



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die animierte Familie“
Die Darstellung der Familie in Zeichentrickserien

verfasst von / submitted by

Christopher Studeny, BA

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

Wien, 2016 / Vienna 2016

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

A 066 905

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

Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Ulrike Zartler-Griessler,
Privatdoz.

Danke an all meine *helfenden Elfen*,
ohne die ich nicht so weit gekommen wäre.

Kurzfassung

Die Masterarbeit behandelt das Thema „Familien in Zeichentrickserien“ und setzt sich mit der Darstellung der Familie in Zeichentrickserien auseinander. Das Forschungsinteresse ist davon geleitet, dass zum einen das Familienbild in der realen Welt in den letzten Jahrzehnten einen Wandel durchlaufen hat und zum anderen das Angebot an Zeichentrick im Fernsehen und in anderen Medien in den letzten Jahren stark zugenommen und dadurch einen immer größeren Einfluss auf die Sozialisation von Kindern hat. So stieg das Angebot an Kinderfernsehsendern im deutschsprachigen Raum von einem Sender 1995 auf mittlerweile 17 Sender.

Mittels der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse nach Reichertz und Englert wurde versucht zu klären, wie die Familien in den Zeichentrickserien dargestellt werden und ob sich das Familienbild, die elterlichen Rollen und das Familienleben in den analysierten Serien geändert hat. Dazu wurden als Analysematerial drei Zeichentrickserien aus den 1980er-Jahren und drei Serien, die ab dem Jahr 2000 auf Sendung gingen, ausgewählt. Insgesamt wurden 20 Sequenzen aus den sechs Serien zur Analyse herangezogen. Als theoretische Einbettung der Analyse wurde auf die theoretischen Ansätze Doing Family und Doing Gender zurückgegriffen.

Die Untersuchung der sechs Zeichentrickserien aus den beiden Dekaden zeigt, dass in den heutigen Zeichentrickserien ein breiteres Spektrum an Familienformen dargestellt wird, wobei die Väter in den Serien immer noch die Rolle des Ernährers der Familie einnehmen. Die Mütter haben in den aktuellen Zeichentrickserien kleine Schritte aus der Privatsphäre gemacht, wobei diese nach wie vor die Hauptverantwortlichen für Haushalt und Familie sind. Zudem sind sie immer noch als die primären Bezugspersonen der Kinder dargestellt. Hinsichtlich der Herstellung des Familienlebens zeigt die Analyse, dass die Familienmitglieder in den aktuellen Zeichentrickserien wesentlich stärker mit der Entgrenzung von Arbeit und Familie zu kämpfen haben, besonders dann, wenn beide Elternteile einer Erwerbsarbeit nachgehen.

Abstract

This master thesis treats the theme „family in animated series”, and deals with the representation of family in animated series. The research interest can be explained that at one hand the family pattern has changed in the last decades in the real world and on the other hand the range of cartoons in the television and on other medias has increased greatly in recent years. This extension has increased the influence of the media on the socialization of children. So since 1995 where the first children channel in the German-speaking area went on TV, the offer grew up to 17 channels.

The main research questions for this work are, how the families are shown in the animated series, and are there differences between the families of 1980ies animated series and the current animated series. These questions were examined by using the video analysis based on the hermeneutic sociology of knowledge, from Reichertz and Englert. The analysis based on 20 sequences of three animated series from the 1980ies and three current animated series, and this research thesis is theoretical based on the approaches of *Doing Family* and *Doing Gender*.

