokus auf die Körperproportionen der Figuren bejaht werden – denn die weiblich und männlich gelesenen Figuren der *Disney Princess*-Filme wurden teilweise nach den gängigen, physischen Schönheitsidealen erschaffen. Zur Anzahl der Mitarbeiter:innen und Charaktere konnte gesagt werden, dass bei beiden Blicken eine männliche Dominanz zu finden war.

Mit Blick auf das Erkenntnisinteresse zu Beginn dieser Arbeit zeigte sich ihre besondere Relevanz: Einen Wandel in der Darstellung von weiblich und männlich gelesenen Personen hatte es zwischen 1937 und 2016 zwar gegeben, jedoch nicht in der Form, wie es zu erwarten gewesen wäre. Der Backlash⁸⁴, der laut Fleischmann seit längerem in der Gesellschaft zu erkennen ist (vgl. Fleischmann 2016: 463), war auch in den 13 *Disney*-Filmen in Teilen zu finden. Denn besonders die Filme, die in den 1990er-Jahren veröffentlicht wurden, zeigten in Bezug auf die Körperproportionen der Figuren einen Rück-

⁸² Aufgrund der Corona-Pandemie konnte z. B. keine Zielgruppenbefragung zur geschlechtlichen Verteilung sowie Wirkung der Inhalte auf die (junge) Zielgruppe durchgeführt werden. Stattdessen wurde u. a. in Kapitel 2.4 auf andere Forschungen, welche sich mit der Wirkung von Medieninhalten wie unrealistische Körperproportionen auf die Konsument:innen beschäftigten, verwiesen.

⁸³ „*Disney* vereint alle [...] beliebten Prinzessinnen aus den *Disney* Klassikern unter einem Dach und lässt Mädchen jeden Tag in die zauberhafte Welt der Märchen eintauchen. Für Mütter zählt das gute Gefühl, ihre Töchter mit den Figuren aufwachsen zu sehen, die sie noch aus ihrer Kindheit kennen und lieben, mit einer Marke, der sie vertrauen. Jede Prinzessin hat ihre eigene Geschichte und einzigartige Welt, die kleine Mädchen nachspielen und damit ihr ganz eigenes Märchen kreieren können.“ (*Disney* o. J.: o. S.; Hervorhebungen LR).

⁸⁴ Z. B. sichtbar durch eine steigende Pinkifizierung (vgl. Fleischmann 2016: 463) und der öffentlichen Ablehnung des Begriffs *Feministin* – besonders bei jungen Personen (vgl. ebd.: 464). Auch werden weiterhin sexistische Witze o. ä. verharmlost, indem der abwertende Charakter dieser Witze durch angebliche Ironie versteckt wird (vgl. ebd.).

Insgesamt erfreut sich der Sexismus nicht nur in den Medien, sondern auch im alltäglichen Leben großer Beliebtheit (vgl. ebd.). Umso mehr sind Kampagnen wie #aufschrei und #metoo sowie wissenschaftliche Forschungen zu diesen Themen von großer Bedeutung, damit eine reale Gleichstellung der Geschlechter erreicht werden kann.

schritt zu schlankeren Taillen und unrealistischeren Körpern, als es davor und danach zu sehen war. Das zeigt, dass eine Forschung mit Filmen über eine Zeitspanne von mehreren Jahrzehnten sinnhaft war, um den Wandel in der Darstellung von Geschlechterproportionen deutlich zu machen.

Obwohl das Thema der Geschlechterstereotype im Film seit der Veröffentlichung von Mulveys Theorie immer stärker in den Fokus rückte, hat sich bisher nicht genug hinsichtlich der Sexualisierung von weiblich gelesenen Personen und ihren Körpern verändert, wie die hier vorgestellte Studie zeigte. Denn gerade Filmreihen und Kompilationen, welche über einen großen Zeitraum veröffentlicht wurden, zeigen deutlich, wie wenig sich bislang zum Besseren verändert hat und dass es teilweise eine sogar noch stereotypischere Darstellung von Geschlecht im Film (z. B. mit Blick auf die physische Darstellung der Körperproportionen) gibt.⁸⁵

In ihrer Theorie geht Mulvey davon aus, dass im Film Strukturen genutzt werden, die in der Gesellschaft allgemein als gültig anerkannt werden (vgl. Mulvey 2009: 14). Somit wären die in den Filmen gezeigten, gesellschaftlichen Strukturen und Repräsentationen der Geschlechter Ausdruck der in der Gesellschaft verbreiteten Annahmen über die Geschlechtsunterschiede (vgl. ebd.). Im Umkehrschluss würde diese Annahme bedeuten, dass die Filmemacher:innen nur das aufgreifen, was in der Gesellschaft als weit verbreitet gilt. In Anbetracht der hier vorgestellten Forschung würde das darauf hinweisen, dass die sexualisierte (physische) Darstellung der *Disney*-Figuren sich an den in der Gesellschaft vorhandenen Meinungen und Ansichten über das Aussehen der Körper von weiblich und männlich gelesenen Personen orientierte. Jedoch beeinflusst laut Mulvey auch das Gezeigte das Ich der Zuschauer und dessen Entwicklung (vgl. Mulvey 2003: 394-395), sodass eine Art Kreislauf aus gegenseitiger Einflussnahme entsteht, der durchbrochen werden muss, um an der Darstellung der Geschlechter im Film aktiv etwas zu verändern. Entweder müssen also die Konsument:innen die Filme, die eine sexualisierte Darstellung enthalten, nicht mehr konsumieren oder die Filmemacher:innen müssen von einer Sexualisierung der Körper Abstand nehmen, damit sich im weiteren Verlauf insgesamt etwas verändern kann.

Aber ist so eine Veränderung überhaupt notwendig? Hat eine sexualisierte Darstellung von Geschlecht einen nachweisbaren Effekt auf die Zielgruppe? Um die Auswirkungen

⁸⁵ Um andere Filmreihen und Produktionsfirmen auf ähnliche Strukturen und Muster hin zu überprüfen, bieten sich weitere Studien an.

von Ergebnissen – wie die in der hier präsentierten Studie – aufzeigen zu können, wird sich im folgenden Unterkapitel auf Studien bezogen, welche bereits in Kapitel 2.4 zum Forschungsstand erläutert wurden und sich mit diesem Einfluss auf die junge Zielgruppe und den Folgen des Medienkonsums beschäftigten.

8.1 Einordnung der Ergebnisse in die Forschung zur Medienrezeption mit Akzent auf die Auswirkungen auf die Zuschauer:innen der *Disney Princess*-Filme

Wenn man sich die Funktion von Stereotypen anschaut, erscheint besonders die Komplexitätsreduktion in Interaktionen und im Filmkonsum für die junge Zielgruppe (vgl. Fleischmann 2016: 127-128) der *Disney Princess*-Kompilation relevant. Denn durch die Verwendung von Stereotypen in Filmen ergibt sich der Vorteil für die Zuschauer:innen, dass „[...] stereotype Charaktere eine häufig erfüllte Erwartungshaltung zu [lassen] und damit den Filmkonsum“ (ebd.: 127-128) entkomplizieren. D. h. durch die Verwendung von stereotypischen Filmcharakteren wird der Filmkonsum für die Zuschauer:innen vereinfacht, weil erahnt werden kann, was geschehen oder wie sich eine Figur verhalten wird. Dies gilt im besonderen Maße für Kinder als Zielgruppe von Filmen, für die der Aspekt der Komplexitätsreduktion eine noch größere Rolle spielt (vgl. ebd.). Ob jedoch die Entwicklung von geschlechterstereotypischen Körpern dazu beiträgt, dass der Filmkonsum und die Vorahnung, was ein Filmcharakter als nächstes tun wird, weniger kompliziert wird, sei besonders in Anbetracht des negativen Einflusses, den solche unrealistischen Körperproportionen auf die Entwicklung von Kindern haben (wie die referierten Forschungen aus Kapitel 2.4 aufzeigten), anzuzweifeln.

Denn in Anbracht dieses schädlichen Einflusses erscheinen die Ergebnisse der hier vorgestellten Studie zur Kompilation *Disney Princess* noch gravierender, als sie es ohnehin schon sind: Die herausgefundenen, geschlechterstereotypischen Muster in der Darstellung der Körperproportionen von Zeichentrickfiguren können einen gravierenden und lebenslangen Einfluss auf das junge Publikum haben. Und aufgrund dessen ist es essenziell, etwas in der Darstellung der männlich und weiblich gelesenen Filmfiguren zu verändern.

Dabei stellt sich zwangsläufig die Frage, wie solche Veränderungen möglich gemacht werden können. Ein Filmproduzent wie *Disney* hat dabei aufgrund seines großen Markt-

anteils einen erheblichen Einfluss. Die durch den Konzern propagierten Medieninhalte sind deshalb besonders gefährlich, sollten sie – wie die Ergebnisse in Bezug auf die *Disney Princess* zeigten – sexualisierte und somit negative Körperproportionen und -bilder enthalten.

Wie in Kapitel 4.2 bereits erläutert, sind *Disney*-Filme so konstruiert, dass sie wenig Spielraum für alternative Lesarten zulassen (vgl. Wasko 2001: 218). Somit ist das, was das Publikum als Hauptinhalt des Films versteht, fast immer gleich und es kann davon ausgegangen werden, dass die Art und Weise der Darstellung sowie die Inhalte von *Disney* beabsichtigt sind. Aufgrund dieser und der zuvor referierten potentiellen Auswirkungen, die diese Darstellungen auf die junge Zielgruppe haben können, kann *Disney* – mit Blick auf u. a. die Forschungsergebnisse von Harrison (2000 sowie 2003) und Westerberg-Jacobson et al. (2010) aus Kapitel 2.4 – eine Mitschuld an der Entwicklung von Essstörungen bei jungen Mädchen vorgeworfen werden. *Disney* sollte deshalb das von ihnen propagierte Schönheitsbild überdenken, damit sie eine weiterhin schädigende Darstellung von weiblich und männlich gelesenen Figuren vermeiden und kommende Generationen von Kindern nicht auf dieselbe (negative) Weise beeinflussen wie die bisherigen. Denn bis dato wachsen vor allem Mädchen immer noch „mit einem Körperbild auf, das sie niemals erreichen werden“ (Götz 2018: 77). Sie haben aus solchen Filmen u. a. verinnerlicht, dass die bedeutende, männliche Qualität der überentwickelter Körper ist, welcher eine physische Überlegenheit ausstrahlt (vgl. Fleischmann 2016: 131). Dieser unnatürliche Körper unterstützt den Filmhelden bei seinen Aufgaben (die Rettung der Welt, der Kampf gegen das Böse, die Eroberung des Objekts seiner Begierde – zumeist eine weibliche Person etc.) (vgl. ebd.). Im Gegensatz dazu definiert die Sexualisierung und Reduzierung auf den weiblichen Körper den Wert der weiblichen Filmfigur (vgl. ebd.: 134). Solch ein überschlanke Körper wird somit als eine der Voraussetzungen für Erfolg und die daraus resultierende Anerkennung angesehen (vgl. Götz 2018: 78). Es wird also eine strukturelle Verbindung von Körperidealen und Erfolg bzw. Zuwendung geschaffen, welche durch diese Filme weiter verfestigt und verbreitet werden. Denn vor allem Mädchen bekommen durch die Filme vorgelebt, dass die weiblich gelesenen Prinzessinnen mit den nicht erreichbaren Körperproportionen Erfolg haben und geliebt werden. Sie nehmen dies als Voraussetzung wahr und streben nach einem Ziel, welches nicht erreichbar sein wird. Somit können Vorbilder wie die Filmcharaktere *Prinzessin Arielle* oder *Belle* aus der Kompilation *Disney Princess* zu einer gestörten Körperwahrnehmung und einer eigenen Einschätzung als Mangelwesen führen. D. h.

solch ein medial vermitteltes Schönheitsbild kann sich in den Köpfen der jungen Mädchen festsetzen und dafür sorgen, dass sie nach einem Körper streben, der jenseits der natürlich zu erreichenden Maße liegt (vgl. ebd.: 86). Dabei liegt die Vermutung nahe, dass auch Jungen dieses weibliche Schönheitsideal übernehmen und so von außerhalb ebenfalls Druck auf Mädchen entsteht, diese Schönheitsideale zu erreichen.

8.2 Reflexion zu den Grenzen und Möglichkeiten der vorliegenden Studie

Additional bleibt zum Schluss einer Forschung ebenfalls eine kritische Betrachtung des eigenen Designs nicht aus: Welche Vor- und Nachteile hatten verwendete Methoden oder Theorien, welche Grenzen zeigen sich bei dieser Art der Forschung, gab es Probleme und wie können sie das nächste Mal vermieden werden?

Die regelgeleitete Vorgehensweise der verwendeten Methode ist von Vorteil, weil jeder Schritt genau definiert und strukturiert ist. Es ist zu jeder Zeit eindeutig bestimmt, welcher Schritt als nächstes wie getan wird. Dies gibt eine gewisse Sicherheit und Vergleichbarkeit, sodass Fehler in der Codierung beispielsweise vermieden werden können. Jedoch stellt die genaue Definition der Codierregeln und Kategorien ungeübte Forscher:innen zunächst vor einige Schwierigkeiten. Denn damit diese Definitionen gelingen, bedarf es etwas Übung. Die erstellten Kategorien in einem Pre-Test auf ihre Anwendbarkeit auf das Material zu überprüfen, ist deshalb eine Erleichterung der Arbeit. Additional ist es sinnvoll, dass in Rückkopplungsschleifen nach einer ersten Sichtung des Materials nochmals Anpassungen am Codebuch und den Definitionen möglich sind. Denn so können vor der eigentlichen Codierung etwaige Ungenauigkeiten oder Fehler im Codebuch korrigiert werden. Aufgrund dessen ist die Methode der quantitativen Inhaltsanalyse nach Rössler eine gute Möglichkeit, um Filme zu analysieren und kann in weiteren Forschungen erneut verwendet werden.

Grenzen werden der Erforschung von Filminhalten einige gesetzt, da es wenige – zumindest für ein quantitatives Vorgehen – anwendbare Theorien gibt. Viele Forschungen bedienen sich deshalb bei vorherigen Forschungen, ohne genau zu überprüfen, ob eine tragbare Theorie dahintersteckt oder wo das Codebuch oder der Ansatz herkommen. Deshalb war es besonders spannend, eine Theorie zu verwenden, die, wie z. B. das Imi-

tationslernen von Bandura, nicht bei einem Großteil der Forschungen zu diesem Thema als methodische Rahmung verwendet wurde. Mulveys Ausführungen und ihr Bezug zur Psychoanalyse bieten dabei viel Raum und Ansatzpunkte, um sich auch kritisch mit der Theorie und ihren Hintergründen auseinander zu setzen.⁸⁶ Obwohl ihre Veröffentlichung nun bereits einige Jahrzehnte zurückliegt, ist sie – wie diese Forschung gezeigt hat – noch heute aktuell und kann durch die Anpassungen von Fleischmann (2016) weiterhin verwendet werden.

