

Team Maleficent – Das Monströse Weibliche und/als das Monströse Queere bei Disney

Beatrice Frasl

Look! On the skin! The symbol of what lies within. Now, turn red, to tempt Snow White, to make her hunger for a bite.
(The Evil Queen in Snow White and the Seven Dwarves)

Die Marke „Disney“ mit Begriffen wie „Queerness“ oder „Transgressivität“ in Bezug auf Geschlechterkonstruktionen in Verbindung zu bringen, scheint auf den ersten Blick möglicherweise kontraintuitiv. Zu tief verwurzelt ist die feministische Kritik an konservativen und sexistischen Geschlechternormen in unserem kulturellen Bewusstsein. Zu gegenwärtig ist die Erinnerung an stereotype Weiblichkeitsdarstellungen in früheren Prinzessinnenfilmen, mit welchen viele Leser_innen möglicherweise aufgewachsen sind, sowie an die Idealisierung und Romantisierung weiblicher Passivität und Unterwerfung, an die Reduktion der weiblichen Hauptfiguren auf ihre heteroromantischen Begehrenswelten und an die reduktive, heteronormative und geschlechterasymmetrische Konstruktion von „wahrer Liebe“. Diese umfangreiche Kritik an Disney hat dazu geführt, dass der Name mittlerweile fast synonym für

eine bestimmte konservative, patriarchale, von sanitisierenden und apologetisierenden Diskursen in Bezug auf nordamerikanische Geschichte durchtränkte „middle-class-family-values“-Ideologie steht.¹

Ich möchte nun im Folgenden eine Perspektive einbringen, die diese Kritik nicht beiseite schiebt, die aber der Ambivalenzen und Vielschichtigkeit popkultureller Artikulationen gerecht wird. Es ist eine Perspektive, welche vor allem von den Analyse- und Interpretationsverfahren der *cultural* und *queer studies* geprägt ist. In ihrem 2003 erschienen Beitrag „Happy together: Soziologie und Gender Studies als paradigmatische Verunsicherungswissenschaften“ beschreibt die Soziologin Nina Degele die Gender und *Queer Studies* als „Verunsicherungswissenschaft“. In diesem Sinne möchte ich die hegemoniale Rezeption von Disney Filmen verunsichern und verunordentlichen und ihr mit einem *queer reading* eine Lesart gegenüberstellen, die der angeblich selbstverständlichen Heteronormativität der Texte ihre Selbstverständlichkeit nimmt.

Ich werde in meiner Analyse exemplarisch drei Filme genauer unter die Lupe nehmen: *Snow White and the Seven Dwarves* aus dem Jahre 1937, der erste Prinzessinnenfilm aus dem Hause Disney, *The Little Mermaid* aus dem Jahre 1989, der erste Film der sogenannten Disney Renaissance, und *Maleficent* aus dem Jahre 2014, eine live action/CGI-Neuverfilmung des 1959 erschienenen Disney-Film *Sleeping Beauty*. Dies soll eine Entwicklung der Darstellung des Monströsen als weiblich und queer nachzeichnen.

DISNEY QUEER LESEN?

Das Dekodieren von kulturellen Artefakten ist, wie auch das Lesen literarischer Werke, eine erlernte Kulturpraxis. Als solche ist sie durchzogen von jenem Normengeflecht, in welchem und aus welchem heraus sie erlernt wurde – so auch von normativen (bzw. heteronormativen) Konzeptionen von Geschlecht und Sexualität(en), sowie patriarchalen Gendering-Praktiken.

1 Um es mit den Worten von Eleanor Byrne und Martin McQuillan zusammenzufassen: „Disney has become synonymous with a certain conservative, patriarchal, heterosexual ideology which is loosely associated with American cultural imperialism“ (Byrne/McQuillan 1999: 1-2).

Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos und Joan Kirkby an deren interdisziplinären Ausführungen sich auch mein Verständnis von *queer reading* orientiert, unterscheiden in diesem Zusammenhang die Praxis des „compliant“ oder „mainstream readings“ von jener des „resistant readings“. *Compliant readings* sind demnach jene Lesarten, welchen einem gesellschaftlich oder kulturell naheliegendem und erlernten *common sense* am ehesten entsprechen. *Resistant reading* bezeichnet Lesarten, die sich normativen Deutungspraktiken, Be-Deutungen, widersetzt (Cranny-Francis/Waring/Staropolous/Kirkby 2003: 115-118).

Queer Reading beschäftigt sich in der Regel mit Subtexten, welchen heteronormativen Textoberflächen zuwiderlaufen. Von Harry Benshoff und Sean Griffin wird es folgendermaßen beschrieben: „locating queer traces in texts [and] descriptive or textual (and extra-textual) spaces wherein normative heterosexuality is threatened, critiqued, camped up, or shown to be an unstable performative identity“ (Benshoff/Griffin 2004: 2). Queeres Lesen, kann somit als eine Spielart des *resistant readings* verstanden werden. Aus dieser Perspektive werde ich mich den Disneyfilmen nähern.

In den *Disney Studies* wird in der Analyse des Disney'schen Prinzessinnenfilms in der Regel zwischen der Schaffensphase zwischen 1937 und 1967, sowie jener zwischen 1989 und 1999 unterschieden. Die erste Phase ist jene, in der Walt Disney noch am Leben und Produzent war. Die zweite Phase ist jene, welche als Disney Renaissance bezeichnet wird. Sie liegt zwischen 1989 und 1999. Disney Renaissance heißt sie deshalb, weil in dieser Phase nach Walt Disney's Tod und nach einer darauf folgenden drohenden Pleite der Produktionsfirma die alte Disney Tradition der Märchen-Prinzessinnen-Musicals (mit *The Little Mermaid* 1989) wiederbelebt wurde und sich damit auch der einstige finanzielle Erfolg wieder einstellte.² Zu diesen Phasen möchte ich die Zeit nach 2000 als dritte Phase hinzufügen, die neben einer Neuinterpretation der Prinzessinnenfilme auch vor allem von der Kooperation mit PIXAR und Computeranimation geprägt ist.

2 1989 Yearly Box Office for G-Rated Movies. *Box Office Mojo*. Internet Movie Database. Retrieved October 15, 2017. [<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/mpaarating.htm?rating=G&yr=1989&p=.htm>]

„HAVE A BITE?“

Der erste abendfüllende animierte Film aus dem Hause Disney war *Snow White and the Seven Dwarves* aus dem Jahr 1937. Dies war auch der Film, welcher das klassische Disney-Prinzessinnen-Märchen-Musical einführt und die damit einhergehenden filmischen und narrativen Konventionen, die in der Folge zu klassischen Disney-Tropen werden.

Eine dieser Tropen ist die dichotome Darstellung von Weiblichkeit und damit einhergehend auch die Darstellung des Bösen in der Form verworfener, abjekter Weiblichkeit und weiblicher Körperlichkeit. Diese dichotome Konstruktion von Weiblichkeit ist ein wesentliches Element vieler popkultureller Artikulation, wie auch Barbara Creed, in ihrem Fall in Bezug auf Horrorfilme, betont: „The image of woman as castrator and castrated is represented repeatedly in the mythology of all patriarchal cultures. She is either the tamed, domesticated, passive woman or else the savage, destructive, aggressive woman“ (Creed 1993: 116).