The result of the analysis shows a pluralisation of the family forms in the current animated series, in which the father is still the breadwinner of the family. Further, the result shows also that the mothers in the animated series made little steps out of the private part of life, but they are still the key actors in the domestic work and primary caretaker for their children. The Analysis also revealed, that the families in the current animated series have more problems to handle the blurring boundaries of work and family life, than the families in the 80ies series. In particular, when both parents pursue paid employment.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	11
2. FRAGESTELLUNG.....	14
3. THEORIE.....	15
3.1. Familie	15
3.2. Eltern	20
3.2.1. Elternschaft.....	20
3.2.2. Mutter.....	21
3.2.3. Vater	23
3.3. Zeichentrick	26
3.3.1. Definition Zeichentrick.....	26
3.3.2. Die Historie des Zeichentricks	28
3.4. Stand der Forschung zu Familie im Zeichentrick	34
3.5. Theoretische Einbettung	39
3.5.1. Doing Gender.....	39
3.5.2. Doing Family.....	41
4. METHODE.....	46
4.1. Methodisches Vorgehen	46
4.1.1. Hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse	46
4.1.2. Auswahl der Serien bzw. Folgen.....	48
4.1.3. Serien.....	49
4.1.3.1. 1980er-Zeichentrickserien.....	50
4.1.3.2. Aktuelle Zeichentrickserien	53
4.1.4. Analysebeispiel	57
5. ANALYSE UND ERGEBNISSE	67
5.1. Die Zeichentrickfamilie in den 1980ern.....	67
5.1.1. Mutter.....	67
5.1.2. Vater	70
5.1.3. Herstellung der Familie	74
5.2. Die Zeichentrickfamilie heute.....	78
5.2.1. Mutter.....	79
5.2.2. Vater	82
5.2.3. Herstellung der Familie	86

6. ZUSAMMENFASSUNG UND DISKUSSION DER ERGEBNISSE	89
6.1. Familienbild	89
6.2. Mütter	90
6.3. Väter	91
6.4. Herstellung und Entgrenzung	92
7. LITERATURVERZEICHNIS.....	96
8. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	107
9. TABELLENVERZEICHNIS.....	108
10. ANHANG.....	109

*“What you watch on TV tells you
what life is supposed to be”*
(Grandmaster Flash)

1. Einleitung

In den letzten Jahrzehnten wurden technische Medien immer wichtiger im täglichen Leben. Diese Entwicklung zeigt sich auch im Leben der Kinder. Wo vor 100 Jahren noch Kinderbücher ihren Einfluss auf die Sozialisation der Kinder hatten, kamen im Laufe des letzten Jahrhunderts Medien wie Film, Fernsehen und Internet hinzu. Im Besonderen ist das Fernsehen, das immer noch als das beliebteste Medium der Kinder gilt, ein wichtiger Faktor in der Sozialisation (vgl. Feierabend und Klingler 2015, vgl. Wegener 2008). So hat sich in den letzten Jahren das Angebot für Kinder hinsichtlich Unterhaltung im Fernsehen stetig erweitert. Es kamen, seit der Sender Nickelodeon (der erste Sender im deutschsprachigen Raum, der sich ausschließlich auf die Unterhaltung von Kindern ausgerichtet hat) am 5. Juli 1995 auf Sendung ging, weitere 15 Sender hinzu, die ihre Sendeinhalte im Speziellen auf Kinder abgestimmt haben. Das Angebot an Kindersendern ist im Zuge dieser Arbeit noch weiter gestiegen, so ging der Kindersender „TOGGO plus“ am 4. Juni 2016 auf Sendung. Aber nicht nur die Senderanzahl ist in den letzten Jahren gestiegen, sondern auch das Angebot der Sender. So strahlen die meisten dieser Sender rund um die Uhr Sendungen für Kinder aus bzw. die Kinder können die Inhalte, die sie im regulären Sendeverlauf verpasst haben, online auf den Homepages der Sender einsehen und so ihre Lieblings-Zeichentricksendung stets verfolgen. Dieses immer größer werdende Angebot an Unterhaltung für Kinder, im Besonderen für Kinder zwischen drei und dreizehn Jahren, schlägt sich auch in der Verwendung der Freizeit der Kinder nieder. Denn trotz des immer größeren Angebotes an Freizeitgestaltungsmöglichkeiten steht Fernsehen auf Rang zwei der Freizeitaktivitäten, die Kinder zwischen sechs und dreizehn Jahren mindestens einmal in der Woche ausüben (vgl. KIM-Studie 2014 2015: S. 10). Nur das Lernen für die Schule steht vor der Nutzung des Fernsehers. Bei den liebsten Freizeitaktivitäten der Kinder rangiert das Fernsehen auf Rang drei hinter Freunde treffen und im Freien spielen (vgl. KIM-Studie 2014 2015: S. 13). Daraus lässt sich schließen, dass das Fernsehen ein wichtiger Bestandteil des alltäglichen Lebens der Kinder ist und dadurch großen Einfluss auf die Sozialisation der Kinder ausübt. Doch was bedeutet eigentlich Sozialisation? Nach der traditionellen Definition verstand Emil Durkheim darunter die Vergesellschaftung der menschlichen