Die nicht beeinflussbaren, gesellschaftlichen Umstände, in welchen die hier vorgestellte Studie durchgeführt werden musste (Corona-Pandemie) sorgten dafür, dass lediglich zwei der drei Blicke des *male gaze* am Material der *Disney Princess* geprüft werden konnten. Die Perspektive der Zuschauer:innen konnte an dieser Stelle nicht in die Forschung mit einbezogen werden. Dies ist natürlich in Anbetracht der potentiellen Ergebnisse (wie die Studien aus Kapitel 2.4 vermuten lassen) ein möglicher Kritikpunkt an dieser Forschung. Jedoch konnte durch den Rückbezug auf diese bereits erläuterten Studien deutlich gemacht werden, wie der Einfluss von Ergebnissen wie denen der hier präsentierten Studie aussehen können. Es lässt sich deshalb vermuten, dass auch die *Disney Princess*-Kompilation einen vergleichbar negativen Effekt auf die junge Zielgruppe ausübt, wie die Medieninhalte der Studien aus Kapitel 2.4.

Bei der Arbeit mit audiovisuellen Medien gibt es einige Herausforderungen. Denn die Inhalte liegen nicht in geschriebener Form vor, sodass die Namen der Figuren über die Audio-Ebene gehört und teilweise die richtige Schreibweise (auch durch den Einfluss unterschiedlicher Kulturen) schwierig ist. Gerade einige Namen aus *Pocahontas* (z. B. *Kokoum* oder *Häuptling Powhatan*) oder aus *Vaiana* (z. B. *Häuptling Tui Waialiki*) gehörten zu diesen. Jedoch gibt es im Internet gerade von einer Produktionsfirma wie *Disney* genug Möglichkeiten, die offizielle Schreibweise herauszufinden. Dies ist jedoch eventuell nicht bei jeder Produktionsfirma der Fall. Bei solchen Filmen könnte in dem Fall dann mit den Untertiteln gearbeitet und somit die korrekte Schreibweise herausgefunden werden.

Außerdem ist das Anfertigen der Screenshots ein Prozess, der sehr viel Zeit in Anspruch nimmt. Damit die Ergebnisse nicht verfälscht werden, muss dabei auf den immer glei-

⁸⁶ Dabei sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass keine Theorie **perfekt** ist und es immer Grund zur Kritik geben wird. Im Großen und Ganzen erwies sich die Theorie des *male gaze* (1975) von Mulvey jedoch als adäquate Theorie für die vorliegende Studie.

chen Winkel und die gleiche Perspektive geachtet werden, damit es ein Standbild des *Disney*-Charakters wird, der sich nicht mehr in Bewegung befindet und frontal zur Kamera steht. Um den immer gleichen Winkel des Screenshots zu gewährleisten, wird die Verwendung eines Stativs empfohlen. Für weitere Forschungen wird dazu geraten, die Filme auf einem Computer anzuschauen und mit den dort integrierten Programmen zur Anfertigung von Bildschirmfotos zu arbeiten, da es den Prozess voraussichtlich erleichtern würde, weil diese Screenshots digital auf dem Computer gespeichert und nicht extra noch übertragen und betitelt werden müssten.

Gerade bei animierten Zeichnungen ist eine gewisse Abweichung zwischen den Messungen bei ein und demselben Charakter im Vergleich zu computeranimierten Figuren als gegeben anzunehmen. Das macht das Anfertigen von mehreren Screenshots in unterschiedlichen Szenen notwendig, um verlässliche Daten erhalten zu können. Dies wäre bei Filmen mit realen Schauspieler:innen weniger aufwändig, da diese ihre Körperproportionen nicht von Szene zu Szene ändern können.

Der geschärfte eigene Blick auf Filme und die Darstellung der Figuren ist als Nebeneffekt solcher Forschungen besonders hervorzuheben. Der eigene Blick wird kritischer und das Gezeigte und die Art und Weise der Darstellung wird intensiver hinterfragt. Die Medienkompetenz der Autorin der hier vorgestellten Studie wurde dadurch geschult, sodass weitere Forschungen in diesem Gebiet von der eigenen Weiterentwicklung nur profitieren können. Dieser Lernprozess könnte bei anderen Forscher:innen ebenfalls eintreten.

Die Qualitäts- und Gütekriterien, die die gewählte Methode der quantitativen Inhaltsanalyse mit sich bringt und welche in Kapitel 5.1.1 vorgestellt wurden, konnten bei dieser Forschung eingehalten werden, wie ein Rückblick auf den Forschungsprozess und die Ergebnisse zeigt. Die Bewertung der Anwendung der Gütekriterien auf die vorliegende Studie wurde ebenfalls bereits in Kapitel 5.1.2 geboten. Im Folgenden werden die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, vorgestellt.

Es wird mit einer vorab festgelegten Systematik vorgegangen, sodass bei jedem Untersuchungsobjekt exakt gleich vorgegangen werden kann (vgl. Rössler 2017: 206ff.). Diese klare Struktur war darüber hinaus sehr hilfreich, um ein audiovisuelles Medium zu analysieren. Ebenso, dass lediglich manifeste Inhalte betrachtet und keine Interpretationen direkt aus dem Film heraus getroffen wurden (vgl. ebd.), erleichterte die Forschung.

Die Objektivität ist bei jeder Forschung schwierig, denn jede:r ist immer durch eigene Erfahrungen beeinflusst und niemand kann vollständig objektiv sein; jedoch kann aufgrund der klaren Struktur und den Regeln der Methode der quantitativen Inhaltsanalyse eine Intersubjektivität gewährleistet werden, wodurch die Ergebnisse und das Verfahren nachvollziehbar sind (vgl. ebd.).

Die Intracoder-Reliabilität liegt bei der vorliegenden Studie bei 1, was einer Übereinstimmung von 100 % entspricht. Lediglich bei Anzahl und Geschlecht der Charaktere ergab sich ein Koeffizient von 0,88 (d.h. eine Übereinstimmung von 88 %) und bei der Vermessung der Körperproportionen ein Koeffizient von 0,91 (Übereinstimmung von 91 %).

Mit Blick auf die Validität dieser Studie konnte lediglich die Inferenzvalidität nicht durch z. B. eine Befragung der Zielgruppe hinsichtlich der Ergebnisse geboten werden. Aufgrund der Corona-Pandemie war, wie bereits zuvor erläutert, dies nicht möglich. Stattdessen wurde auf Studien anderer Forscher:innen zurückgegriffen, welche die Konsequenzen sowie kurz- und langfristigen Auswirkungen eines Konsums von Filmen mit den gefundenen Geschlechterstereotypen, wie die in der *Disney Princess*-Kompilation, untersuchten. So konnte doch eine Aussage zu diesem Typ der Validität für die vorliegende Studie gemacht werden. Die restlichen drei Validitätstypen konnten selbst belegt werden und bestätigten eine valide Studie.

8.3 Konsequenzen für die Praxis sowie Ansatzpunkte für weiterführende Forschungen

Während des Forschungsprozesses hat das Feld *Disney* und vor allem die Kompilation *Disney Princess* auch einige Fragen aufgeworfen, denn manche Auffälligkeiten dieser Forschung ließen sich durch das gewählte Vorgehen und den inhaltlichen Fokus nicht beantworten. Diese weiteren Fragen und Besonderheiten sollten jedoch in weiteren Forschungen berücksichtigt werden. Auf einige dieser weiteren Forschungsansätze wurde im Verlauf des Berichts bereits in den Fußnoten hingewiesen. An dieser Stelle werden sie nun nochmals aufgegriffen und detaillierter vorgestellt.

Außerdem wird in diesem Unterkapitel auch auf Konsequenzen für die (pädagogische) Praxis eingegangen.

Aufgrund von Ergebnissen wie die der hier vorgestellten Studie fordern Forscher:innen wie u. a. Götz seit einigen Jahren bereits: „Hier ist dringend eine Erweiterung des Schönheitsideals des medial repräsentierten Körpers nötig.“ (Götz 2018: 86). Und das beinhaltet neben realistischen Körperproportionen auch ein höheres Maß an Medienkompetenz, damit Kindern eine kritische Auseinandersetzung mit den Medieninhalten ermöglicht wird (vgl. ebd.: 87). Nach Meinung der Autorin und auf Grundlage der generierten Ergebnisse greifen diese Forderungen noch zu kurz: Nicht nur für Schauspieler:innen sollten Vorgaben zu den Körperproportionen gelten, sondern vor allem für Zeichentrickcharaktere. Denn wenn die Filmemacher:innen nur mit artifiziellen Figuren arbeiten, sind ihnen keine Grenzen in ihrer Fantasie gesetzt (vgl. Mühlens/Achs/Schorb 2003, 29). Zwar ist das Übertreiben ein zentrales Stilmittel von Cartoonzeichner:innen (vgl. Götz 2013: 72), jedoch wurde in dieser Studie gezeigt, dass die Darstellung der Körperproportionen nicht nur eindeutig massiv übertrieben, sondern auch sehr einseitig waren, denn es konnte eine immer gleiche Art und Weise der Übertreibung herausgearbeitet werden. Wenn die Zeichner:innen unterschiedliche Körper berücksichtigen, würden sie die Akzeptanz einer großen Vielfalt an unterschiedlichen Körpern verstärken⁸⁷. Es ist für die Filmemacher:innen also ein Leichtes, möglichst unterschiedliche Körperproportionen darzustellen, da es bei der Zeichnung und Animation von Zeichentrickfiguren weder einen Mehraufwand noch größere Kosten produziert. Die Animation einer weiblich gelesenen Person mit einer Relation von Taillen- zu Hüftbreite von 0,5 und einer mit 0,8 beinhaltet genau dieselben Arbeitsschritte und sind auch finanziell gesehen identisch aufwändig. Diese kleine Änderung macht für die Mitarbeiter:innen keinen Unterschied, kann aber einen großen Effekt auf die Zuschauer:innen haben.

Problematisch ist jedoch, dass sich die Produzent:innen oft ihrer eigenen Rolle gar nicht bewusst sind, sondern davon ausgehen, dass sie das produzieren, was die Kinder bzw. die Zuschauer:innen sehen wollen. Denn aus ihrer Sicht orientieren sich Stoffe und Darstellungen im Wesentlichen am Publikumswunsch (vgl. Fleischmann 2016: 472). Ihrer Ansicht nach sollte das Feedback auf solche Filme (z. B. der Umsatz) zeigen, wenn sich etwas ändern muss (vgl. ebd.). Solange Kinder die für sie produzierten Filme also konsumieren, scheinen deren Inhalte aus Sicht der Produzent:innen unproblematisch zu sein. Jedoch ist das Problem eine sich selbst stabilisierende Logik (vgl. Götz 2013: 836-837): Kinder und Jugendliche suchen sich Material, das sie anspricht und in dem sie

⁸⁷ Dazu gehört auch, dass unter anderem Personen mit einer Beeinträchtigung in solchen Filmen inkludiert werden.

sich und ihre Erfahrungen wiederfinden (vgl. ebd.). Dabei ist das Geschlecht eine zentrale Einheit des Selbstbildes und Peer-Groups sind oft geschlechterheterogen organisiert (vgl. ebd.). Somit hat das Material, welches explizit für ein Geschlecht entwickelt wurde, eine gewisse Attraktivität für Kinder, welches jedoch das eigene *Doing Gender* verstärkt (vgl. ebd.). Aufgrund der Darstellung der Geschlechter in Medien werden bestimmte Momente des stereotypischen Angebots selbstverständlich in das kindliche Selbstbild integriert (vgl. ebd.). Dadurch, dass diese eindeutig für ein Geschlecht produzierten Formate so gut funktionieren, untermauern sie die Vorannahmen der Produzent:innen, dass diese sich am Markt und am Erfolg orientieren (vgl. ebd.). Somit führt ein Erfolg mit diesen Inhalten zu mehr Medien mit diesen Inhalten. Das heißt jedoch im Umkehrschluss, dass Stereotype und Klischees weiter verfestigt und ständig reproduziert werden (vgl. ebd.).

Zusammenfassend wird also ohne Intervention vermutlich keine Bewegung in Richtung Geschlechtergerechtigkeit stattfinden.

Diese Erkenntnis ergab sich eben auch aus der in diesem Bericht vorgestellten Studie: Es muss auf einer Vielzahl an Ebenen interveniert werden, um diese vielschichtige Aufgabe anzugehen. Sowohl die Produzent:innen als auch die Kinder bzw. die Zielgruppe müssen sich mit den Filminhalten und ihrer Wirkung kritisch auseinandersetzen. Dabei benötigen sie die Unterstützung und Intervention der Politik und vor allem der Pädagogik. Wie diese Aufgaben der einzelnen Instanzen genau aussehen, wird nun im Folgenden aufgezeigt.

Erstens müssen auf der **Produktionsebene** Fortbildungen für Filmmitarbeitende zur Perspektive von Kindern und der Bedeutung einer geschlechtersensiblen Perspektive geschaffen werden (vgl. ebd.: 839).

Um zu verhindern, dass weiblich gelesene Figuren stereotypisch dargestellt werden, ist das so genannte **Gender Switching** eine gute Möglichkeit: Dabei wird das Geschlecht der zentralen Charaktere zu einem späten Zeitpunkt der Produktion geändert (vgl. ebd.). Aus einer bis dato weiblich gelesenen Figur entsteht demnach zum Ende der Produktion hin ein männlich gelesener Charakter. So entstehen Filmcharaktere, die sich von den klassischen Stereotype unterscheiden (vgl. ebd.).

Außerdem kann eine gezielte Unterstützung von Filmen, die sich tiefgehend mit dieser Thematik auseinandersetzen und Mängel ausgleichen, eine gute Möglichkeit sein, um Anreize für Filmproduzierende zu bieten (vgl. ebd.).

Zweitens muss auf der **Kinderebene** die Fähigkeit vermittelt werden, geschlechtersensible Medienanalysen selbstständig durchführen zu können (vgl. ebd.). Dafür müssen diese in den Schulunterricht implementiert werden (vgl. ebd.). So wären Kinder in der Lage, sich mit der möglichen Problematik des Fernsehens zu beschäftigen (vgl. ebd.). Außerdem sollten sich Kinder ihrer Macht bewusst werden: Wenn sie die Filme, die ihnen aufgrund der Geschlechterdarstellung nicht gefallen, auch nicht konsumieren, sendet dies eines der stärksten Signale an die Produzent:innen, dass es gibt: Die Einnahmen dieser Firmen sinken.