Diese patriarchale Schwarz-Weiß-Konstruktion findet sich auch in *Snow White* wieder. Es gibt eine gute Frau – „the fairest of them all“ und eine böse Frau – „vain and wicked“ – die Hexe. Sie entspricht Simone de Beauvoirs Erkenntnis, welche sie bereits 1950 in *Le Deuxieme Sexe* niederschrieb, dass ‚Frau‘ in phallogozentrischen Zeichensystemen als Signifikant absoluter Andersheit mit Zuschreibungen idealisierter Überhöhung oder mit aus dem männlichen, rationalen, erwachsenen Subjekt verbannten Inhalten überschrieben wird – beides sind gleichsam patriarchale Konstruktionen (Beauvoir 1988). Beide sprechen dem Signifikant Frau den Status von Person und Subjekt ab und machen sie zu einer Projektionsfläche patriarchaler Wünsche, Ängste und Ideale. Die gute Frau, repräsentiert durch die Figur der Prinzessin Schneewittchen, ist jung, sie ist schön, sie ist sehr passiv, sie ist weiß, sie ist heterosexuell und dabei gleichzeitig ein Emblem weiblicher Passivität, da sie lediglich auf den Prinzen wartet. Diese Passivität kulminiert in einem apfel-induzierten Koma, aus welchem sie am Höhepunkt der Erzählung herausgeküsst wird. Auf der anderen Seite haben wir die Hexe: Sie ist alt, sie ist mächtig – in einem weltlichen Sinne (als Königin) aber auch in einem übernatürlichen Sinne (sie beherrscht schwarze Magie). Sie ist sehr aktiv, post-menopausal, kinderlos. Sie hat kein Interesse an Kindern oder Prinzen. Und sie steht damit nicht nur für das Monströse Weibliche, sondern sie wird auch lesbar als das, was Lee Edelman (2004) als „sinthomosexual“ bezeichnet.

Also eine Figur, welche sich gegen reproduktiven Futurismus und die Hoffnungen eines heteronormativen Fortschritts- und Fortpflanzungsparadigmas wendet und stattdessen eine Position radikaler Negativität einnimmt.

Die Prinzessin auf der anderen Seite kann als eine Repräsentantin dessen gelesen werden, was Lee Edelman „reproductive futurism“ nennt oder Michael Warner als „reprosexuality“ bezeichnet. Um kurz zu erklären, was damit gemeint ist: Edelman argumentiert, dass im Rahmen eines Regimes des reproduktiven Futurismus das Kind – „Child“ mit einem C und ohne Artikel, also Child als Signifikant (genauso wie Frau ein Signifikant bei Beauvoir ist) als phantasmatischer Benefiziant politischer Unternehmungen imaginiert wird. Er schlägt vor, aktiv eine Position radikaler Negativität einzunehmen und diesen Narrativen des reproduktiven Futurismus oppositionell entgegenzutreten. Diese Bewegung beinhaltet also ein Vor-Sich-Hertragen jener Negativität, die bislang auf Queerness lediglich aus einer hegemonial heterosexuellen Perspektive projiziert wurde. Edelman sieht die queere Figur – von ihm beschrieben als „sinthomosexual“ – als jene, in der Negativität eingeschrieben ist, da sie als Antidot zu reproduktiven Futurismus und Familiennormativität fungiert (Edelman 2004). Sehr ähnlich wie reproduktiven Futurismus definiert Michael Warner Reprosexualität als „the interweaving of heterosexuality, biological reproduction, cultural reproduction, and personal identity [...] Reprosexuality involves more than reproducing, more even than compulsory heterosexuality; it involves a relation to self that finds its proper temporality and fulfillment in generational transmission“ (Warner 1991: 9).

Schneewittchen steht für „reine“, gute Weiblichkeit, die unberührt ist von sexuellem Begehren und sexueller Aktivität. Ihre Sexualität findet nur im Warten Ausdruck. Sie singt, träumt und wünscht, sie handelt nicht. Schneewittchen ist ein viktorianischer Engel des Hauses, welcher vor allem auch im mütterlichen Kümmern um die Zwerge (obwohl die Zwerge ja erwachsene Männer darstellen) seinen Ausdruck findet. Sie putzt und kocht und wäscht und hält sie zur Körperpflege an. Ihre häuslichen Fertigkeiten setzt sie in einem Tausch gegen ihre Aufenthaltsberechtigung im Häuschen der Zwerge ein: „If you let me stay, I'll keep house for you. I'll wash and sew and sweep and cook“. All das macht sie mit Freude und singend. Allerdings ist Schneewittchen nicht nur der Engel irgendeines Hauses, sondern der Engel eines Miniaturhauses. Das ist insofern bedeutsam, als dass es den Wert der traditionell weiblich besetzten Sphäre des Häuslichen und Privaten im Narrativ,

sowie den Wert der weiblichen Subjekte, die mit dieser Sphäre in Verbindung gebracht werden, zum Ausdruck bringt: „Finally, that at this point Snow White is a housekeeping angel in a tiny house conveys the story’s attitude toward a ‚woman’s world and woman’s work’: the realm of domesticity is a miniaturized kingdom in which the best of women is not only like a dwarf but like a dwarf’s servant“ (Gilbert/Gubar 2000: 40).

In diesem Zusammenhang ist vor allem der Aspekt des Mütterlichen im Film von besonderem Interesse. [MUTTERSCHAFT] Nachdem Schneewittchen erfolgreich den mörderischen Plänen ihrer Stiefmutter entflohen ist, kommt sie zum Häuschen der Zwerge und tritt mit ihnen in einer mütterlichen Rolle in Beziehung. Als sie das Häuschen sieht, sagt sie „Oh it’s adorable! Just like a doll house!“ Dies kommuniziert: Sie ist noch keine richtige Mutter, aber in der Vorbereitung darauf. Gegenüber ihrer post-menopausalen Stiefmutter steht sie für reproduktiven Futurismus. Sie ist die, die noch Mutter werden kann, das ist die implizite Hoffnung. Und, auch das transportiert der Film, sie würde diese Rolle selbst- und bedürfnislos, in einem patriarchalen Framework also ideal ausfüllen. Ihre Mütterlichkeit und ihre potentielle zukünftige Mutterschaft ist so ein Faktor, in welchem ihre Femininität erst spielerisch und dann ernster als jener der Stiefmutter und bösen Königin überlegen gezeichnet wird. Als dann Schneewittchen das Haus der Zwerge tatsächlich betritt, ist sie schockiert darüber, wie schmutzig dieses ist und meint, dass hier doch deren Mutter hätte putzen sollen. Dann merkt sie bedrückt an, dass sie vielleicht gar keine Mutter haben. Daraufhin putzt SIE das Haus, begibt sich also in die Position der Mutter und behandelt die Zwerge wie Kinder, oder, um genauer zu sein, wie *ihre* Kinder.

Jeder weibliche Engel hat, mit Beauvoir (1988) gedacht, auch einen gefallenen Engel, der als zweite Seite der patriarchalen Konstruktion fungiert. Dies ist die böse Königin. Bezeichnenderweise ist sie eine Hexe und damit eine Figur, die inbegrifflich für gefährliche, weil mächtige, kastrierende, weibliche Körperlichkeit und Sexualität steht, welche sexuelle Normen destabilisiert. Entgegen allen patriarchalen Regeln ist die Königin in *Snow White* nicht nur keine nährend Mutter, welche das Überleben und die Gesundheit ihres Kindes eben nicht sicherstellt, sondern eine, welche ihr Kind sogar töten will. Möglicherweise pervertiert sie sogar die Idee des mütterlichen Nährens, in dem sie ihr Kind kannibalistisch verspeisen möchte: Sie lässt sich vom Jäger ihr Herz bringen, es wird aber offen gelassen, ob sie dieses dann essen möchte. Dieser Aspekt ist allerdings in der Disney’schen

Version nicht so evident wie in der Grimm'schen, in welcher sie anordnet, dass Schneewittchens Leber und Lunge gekocht und ihr als Speise vorgesetzt wird. Die Subversion des mütterlichen Nährens kommt noch ein zweites Mal vor, in der Apfelszene. Hier füttert die Mutter ihr Kind, aber sie füttert ihm Gift. Allerdings ist auch in der Figur der Schneewittchen Transgression eingeschrieben. Schneewittchen wird verboten, jemanden ins Haus zu lassen oder mit Fremden zu sprechen. Dennoch tut sie es. Sie ist nicht konsistent gehorsam und fügsam. Als sie den Apfel der Hexe annimmt, tut sie das, weil sie will. Dies ist der einzige Moment im Film, in welchem Schneewittchen Begehren zum Ausdruck bringt und dem Begehren gemäß handelt. Nachdem Schneewittchen in den Apfel beißt, wird sie für diesen Regelbruch bestraft indem sie ins Koma fällt und damit wieder an den ihr rechtmäßigen Ort verwiesen wird – jenen der Passivität und Stummheit. Der Glassarg, welcher sie zu einem Ausstellungsstück macht, das lediglich betrachtet werden kann und selbst keinen Handlungsspielraum hat, treibt diese Rolle auf die Spitze. Schneewittchen wird für eine sinnliche Handlung (in den Apfel beißen) bestraft, indem sie in einen Zustand des Fast-Tot-Seins, der komatösen Nicht-Sinnlichkeit verstoßen wird, in welchem Begehren und ein diesem Begehren gemäßes Handeln unmöglich wird. Die Bedrohung aktiver weiblicher Sexualität und Sensualität wird getilgt durch ihr symbolisches Sterben. Im Tod ist sie reine Schönheit, reine Passivität, reine Projektionsfläche. [VISUALISIERUNG] [MEDIALITÄT]

Gilbert und Gubar fragen: „[W]ould Snow White ultimately have rebelled anyway, precisely because she *is* the Queen's true daughter?“ (Gilbert/Gubar 2000: 40). Schneewittchen ist nicht nur die Tochter der Königin, sie wird als diese Tochter auch selbst Königin sein. Genau an dem Punkt, an welchem Schneewittchen zu monarchischer Macht aufsteigen würde, endet der Film. Dies legt die Frage nahe, was wir hier nicht sehen sollen. Weibliche Macht ist im Film nur als destruktiv, zerstörerisch und negativ repräsentiert. Sobald die Protagonistin mächtig wäre, ist die Geschichte zu Ende. Schneewittchen würde den Platz der Königin einnehmen. Dies müsste sie, in einer narrativen Logik, welche weibliche Macht nur negativ zeichnet, auch zu einer negativen Figur machen. Ist auch Schneewittchen eine zukünftige Hexe? Als Königin müsste Schneewittchen Macht ausüben der Film zeigt sie aber nur als passive machtlose Figur. Mütterlichkeit kann nur in seiner zukünftigen Potentialität dargestellt werden – echte Mütter kommen nicht vor oder sind Hexen. Weibliche Macht kann nur als Schreckensgespenst dargestellt

werden, welches patriarchale Ordnung destabilisiert, oder sie wird gar nicht dargestellt.

THE IMPORTANCE OF BODY LANGUAGE

Während der eben beschriebenen ersten Phase fungieren Frauenfiguren also als Trägerinnen verworfener Inhalte. Dies verschob sich in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren hin zu queeren Männerfiguren. Ursula ist die einzige Bösewichtin dieser Phase. Aber wie auch die männlichen *Disney villains* der Disney Renaissance ist sie eine sehr queere Figur. Ursula hat eine reale Vorlage, sie wurde der New Yorker Drag Queen *Divine* nachempfunden [IMPERSONATION].

The Little Mermaid basiert auf Hans Christian Andersens Kunstmärchen *Den lille Havfrue*, wurde aber in der Disney-Adaption stark verändert. Die Hauptfigur Ariel hegt eine Faszination für die Welt der Menschen, insbesondere aber Prince Erik, welchen sie auch eines Tages vor dem Ertrinken rettet. Anders als bei Andersen möchte sie nicht Mensch sein um eine unsterbliche Seele zu erlangen sondern vordergründig um eine Liebesbeziehung zu Erik eingehen zu können. Eines Tages wird sie von der Seehexe Ursula dazu verleitet, ihre betörende Stimme gegen Füße einzutauschen, um Teil der Welt der Menschen zu werden. Hier finden sich zwei räumlich voneinander getrennte Reiche (eine Trope, die wir auch später bei *Maleficent* vorfinden werden), die sich einander feindlich gegenüber stehen. Mehr noch: Es ist Ariel verboten, menschliche Artefakte zu sammeln oder die Welt unter Wasser zu verlassen. Ariel jedoch, wird wie viele Disneyprinzessinnen nach ihr, eine Wandlerin zwischen diesen Welten.

Ursula ist die Antithese zu Ariel. Ariel ist jung, Ursula ist alt, Ariel entspricht gängigen Schönheitsnormen, Ursula nicht. Ihr Körper ist ein dicker Körper, während Ariel unrealistisch schlank ist. Sie hat die für die Disney Filme der 1990er Jahre typische Barbie-Figur. Ursulas Körper ist exzessiv und überbordend, genau wie ihre exzessive, parodistische Performance von Weiblichkeit, die tatsächlich sehr an eine *Drag-Performance* erinnert. Ihr Körper ist unbändig und widerspenstig. Es ist die als böse markierte Figur, die keine wertvolle Ware in einer heterosexuellen Ökonomie darstellt. Ursula fällt aus dem Rahmen. Sie ist zu alt, zu dick, gleichzeitig exzessiv feminin und zu wenig feminin, schönheitsnormativ betrachtet zu

hässlich, zu mächtig. Gegen Ende des Filmes lernen wir, dass Ursula in der Lage ist, sich in jede beliebige Figur zu verwandeln, da sie gegen Ende, um Arielles daran zu hindern, Erik zu heiraten, in den Körper einer schönen jungen Frau schlüpft. Ursulas dicker, exzessiver Körper, ihre nicht-normative Körperlichkeit ist also von ihr gewählt. Sie nimmt damit eine intentionale Gegenposition zu herrschenden Körnernormen ein. [KÖRPER]

Ihr Körper ist im Gegensatz zu Arielle auch ein mächtiger Körper, nicht nur in seiner physischen Exzessivität, sondern auch in seinem Handlungsspektrum. Ursula ist der Magie mächtig, sie ist die einzige, die dem Meerkönig Triton gefährlich werden kann. Die Dämonisierung des mächtigen Weiblichen in *The Little Mermaid* ist auch eine warnende Geschichte über weibliche Macht und die destabilisierenden Folgen, die diese Macht auf ein patriarchales System haben kann: „Ursula is the female symbolic encoded in patriarchal language as grotesque and monstrous; she represents the monstrosity of feminine power“ (Sells 1995: 184).