Drittens müssen auf der **Politikebene** Vorgaben eingeführt werden, um für die bereits vorhandenen Strukturen zu sensibilisieren (vgl. ebd.: 840). Eine Art Verhaltenskodex könnte eingeführt werden, welcher ein bestimmtes Maß an Diversität der Charaktere im Film vorschreibt (vgl. ebd.). Denkbar wären in diesem Fall auch eine Neuauflage der FSK-Gruppen, sodass diese bei der Bewertung berücksichtigen, wie die dargestellten Geschlechter auf der Leinwand und deren Körperproportionen (sowohl die der gezeigten Schauspieler:innen als auch die der fiktiven Figuren) sind.

Außerdem müssen Institutionen, welche die Qualität von Filmen bewerten, bei der geschlechtergerechten Gestaltung von Filmen unterstützend tätig und besonders positive Medieninhalte ausgezeichnet und begünstigt werden (vgl. ebd.).

Die vierte und letzte Ebene ist die für diesen Forschungsbericht wichtigste Ebene: die der **Pädagogik**. Besonders die Pädagogik sollte sich der Aufgabe, die Medienkompetenz von Kindern zu fördern, noch mehr annehmen, sodass diese das Dargestellte besser kritisch hinterfragen können. Kinder müssen dazu befähigt werden, „Medien als stereotype Inszenierung von Weiblichkeit und Männlichkeit [zu, Anmerk. L. R.] entlarven“ (Götz o. J: 1). Auch Mulvey weist in ihrem Werk 2019 darauf hin, dass das Wissen über Filme nicht länger einer kleinen Anzahl von Personen zur Verfügung steht, sondern es ein Teil des Allgemeinwissens ist (vgl. Mulvey 2019: 252). Durch dieses Wissen ist es nahezu allen Menschen möglich, zu verstehen, wie der *male gaze* konstruiert ist (und war) und Wissen über die Sprache des Films zu entwickeln und somit eine Alternative zu erschaffen (vgl. ebd.). Und dieses Wissen muss auch bereits frühzeitig an Kinder weitergegeben werden, um eine Medienkompetenz zu etablieren.

Schon der Philosoph Theodor W. Adorno vertrat die Ansicht, dass den Zuschauer:innen fernsehen gelehrt werden muss: „[...] wie soll man fernsehen, ohne darauf hereinzufallen, also ohne dem Fernsehen als Ideologie zu verfallen.“ (Adorno 1971: 54). Denn das Fernsehen verbreitet seiner Meinung nach Überzeugungen und lenkt somit das Bewusst-

sein der Konsument:innen „in einer unwahren Weise“ (ebd.: 52). Er will durch Unterricht dazu befähigen, diese Problematik zu durchdenken und Menschen lehren, zu einem autonomen Urteil, welches sie aus eigener Kraft fällen, zu gelangen (vgl. ebd.: 55). Und ebendies sollte bereits bei Kindern geschehen.

Somit kann zu den Konsequenzen abschließend gesagt werden, dass die in diesem Forschungsbericht vorgestellte Studie deutlich gemacht hat, wie wichtig eine Veränderung in der Darstellungsweise ist und dass es eine Problematik ist, aus deren sich viele verschiedene Bereiche Arbeitsaufträge mitnehmen müssen, damit sich etwas verändern kann.

Im Folgenden werden nun die offenen Fragen und Auffälligkeiten, die sich während des Forschungsprozesses ergeben haben, vorgestellt. Denn die in dieser Forschung gefundenen Auffälligkeiten bei den Ergebnissen sollten in weiterführenden Forschungen detailliert betrachtet werden. Im Anschluss werden dann Möglichkeiten aufgezeigt, wie die hier vorgestellte Studie mit wenigen Änderungen erneut oder auf anderes Material angewendet werden könnte. Im Anschluss daran werden neue Forschungsthemen aus dem Feld *Disney* und der Kompilation *Disney Princess* vorgestellt.

Beispielsweise fiel im Forschungsprozess der hier vorgestellten Studie ein Unterschied zwischen den männlich und weiblich gelesenen Charakteren, die keinen Namen haben, auf. Wenn männlich gelesene Filmfiguren ohne Namen erwähnt wurden, wurden diese häufig nach ihrem Status (*König, Kaiser* oder *Sultan*) betitelt. Eine weiblich gelesene Person hingegen wurde häufig nach ihrer sozialen Rolle oder Beziehung zu jemandem (z. B. *Stiefmutter, Mutter, Großmutter*) betitelt. Außerdem wurde, wie bei den Figuren *böse Stiefmutter* oder *gute Fee*, bereits ihre Absicht oder Intention mitgenannt, wenn von ihr gesprochen wurde. Ein vergleichbares Vorgehen konnte bei den männlich gelesenen Charakteren nicht gefunden werden.

Des Weiteren wurden mächtige, männlich gelesene Charaktere (z. B. in der Rolle von *Königen, Kaisern* und *Häuptlingen*) weniger sexualisiert. Die einzigen weiblich gelesene Personen der Filmauswahl, die ebenfalls Königinnen waren, waren die weiblich gelesene Antagonistin *böse Stiefmutter/Königin* aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge* (wobei sie nicht nur nach ihrem Status, sondern auch ihrer Rolle als *Stiefmutter* von *Prinzessin Schneewittchen* betitelt war) und *Königin Elsa* aus dem Film *Die*

Eiskönigin. Jedoch wurden die Körper beider Figuren in unterschiedlicher Ausprägung trotz ihres hohen Status sexualisiert dargestellt, sodass sich hier ein Unterschied zu den männlich gelesenen Personen zeigte. Um dieses Phänomen noch weiter zu überprüfen, wäre eine weitere Studie, die den Aspekt der Macht mit aufnimmt, hilfreich.

Additional wurden Figuren weniger sexualisiert dargestellt, je älter sie waren. Auch hier wäre eine gezielte Überprüfung der Auffälligkeit durch eine Studie von Vorteil.

Die Antagonist:innen sowie die *love interests* (zumeist ein männlich gelesener *Disney Prinz*) der weiblich gelesenen Prinzessinnen wurden auffällig häufig nach einem bestimmten Muster gezeigt: Die Antagonist:innen wie *Dragqueens* und die Körperproportionen der *love interests* wurden sexualisiert dargestellt. Diese Phänomene werden nun in der soeben genannten Reihenfolge im Folgenden ausführlicher erläutert.

Die böse Stiefmutter/Königin aus dem Film *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*, die böse Stiefmutter aus dem Film *Cinderella*, Malefiz aus dem Film *Dornröschen*, Ursula aus dem Film *Arielle, die Meerjungfrau*, Dschafar aus dem Film *Aladdin*, Dr. Facilier aus dem Film *Küss den Frosch* und Gothel aus dem Film *Rapunzel* wurden mit sehr starkem (fast schon übertriebenem) Make-up versehen, wodurch sie eher an *Dragqueens* erinnerten. Diese Art der Darstellung wurde bei den soeben genannten sieben der 12 Antagonist:innen gefunden. Lediglich die fünf Antagonist:innen Gaston aus dem Film *Die Schöne und das Biest*, Mr. Ratcliffe aus dem Film *Pocahontas*, Shan Yu aus dem Film *Mulan*, Prinz Hans aus dem Film *Die Eiskönigin* und Te Fiti/ Te Ka aus dem Film *Vaiana* waren nicht auf diese Art und Weise dargestellt. Bei dem weiblich gelesenen Charakter Ursula erwähnte Disney selbst in Pressemitteilungen und Interviews, dass dieser Charakter absichtlich wie eine *Dragqueen* aussieht, weil sie eine Hommage an die *Dragqueen Divine* darstellen soll (vgl. Rowney 2020: o. S.). Dadurch wird jedoch nur die Ähnlichkeit einer der sieben Antagonist:innen mit *Dragqueens* plausibel. Da außerdem eine ähnliche Darstellung anderer Charaktere (z. B. positiver Charaktere wie Protagonist:innen) nicht gefunden wurde, handelte es sich um eine auffällig negative Darstellung und somit um eine Stigmatisierung von *Dragqueens* in den Filmen der Kompilation *Disney Princess*. Denn vor dem Hintergrund der aktuellen, gesellschaftlichen Entwicklungen⁸⁸ ist es mehr als problematisch, wenn sieben von 12 Antagonist:innen durch diese Darstellung auffielen. Da die Filme schon teilweise vor einigen Jahr-

⁸⁸ Dies passt zu einer Entwicklung in der Gesellschaft, in der *Dragqueens* vor allem in den USA immer mehr Bedrohungen ausgesetzt sind. Es werden aktuell Gesetze verabschiedet, die ihre Rechte einschränken (vgl. u.a. Roth 2023: o. S.).

zehnten veröffentlicht wurden, zeigte sich, dass diese Vorurteile schon damals verbreitet waren und sie durch Filme wie die von *Disney* weiterverbreitet und bereits Kindern zugänglich gemacht wurden. Diese Auffälligkeit sollte dementsprechend dringend wissenschaftlich beleuchtet werden.

Außerdem zeigten die Korrelationsanalysen der vorgestellten Studie, dass auch die weiblich gelesenen Mitarbeiter:innen von den patriarchalen Strukturen, in denen alle Personen aufwachsen, beeinflusst waren und sie somit auch die weiblich gelesenen Figuren durch den *männlichen Blick* betrachteten – und modellierten. Eine Studie mit Filmmitarbeiter:innen zu den Hintergründen der gewählten Darstellungen könnte Aufschluss darüber geben, ob das Geschlecht der Filmmitarbeiter:innen in einem relevanten Zusammenhang mit dem Geschlecht sowie der Darstellungsweise der Filmfiguren steht.

Nachdem nun die Auffälligkeiten vorgestellt wurden, werden im Folgenden Forschungsansätze referiert, welche durch eine andere Stichprobe oder ein leicht abgewandeltes Vorgehen umgesetzt werden können.

Mit identischem Vorgehen wie dem der hier vorgestellten Studie könnten selbstverständlich auch andere *Disney*-Filme, die nicht zu einer Kompilation gehören, betrachtet werden. Dazu gehören auch die Realverfilmungen der *Disney Princess*-Filme.

Auch das Betrachten anderer Produktionsfirmen von Zeichentrickfilmen könnte ein interessanter Ansatzpunkt für eine weitere Forschung sein, denn so ließen sich unterschiedliche Unternehmen und deren Geschlechterdarstellungen im Film miteinander vergleichen.

Additional wäre es ein interessanter Ansatz, die Kategorie **sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere** um den Aspekt der Kleidung (u. a. Art der Kleidung, Farbauswahl, Schnitt der Kleidung sowie wie viel Haut gezeigt wird) zu ergänzen. So könnte ein noch differenzierteres Bild der physischen Darstellungsweise aufgezeigt werden.

Ebenso wäre eine Forschung mit der Theorie des *Doing Gender* von West und Zimmerman denkbar, in welcher das Konzept in seiner Gänze und nicht nur ein kleiner Teilaspekt verwendet wird. Somit könnten z. B. auch die Haare bzw. die Haarlänge der Charaktere inkludiert werden.

In Bezug auf die weiblich und männlich gelesenen Filmemacher:innen könnte eine größer angelegte Stichprobe von Interesse sein, in der der Anteil der weiblich und männlich gelesenen Mitarbeiter:innen aller *Disney*-Zeichentrickfilme analysiert wird. So kann herausgefunden werden, ob die Ergebnisse dieser Kompilation in allen *Disney*-Filmen gleichermaßen gefunden werden oder ob es sich hierbei um eine Besonderheit der Kompilation *Disney Princess* handelte.

Ansonsten sind auch Forschungsansätze, die sich zwar im gleichen Feld bewegen, jedoch einen anderen Fokus und/oder unterschiedliche Herangehensweisen benötigen, für zukünftige Forschungen denkbar.

Eine dieser Ideen ist die bereits in den öffentlichen Medien (wie z. B. Zeitungsartikeln) häufiger kritisierte, fehlende kulturelle Diversität sowie das Fehlen von Personen mit einer Beeinträchtigung in *Disney*-Filmen. Es könnte demnach ebenfalls von Interesse sein, sowohl die bereits analysierte Kompilation aber auch alle *Disney*-Filme wissenschaftlich mit diesem Fokus zu betrachten.

Des Weiteren wäre es von Interesse, die Ergebnisse der hier vorgestellten Studie um die bis dato fehlende Zielgruppenforschung mit Kindern zu ergänzen, um herauszufinden, ob und wie sie die Filme und besonders die Darstellung der Körperproportionen wahrnehmen.

In solch einer Studie könnten auch die Ergebnisse einer klassischen Inhaltsanalyse der Filminhalte mit den Eindrücken der Kinder verglichen werden. Das würde zeigen, wie die inhaltlichen Auffälligkeiten, welche der Autorin dieser Studie bei der Sichtung der Filme extrem negativ aufgefallen sind⁸⁹, von den Kindern wahrgenommen werden. Dabei wäre ein Vergleich zwischen den Geschlechtern sowie dem Alter mit ihren Wahrnehmungen besonders aufschlussreich.

Nachdem nun einige Ansätze für weitere Forschungen referiert wurden, lässt sich zum Abschluss dieses Forschungsberichts also sagen, dass die Geschichte der Geschlechterstereotype in *Disney*-Filmen noch lange nicht zu Ende erzählt ist.

⁸⁹ Z. B. werden *Dornröschen* als sie bewusstlos ist (schläft) sowie *Prinzessin Schneewittchen* als sie vermeintlich tot ist, von den männlich gelesenen Prinzen, die sie im Anschluss heiraten, geküsst. Dies stellt nach §177 Abs. 2 StGB einen sexuellen Übergriff dar, jedoch wird die Problematik solcher Handlungen nicht thematisiert. Additionally bricht *Prinzessin Schneewittchen* auf der Flucht vor ihrer *Stiefmutter* in ein Haus ein, um dort Schutz zu finden – und verrichtet sogleich als erstes den Hausputz, kocht und wäscht Wäsche für die ihr unbekanntes Bewohner:innen des Hauses. Es wäre eigentlich logisch, dass auf der Flucht vor einer Person, die einen umbringen (lassen) möchte, andere Dinge wichtiger sind als eine stereotypische Rollenverteilung.