Ursula repräsentiert das Schreckgespenst des Alters, das Schreckgespenst geschlechtlicher und sexueller Uneindeutigkeit und, wie auch die Königin in Schneewittchen, das Schreckgespenst weiblicher Macht. Eine weibliche Macht, die die Ordnung, für welche König Triton als patriarchaler Monarch steht, als eine sehr fragile offenlegt. Anders als Arielle hat Ursula nicht nur kein Interesse an „true love“, sondern wirkt auch auf mehreren Ebenen aktiv gegen eine heteronormative Ordnung.

In ihrer Performance des Songs „Poor Unfortunate Souls“ wird *gender* zu einer performativen Identitätskategorie, welche so in ihrer Nicht-Natürlichkeit und Kontingenz offengelegt wird. In den *Gender Studies* wurde Drag oftmals als Strategie zur Subversion heteronormativer Gendering-Praktiken diskutiert, allen voran von Judith Butler 1990 in ihrem bahnbrechenden Werk *Gender Trouble* (1990), in welchem sie darauf hinweist, dass *drag* eine Strategie der *gender insubordination* darstellt, die angeblich natürlich bedingte Trias von Körper-Identität-Sexualität in ihrer augenscheinlichen Intelligibilität aufbricht. *Drag* führt vor, dass Geschlecht etwas Prozessuales, ist, etwas Performatives, etwas, das sich durch wiederholtes stilisiertes und imitierendes Tun bedingt. *Drag* operiert auf der Basis eines Widerspruches, bzw. eines Bruches, zwischen angeblich biologischem und gesellschaftlich-sozialem Geschlecht und stört die heteronormative Logik, welche einen Intelligibilitäts- und Kohärenzanspruch an diese beiden Kategorien stellt. *Drag* verweist damit auch darauf, dass beide Kategorien nicht nur im Rahmen der

Drag-Performance selbst unintelligibel sind, sondern dass die heteronormativ erwartete Intelligibilität eine gesellschaftlich und kulturell hergestellte Norm ist und kein Naturgesetz. Geschlecht an sich wird durch *Drag* denaturalisiert, da es aufzeigt, dass *sex-gender-desire* nicht inhärent kohärent, sondern lediglich einer heterosexuellen Matrix gemäß geformt sind. *Drag* ist ein übersteigertes, parodistisches Zitat heteronormativer Geschlechterrollen, das diese destabilisiert und denaturalisiert.

Ich möchte Ursula also im Folgenden als *Drag-Performerin lesen, beziehungsweise die „Poor Unfortunate Souls“-Szene als eine Drag-Performance*. Kurz vor Ursulas Gesangseinlage sehen wir Arielle auf Ursulas Höhle zuschwimmen, geführt von Flotsam und Jetsam, Ursulas Handlangern und Gefolgsmännern. Nicht nur in Bezug auf die monströs-weibliche Darstellung Ursulas Höhle und in der Gegenüberstellung der Welt der Menschen und der Welt unter Wasser ist der Faktor Raum im Film bedeutsam. Ursula selbst wurde aus der marinen Mehrheitsgesellschaft verbannt und lebt nun in einer Höhle, abgegrenzt von anderen Meeresbewohner_innen. Der Eingang zu ihrer Höhle erinnert an eine Vulva, der Höhleninnenraum erinnert an Barbara Creeds Beschreibung des Filmes *Alien*, in welcher sie die Darstellung monströser Innenräume als angsterregende weibliche Innenräume analysiert.

„In many films the monster commits her or his dreadful acts in a location which resembles the womb. These intra-uterine settings consist of dark, narrow, winding passages leading to a central room, cellar or other symbolic place of birth“ (Creed 1993: 53). Der Uterus, in Kristevas Sinne sozusagen Geburtsort des Abjekten, ist auch nach Barbara Creed als erster Trennungsort unheimlich besetzt. Creed verweist zudem auf die Häufigkeit intra-uterin anmutender Settings als Orte des Bösen in zeitgenössischen Horrorfilmen. Der Ort des Bösen – der monströse Innenraum – ist also weiblich besetzt, während der Raum der anderen Meeresbewohner_innen einer ist, der klaren patriarchalen Gesetzen – repräsentiert durch König Triton – unterworfen ist.

Nachdem Ursula in sehr fließenden Bewegungen, inklusive phallischer Tentakeln, aus ihrer Höhle geschwommen ist, beginnt sie ihre Performance. Der Liedtext ist hierbei genauso bemerkenswert wie die audiovisuelle Darbietung des Textes. Zum ersten gilt es anzumerken, dass in der Figur von Ursula eine parodistisch-überhöhte und damit in Butlers Sinne als subversiv zu verstehende Weiblichkeitsperformance mit männlichen Codes verbunden und damit gebrochen wird. Ihr extravagantes Make-Up beispielsweise wird einer sehr dunklen und rauchigen Stimme gegenübergestellt, ihr exaltierter

Hüftschwung wird durch ihr Singen über die Bedeutsamkeit von Körpersprache in der Konstruktion von Geschlecht gebrochen. Um es mit Mary Russo zu sagen: „To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off“ (Russo 1995: 70).

Arielle lernt in dieser Szene, dass Gender performativ ist, sie lernt über die Wichtigkeit von Make-Up und Körpersprache. Sie lernt, dass Geschlecht keine natürliche Kategorie ist, sondern ein performatives Konstrukt. Ursula bringt Arielle bei, wie sie in einer weißen, patriarchalen Gesellschaft zu funktionieren hat, beispielsweise, dass sie stumm bleiben muss, weil die Männer sprechende Frauen gar nicht mögen, gleichzeitig macht sie sich auch genau über diesen Umstand lustig, wenn sie singt: „The men up there don’t like a lot of blabber, they think a girl who gossips is a bore.“ Auch „It won’t cost much, just your voice“ kann als sehr trockener Kommentar gelesen werden darüber, was es bedeutet als weibliches Subjekt in einer phallogozentrischen und androzentrischen symbolischen Ordnung zu funktionieren. Dieses Funktionieren, so Ursula, setzt Stummheit voraus.

Ursulas Hauptbeschäftigung besteht, glaubt man ihrer Selbstdarstellung in der Szene, darin, heterosexuelles Liebesglück zu vereiteln. Die Wünsche, die an Ursula herangetragen werden, sind Wünsche, welche auf ein besseres Funktionieren in einer heteronormativen Zeichenökonomie ausgerichtet sind: ein Mann, welcher einer Frau gefallen möchte, und eine Frau, welche dünner sein möchte (und damit näher an einem heteronormativen Ideal weiblicher Körperlichkeit würde). Auch Arielle hat einen solchen Wunsch: Sie möchte Teil der Welt der Menschen werden und sie möchte Prince Erik heiraten. Ursula allerdings wendet das heteroromantische Begehren ihrer Kund_innen gegen diese. Ursula hat also drei Lektionen für Arielle:

1. Gender ist eine Performance.
2. Frau kann in einem phallogozentrischen System nur stumm funktionieren (Stimme oder Menschenwelt).
3. Das Streben nach Anpassung an eine Hetero-Norm führt ins Verderben.

Ursula wirkt als das monströse Queere im Film einer heteronormativen Ordnung also auf zumindest drei Ebenen entgegen: durch ihr performatives Verständnis von Geschlecht und das Brechen einer in einem binären Sinne intelligibler Performance, durch das aktive Vereiteln von Heteroromantik und durch das Aufdecken der geschlechterhierarchischen Grundlage dieser

Ordnung. Ursula steht in gewisser Weise zwischen der ersten und der zweiten Phase, da sie gleichzeitig das monströse Weibliche und das monströse Queere repräsentiert.

In den Disney-Filmen der ersten Phase, wie auch in den Filmen der zweiten Phase, wird Ordnung (wieder)hergestellt, indem der oder die Böse getötet wird. Hierbei ist in der Regel die Dichotomisierung zwischen Gut und Böse so stark, dass der/die Böse zufällig, meist in einem Kampf, stirbt, und nicht von dem Protagonisten oder der Protagonistin getötet wird. Das Gute bleibt also kompromisslos gut. Um ein Happy End herzustellen, welches immer auch mit einer heterosexuellen Hochzeit einhergeht, muss davor das monströse Queere, welches die Restabilisierung dieser Ordnung bedroht, sadistisch bestraft werden.

Der Tod Ursulas in *The Little Mermaid* ist genauso bemerkenswert wie durchzogen von Freud'scher Symbolik. Kurz vor ihrem Tod demonstriert sie ein letztes Mal ihre Macht als einzige in der Meer-Bevölkerung, die König Triton gefährlich werden und seine Herrschaft destabilisieren kann. Sie entwaffnet ihn, übernimmt sein Zepter und seine Krone und als Folge schwillt ihr Körper zum absoluten Exzess an. Laura Sells bespricht dies folgendermaßen: „Her growth is more rupturing than an erection“ (Sells 1995: 185).

Zum Schluss stirbt Ursula dann, indem sie von Prinz Eric mit einem Schiffsmast erstochen wird. Die phallische Frau wird also von einem Phallussymbol aufgespießt und die heteronormative Ordnung so wieder hergestellt. In der nächsten Szene dann wird Triton befreit und übernimmt wieder die Herrschaft über den Ozean. Laut Baker haben solche Erzählungen auch eine warnende Qualität, sind sie doch dazu angetan die schädliche Auswirkungen queerer Machtergreifung darzustellen: „These cautionary tales are primarily concerned with the exclusion of the abject; in this context the Monstrous Queer“ (Baker 2010: 90).

In ihrem Werk *Powers of Horror* argumentiert Julia Kristeva, dass die Konstitution akzeptabler Formen von Subjektivität und Sozialität ein Abjektivifizieren, Ausscheiden, Ausschließen von all jenem, welches Identität, Subjekt, Reinheit und Ordnung bedroht, notwendig macht. Barbara Creed, die mit *Monstrous-Feminine* (2002) ein wesentliches Werk zur Darstellung des weiblichen Abjekten im Horrorfilm geschrieben hat, weist darauf hin, dass das Abjekte vor allem auch aufgrund seiner grenzüberschreitenden oder Grenzen in Frage stellenden Natur bedrohlich ist: „The abject exists on the

other side of a border, which separates out the subject from all that threatens its existence“ (Creed 1993: 122).

Die körperliche Entität, welche am engsten mit der Idee des Abjekten verwoben ist, ist der mütterliche Körper. Er überschreitet in seinem Verschmelzen mit dem Fötus körperliche Grenzen und stellt damit die Grenzen des Subjektes in Frage, sowohl in der Geburt, die von Kristeva als „a violent act of expulsion through which the nascent body tears itself away from the matter of maternal insides“ (Kristeva 1982: 101) beschrieben wird, als auch in der Subjekt-Werdung des Kindes, in welcher er abgestoßen und als „anderer“ und fremder Körper erkannt werden muss, um diese Subjektivierung erfolgreich abzuschließen. Die Abjekthaftigkeit des mütterlichen Körpers bedingt sich also in zwei Aspekten: zum einen in der Auflösung von Grenzen und zum anderen in der Wiederherstellung der Grenzen durch Trennung und Verwerfung von Seiten des kindlichen Subjektes. Die Begegnung mit dem Abjekten ist allerdings nicht nur von Schrecken oder Ekel geprägt, sondern auch von Faszination und Begehren. Dies ist im Kino vor allem in Monsterfiguren bzw. in der Darstellung monströser Weiblichkeit und monströser weiblicher Körperlichkeit erkennbar.

Wie alle Diskurse über das Abjekte erkennen auch Disney-Narrative die Macht des Abjekten, über heteronormative Narrative und Subjektivität. In allen Disney Geschichten gibt es ein Disequilibrium zwischen Gut und Böse zugunsten des Bösen. Die Bösen, Monströsen sind auch gleichsam die Mächtigsten, diejenigen die schwarzer Magie mächtig sind. Durch das, was Judith Butler „gender insubordination“ (Butler 1990) nennt, bedroht das Monströse Queere die Existenz eines Selbst wie es in einer heteronormativen soziokulturellen Matrix konstruiert wird. Es muss also vernichtet werden.

Und obwohl mit dieser Vernichtung eine heteronormative Ordnung wiederhergestellt wird, ist diese nach dem Einbruch des Queeren in sie nicht mehr dieselbe. Denn sowohl die Charaktere im Film als auch die Zuseher_innen haben auf dem Rückweg zu dieser Ordnung lustvoll an einer Seh-Erfahrung teilgenommen, welche auf ein Anderes verweist.

Ich habe bereits darauf verwiesen, dass in den Filmen der sogenannten Disney Renaissance eine Bewegung vom Monströsen Weiblichen zum Monströsen Queeren, repräsentiert durch mit schwulen Stereotypen überbeschriebenen männlichen Antagonisten, stattfindet. Ich habe auch erwähnt, dass Ursula als *campy Drag Queen* als Beispiel für sowohl ersteres als auch für zweites lesbar ist. Hierbei ist allerdings die Feststellung notwendig, dass

auch in der queeren Figur die Monstrosität in dem Abweichen von einer normativ männlichen Subjektposition und Geschlechterperformanz zu sehen ist. Das Monströse Queere ist also vor allem deshalb monströs, weil es eine Bewegung zum Weiblichen beinhaltet. Die Monstrosität bedingt sich also in zwei Aspekten: zum einen in der Transgression, zum anderen in der Nicht-Männlichkeit. Dies impliziert also eine Fortschreibung der Festschreibung des Weiblichen als monströs und abjekt.