Literaturverzeichnis

- Abbott, Stacey (2009): High Concept Thrills and Chills. The Horror Blockbuster. In: Ian Conrich (Hrsg.): Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema. London: I.B. Tauris & Co. 27-44.
- Adorno, Theodor W. (1971): Fernsehen und Bildung. In: Kadelbach, Gerd (Hrsg.): Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche in Hellmut Becker 1959-1969. Suhrkamp Verlag.
- Alpen, Hannes (o. J.): Feminismus und Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Friedrich Ebert Stiftung. <https://www.fes.de/index.php?eID=dump-File&t=f&f=60183-&token=80c96c58915ad09320f9178ade6224a104098bdf>. [letzter Zugriff: 07.02.2024].
- Althaus, Lisa (2020): "We can do it!" Amerikanische Frauen zwischen Herd und Industrie während des zweiten Weltkriegs. <https://beyondwaves.hypotheses.org/1780> [letzter Zugriff: 24.04.2023]
- Aubrey, Jennifer/Harrison, Kristen (2004): The Gender-Role Content of Children`s Favorite Television Programs and Its Links to Their Gender-Related Perceptions. University of Michigan.
- Baker, Kaysee (2004): Who Saves the Animated World?: The Sex-Role Stereotyping of Superheroes and Superheroines in Children's Animated Programs. Florida State University Libraries.
- Beck, Rose Marie/Schäfer-Borrmann, Alexandra (2002): Beiträge zur feministischen Theorie: Frauen in Medien. Eigenverlag des Vereins Beiträge zur Feministischen Theorie und Praxis. Köln.
- Bereswill, Mechthild/Ehlert, Gudrun (2010): Geschlecht. In: Bock, Karin/Miethe, Ingrid (Hrsg.): Handbuch Qualitative Methoden in der Sozialen Arbeit. Verlag Barbara Budrich. Opladen/Farmington Hills. 143-151.
- Brückner, Margrit/Böhnisch, Lothar (2001): Geschlechterverhältnisse gesellschaftlicher Konstruktionen und Perspektiven ihrer Veränderung. Juventa Verlag. Weinheim.
- Bussey Kay/Bandura, Albert (1999): Social Cognitive Theory of Gender Development and Differentiation. In: Psychological Review. Vol. 106. No. 4. 676-713.
- Butler, Judith (2014): Das Unbehagen der Geschlechter. 17. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.
- DATAtab Team (2023): Korrelationsanalyse. DATAtab e. U. Graz. Austria. [https://datatab.de/tutorial/korrelation#pearson_korrelation] letzter Zugriff: 11.02.2023.
- De Beauvoir, Simone (2016): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. 15. Auflage. Rowohlt Verlag. Reinbek.
- Diekmann, Andreas (2007): Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. 18. Auflage. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek
- Disney (o. J.): Disney Prinzessinnen. <https://www.shopdisney.de/disney/disney-filme/disney-prinzessinnen#product-grid>. [21.05.2021].

- Disney (o. J.): Disney Princess. Official Site. <https://princess.disney.com/> [25.06.2023]
- Disney (0. J.): Classic brands. Disney Prinzessin. Online verfügbar unter <https://www.disney-media.de/partnerships/classic-brands>. [letzter Zugriff: 08.01.2022]
- Dohnt, Hayley/Tiggemann, Marika (2006): The contribution of peer and media influences to the development of body satisfaction and self-esteem in young girls: A prospective study. *Developmental Psychology*. 42(5). 929-936.
- Dundes, Lauren (2001): Disney's modern heroine Pocahontas. Revealing age-old gender stereotypes and role discontinuity under a façade of liberation. *Social Science Journal*. Heft 38. 353-365.
- Durham, M. Gigi (2008): *The Lolita Effect. The Media Sexualization of Young Girls and what we can do about it*. The Overlook Press. Woodstock & New York.
- Eagly, Alice/Wood, Wendy (2012): Social Role Theory. In: Van Lange, Paul/Kruglanski, Arie/Higgins, E. Tory: *Handbook of Theories of Social Psychology*. Two Volume Set. Sage Publications. London. 458-476.
- Eck, Cornelia/Jäckel, Michael (2009): Werbung mit dem kleinen Unterschied. In: Willems, Herbert (Hrsg.): *Theatralisierung der Gesellschaft*. Band 2. Medientheatralität und Medien-theatralisierung. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 171-186.
- Eckes, Thomas (2008): Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In: Becker, Ruth/Kortediek, Beate (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Theorie, Methoden, Empirie. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 178-189.
- Eismann, Sonja (2017): *Ene, mene, Missy! Die Superkräfte des Feminismus*. Fischer Kinder- und Jugendtaschenbuch. Frankfurt am Main.
- England, Dawn Elizabeth/Descartes, Lara/Collier-Meek, Melissa A. (2011): Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. In: *Sex Roles* Nr. 64. Springer. 555-567.
- Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. Fink Verlag. Paderborn.
- Fleischer, Sandra (2014): Medien in der Frühen Kindheit. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): *Handbuch Kinder und Medien*. Band 1. Springer VS Verlag. Wiesbaden. 303-311.
- Fleischmann, Alice (2016): *Frauenfiguren des zeitgenössischen Maintreamfilms. A Matter of What's In the Frame and What's Out*. Springer VS. Wiesbaden.
- Früh, Werner (1998): *Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis*. 4., überarbeitete Auflage. UVK. Konstanz
- Früh, Werner (2011): *Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis*. 7., überarbeitete Auflage. UVK. Konstanz
- Früh, Werner (2017): *Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis*. 9., überarbeitete Auflage. UVK. Konstanz
- Gerginov, David (o. J.): *Das sind die 5 größten Filmunternehmen der Welt*. Verlag für die Deutsche Wirtschaft AG. <https://www.gevestro.de/details/das-sind-die-5-groessten-film-unternehmen-der-wel-816005.html> [letzter Zugriff: 02.12.2020]

- Gildemeister, Regine (2008a): Doing Gender. Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: Becker, Ruth (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 137–145.
- Giroux, Henry/Pollock, Grace (2010): The Mouse that Roared. Disney and the End of Innocence. Updated and expanded Version. Rowman & Littlefield Publishers Inc. Lanham, Plymouth.
- Golden, Julia/Jacoby, Jennifer Wallace (2018): Playing Princess. Preschool Girls' Interpretations of Gender Stereotypes in Disney Princess Media. In: Sex Roles. A Journal of Research. 299-313.
- Götz, Maya/Herche, Margit (o. J.): Der Körper der globalen vermarkteten Zeichentrickmädchen. IZI. München. https://www.fc-gloria.at/wp-content/uploads/MJTV3_Koerper.pdf [letzter Zugriff: 16.03.2022].
- Götz, Maya (o. J.): Genderreflektierte Medienpädagogik. Television Forschung. <http://www.maya-goetz.de/gender.pdf>. [letzter Zugriff: 18.04.2022].
- Götz, Maya (Hrsg.) (2013): Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen. kopaed. München.
- Götz, Maya (2013): Und täglich grüßt das Stereotyp. Warum sich bei den Geschlechterstereotypen so wenig bewegt und bewegen wird. Television. <https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/26-20132/Goetz-Stereotyp.pdf>. [letzter Zugriff: 18.04.2022].
- Götz, Maya (2014): Die Konstruktion von Geschlecht. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kinder und Medien. Digitale Kultur und Kommunikation 1. Springer Fachmedien. Wiesbaden. 89-99.
- Götz, Maya (2018): Der Gedanke, „zu dick zu sein“. Fernsehen und seine Bedeutung für das Körperempfinden von Mädchen. In: Haushalt in Bildung & Forschung 7. Jahrgang Heft 2. Verlag Barbara Budrich. 75-89. https://www.pedocs.de/volltexte/2020/20269/pdf/HiBi2018_2_Goetz_Der_Gedanke_zu_dick.pdf [letzter Zugriff: 16.03.2022]
- Götz, Maya (2021): Erfinden Männer anderes Kinderfernsehen als Frauen? In: TelevIZion 34/1.
- Grimm, Jürgen (1989a): Inhaltsanalyse. In: Bellers, Jürgen/Woyke, Wichard (Hrsg.): Methoden zur Erforschung der internationalen Beziehungen. Westdeutscher Verlag. Opladen. 170-180.
- Haarmann, Dieter (Hrsg.)/Schwartz, Erwin (Hrsg.)/Erichson, Christa (1977): Mediengebrauch in der Grundschule. Probleme- Modelle- Beispiele. Beiträge zur Reform der Grundschule. Band 32/33. Arbeitskreis Grundschule e.V. Frankfurt a.M.
- Hargreaves, Duane/Tiggemann, Marika (2004): Idealized media images and adolescent body image: „comparing“ boys and girls. Body image. 1(4). 351-361.
- Harrison, Kristen (2000): The body electric: thin-ideal media and eating disorders in adolescents. Journal of Communication. 50(3). 119-143.
- Harrison, Kristen (2003): Television viewers' ideal body proportions: The case of the curvaceously thin woman. Sex roles. 48(5-6). 255-264.

- Heinemann, Isabel (2011): „Concepts of Motherhood“. Öffentliche Debatten, Expertendiskurse und die Veränderung von Familienwerten in den USA (1890-1970). In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 8 (2011), Heft 1. <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2011/4517>. [letzter Zugriff: 24.04.2023].
- Hentges, Beth/Case, Kim (2012): Gender Representations on Disney Channel, Cartoon Network, and Nickelodeon Broadcasts in the United States, *Journal of Children and Media*.
- Holler, Andrea/Götz, Maya (2017): Wollen Kinder sexualisierte Mädchenfiguren?. *Television*. Ausgabe 30/2017/2.
- Hormel, Ulrike/Scherr, Albert (2010): Einleitung: Diskriminierung als gesellschaftliches Phänomen. In: Hormel, Ulrike/Scherr, Albert: *Diskriminierung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. 7-20.
- Huld, Sebastian (20.10. 2020): Disney warnt vor eigenen Filmen. Rassismus bei „Peter Pan“ und Co. <https://www.n-tv.de/leute/Disney-warnt-vor-eigenen-Filmen-article22112154.html> [letzter Zugriff: 04.10.2022].
- IMDb (o. J.): *Der König der Löwen* (1994). <https://www.imdb.com/title/tt0110357/> [letzter Zugriff: 31.05.2023].
- IMDb (o. J.): *Pocahontas* (1995). <https://www.imdb.com/title/tt0114148/>. [letzter Zugriff: 31.05.2023]
- IMDb (o. J.): *Küss den Frosch* (2009). <https://www.imdb.com/title/tt0780521/> [letzter Zugriff: 31.05.2023]
- IMDb (o. J.): *Der König der Löwen* (2019). <https://www.imdb.com/title/tt6105098/> [letzter Zugriff: 31.05.2023]
- Ingelfinger, Antonia/Penk Witt, Meike (2004): Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm. *Freiburger FrauenStudien* 11 (14 der Gesamtfolge), 12-37.
- Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) (2020): *Grunddaten Kinder und Medien 2020*. Zusammengestellt aus aktuellen Befragungen und Studien von Heike vom Orde und Dr. Alexandra Durner.
- Kahlenberg, Susan (2017): Quantification of Gender. Gender Counter-Stereotypes across Disney and Nickelodeon Networks Using Content Analysis. In: Rheinhard, CarrieLynn/Olson, Christopher: *Heroes, Heroines and everything in between*. 211-231.
- Karl, Michaela (2011): *Die Geschichte der Frauenbewegung*. Reclam. Stuttgart.
- Koetsier, Maren (18.11.2016): “Vaiana”-Regisseur Ron Clements sieht die Zeit für eine lesbische Disney-Prinzessin gekommen. <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18508625.html> [letzter Zugriff: 31.03.2023]
- Korbik, Julia (2015): *Stand Up. Feminismus für Anfänger und Fortgeschrittene*. Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG. Berlin.
- Kreutzer, Saskia (2015): *Die Disney-Frau emanzipiert sich. Von der fremdbestimmten Prinzessin zur selbstbestimmten Heldin*. Hochschule Mittweida.

- Krickhahn, Thomas (2019): Statistik für Wirtschaftswissenschaftler und Sozialwissenschaftler für Dummies. 2. Auflage. Wiley-VCH Verlag GmbH & Co. KGaA. Weinheim.
- Kuckartz, Udo/Rädiker, Stefan/Ebert, Thomas/Schehl, Julia (2013): Statistik. Eine verständliche Einführung. Springer VS. Wiesbaden.
- Kuhn, Annette & Westwell, Guy (2020). A dictionary of film studies. 1. Auflage [Oxford], [New York]: Oxford University Press.
- Kurwinkel, Tobias/ Schmerheim, Philipp (2013): Kinder- und Jugendfilmanalyse. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz und München.
- Linke, Christina/Stüwe, Julia/Eisenbeis, Sarah Anne (2017): Überwiegend unnatürlich, sexualisiert und realitätsfern. Eine Studie zu animierten Körpern im deutschen Kinderfernsehen. In: *Television*. 30/2017/2. 14 -17.
- Lippmann, Walter (1922): *Public opinion*. Harcourt, Brace, Jovanovich. New York.
- Lopreore, Katie (2016): *Gender Role Portrayals of Modern Disney Royalty: Stereotypical or Androgynous?*. Tennessee.
- Luther, Catherine/Legg, Robert(2010): Gender differences in depictions of social and physical aggression in children's television cartoons in the US. *Journal of children and media*. 4. Heft 2. 191-205.
- Merskin, Debra (2002): Boys will be boys. A Content Analysis of Gender and Race in Children's Advertisements on the Turner Cartoon Network. *Journal of Current Issues and Research in Advertising* 24(1). 51-59.
- Mikos, Lothar (2016): *Filmanalyse und Kommunikationswissenschaft*. In: Averbek-Lietz, Stefanie/Meyen, Michael (Hrsg.): *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*. Springer Fachmedien. Wiesbaden. 257-271.
- Mühlen Achs, Gitta (1998): *Geschlecht bewusst gemacht. Frauenoffensive*. München.
- Mühlen Achs, Gitta/Schorb, Bernd (2003): *Geschlecht und Medien*. Kopaed Verlag. München.
- Mulvey, Laura (2003): *Visuelle Lust und narratives Kino*. Übersetzt von Karola Gramann. In: Albersmeier, Franz-Josef (2003): *Texte zur Theorie des Films*. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 389-408.
- Mulvey, Laura (2009): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Laura Mulvey (Hg.): *Visual and other pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England], New York: Palgrave Macmillan. 4-27.
- Mulvey, Laura (2009): *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)*. In: Laura Mulvey (Hg.): *Visual and other pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England], New York: Palgrave Macmillan. 31-40.
- Mulvey, Laura (2019): *Afterimages. On Cinema, Women and Changing Times*. Reaction Books. London.
- Petersen, Lars-Eric/Six, Bernd (Hrsg.) (2008): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Beltz. Weinheim Basel. 2. Auflage.