„LET US TELL AN OLD STORY ANEW, AND WE WILL SEE HOW WELL YOU KNOW IT“

Während die Filme der ersten beiden Phasen auf heteroromantische Liebe fokussieren, räumen die Filme der dritten Phase vor allem platonischen Liebesgeschichten zwischen Frauen zunehmend Raum in den Narrativen ein. *Brave* handelt von der Beziehung zwischen Mutter und Tochter. *Frozen* handelt von der Beziehung zwischen zwei Schwestern und *Maleficent* handelt von der Beziehung zwischen Aurora, der Prinzessin aus Dornröschen (*Sleeping Beauty*) und Maleficent, der bösen Fee. Mit *Maleficent* setzt Disney zudem eine postmoderne Strategie des Wieder-, Neu-, und Anderserzählens fort, welche in den Produktionen vor allem nach 2000 große Bedeutung hat. Auch jene Filme aus dem Hause Disney, welche sich nicht einem von Disney bereits vormals erzähltem Inhalt widmen, referieren – oftmals ironisch – auf klassische Disney-Tropen. So finden wir in *Frozen* beispielsweise eine ironische Subversion der *true love*-Trobe. Zur Erinnerung: Bereits mit *Snow White and the Seven Dwarves* 1937 machte Disney eine sehr spezifische Konstruktion von romantischer Liebe zur Genrekonvention. Prince Charming (der im Film auch keinen Namen trägt) ist der erste Mann, dem Schneewittchen im Film begegnet. Zudem: Sie begegnet ihm im Film auch nur ein einziges Mal. Dennoch ist diese einmalige kurze Begegnung für die Titelheldin ausreichend, um sich unsterblich in den Prinzen zu verlieben und den Rest der Geschichte von ihm zu träumen und ein Wiedersehen herbeizusehen. Diese Liebe auf den ersten Blick ist also auch immer gleichsam die erste Liebe der Hauptfigur, sowie die einzig wahre und letzte. Auch die Liebesgeschichte zwischen Cinderella und ihrem Prince Charming (ebenso namenlos), oder die Liebesgeschichte zwischen Aurora und Prince Philip und die Liebesgeschichte zwischen Arielle und Prince Eric verlaufen nach dem Zum-

Ersten-Mal-Gesehen-und-Unsterblich-Verliebt-Muster. In *Frozen*, welcher 2013 erschien, wird diese Trope nun von Disney selbst parodiert. Anna verliebt sich in alter Schneewittchen-Manier in Prinz Hans, auf den ersten Blick und unsterblich. In einer parodistisch überzogenen Musikeinlage singen sie, wie auch schon andere Disneyfiguren vor ihnen, von ihrer großen Liebe und ihrer gemeinsamen Zukunft. Auch beschließen sie auf der Stelle zu heiraten. Als Anna ihrer großen Schwester Elsa von ihrer Verlobung erzählt, reagiert diese allerdings sehr anders als es in einem Disney-Narrativ erwartet wird, dennoch sehr konform mit kontemporären Normvorstellungen in Bezug auf romantische Beziehungen, nämlich indem sie Elsa darauf hinweist, dass sie keinen Mann heiraten könne, den sie gerade erst getroffen habe. Im weiteren Verlauf des Filmes wird Anna auch von anderen Charakteren dafür aufgezo-gen.

In Disneyfilmen nach 2000 finden sich also vermehrt satirische Referenzen und Parodien auf Genretraditionen und Disney-eigene Konventionen. Zudem aber finden sich auch vollständige Neuerzählungen bereits vormals bearbeiteter Märchenerzählungen.³ *Maleficent* ist eine solche Neuerzählung des Märchens *Dornröschen*, welches von Disney bereits 1959 als abendfüllender Animationsfilm verfilmt wurde.

Auch *Maleficent* ist eine Figur, die bereits 1959 im Film *Sleeping Beauty* (zu Deutsch: *Dornröschen*) als Antagonistin der Prinzessin und Hauptfigur Aurora fungiert. In Disneys erster Version der Erzählung, allerdings, wird *Maleficent* durchwegs vilifiziert. Der Kontrast zwischen Gut (Aurora) und Böse (*Maleficent*) könnte deutlicher nicht sein und entfaltet sich in alter Disney-Tradition zwischen zwei Weiblichkeiten. In der Fassung aus dem Jahr 2014, welche kein Animationsfilm ist, sondern ein Live-Action-CGI- Hybrid mit Angelina Jolie in der Hauptrolle, verwischt Disney hingegen diese klaren Grenzen. Nicht nur technisch ist der Film also grenzüberschreitend (zwischen Realfilm und Computeranimation), er überschreitet auch die Grenzen etablierter Disney'scher Figurenkonstellationen. Der Film beginnt mit dem Satz „Let us tell a story anew and we will see how well you know it“. Ganz im Geiste der ironischen Selbst-Referentialität, welche für Disney nach 2000

3 Maleficent ist hier nur ein Beispiel von vielen. Das aktuellste ist hier Disney's Neuverfilmung von „Beauty and the Beast“ (2017) mit Emma Watson in der Hauptrolle als Belle.

wie bereits ausgeführt typisch ist, ist *Maleficent* nicht nur eine Neuerzählung von *Sleeping Beauty*, sondern eine Subversion.

Der besondere Twist in dieser Erzählung ist, dass sie die Perspektive, des in der 1959 Version so klar vilifizierten und abjektifizierten Weiblichen einnimmt, nämlich jene der „bösen“ Fee Maleficent. Dies stellt die patriarchale Logik des Disney'schen „Originals“ auf den Kopf. Denn plötzlich spricht das Abjekt und widerspricht Disney's Erzählung über es. Maleficent wird also von einer bloßen Figur, die für das Böse schlechthin steht, zu einem Charakter, welcher durch den Fokus auf sie an Komplexität, moralischen Grauzonen, Ambiguität und einer Hintergrundgeschichte gewinnt. Im Laufe des Filmes lernen wir über ihre Entstehungsgeschichte und Beweggründe und können empathisch mit ihr mitempfinden.

Durch den Fokus auf das Monströse – oder mit Baker gedacht: das Monströse Queere – verliert das Monströse also an Monstrosität. Maleficent hat nicht nur eine Stimme, sie ist nicht eine bloße, eindimensionale Figur, sondern ein komplexer, in weiten Strecken zerrissener Charakter, dessen (Re)Aktionen Gründe haben. Sie ist nicht bloß eifersüchtig oder neidisch oder böse, wie frühere Disneyhexen, sie wurde gebrochen von einem korrupten (*corrupt* und *corrupting*) und gewaltvollen patriarchalen System, an welchem sie Rache übt. *Maleficent* stellt also auch eine Kritik an diesem System dar. Ich möchte hier vor allem jene Schlüsselszene hervorheben, in welcher Maleficent die Transformation von „fairy“ zu „dark fairy“ durchlebt.

Zu Beginn von *Maleficent* wird die beginnende Liebesgeschichte zwischen Stefan und Maleficent erzählt. Stefan ist ein Junge aus dem Reich der Menschen, welcher sich eines Tages ins Reich der Feen verirrt. Das Reich der Menschen ist im Film de facto als Reich der Männer dargestellt – eine strikt patriarchale und patrilineare Gesellschaft. Menschen kommen im Film fast ausschließlich als Männer vor, und diese wiederum als Könige und Soldaten. Es ist dies eine sehr kriegerische und martialische Gesellschaft, in welcher Interessen mit Gewalt durchgesetzt werden und jene, welche aus gesellschaftlichen Normen fallen gefürchtet, geächtet und bekämpft werden. Lediglich eine Frau wird überhaupt gezeigt: die Mutter Auroras. Diese allerdings kommt nur sehr kurz als Nebencharakter und in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter vor und stirbt im Film kurz nach der Geburt ihrer Tochter. Das Reich der Menschen/Männer ist nicht nur ein Patriarchat, sondern kann auch metaphorisch als das Realpatriarchat aktueller westlicher Gesellschaften gelesen werden.

Das Reich der Feen hingegen wird als eines der Kooperation und des Pazifismus dargestellt, Gewalt wird hier nur in Verteidigung gegen die Expansions- und Terminationsabsichten der Menschen/Männer angewendet. Zudem ist das Reich der Feen ein Matriarchat. Während im Reich der Menschen ein König regiert, ist die mächtigste und stärkste Fee eine Frau: Maleficent. Gender bzw. geschlechtsbezogene Hierarchie- und Machtstrukturen sind also in *Maleficent* stark und eine räumliche Komponente geknüpft. Der Film konstruiert zwei räumlich und konzeptuell voneinander abgegrenzte Reiche – eines von Männern, eines von Frauen bestimmt. Jedes einzelne beider Reiche ist anderen Gesetzen und ethischen Grundlagen unterworfen. Stefan, der einstige Freund Maleficents möchte König der Menschen/Männer werden und zu diesem Zwecke zieht er los, um die von den Menschen gefürchtete Maleficent zu töten und dem aktuellen König seine Stärke unter Beweis zu stellen.

Stefan kehrt also nach einiger Zeit erneut in das Reich der Feen zurück um Maleficent zu treffen – diesmal allerdings in tödlicher Absicht. Er missbraucht ihr Vertrauen, indem er ihr einen Trank untermischt, welcher sie in den Schlaf versetzt. Während sie schläft, setzt er zuerst an, sie zu erstechen, bringt dies dann aber nicht übers Herz und schneidet ihr die Flügel ab, um diese dem König als Beweis ihrer Ermordung zu bringen. Der Film symbolisiert in dieser Szene nur wenig kodiert die Praxis der „date rape“ mit KO-Tropfen. Diese Lesart wird auch durch die Besetzung der Rolle durch Angelina Jolie nahegelegt, welche ihren Celebrity-Status seit Jahren für die Bekämpfung sexualisierter Gewalt in kriegesischen Konflikten nutzt.

Das Abschneiden der Flügel hat hohe Symbolkraft: Sie sind im Film Quelle ihrer Kraft und Macht. Als Maleficent aufwacht, schreit sie voller Schmerz, der ihre Physis und Psyche umfasst. Sie kehrt danach, auf einen Stock gestützt und geschwächt, ins Reich der Feen zurück, hinterlässt aber eine Spur der Dunkelheit als Symbol ihrer Traumatisierung. Sie wird zur dunklen Fee. Am Ende des Filmes allerdings hilft ihr Aurora, ihre Flügel wieder zu finden.

In *Maleficent* wird Sleeping Beauty aus einer weiblichen, und ich würde hinzufügen, aus einer feministischen Perspektive erzählt, aus der Perspektive von Sleeping Beauty Aurora. Die Geschichte fokussiert auf Maleficent, die damit auch ihren Status als absolute Bösewichtin verliert. Sie befindet sich von nun an in einer Grauzone zwischen *villain* und *heroine*. *Maleficent* ist

keine warnende Geschichte über weibliche Macht, sondern, ganz im Gegenteil eine über den Triumph weiblicher Macht und Solidarität. Sie wirkt als eine warnende Geschichte darüber, wie ungerecht patriarchale und monarchische Herrschaft ist und wie ein patriarchales Wertesystem seine Repräsentanten (und alle, die sich in ihm befinden) korrumpiert.

Der Film ist auch einer der ersten aus dem Hause Disney, der nicht bloß ein postfeministisches *Empowerment*-Narrativ erzählt, sondern Emanzipation zu einer individuellen Verantwortung macht. In *Maleficent* gibt es strukturelle Diskriminierung und strukturelle Gewalt, welche gegen Frauen wirkt und gegen die die betroffenen Frauen gemeinsam auftreten müssen. Maleficent wird zum Opfer männlicher Gewalt und sie wehrt sich dagegen. Allerdings wird sie auch nicht eindimensional als taffe Heldin gezeichnet. Es ist nicht individuelle Macht, sondern kollektive Macht und Solidarität von Frauen, welche in *Maleficent* patriarchale, gewaltvolle Herrschaft bricht.

Maleficent stellt also the Monstrous Queer in den Mittelpunkt, wodurch es an Monstrosität verliert, und erzählt die Geschichte einer platonischen Liebe zwischen zwei Frauen. Der Kuss der *true love* ist in *Maleficent* der Kuss zwischen Maleficent und Aurora. Dies subvertiert nicht nur die Kuss-Trope Disneys, sondern auch jene, welche die Bedeutung heteroromantischer Beziehungen über jene homoromantischer oder homosozialer (Spektrum) zwischen Frauen stellt. True Love ist hier Liebe zwischen zwei Frauen, nicht zwischen einer Frau und einem Mann und es ist platonische Liebe, keine romantische. In *Maleficent* ist die Stiefmutter nicht böse. *Maleficent* ist eine Geschichte zweier Frauen, welche von einem patriarchalen System und in Disney Filmen bislang als Gegnerinnen festgeschrieben wurden. Es ist die Geschichte ihrer Versöhnung. Eine Geschichte, in welcher Frauen solidarisch miteinander sind, füreinander und gemeinsam kämpfen gegen einen patriarchalen Herrscher (der ja auch sinnbildlich für eine patriarchale Ordnung steht) und gegen Fremdbestimmung. Das unterdrückte Weibliche kehrt also zurück. Dieses Mal ist Frau aber nicht mehr bloße Projektionsfläche, sondern sie kehrt nach ihren eigenen Spielregeln zurück und spricht mit ihrer Stimme. Und: die „böse“ Frau kehrt Hand in Hand mit der „guten“ Frau zurück. Die Besorgnis, welche zu einer Dichotomisierung von Frauenfiguren in alten Disney-Filmen führt, wird hier also wahr. Ermächtigung und Solidarität zwischen Frauen stürzt den Patriarchen. Die letzten Sätze, die Aurora im Film spricht, lauten:

So you see, the story is not quite as you were told, and I should know, for I was the one they called "Sleeping Beauty". In the end, my kingdom was united not by a hero or a villain, as legend had predicted, but by one who was both hero and villain. And her name was Maleficent.⁴

„The story is not quite as you were told“, sagt Aurora und man* stellt sich die Frage, ob dies nur für diesen Film gilt, oder alle Disney-Filme oder grundsätzlich für Narrative, die aus männlicher und patriarchaler Sicht über Frauen konstruiert werden.