- Pimminger, Irene (2012): Was bedeutet Geschlechtsgerechtigkeit? Normative Erklärung und soziologische Konkretisierung. Verlag Barbara Budrich. Opladen/Berlin/Toronto.
- Pollitt, Katha (1991): Hers; the Smurfette Principle. The New York Times. o. S. <http://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>. [letzter Zugriff: 12.08.2023].
- Poßmann, Helmut/Linz, Stefan (o. S.): Die Geschichte der FSK. Von den Anfängen im Nachkriegsdeutschland bis zur heutigen Arbeit im Deutschen Filmhaus in Wiesbaden. <https://www.fsk.de/?seitid=16&tid=473>. [letzter Zugriff: 02.08.2023].
- Prommer, Elizabeth/Schoeller Bouju, Bettina (2020): Sechster Regie-Diversitätsbericht des Bundesverbandes Regie e.V. (BVR) für das Jahr 2018. Genderanalyse zur Regievergäbepraxis in deutschen fiktionalen Primetime-Programmen von ARD, ZDF, RTL, SAT.1, Pro7 und VOX sowie im deutschen Kinospießfilm. Im Auftrag des Bundesverbandes Regie e.V., Berlin
- Prommer, Elizabeth/Stüwe, Julia/Wegner, Juliane (2021): Sichtbarkeit und Vielfalt. Fortschrittsstudie zur audiovisuellen Diversität. Rostock. Preprint.
- Przybilski, Martin/Schössler, Franziska (2006): Bell und Bill, Buck und Fuck. Gespaltene Geschlechter und flottierende Signifikanten in Tarantinos Kill Bill. In: Geisenhanslüke, Achim/Steltz, Christian (Hrsg.): Unfinished Business. Quentin Tarantinos "Kill Bill" und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften. Transcript Verlag. Bielefeld. 35-52.
- Reinerth, Maike Sarah (2013): Animationsfilm. In: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska: Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. De Gruyter. Berlin/Boston. 319-337.
- Rendtorff, Barbara (2006): Erziehung und Geschlecht. Kohlhammer Verlag.
- Ritzer, Ivo/Schulze, Peter (Hrsg.) (2016): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Springer Fachmedien. Wiesbaden.
- Robbins, Betty/Myrick, Roger (2000): The Function of the Fetish in The Rocky Horror Picture Show and Priscilla, Queen of the Desert. Journal of Gender Studies 9 (3). 269-280.
- Röben, Bärbel (2013): Medienethik und die "Anderen": Multiperspektivität als neue Schlüsselkompetenz. Springer Verlag. Wiesbaden.
- Rössler, Patrick (2017): Inhaltsanalyse. 3. völlig überarbeitete Auflage. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz und München.
- Roth, Johanna (14.03.2023): Wenn Kabarett zum Kapitalverbrechen wird. https://www.zeit.de/politik/ausland/2023-03/transfeindlichkeit-usa-republikaner-hormonbehandlungen?utm_referrer=https%3A%2Fwww.google.com%2F. [letzter Zugriff: 02.04.2023]
- Rowney, Jo-Anne (06.08.2020): How The Little Mermaid's Ursula went from Joan Collins lookalike to a drag queen. <https://www.radiotimes.com/movies/how-the-little-mermaid-ursula-went-from-joan-collins-lookalike-to-a-drag-queen/> [letzter Zugriff: 02.04.2023]
- Runge, Johannes (16.10.2020): Dumbo und Peter Pan erhalten Warnhinweis. Rassismus in Disney Filmen. <https://www.n-tv.de/leute/Dumbo-und-Peter-Pan-erhalten-Warnhinweis-article22106514.html> [letzter Zugriff: 04.10.2022].

- Sands, Emma/Wardle, Jane (2003): Internalization of ideal body shapes in 9-12-year-old girls. *International journal of eating disorders*. 33(2). 193-204.
- Sanyal, Mithu M. (2013): Vom Sexismus zum Ex-Ismus oder: Von der Wideraneignung kritischer Begriffe zur Überwindung aller Ismen. In: Banaszczuk, Yasmins u.a.: „Ich bin ja kein Sexist, aber...“. Sexismus erlebt, erklärt und wie wir ihn beenden. Orlanda Frauenverlag. Berlin. 47-93.
- Schmieder, Jürgen (2014): Milliardengeschäft mit Prinzessinnen. *Süddeutsche Zeitung*. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/disney-milliardengeschaeft-mit-prinzessinnen-1.1919685!amp> [letzter Zugriff: 21.10.2021]
- Schorb, Bernd (2014): Identität und Medien. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/ Hugger, Kai-Uwe (Hrsg.): *Handbuch Kinder und Medien*. Band 1. Springer VS Verlag. Wiesbaden. 171-180.
- Singh, Devendra (1993): Adaptive Significance of Female Physical Attractiveness: Role of Waist-to-Hip Ratio. In: *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 65. No.2. 293-307.
- Skopal, Claudia (2010): *Menschenbilder. Genderidentitäten in den Filmen australischer Regisseurinnen*. Universität Wien. <https://theses.univie.ac.at/detail/10073>. [letzter Zugriff: 30.01.2024]
- Smith, Stacy et al. (2019): Increasing Inclusion in Animation. Investigating Opportunities, Challenges, and the Classroom to the C-Suite Pipeline. USC Annenberg. Including Initiative. Southern California.
- Stroebe, Rainer (2002): *Grundlagen der Führung. Werkzeuge zur Selbsthilfe*. 11. Auflage. Windmühle. Heidelberg.
- Stroh, Esther (06.05.2022): Alle Disney-Prinzessinnen: Eine Liste mit Namen, Reihenfolge und Bildern. <https://www.moviepilot.de/news/alle-disney-prinzessinnen-eine-liste-mit-namen-reihenfolge-und-bildern-1117908>. [letzter Zugriff: 02.04.2023]
- Sorokowski, Piotr et al. (2011): Attractiveness of leg Length: Report From 27 Nations. In: *Journal of Cross-Cultural Psychology*. 42(I). 131-139.
- Tonn, Julia (2016): *Frauen in Führungspositionen. Ursachen der Unterrepräsentanz weiblicher Führungskräfte in Unternehmen*. Springer VS. Wiesbaden.
- Visser, Irene (1997): Reading Pleasure: Light in August and the theory of the gendered gaze. *Journal of Gender Studies* 6 (3). 277-287.
- von Hirsch, Mia (21.09.2022): Diversität in Hollywood: Schwarze Arielle ist Teil eines Wandels. <https://www.ndr.de/kultur/film/Diversitaet-in-Hollywood-Schwarze-Arielle-ist-1-Teil-eines-Wandels,arielle104.html> [letzter Zugriff: 31.03.2023].
- Wasko, Janet (2020): *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*. Second Edition. Polity Press. Cambridge UK.
- Weidenbach, Bernhard (2020): Statistiken zur Walt Disney Company. <https://de.statista.com/he-men/253/disney/>. [letzter Zugriff: 02.12.2020]

- Weidenbach, Bernhard (2020): Einspielergebnis der erfolgreichsten Filme der Walt Disney Animation Studios bis 2020. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/641900/umfrage/einspielergebnis-der-erfolgreichsten-filme-der-walt-disney-animation-studios/>. [letzter Zugriff: 02.12.2020]
- West, Candace/Zimmerman, Don H. (1987): Doing Gender. In: Gender and Society. Vol. 1, No. 2. 125-151.
- Westerberg-Jacobson, Josefin/Edlund, Birgitta/Ata, Ghaderi (2010): A 5-year longitudinal study of the relationship between the wish to be thinner, lifestyle behaviours and disturbed eating in 9-20 year old girls. In: European eating disorders review. Vol 18. No.3. 207-219.
- Wizorek, Anne (2014): Weil ein #Aufschrei nicht reicht. Für einen Feminismus von Heute. Fischer Verlag, Frankfurt a.M.
- Women Engage For A Common Future (WECF) (o. J.): Sprache? Genau statt generisch. <https://www.wecf.org/de/sprache-und-gender/> [letzter Zugriff: 30.01.2024].
- Zilk, Marilisa (2019): Die Darstellung von Geschlechterrollen in Disneyfilmen am Beispiel von Pocahontas und Vaiana. Karl-Franzens-Universität Graz.

Filmverzeichnis

- Ashman, Howard/Hahn, Don (Produzenten) (1991): Die Schöne und das Biest [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Ashman, Howard/Musker, John (1989): Arielle, die Meerjungfrau [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Clements, Ron/Musker, John (Produzenten) (1992): Aladdin [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Coats, Pam (Produzentin) (1998): Mulan [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Conli, Roy (Produzent) (2010): Rapunzel. Neu verhöhnt [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Del Vecho, Peter (Produzent) (2009): Küß den Frosch [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Del Vecho, Peter (Produzent) (2013): Die Eiskönigin. Völlig unverfroren [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Disney, Walt (Produzent) (1937): Schneewittchen und die sieben Zwerge [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Disney, Walt (Produzent) (1950): Cinderella [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Disney, Walt (Produzent) (1959): Dornröschen [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Lasseter, John (Produzent) (2016): Vaiana. [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Pentecost, James (Produzent) (1995): Pocahontas [Film]. Walt Disney. Burbank (Kalifornien, USA).
- Sarafian, Katherine (Produzentin) (2012): Merida. Legende der Highlands [Film]. Walt Disney & Pixar. Burbank (Kalifornien, USA).

I Tabellenverzeichnis

Nr.	Titel	Seite
1	Geschlecht der Charaktere nach Film	78
2	Geschlecht der Charaktere nach Film (ohne tertiäre Charaktere)	79
3	Geschlecht der Charaktere nach Charakterart	80
4	Geschlecht der Antagonist:innen und Protagonist:innen nach Film	81
5	Geschlecht der sekundären Charaktere nach Film	82
6	Fragmentierung der männlichen Körper	107
7	Fragmentierung der weiblichen Körper	108
8	Fragmentierung der Körper insgesamt nach Körperteil und Geschlecht	109
9	Aktivität aller Charaktere nach dem Anteil an ihrem Geschlecht	130
10	Hintergrundgeschichte der Antagonist:innen nach Geschlecht	131
11	Hintergrundgeschichte der Protagonist:innen nach Geschlecht	133
12	Prozentualer Anteil der Aktivität der sekundären Charaktere nach Geschlecht	135
13	Prozentualer Anteil der Aktivität an der Gesamtanzahl des Geschlechts	135
14	Geschlecht der Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen nach Film	140
15	Zusammenfassung des Zusammenhangs zwischen den männlich gelesenen Mitarbeitern der Bereiche Drehbuch und Regie sowie den weiblich gelesenen Charakteren	148
16	Zusammenfassung des Zusammenhangs zwischen den weiblich gelesenen Führungskräften und den weiblich gelesenen Charakteren	153

II Abbildungsverzeichnis

Nr.	Titel	Seite
1	Beispielmessung einer fiktiven, weiblich gelesenen Person	59
2	Beispielzeichnungen der weiblich gelesenen Personen	67
3	Beispielzeichnungen der männlich gelesenen Personen	67
4	Beispiel Quantil-Quantil-Plot	73
5	Charaktere nach Geschlech	77
6	Charakterart nach Geschlecht	81
7	Geschlecht der sekundären Charaktere nach Film	83
8	Männlich gelesener Sekundärcharakter <i>Triton</i> aus <i>Arielle, die Meerjungfrau</i> (WHR 0,88)	85
9	Männlich gelesener Protagonist <i>Aladdin</i> aus dem gleichnamigen Film (WSR 0,5)	87
10	Männlich gelesener Sekundärcharakter <i>Hauptmann Li Shang</i> aus dem Film <i>Mulan</i> (WSR 0,61)	87
11	Männlich gelesener Sekundärcharakter <i>Prinz Naveen</i> aus dem Film <i>Küss den Frosch</i> (UB/LB 0,41)	90
12	Weiblich gelesener Sekundärcharakter <i>Jasmin</i> aus dem Film <i>Aladdin</i> (WHR 0,4)	93
13	Weiblich gelesene Protagonistin <i>Mulan</i> aus dem gleichnamigen Film (WHR 0,52)	94
14	Weiblich gelesene Protagonistin <i>Cinderella</i> aus dem gleichnamigen Film (WSR 0,43)	96
15	Weiblich gelesene Protagonistin <i>Rapunzel</i> aus dem gleichnamigen Film (UB/LB 0,31)	98
16	WHR-Durchschnitt der männlich gelesenen Figuren nach Film	101
17	WSR-Durchschnitt der männlich gelesenen Figuren nach Film	101
18	UB/LB-Durchschnitt der männlich gelesenen Figuren nach Film	102
19	WHR-Durchschnitt der weiblich gelesenen Figuren nach Film	103
20	WSR-Durchschnitt der weiblich gelesenen Figuren nach Film	103
21	UB/LB-Durchschnitt der weiblich gelesenen Figuren nach Film	104
22	WHR der männlich gelesenen Antagonisten	111
23	WSR der männlich gelesenen Antagonisten	112
24	UB/LB der männlich gelesenen Antagonisten	113
25	WHR der weiblich gelesenen Antagonistinnen	114
26	WSR der weiblich gelesenen Antagonistinnen	114
27	UB/LB der weiblich gelesenen Antagonistinnen	115
28	WHR der männlich gelesenen Protagonisten	116
29	WSR der männlich gelesenen Protagonisten	117
30	UB/LB der männlich gelesenen Protagonisten	118
31	WHR der weiblich gelesenen Protagonistinnen	119
32	WSR der weiblich gelesenen Protagonistinnen	120
33	UB/LB der weiblich gelesenen Protagonistinnen	120
34	WHR der männlich gelesenen, sekundären Charaktere	122
35	WSR der männlich gelesenen, sekundären Charaktere	123
36	UB/LB der männlich gelesenen, sekundären Charaktere	123
37	WHR der weiblich gelesenen, sekundären Charaktere	124
38	WSR der weiblich gelesenen, sekundären Charaktere	125
39	UB/LB der weiblich gelesenen, sekundären Charaktere	125

40	Durchschnittliche Aktivität gesamt nach Geschlecht	130
41	Aktivität der Antagonist:innen	132
42	Aktivität der Protagonist:innen	134
43	Geschlecht aller Mitarbeiter:innen	137
44	Geschlecht der Mitarbeiter:innen nach Film	138
45	Anzahl weiblich gelesene Mitarbeiterinnen nach Film	139
46	Q-Q-P Anzahl der männlich gelesenen Drehbuchautoren pro Film	142
47	Q-Q-P Anzahl der weiblich gelesenen Charaktere pro Film	142
48	Q-Q-P Anzahl der männlich gelesenen Regisseure pro Film	143
49	Q-Q-P <i>WHR</i> aller weiblich gelesener Charaktere	145
50	Q-Q-P <i>WSR</i> aller weiblich gelesener Charaktere	145
51	Q-Q-P <i>UB/LB</i> aller weiblich gelesener Charaktere	146
52	Geschlecht der Führungskräfte	149
53	Geschlecht der Führungskräfte nach Film I	150
54	Geschlecht der Führungskräfte nach Film II	151
55	Q-Q-P Anzahl der weiblich gelesenen Führungskräfte	152

III Abkürzungsverzeichnis

Abkürzung	Bedeutung
B	Hintergrundgeschichte/Background
Bzgl.	Bezüglich
Bzw.	Beziehungsweise
C(d)	Nicht-binär zu lesende Charaktere
C(ges)	Charaktere gesamt
C(m)	Männlich gelesene Charaktere
C(w)	Weiblich gelesene Charaktere
Ebd.	Ebenda
F(d)	Nicht-binär zu lesende Führungskräfte
F(ges)	Führungskräfte gesamt
F(m)	Männlich gelesene Führungskräfte
F(w)	Weiblich gelesene Führungskräfte
H	Handlungsrelevant
kB	Keine Hintergrundgeschichte/Background
MA(M)	Männlich gelesene Mitarbeiter
MA(W)	Weiblich gelesene Mitarbeiterinnen
nH	Nicht handlungsrelevant
P	Wahrscheinlichkeit, dass das beobachtete Ergebnis oder ein noch extremeres Ergebnis eintritt, wenn die Nullhypothese wahr ist.
Q-Q-P	Quantile-Quantile-Plot
o. ä.	Oder ähnlich
R	Korrelationskoeffizient
R _i	Rang des i-ten Falles für die erste Variable
S _{xy}	Kovarianz der Variablen x und y
S _x	Standardabweichung der Variablen x
tH	Teilweise handlungsrelevant
TWDC	<i>The World Disney Company</i>
u. a.	Unter anderem
UB/LB	<i>Upper-Body/Lower-Body</i>
vgl.	Vergleiche
WHR	<i>Waist-to-Hip-Ratio</i>
WSR	<i>Waist-to-Shoulder-Ratio</i>
\bar{x}	Arithmetisches Mittel der Variablen x
z. B.	Zum Beispiel
%(B)	Prozentualer Anteil Hintergrundgeschichte/Background
%(d)	Prozentualer Anteil der diversen Charaktere
%(F(m))	Prozentualer Anteil der männlich gelesenen Führungskräfte
%(F(w))	Prozentualer Anteil der weiblich gelesenen Führungskräfte
%(H)	Prozentualer Anteil handlungsrelevant
%(m)	Prozentualer Anteil der männlich gelesenen Charaktere
%(MA(m))	Prozentualer Anteil der männlich gelesenen Mitarbeiter
%(MA(w))	Prozentualer Anteil der weiblich gelesenen Mitarbeiterinnen
%(nH)	Prozentualer Anteil nicht handlungsrelevant
%(tH)	Prozentualer Anteil teilweise handlungsrelevant
%(w)	Prozentualer Anteil der weiblich gelesenen Charaktere
Σ	Summenzeichen

Anhang

A Vorlage der Codebücher (Film und Charaktere)

Pro Film

Film: Titel (Jahr)

Quantitative Repräsentation	Anzahl
Männlich gelesene Charaktere	
Weiblich gelesene Charaktere	
Nicht-binär zu lesende Charaktere	
Männlich gelesene Protagonisten	
Weiblich gelesene Protagonistinnen	
Nicht-binär zu lesende Protagonist:innen	
Männlich gelesene Antagonisten	
Weiblich gelesene Antagonistinnen	
Nicht-binär zu lesende Antagonist:innen	
Männlich gelesene, sekundäre Charaktere	
Weiblich gelesene, sekundäre Charaktere	
Nicht-binär zu lesende, sekundäre Charaktere	
Männlich gelesene Mitarbeiter	
Weiblich gelesene Mitarbeiterinnen	
Nicht-binär zu lesende Mitarbeiter:innen	
Männlich gelesene Führungskräfte	
Weiblich gelesene Führungskräfte	
Nicht-binär zu lesende Führungskräfte	
Männlich gelesene Regisseure	
Weiblich gelesene Regisseurinnen	
Nicht-binär zu lesende Regisseur:innen	
Männlich gelesene Drehbuchautoren	
Weiblich gelesene Drehbuchautorinnen	
Nicht-binär zu lesende Drehbuchautor:innen	

Pro Charakter⁹⁰

Film: Titel (Jahr)

Figur: Name

Art:

primär (1)	sekundär (2)	
m	w	d

Geschlecht:

Normalbereich

Sexualisierung	Wert	m	w
WHR		0,85-0,9	0,69-0,8
WSR		0,7-0,85	0,69-0,8
UB/LB		0,48-0,54	0,32-0,42
Fragmentierung Körper			

Aktivität

Hintergrundgeschichte	Background (1)	kein (2)	
Handlungsrelevanz	H-relevant (1)	teilweise (2)	nicht (3)

⁹⁰ Ausgefüllt wurde dieser Teil des Codebuchs bis auf die Ergebnisse der Vermessungen durch farbliches Markieren des entsprechenden Feldes.

mögliche Körperteile
Arm
Auge
Bauch
Bein
Brust
Finger
Fuß
Haare
Hand
Gesäß
Lippen
Mund
Mustern (von unten nach oben)
Nase
Oberkörper
Ohr
Rücken
Zeh

B Zusammenfassung der Befunde zur Kategorie ‘sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere’ (Vermessen *WHR*, *WSR* und *UB/LB*)⁹¹

Filme	Figur	<i>WHR</i>	U-wert	O-wert	<i>WSR</i>	U-Wert	O-Wert	<i>UB/LB</i>	U-Wert	O-Wert
<i>Schneewittchen und die Sieben Zwerge</i>										
	Prinzessin Schneewittchen	0,71	0,69	0,80	0,55	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
	Prinzessin Schneewittchen	0,61	0,69	0,80	0,64	0,69	0,80	0,36	0,32	0,42
	Prinzessin Schneewittchen	0,61	0,69	0,80	0,59	0,69	0,80	0,29	0,32	0,42
	Böse Stiefmutter/Königin	0,72	0,69	0,80	0,93	0,69	0,80	0,37	0,32	0,42
	Böse Stiefmutter/Königin	0,88	0,69	0,80	0,55	0,69	0,80	0,42	0,32	0,42
	Böse Stiefmutter/Königin	0,76	0,69	0,80	0,84	0,69	0,80	0,44	0,32	0,42
	Brumbär	0,52	0,85	0,90	0,57	0,70	0,85	0,76	0,48	0,54
	Brumbär	0,87	0,85	0,90	0,96	0,70	0,85	0,79	0,48	0,54
	Brumbär	0,84	0,85	0,90	1,06	0,70	0,85	1,06	0,48	0,54
	Chef	0,95	0,85	0,90	1,08	0,70	0,85	0,74	0,48	0,54
	Chef	0,99	0,85	0,90	1,08	0,70	0,85	0,86	0,48	0,54
	Chef	0,87	0,85	0,90	0,92	0,70	0,85	/	0,48	0,54
	Happy	1,21	0,85	0,90	1,14	0,70	0,85	0,47	0,48	0,54
	Happy	0,82	0,85	0,90	0,88	0,70	0,85	0,67	0,48	0,54
	Happy	0,82	0,85	0,90	1,11	0,70	0,85	0,24	0,48	0,54
	Hatschi	0,8	0,85	0,90	1,23	0,70	0,85	0,77	0,48	0,54
	Hatschi	/	0,85	0,90	0,67	0,70	0,85	0,75	0,48	0,54
	Hatschi	0,92	0,85	0,90	1,29	0,70	0,85	/	0,48	0,54
	Jäger	0,93	0,85	0,90	0,88	0,70	0,85	0,47	0,48	0,54
	Jäger	0,89	0,85	0,90	0,83	0,70	0,85	/	0,48	0,54
	Jäger	0,85	0,85	0,90	0,8	0,70	0,85	/	0,48	0,54
	Pimpel	0,73	0,85	0,90	0,89	0,70	0,85	0,57	0,48	0,54
	Pimpel	0,78	0,85	0,90	0,96	0,70	0,85	0,49	0,48	0,54
	Pimpel	0,87	0,85	0,90	0,88	0,70	0,85	/	0,48	0,54
	Prinz	0,91	0,85	0,90	0,66	0,70	0,85	0,34	0,48	0,54
	Prinz	0,78	0,85	0,90	0,75	0,70	0,85	0,38	0,48	0,54
	Prinz	0,76	0,85	0,90	0,65	0,70	0,85	0,38	0,48	0,54
	Schlafmütze	0,92	0,85	0,90	1,01	0,70	0,85	1	0,48	0,54
	Schlafmütze	0,87	0,85	0,90	1,01	0,70	0,85	1,07	0,48	0,54
	Schlafmütze	0,61	0,85	0,90	0,64	0,70	0,85	/	0,48	0,54

<i>Cinderella</i>										
	<i>Cinderella</i>	0,76	0,69	0,80	0,57	0,69	0,80	0,25	0,32	0,42
	<i>Cinderella</i>	0,52	0,69	0,80	0,43	0,69	0,80	0,25	0,32	0,42
	<i>Cinderella</i>	0,41	0,69	0,80	0,48	0,69	0,80	0,22	0,32	0,42
	Stiefmutter	0,66	0,69	0,80	0,57	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
	Stiefmutter	0,62	0,69	0,80	0,52	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
	Stiefmutter	0,38	0,69	0,80	0,37	0,69	0,80	0,36	0,32	0,42
	Anastasia	0,49	0,69	0,80	0,5	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
	Anastasia	0,65	0,69	0,80	0,68	0,69	0,80	0,39	0,32	0,42
	Anastasia	0,7	0,69	0,80	0,62	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
	Drizella	/	0,69	0,80	0,51	0,69	0,80	0,41	0,32	0,42
	Drizella	0,75	0,69	0,80	1,01	0,69	0,80	0,4	0,32	0,42
	Drizella	0,82	0,69	0,80	0,93	0,69	0,80	/	0,32	0,42
	Graf	/	0,85	0,90	0,54	0,70	0,85	0,55	0,48	0,54
	Graf	0,52	0,85	0,90	0,51	0,70	0,85	0,48	0,48	0,54
	Graf	0,62	0,85	0,90	0,42	0,70	0,85	0,5	0,48	0,54
	Gute Fee	0,77	0,69	0,80	1,11	0,69	0,80	0,34	0,32	0,42
	Gute Fee	0,76	0,69	0,80	1,21	0,69	0,80	/	0,32	0,42
	Gute Fee	0,62	0,69	0,80	1,01	0,69	0,80	/	0,32	0,42

⁹¹ Roten Zahlen liegen unter, blaue Zahlen über und schwarze Zahlen im Normalbereich.

König	0,99	0,85	0,90	1,05	0,70	0,85	0,64	0,48	0,54
König	1	0,85	0,90	0,94	0,70	0,85	0,8	0,48	0,54
König	1	0,85	0,90	0,7	0,70	0,85	0,68	0,48	0,54
Prinz	0,75	0,85	0,90	0,47	0,70	0,85	0,31	0,48	0,54
Prinz	0,77	0,85	0,90	0,49	0,70	0,85	0,42	0,48	0,54
Prinz	0,84	0,85	0,90	0,51	0,70	0,85	0,28	0,48	0,54

Dornröschen

Dornröschen	0,54	0,69	0,80	0,39	0,69	0,80	0,25	0,32	0,42
Dornröschen	0,5	0,69	0,80	0,48	0,69	0,80	0,25	0,32	0,42
Dornröschen	/	0,69	0,80	/	0,69	0,80	0,28	0,32	0,42
Malefiz	/	0,69	0,80	0,51	0,69	0,80	0,35	0,32	0,42
Malefiz	1	0,69	0,80	0,99	0,69	0,80	0,25	0,32	0,42
Malefiz	/	0,69	0,80	/	0,69	0,80	0,26	0,32	0,42
Fauna	0,52	0,69	0,80	0,84	0,69	0,80	0,28	0,32	0,42
Fauna	0,74	0,69	0,80	1,06	0,69	0,80	0,39	0,32	0,42
Fauna	0,64	0,69	0,80	1,65	0,69	0,80	0,43	0,32	0,42
Flora	0,97	0,69	0,80	0,78	0,69	0,80	0,33	0,32	0,42
Flora	0,85	0,69	0,80	1,53	0,69	0,80	0,52	0,32	0,42
Flora	0,73	0,69	0,80	1,46	0,69	0,80	0,58	0,32	0,42
König Hubert	0,79	0,85	0,90	1,62	0,70	0,85	0,81	0,48	0,54
König Hubert	/	0,85	0,90	/	0,70	0,85	0,94	0,48	0,54
König Hubert	0,66	0,85	0,90	1,18	0,70	0,85	0,58	0,48	0,54
König Stefan	0,84	0,85	0,90	0,71	0,70	0,85	0,56	0,48	0,54
König Stefan	0,95	0,85	0,90	0,96	0,70	0,85	0,48	0,48	0,54
König Stefan	0,85	0,85	0,90	1,17	0,70	0,85	0,48	0,48	0,54
Prinz Philip	0,8	0,85	0,90	0,68	0,70	0,85	0,43	0,48	0,54
Prinz Philip	0,71	0,85	0,90	0,5	0,70	0,85	0,29	0,48	0,54
Prinz Philip	0,83	0,85	0,90	0,57	0,70	0,85	0,35	0,48	0,54
Sonnenschein	0,78	0,69	0,80	0,79	0,69	0,80	0,52	0,32	0,42
Sonnenschein	0,71	0,69	0,80	1,48	0,69	0,80	0,32	0,32	0,42
Sonnenschein	0,47	0,69	0,80	1,18	0,69	0,80	0,36	0,32	0,42

Arielle, die Meerjungfrau

Prinzessin Arielle	0,44	0,69	0,80	0,5	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Prinzessin Arielle	0,33	0,69	0,80	0,36	0,69	0,80	0,27	0,32	0,42
Prinzessin Arielle	0,44	0,69	0,80	0,52	0,69	0,80	0,22	0,32	0,42
Ursula	0,57	0,69	0,80	0,4	0,69	0,80	0,22	0,32	0,42
Ursula	0,84	0,69	0,80	0,98	0,69	0,80	0,23	0,32	0,42
Ursula	0,67	0,69	0,80	0,99	0,69	0,80	0,29	0,32	0,42
König Triton	0,99	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	/	0,48	0,54
König Triton	0,9	0,85	0,90	0,59	0,70	0,85	/	0,48	0,54
König Triton	0,88	0,85	0,90	0,6	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Mr. Grimsby	0,73	0,85	0,90	0,52	0,70	0,85	0,54	0,48	0,54
Mr. Grimsby	0,58	0,85	0,90	0,54	0,70	0,85	0,4	0,48	0,54
Mr. Grimsby	0,42	0,85	0,90	0,29	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Prinz Erik	0,86	0,85	0,90	0,61	0,70	0,85	0,28	0,48	0,54
Prinz Erik	0,95	0,85	0,90	0,51	0,70	0,85	0,37	0,48	0,54
Prinz Erik	0,8	0,85	0,90	0,61	0,70	0,85	0,34	0,48	0,54

Die Schöne und das Biest

Belle	0,53	0,69	0,80	0,7	0,69	0,80	0,25	0,32	0,42
Belle	0,49	0,69	0,80	0,47	0,69	0,80	0,25	0,32	0,42
Belle	0,43	0,69	0,80	0,42	0,69	0,80	0,29	0,32	0,42
Biest	0,95	0,85	0,90	0,63	0,70	0,85	0,37	0,48	0,54
Biest	1,15	0,85	0,90	0,83	0,70	0,85	0,46	0,48	0,54
Biest	/	0,85	0,90	0,61	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Gaston	0,81	0,85	0,90	0,56	0,70	0,85	0,43	0,48	0,54
Gaston	0,85	0,85	0,90	/	0,70	0,85	0,33	0,48	0,54
Gaston	0,77	0,85	0,90	0,71	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Lefou	1,06	0,85	0,90	0	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Lefou	0,86	0,85	0,90	1,2	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Lefou	0,99	0,85	0,90	1,27	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Leiter Irrenanstalt	0,58	0,85	0,90	0,55	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Leiter Irrenanstalt	0,75	0,85	0,90	0,53	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Leiter Irrenanstalt	0,79	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	/	0,48	0,54