SCHLUSSBETRACHTUNG – GESCHLECHT, RAUM UND GRENZÜBERSCHREITUNG

In allen drei besprochenen Filmen werden jeweils zwei, oft antagonisierte, Reiche dargestellt, welche auch räumlich klar voneinander getrennt sind. Die Hauptfigur ist jeweils eine Wandlerin zwischen den dargestellten Welten, ein bedeutender Teil ihrer Geschichte ist jeweils ihre Darstellung als Reisende.

In *Snow White and The Seven Dwarves* finden sich das Reich der bösen Königin und das Reich der Zwerge. Diese sind unter anderen Aspekten auch in der in ihnen vorherrschenden Weiblichkeit konträr: die anti-mütterliche böse Königin wird hier ganz im Fahrwasser des reproduktiven Futurismus der mütterlichen Schneewittchen gegenübergestellt. Während sich die geschlechtsbezogene Polarisierung der dargestellten Räume bei *Snow White* vorrangig auf Weiblichkeiten bezieht, finden wir in *The Little Mermaid* und *Maleficent* ganze Gesellschaftssysteme, welche unter anderem durch die Konstruktion von Geschlecht/erm und Geschlechterhierarchie in ihnen differenziert sind. In *The Little Mermaid* ist dem Reich der Meermenschen das Reich der Menschen gegenübergestellt. Arielle bewegt sich im Laufe des Filmes ebenso wie Schneewittchen von einem filmisch-fiktionalen Raum in den anderen. Neben dem Reich der Menschen und dem Reich der Meermenschen findet sich in *The Little Mermaid* allerdings auch der Raum, in welchem die

4 *Maleficent*. Produced by Joe Roth; directed by Robert Stromberg; written by Linda Woolverton; based on *Sleeping Beauty* by Walt Disney Productions. Walt Disney Pictures and Roth Films, 2014.

Seehexe Ursula wirkt. Ihr Reich mutet an wie ein monströs-weiblich besetzter intra-uteriner Innenraum, während die von Triton geführte Meermenschengesellschaft stark patriarchal geprägt ist – auch im Sinne der in hier vorherrschenden Schönheitsnormen. In ihrem Lied *Part of Your World* nennt Arielle unter anderem Folgendes als Grund für ihre Ambitionen das Land der Meermenschen zu verlassen zugunsten des Menschenraumes: „Betcha on land, they understand, bet they don’t reprimand their daughters. Bright young women, sick of swimmin’, ready to stand.“ Ihre Bewegung von einem Raum in den anderen ist also auch von Emanzipations- und Befreiungsbestrebungen aus ihrer patriarchalen Herkunftsgesellschaft geprägt. Dieser Wunsch nach Befreiung bleibt freilich unerfüllt – da sie im wörtlichen Sinne Arielles Stimme als Zoll fordert. Die Hoffnung, dass frau woanders freier sein könnte entpuppt sich also als illusionär.

In *Maleficent* wiederum ist das patriarchale Reich der Menschen (das eigentlich als Reich der Männer dargestellt wird) dem matriarchalen Reich der Feen antagonistisch gegenüber gestimmt. Ersteres fürchtet zweiteres. Es versucht aber auch, ihm den Krieg zu erklären und es zu vernichten. Dies kann auf mehreren Ebenen als anti-patriarchaler Kommentar gelesen werden.

Der Aspekt der Grenzüberschreitung scheint für die Charakterisierung der Hauptfigur von besonderer Bedeutsamkeit: Das Duo *Maleficent* und *Aurora* ist wie *Schneewittchen* und *Arielle* die einzigen Mitglieder ihrer jeweiligen Gesellschaft, die sich von einem Raum in den jeweilig anderen bewegen und dadurch die von ihnen betretenen Räume auch verändern. Am deutlichsten ist dies in *Maleficent* der Fall – schließlich werden die beiden Königreiche von *Maleficent* und *Aurora* zu einem vereint. Dies wiederum passiert unter einer Königin. Die Darstellung der Prinzessin als Grenzüberschreiterin, Pionierin und Reformerin ist eine, welche es noch deutlicher zu beleuchten gilt. Der Aspekt des filmischen Raumes spielt hierbei eine nicht unbedeutende Rolle.

LITERATUR

- Baker, Dallas J. (2010): „Monstrous Fairytales: Towards an Écriture Queer“, in: *Colloquy. Text Theory Critique* 20, S. 79-103.
- Beauvoir de, Simone (1988): *The Second Sex*. London: Pan Books.
- Benshoff, Harry/Griffin, Sean (2004): „Queer Cinema. The Film Reader. General Introduction“, in: Harry Benshoff/Sean Griffin (Hg.), *Queer Cinema. The Film Reader*, New York: Routledge, S. 1-15.
- BoxOfficeMojo. Online. 1989 Yearly Box Office by MPAA Rating. „All G Rated Releases“, <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/mpaarating.htm?rating=G&yr=1989&p=.htm>, Zugriff Oktober 2017.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Byrne, Eleanor/McQuillan, Martin (1999): *Deconstructing Disney*. London: Pluto Press.
- Cranny-Francis, Anne/Waring, Wendy/Stavropolous, Pam/Kirkby, Joan (2003): *Gender Studies. Terms and Debates*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Creed, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London: Routledge.
- Degele, Nina (2003): „Happy together: Soziologie und Gender Studies als paradigmatische Verunsicherungswissenschaften“, in: *Soziale Welt* 54, S. 9-29.
- Edelman, Lee (2004): *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, London: Duke University Press.
- Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan (2000): *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press.
- Kristeva, Julia (1997): „Powers of Horror“, in: Kelly Oliver (Hg.), *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, S. 229-263.
- Kristeva, Julia (1982): „Powers of Horror“, in: dies., *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, S. 207-210.
- Russo, Mary (1995): *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, New York: Routledge.
- Sells, Laura (1995): „Where do the Mermaids Stand? Voice and Body in The Little Mermaid“, in: Elizabeth Bell/Lynda Haas/Laura Sells (Hg.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, S. 175-192.

Warner, Michael (1991): „Introduction: Fear of a Queer Planet“, in: *Social Text* 29, S. 3-17.

Yearly Box Office for G-Rated Movies (1989). *Box Office Mojo*. Internet Movie Database. Retrieved October 15, 2017. [<http://www.boxoffice Mojo.com/yearly/chart/mpaarating.htm?rating=G&yr=1989&p=.htm>]

Snow White and the Seven Dwarfs. Produced by Walt Disney; directed by David D. Hand (supervising director), William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce and Ben Sharpsteen; written by Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith; based on *Snow White* by Jacob Grimm and Wilhelm Grimm. Walt Disney Productions, 1937.

The Little Mermaid. Produced by Howard Ashman and John Musker; directed by John Musker and Ron Clements; Written by John Musker, Ron Clements; Howard Ashman, Gerrit Graham, Sam Graham and Chris Hubbell; based on *The Little Mermaid* by Hans Christian Andersen. Walt Disney Pictures and Walt Disney Feature Animation, 1989.

Maleficent. Produced by Joe Roth; directed by Robert Stromberg; written by Linda Woolverton; based on *Sleeping Beauty* by Walt Disney Productions. Walt Disney Pictures and Roth Films, 2014.