Lumière	0,94	0,85	0,90	1,02	0,70	0,85	0,28	0,48	0,54
Lumière	0,74	0,85	0,90	0,92	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Madame Pottine	0,65	0,69	0,80	0,99	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Madame Pottine	0,84	0,69	0,80	1,23	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Maurice	0,89	0,85	0,90	1,05	0,70	0,85	0,77	0,48	0,54
Maurice	0,83	0,85	0,90	1,14	0,70	0,85	0,68	0,48	0,54
Maurice	0,88	0,85	0,90	1,21	0,70	0,85	0,56	0,48	0,54
von Unruh	1,01	0,85	0,90	1,39	0,70	0,85	0,44	0,48	0,54
von Unruh	0,91	0,85	0,90	1,2	0,70	0,85	/	0,48	0,54
von Unruh	1	0,85	0,90	1,26	0,70	0,85	/	0,48	0,54

Aladdin

Aladdin	0,86	0,85	0,90	0,66	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Aladdin	0,71	0,85	0,90	0,57	0,70	0,85	0,39	0,48	0,54
Aladdin	0,87	0,85	0,90	0,55	0,70	0,85	0,41	0,48	0,54
Dschafar	/	0,85	0,90	0,33	0,70	0,85	0,45	0,48	0,54
Dschafar	0,98	0,85	0,90	0,35	0,70	0,85	0,29	0,48	0,54
Dschafar	0,9	0,85	0,90	0,33	0,70	0,85	0,39	0,48	0,54
Prinzessin Jasmin	0,4	0,69	0,80	0,41	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Prinzessin Jasmin	0,41	0,69	0,80	0,41	0,69	0,80	0,61	0,32	0,42
Prinzessin Jasmin	0,44	0,69	0,80	0,34	0,69	0,80	0,24	0,32	0,42
Sultan	0,87	0,85	0,90	1,35	0,70	0,85	0,4	0,48	0,54
Sultan	0,88	0,85	0,90	1,47	0,70	0,85	0,4	0,48	0,54
Sultan	0,68	0,85	0,90	1,04	0,70	0,85	0,4	0,48	0,54

Pocahontas

Pocahontas	0,67	0,69	0,80	0,54	0,69	0,80	0,35	0,32	0,42
Pocahontas	0,5	0,69	0,80	0,43	0,69	0,80	0,26	0,32	0,42
Pocahontas	0,57	0,69	0,80	0,42	0,69	0,80	0,41	0,32	0,42
John Smith	0,84	0,85	0,90	0,64	0,70	0,85	0,41	0,48	0,54
John Smith	0,84	0,85	0,90	0,48	0,70	0,85	0,42	0,48	0,54
John Smith	0,86	0,85	0,90	0,48	0,70	0,85	0,39	0,48	0,54
Mr. Ratcliffe	0,93	0,85	0,90	0,71	0,70	0,85	0,68	0,48	0,54
Mr. Ratcliffe	0,93	0,85	0,90	0,73	0,70	0,85	0,74	0,48	0,54
Mr. Ratcliffe	0,86	0,85	0,90	0,74	0,70	0,85	0,78	0,48	0,54
Hauptling Powhatan	0,8	0,85	0,90	0,73	0,70	0,85	0,45	0,48	0,54
Hauptling Powhatan	0,94	0,85	0,90	0,73	0,70	0,85	0,46	0,48	0,54
Hauptling Powhatan	0,88	0,85	0,90	0,73	0,70	0,85	0,51	0,48	0,54
Kokoum	0,82	0,85	0,90	0,6	0,70	0,85	0,49	0,48	0,54
Kokoum	/	0,85	0,90	0,63	0,70	0,85	0,34	0,48	0,54
Kokoum	0,74	0,85	0,90	0,5	0,70	0,85	0,34	0,48	0,54
Nakoma	0,69	0,69	0,80	0,52	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Nakoma	0,65	0,69	0,80	0,53	0,69	0,80	0,34	0,32	0,42
Nakoma	0,66	0,69	0,80	0,45	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
Thomas	0,9	0,85	0,90	0,66	0,70	0,85	0,39	0,48	0,54
Thomas	0,89	0,85	0,90	0,6	0,70	0,85	0,4	0,48	0,54
Thomas	0,75	0,85	0,90	0,53	0,70	0,85	0,46	0,48	0,54

Mulan

Mulan	0,52	0,69	0,80	0,49	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
Mulan	0,51	0,69	0,80	0,44	0,69	0,80	0,24	0,32	0,42
Mulan	0,68	0,69	0,80	0,67	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
Shan Yu	0,75	0,85	0,90	0,64	0,70	0,85	0,61	0,48	0,54
Shan Yu	0,61	0,85	0,90	0,5	0,70	0,85	0,6	0,48	0,54
Shan Yu	0,93	0,85	0,90	0,64	0,70	0,85	0,56	0,48	0,54
Chi Fu	0,63	0,85	0,90	0,72	0,70	0,85	0,37	0,48	0,54
Chi Fu	0,92	0,85	0,90	1,13	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Chi Fu	0,82	0,85	0,90	0,89	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Chien Po	1,04	0,85	0,90	1,51	0,70	0,85	0,26	0,48	0,54
Chien Po	0,87	0,85	0,90	1,52	0,70	0,85	0,9	0,48	0,54
Chien Po	0,99	0,85	0,90	1	0,70	0,85	0,61	0,48	0,54
Fa Zhou	1	0,85	0,90	0,66	0,70	0,85	0,37	0,48	0,54
Fa Zhou	0,9	0,85	0,90	0,63	0,70	0,85	0,31	0,48	0,54
Fa Zhou	0,98	0,85	0,90	0,61	0,70	0,85	/	0,48	0,54
General Shang	0,96	0,85	0,90	0,91	0,70	0,85	/	0,48	0,54
General Shang	0,85	0,85	0,90	0,78	0,70	0,85	/	0,48	0,54
General Shang	0,93	0,85	0,90	0,64	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Hauptmann Li Shang	0,92	0,85	0,90	0,61	0,70	0,85	0,34	0,48	0,54

Hauptmann Li Shang	0,79	0,85	0,90	0,6	0,70	0,85	0,38	0,48	0,54
Hauptmann Li Shang	0,87	0,85	0,90	0,49	0,70	0,85	0,42	0,48	0,54
Heiratsvermittlerin	0,98	0,69	0,80	1,56	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Heiratsvermittlerin	0,8	0,69	0,80	1,75	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Kaiser	0,88	0,85	0,90	0,74	0,70	0,85	0,41	0,48	0,54
Kaiser	1	0,85	0,90	0,74	0,70	0,85	0,31	0,48	0,54
Kaiser	0,94	0,85	0,90	0,74	0,70	0,85	0,23	0,48	0,54
Ling	0,68	0,85	0,90	0,62	0,70	0,85	0,23	0,48	0,54
Ling	0,59	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Ling	0,79	0,85	0,90	0,87	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Mutter	0,77	0,69	0,80	0,93	0,69	0,80	0,26	0,32	0,42
Mutter	0,82	0,69	0,80	0,86	0,69	0,80	0,27	0,32	0,42
Mutter	0,81	0,69	0,80	0,82	0,69	0,80	0,34	0,32	0,42
Oma	0,88	0,69	0,80	0,96	0,69	0,80	0,43	0,32	0,42
Oma	0,85	0,69	0,80	0,93	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Oma	0,85	0,69	0,80	1	0,69	0,80	0,36	0,32	0,42
Yao	1,01	0,85	0,90	1,15	0,70	0,85	0,55	0,48	0,54
Yao	1,05	0,85	0,90	1,1	0,70	0,85	0,88	0,48	0,54
Yao	1,14	0,85	0,90	1,22	0,70	0,85	0,86	0,48	0,54

Küss den Frosch

Tiana	0,65	0,69	0,80	0,44	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Tiana	0,52	0,69	0,80	0,52	0,69	0,80	0,29	0,32	0,42
Tiana	0,48	0,69	0,80	0,51	0,69	0,80	0,29	0,32	0,42
Dr. Facilier	0,74	0,85	0,90	0,31	0,70	0,85	0,31	0,48	0,54
Dr. Facilier	1,12	0,85	0,90	0,42	0,70	0,85	0,27	0,48	0,54
Dr. Facilier	0,99	0,85	0,90	0,4	0,70	0,85	0,41	0,48	0,54
Charlotte	0,55	0,69	0,80	0,67	0,69	0,80	0,37	0,32	0,42
Charlotte	0,64	0,69	0,80	0,58	0,69	0,80	0,39	0,32	0,42
Charlotte	0,51	0,69	0,80	0,6	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Dora	0,57	0,69	0,80	0,72	0,69	0,80	0,35	0,32	0,42
Dora	0,69	0,69	0,80	0,73	0,69	0,80	0,32	0,32	0,42
Dora	0,85	0,69	0,80	1	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Eli LaBouff	1,02	0,85	0,90	1,18	0,70	0,85	0,39	0,48	0,54
Eli LaBouff	0,87	0,85	0,90	1,1	0,70	0,85	0,69	0,48	0,54
Eli LaBouff	0,89	0,85	0,90	0,93	0,70	0,85	0,43	0,48	0,54
Lawrence	0,86	0,85	0,90	1,19	0,70	0,85	0,36	0,48	0,54
Lawrence	0,84	0,85	0,90	1,51	0,70	0,85	0,52	0,48	0,54
Lawrence	0,94	0,85	0,90	1,39	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Mama Odie	0,83	0,69	0,80	1,06	0,69	0,80	0,4	0,32	0,42
Mama Odie	0,77	0,69	0,80	1,14	0,69	0,80	0,34	0,32	0,42
Mama Odie	0,88	0,69	0,80	1,16	0,69	0,80	0,49	0,32	0,42
Prinz Naveen	0,98	0,85	0,90	0,56	0,70	0,85	0,4	0,48	0,54
Prinz Naveen	0,77	0,85	0,90	0,52	0,70	0,85	0,41	0,48	0,54
Prinz Naveen	0,76	0,85	0,90	0,52	0,70	0,85	0,42	0,48	0,54
Vater Tiana	0,96	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	0,51	0,48	0,54
Vater Tiana	/	0,85	0,90	0,64	0,70	0,85	/	0,48	0,54

Rapunzel

Prinzessin Rapunzel	0,58	0,69	0,80	0,49	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
Prinzessin Rapunzel	0,59	0,69	0,80	0,49	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Prinzessin Rapunzel	0,57	0,69	0,80	0,4	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Flynn Rider	0,8	0,85	0,90	0,49	0,70	0,85	0,48	0,48	0,54
Flynn Rider	0,86	0,85	0,90	0,49	0,70	0,85	0,36	0,48	0,54
Flynn Rider	1	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	0,43	0,48	0,54
Gothel	0,61	0,69	0,80	0,56	0,69	0,80	0,36	0,32	0,42
Gothel	0,67	0,69	0,80	0,61	0,69	0,80	0,23	0,32	0,42
Gothel	0,67	0,69	0,80	0,61	0,69	0,80	0,35	0,32	0,42
Brüder Stabington	1,08	0,85	0,90	0,64	0,70	0,85	0,34	0,48	0,54
Brüder Stabington	0,92	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	0,35	0,48	0,54
Brüder Stabington	1	0,85	0,90	0,57	0,70	0,85	0,37	0,48	0,54
Hakenhand	0,79	0,85	0,90	0,84	0,70	0,85	0,81	0,48	0,54
Hakenhand	0,86	0,85	0,90	0,77	0,70	0,85	0,7	0,48	0,54
Hakenhand	0,87	0,85	0,90	0,78	0,70	0,85	0,8	0,48	0,54
Soldat	0,86	0,85	0,90	0,49	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Soldat	0,79	0,85	0,90	0,45	0,70	0,85	0,65	0,48	0,54
Soldat	0,93	0,85	0,90	0,47	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Zinken	1,05	0,85	0,90	0,86	0,70	0,85	0,62	0,48	0,54

Zinken	0,82	0,85	0,90	0,78	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Zinken	0,87	0,85	0,90	0,73	0,70	0,85	/	0,48	0,54

Merida

Merida	0,61	0,69	0,80	0,72	0,69	0,80	0,28	0,32	0,42
Merida	0,71	0,69	0,80	0,68	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Merida	0,61	0,69	0,80	0,56	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Elenor	0,71	0,69	0,80	0,8	0,69	0,80	0,32	0,32	0,42
Elenor	0,63	0,69	0,80	0,71	0,69	0,80	0,35	0,32	0,42
Elenor	0,53	0,69	0,80	0,68	0,69	0,80	/	0,32	0,42
Fergus	0,82	0,85	0,90	0,71	0,70	0,85	0,82	0,48	0,54
Fergus	1,03	0,85	0,90	0,9	0,70	0,85	0,56	0,48	0,54
Fergus	1,02	0,85	0,90	0,88	0,70	0,85	/	0,48	0,54
Hexe	/	0,69	0,80	/	0,69	0,80	/	0,32	0,42
junger Lord Dingwall	0,78	0,85	0,90	0,97	0,70	0,85	0,43	0,48	0,54
junger Lord Dingwall	0,81	0,85	0,90	0,93	0,70	0,85	0,4	0,48	0,54
junger Lord Dingwall	0,67	0,85	0,90	0,75	0,70	0,85	/	0,48	0,54
junger Lord MacGuffin	1	0,85	0,90	1,22	0,70	0,85	0,42	0,48	0,54
junger Lord MacGuffin	0,95	0,85	0,90	0,9	0,70	0,85	0,78	0,48	0,54
junger Lord Macintosh	0,58	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	0,45	0,48	0,54
junger Lord Macintosh	0,55	0,85	0,90	0,51	0,70	0,85	0,24	0,48	0,54
junger Lord Macintosh	0,68	0,85	0,90	0,58	0,70	0,85	0,32	0,48	0,54
Lord Dingwall	0,8	0,85	0,90	1,06	0,70	0,85	0,29	0,48	0,54
Lord Dingwall	0,99	0,85	0,90	1,16	0,70	0,85	0,55	0,48	0,54
Lord Dingwall	0,87	0,85	0,90	0,96	0,70	0,85	0,49	0,48	0,54
Lord MacGuffin	0,69	0,85	0,90	0,8	0,70	0,85	0,31	0,48	0,54
Lord MacGuffin	0,74	0,85	0,90	0,87	0,70	0,85	0,73	0,48	0,54
Lord MacGuffin	0,91	0,85	0,90	0,98	0,70	0,85	0,57	0,48	0,54
Lord Macintosh	0,67	0,85	0,90	0,57	0,70	0,85	0,18	0,48	0,54
Lord Macintosh	0,49	0,85	0,90	0,57	0,70	0,85	0,18	0,48	0,54
Lord Macintosh	0,79	0,85	0,90	0,79	0,70	0,85	/	0,48	0,54

Die Eiskönigin

Prinzessin Anna	0,6	0,69	0,80	0,49	0,69	0,80	0,34	0,32	0,42
Prinzessin Anna	0,6	0,69	0,80	0,51	0,69	0,80	0,32	0,32	0,42
Prinzessin Anna	0,46	0,69	0,80	0,49	0,69	0,80	0,34	0,32	0,42
Königin Elsa	0,63	0,69	0,80	0,58	0,69	0,80	0,24	0,32	0,42
Königin Elsa	0,64	0,69	0,80	0,57	0,69	0,80	0,31	0,32	0,42
Königin Elsa	0,64	0,69	0,80	0,6	0,69	0,80	0,32	0,32	0,42
Kristoff	0,78	0,85	0,90	0,56	0,70	0,85	0,49	0,48	0,54
Kristoff	0,91	0,85	0,90	0,61	0,70	0,85	0,56	0,48	0,54
Kristoff	0,71	0,85	0,90	0,62	0,70	0,85	0,46	0,48	0,54
Prinz Hans	0,91	0,85	0,90	0,5	0,70	0,85	0,36	0,48	0,54
Prinz Hans	0,94	0,85	0,90	0,48	0,70	0,85	0,41	0,48	0,54
Prinz Hans	0,98	0,85	0,90	0,54	0,70	0,85	0,35	0,48	0,54
Herzog von Pitzbühl	1,12	0,85	0,90	0,62	0,70	0,85	0,48	0,48	0,54
Herzog von Pitzbühl	1	0,85	0,90	0,48	0,70	0,85	0,45	0,48	0,54
Herzog von Pitzbühl	1,03	0,85	0,90	0,52	0,70	0,85	0,48	0,48	0,54

Vaiana

Vaiana	0,61	0,69	0,80	0,61	0,69	0,80	0,26	0,32	0,42
Vaiana	0,65	0,69	0,80	0,63	0,69	0,80	0,3	0,32	0,42
Vaiana	0,71	0,69	0,80	0,59	0,69	0,80	0,24	0,32	0,42
Maui	0,97	0,85	0,90	0,73	0,70	0,85	0,72	0,48	0,54
Maui	0,83	0,85	0,90	0,7	0,70	0,85	0,74	0,48	0,54
Maui	0,89	0,85	0,90	0,71	0,70	0,85	0,86	0,48	0,54
Gramma Tala	0,81	0,69	0,80	0,97	0,69	0,80	0,37	0,32	0,42
Gramma Tala	0,77	0,69	0,80	0,84	0,69	0,80	0,38	0,32	0,42
Gramma Tala	0,92	0,69	0,80	0,77	0,69	0,80	0,37	0,32	0,42
Häuptling Tui Waialiki	0,92	0,85	0,90	0,77	0,70	0,85	0,55	0,48	0,54
Häuptling Tui Waialiki	1	0,85	0,90	0,67	0,70	0,85	0,55	0,48	0,54
Häuptling Tui Waialiki	0,97	0,85	0,90	0,71	0,70	0,85	0,69	0,48	0,54
Sina Waialiki	0,65	0,69	0,80	0,75	0,69	0,80	0,32	0,32	0,42
Sina Waialiki	0,54	0,69	0,80	0,7	0,69	0,80	0,32	0,32	0,42
Sina Waialiki	0,63	0,69	0,80	0,74	0,69	0,80	0,27	0,32	0,42

C Zusammenfassung der Befunde zur Kategorie ‘sexualisierte Darstellung der Körperproportionen der Charaktere (Fragmentierte Körper)’⁹²

Film	Charakter	Hand	Fuß	Rücken	Arm	Mustern	Beine	Brust	Oberkörper	Gesäß	Ohr	Augen	Lippen	Haare	Bauch
<i>Schneewittchen und die Sieben Zwerge</i>	<i>Prinzessin Schneewittchen</i>	2	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Böse Stiefmutter/ Königin</i>	12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Prinz</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Jäger</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Cinderella</i>	<i>Cinderella</i>	9	10	0	0	0	9	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Stiefmutter</i>	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Anastasia</i>	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Drizella</i>	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>König</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Arielle, die Meerjungfrau</i>	<i>Prinzessin Arielle</i>	8	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Prinz Erik</i>	5	1	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Ursula</i>	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>König Triton</i>	2	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
<i>Die Schöne und das Biest</i>	<i>Belle</i>	3	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Biest</i>	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Gaston</i>	1	0	0	0	0	4	1	0	0	0	0	0	0	0
<i>Aladdin</i>	<i>Aladdin</i>	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Dschafar</i>	6	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	<i>Prinzessin Jasmin</i>	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

⁹² Anders als die Tabelle zuvor, enthält diese nur die Charaktere, bei welchen eine Fragmentierung des Körpers gefunden werden konnte.

Pocahontas

<i>Pocahontas</i>	3	0	0	0	0	5	0	1	0	0	0	0	0	0
<i>John Smith</i>	9	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Mr. Ratcliffe</i>	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Nakoma</i>	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Kokoum</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Mulan

<i>Mulan</i>	7	4	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0
<i>Fa Zhou</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Hauptmann Li Shang</i>	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
<i>Shan Yu</i>	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Yao</i>	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Küss den Frosch

<i>Dr. Facilier</i>	2	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Lawrence</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
<i>Mama Odie</i>	3	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Rapunzel

<i>Prinzessin Rapunzel</i>	4	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0
<i>Flynn</i>	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Gothel</i>	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Merida

<i>Elenor</i>	4	0	0	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0
<i>Merida</i>	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Fergus</i>	1	0	0	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0
<i>Lord Macintosh</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
<i>Lord Dingwall</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
<i>Lord MacGuffin</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

Die Eiskönigin

<i>Königin Elsa</i>	3	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Prinzessin Anna</i>	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Vaiana

<i>Vaiana</i>	2	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Maui</i>	1	1	7	6	0	0	25	0	0	0	0	0	0	0
<i>Oma</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

D Zusammenfassung der Befunde zur Kategorie ‘aktive Darstellung der Charaktere‘

Film	Name der Figur	Geschlecht	Handlungsrelvanz	Hintergrundgeschichte
<i>Schneewittchen und die Sieben Zwerge</i>	<i>Prinzessin Schneewittchen</i>	w	3	1
	<i>Böse Stiefmutter/Königin</i>	w	3	1
	<i>Spiegel</i>	m	2	1
	<i>Prinz</i>	m	2	1
	<i>Jäger</i>	m	2	1
	<i>Chef</i>	m	2	1
	<i>Happy</i>	m	2	1
	<i>Hatschi</i>	m	2	1
	<i>Seppel</i>	m	2	1
	<i>Brumbär</i>	m	2	1
	<i>Pimpel</i>	m	2	1
	<i>Schlafmütze</i>	m	2	1
<i>Cinderella</i>	<i>Cinderella</i>	w	3	1
	<i>Böse Stiefmutter</i>	w	3	2
	<i>Anastasia</i>	w	2	2
	<i>Drizella</i>	w	2	2
	<i>Gute Fee</i>	w	2	1
	<i>König Cinderella</i>	m	2	2
	<i>Graf</i>	m	2	1
	<i>Prinz Cinderella</i>	m	2	2
	<i>Karli</i>	m	2	1
	<i>Jaques</i>	m	2	1
	<i>Luzifer</i>	m	2	1
	<i>Bruno</i>	m	2	1
<i>Dornröschen</i>	<i>Prinzessin Aurora</i>	w	3	1
	<i>Flora</i>	w	3	1
	<i>Fauna</i>	w	3	1
	<i>Sonnenschein</i>	w	3	1
	<i>Malefiz</i>	w	3	1
	<i>König Stefan</i>	m	1	1
	<i>König Hubert</i>	m	1	1
	<i>Prinz Philip</i>	m	2	1
<i>Rabe</i>	d	2	1	
<i>Arielle, die Meerjungfrau</i>	<i>Prinzessin Arielle</i>	w	3	2
	<i>Prinz Erik</i>	m	3	2
	<i>Ursula</i>	w	3	2
	<i>König Triton</i>	m	3	2
	<i>Krabbe Sebastian</i>	m	3	1
	<i>Fisch Fabius</i>	m	3	1
	<i>Möwe Scuddle</i>	m	2	1
	<i>Abschaum</i>	m	2	1
	<i>Meerscham</i>	m	2	1
	<i>Mr. Grimsby</i>	m	1	1
	<i>Max</i>	m	1	1
<i>Die Schöne und das Biest</i>	<i>Belle</i>	w	3	2
	<i>Biest</i>	m	3	2
	<i>Gaston</i>	m	3	2
	<i>Maurice</i>	m	2	1

<i>Lefou</i>	m	1	1
<i>von Unruh</i>	m	2	1
<i>Tassilo</i>	m	2	1
<i>Lumière</i>	m	2	1
<i>Leiter Irrenanstalt</i>	m	2	1
<i>Madame Pottine</i>	w	1	1

Aladdin

<i>Aladdin</i>	m	3	2
<i>Dschafar</i>	m	3	1
<i>Prinzessin Jasmin</i>	w	2	2
<i>Sultan</i>	m	2	1
<i>Dschinni</i>	m	3	2
<i>Papagei</i>	m	1	1
<i>Abu</i>	m	2	1
<i>fliegender Teppich</i>	d	2	1

Pocahontas

<i>Pocahontas</i>	w	3	2
<i>John Smith</i>	m	3	2
<i>Mr. Ratcliffe</i>	m	3	2
<i>Häuptling Powhatan</i>	m	2	1
<i>Thomas</i>	m	2	1
<i>Kokoum</i>	m	2	1
<i>Nakoma</i>	w	1	1
<i>Geist der Oma</i>	w	2	1
<i>Meeko</i>	m	1	1
<i>Flynn</i>	m	1	1

Mulan

<i>Mulan</i>	w	3	1
<i>Shan Yu</i>	m	3	1
<i>Mushu</i>	m	3	2
<i>Ling</i>	m	2	1
<i>Yao</i>	m	2	1
<i>Chien Po</i>	m	2	1
<i>Fa Zhou</i>	m	2	2
<i>Chi Fu</i>	m	1	1
<i>Kaiser</i>	m	2	1
<i>Hauptmann Li Shang</i>	m	2	1
<i>General Shang</i>	m	1	1
<i>Mutter Mulan</i>	w	1	1
<i>Oma Mulan</i>	w	2	1
<i>Heiratsvermittlerin</i>	w	1	1
<i>Grille</i>	d	2	1

Küss den Frosch

<i>Tiana</i>	w	3	2
<i>Dr. Facilier</i>	m	3	1
<i>Lawrence</i>	m	3	2
<i>Prinz Naveen</i>	m	3	2
<i>Eli LaBouff</i>	m	1	1
<i>Vater Tiana</i>	m	1	1
<i>Krokodil Louis</i>	m	2	1
<i>Ray</i>	m	2	1
<i>Charlotte</i>	w	2	1
<i>Dora (Mutter)</i>	w	1	1
<i>Mama Odie</i>	w	2	1

Rapunzel

<i>Rapunzel</i>	w	3	2
<i>Flynn Rider</i>	m	3	2
<i>Gothel</i>	w	3	1
<i>Brüder Stabington</i>	m	2	1
<i>Soldat</i>	m	1	1
<i>Hakenhand</i>	m	2	2
<i>Maximus (Pferd)</i>	m	2	1
<i>Pascal</i>	m	1	1

Zinken	m	2	1
--------	---	---	---

Merida

Merida	w	3	2
Elenor	w	3	1
Fergus	m	2	2
Lord Dingwall	m	2	1
Lord MacGuffin	m	2	1
Lord Macintosh	m	2	1
junger Lord Macintosh	m	2	1
junger Lord Dingwall	m	2	1
junger Lord MacGuffin	m	2	1
Hexe/Holzschnitzerin	w	3	1
Amme	w	1	1
Brüder Merida	m	1	1
Mor'du	m	2	2

Die Eiskönigin

Prinzessin Anna	w	3	2
Königin Elsa	w	3	2
Kristoff	m	3	2
Prinz Hans	m	3	2
Herzog von Pitzbühl	m	2	1
Olaf	m	2	2
Sven	m	1	1

Vaiana

Vaiana	w	3	2
Mau	m	3	2
Te Ka/Te Fiti	d	3	2
Häuptling Waialiki	m	2	2
Tamatoa	m	2	1
Gramma Tala	w	2	1
Sina Waialiki	w	1	1
Meer	d	3	1
Heihei	m	1	1
Pua	d	1	1

Eidesstattliche Versicherung

Sehr geehrte Leser:innen,

hiermit erkläre ich, dass ich die beigefügte Dissertation mit dem Titel **„Die Prinzessin und der männliche Blick: Eine quantitative, inhaltsanalytische Untersuchung mit Akzent auf die geschlechterstereotypische Darstellung von Körperproportionen in den Zeichentrickfilmen der Kompilation *Disney Princess*“** selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

Ich versichere außerdem, dass ich die beigefügte Dissertation nur in diesem und keinem anderen Promotionsverfahren eingereicht habe und, dass diesem Promotionsverfahren keine endgültig gescheiterten Promotionsverfahren vorausgegangen sind.

Niederkassel, der 01.03.2024

Lisa Katharina Maria Rothenberger

Lebenslauf

Studium

10/2015 – 06/2017	Masterstudium Soziale Arbeit und Gesundheit im Kontext Sozialer Kohäsion
10/2012 – 09/2015	Bachelorstudium (kombinatorischer Bachelor) Pädagogik und Sozialwissenschaften
08/2003 – 06/2012	Gymnasium Bilinguales Abitur

Beruflicher Werdegang

Seit 07/2022	Elternzeit
Seit 06/2021	Unternehmen der Abfallwirtschaft Mitarbeiterin in der Personalabteilung (Aufgaben: Diversity, Social Media, Employer Branding)
09/2018-05/2021	Unternehmen der Abfallwirtschaft Mitarbeiterin in der Personalabteilung (Aufgaben: Diversity, Social Media, Employer Branding, Recruiting)
03/2018 – 07/2018	Kosmetikunternehmen Personalrecruiterin
08/2017 - 02/2018	Personaldienstleister Trainee im Bereich Recruiting & Consulting (Programmdauer 6 Monate)

Praktika und Aushilfstätigkeiten

02/2017 - 04/2017	Dienstleistungsunternehmen Praktikantin (Abteilung: Diversity & Inclusion)
09/2014	Kindertagesstätte Praktikantin im Rahmen des Bachelorstudiums