Natur, also den sozialen Vereinnahmungsprozess der Persönlichkeit (vgl. Hurrelmann 2006: 12) Hurrelmann hat die Definition der Sozialisation so weiterentwickelt, dass sie nun den Prozess der Entwicklung der Persönlichkeit in produktiver Auseinandersetzung mit den natürlichen Anlagen, insbesondere den körperlichen und psychischen Grundmerkmalen, und mit der sozialen und physikalischen Umwelt darstellt (vgl. Hurrelmann 2006: 7) Durch diese Definition der Sozialisation meint Hurrelmann, dass der Mensch von der ihn umgebenden Welt stark beeinflusst wird, er aber sie zugleich auch beeinflusst. Die Sozialisation ist also ein Prozess, den der einzelne Mensch durchlaufen muss bzw. zu durchlaufen hat. In diesem Prozess der Sozialisation wirken bestimmte Instanzen ein. Neben Eltern, Familie, Schule und Peergroups sind eben die Medien, mit großem Anteil das Fernsehen, die Instanzen, die Einfluss auf den Prozess der Sozialisation der Kinder haben. Denn die Medien, also insbesondere auch Zeichentrickserien, stellen für Kinder nicht nur Unterhaltung dar, sondern Kinder übernehmen Bestandteile aus den Sendeinhalten und dadurch wird ihre Welt beeinflusst (vgl. Vollbrecht 2014). *„Beim Fernsehen identifizieren sich die Zuschauer offenbar nicht so stark mit den fiktionalen Personen, wie angenommen worden war, sondern verhalten sich ihnen gegenüber eher wie zu Freunden, d.h. zu Personen, die man kennt und die jenen der Alltagsrealität ähnlich sind. Fernsehen erweckt demnach beim Zuschauer das Gefühl der Realität als Illusion der persönlichen Nähe und Intimität, was Rollenübernahme erleichtert, obwohl die Zuschauer letztlich immer nur interpretierende und reagierende Beobachter sein können, dementsprechend ein eigentlicher Rollentausch nicht stattfindet. Trotzdem scheinen sich im Gefolge von habitualisiertem Fernsehen längerfristig parasoziale Beziehungen zwischen den Zuschauern und Serienfiguren zu entwickeln.“* (Bonfadelli 2004: 211ff.). Dies gilt im Besonderen für Serien, da die ZuseherInnen, also hier die Kinder, über eine längere Zeit am Leben der Serienfiguren teilnehmen und mit diesen mitleben können (vgl. Bleicher 1999). Aber nicht nur die Kinder nehmen am Leben der Zeichentrickfiguren teil, sondern diese sind auch Teil der Lebenswelt der Kinder. Die in den Serien agierenden Personen werden so zu BegleiterInnen der Kinder und dadurch zu deren Vorbildern (vgl. Schuegraf 2014: 347). Die Präsenz der Zeichentrickserien und deren steigender Einfluss auf die Kinder ist vielen Pädagogen ein Dorn im Auge. So kritisierte der Pädagoge Werner Glogauer Anfang der 1990er-Jahre den ZDF, dass der deutsche öffentliche Rundfunk die Serie „Die Simpsons“ ausstrahlte:

„Die vom ZDF in grellen Farben angepriesene Sendung gibt nicht nur das gesamte gesellschaftliche Leben der Lächerlichkeit preis, sondern sie zielt auf

systematische Zersetzung aller positiven zwischenmenschlichen Werte, wie Achtung vor dem anderen, Toleranz und Rücksichtnahme, Hilfsbereitschaft und Gemeinsinn, konstruktive Problemlösung und nicht zuletzt Bildung und Wissen. Darüber hinaus schrecken die Macher der Sendung nicht davor zurück, die Negation dieser Werte, ihre Umkehrung, an deren Stelle zu setzen: Das rücksichtslose Ausleben jeglicher Impulse und Affekte, hemmungslose Aggressivität und Destruktivität werden geschürt und verherrlicht. Hinter einer vordergründig menschlich anrührenden Komik verbirgt sich eine radikale Entmenschlichung“ (Süss et al. 2010: 35).

Aufgrund dieser und auch anderer Reaktionen auf Zeichentrickserien und der oben beschriebenen Entwicklung des medialen Einflusses beschäftigt sich diese Masterarbeit mit dem Thema „der Darstellung von Familien in Zeichentrickserien“, um zu analysieren, wie darin die Familie den Kindern präsentiert wird. Denn die Familie stellt im realen Leben trotz der Ausbreitung der Medien immer noch den wohl wichtigsten Bezugspunkt, den wohl bedeutendsten Einflussbereich, den markantesten Eckpunkt in der Sozialisation der Kinder dar (vgl. Abels und König 2016).

Diese Masterarbeit baut sich folgendermaßen auf: Im nächsten Kapitel stehen die Forschungsfragen dieser Arbeit im Mittelpunkt. Daran schließt das dritte Kapitel an, in dem die Theorie der Masterarbeit dargelegt wird. Genauer gesagt, befasst sich die Arbeit hier mit den Begriffen Familie, Elternschaft, Mutter und Vater. Zudem wird auch ein Blick auf die Geschichte und die Definition des Analysematerials, den Zeichentrick, gelegt. Dem folgt ein kurzer Überblick des Forschungsstandes zu Familie im Zeichentrick. Geschlossen wird dieses Kapitel mit der theoretischen Einbettung dieser Arbeit. Es werden die theoretischen Ansätze Doing Gender und Doing Family beschrieben, die zur Beantwortung der Forschungsfragen herangezogen wurden. Das vierte Kapitel dreht sich um die in dieser Arbeit angewendete Methode, die wissenssoziologisch-hermeneutische Videoanalyse. Neben der Methode wird auch die Auswahl der analysierten Zeichentrickserien begründet und diese werden vorgestellt. Am Ende dieses Kapitels steht ein Analysebeispiel, das die Nachvollziehbarkeit der Arbeit unterstützen soll. Kapitel Fünf und Sechs stellen den zentralen Bereich dieser Arbeit dar. Es werden die Analyse und die Ergebnisse präsentiert und besprochen. Ein kurzes Fazit und ein kurzer Ausblick bilden den Schluss des sechsten Kapitels und der Masterarbeit.

2. Fragestellung

Medien haben einen immer größeren Anteil bzw. Einfluss auf die Sozialisation (vgl. Süß et al. 2010). Darum stellt sich auch die Frage, welche Familienbilder in den Medien, insbesondere in den Zeichentrickserien, den Kinder präsentiert werden und so den Kindern als Vorbild dienen. Zusätzlich stellt sich die Frage, ob sich das Familienbild in den Zeichentrickserien einem Wandel unterzogen hat, wie dies in der realen Gesellschaft seit den 1980er-Jahren bis heute stattgefunden hat, oder ob noch immer die gleichen Familienbilder wie in den 80er-Jahren produziert werden. Zudem steht auch die Herstellung von Familie bzw. Familienleben im Blickpunkt der Arbeit. Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen, die im Zuge dieser Masterarbeit beantwortet werden sollen:

- Wie wird die Familie in Zeichentrickserien aus den 1980er-Jahren und in den aktuellen Zeichentrickserien (ab dem Jahr 2000) dargestellt?
 - Welche Familienformen werden in den Serien dargestellt?
 - Wie werden Mutter- und Vaterrolle präsentiert?
 - Wie wird in den Serien die Herstellung von Familienleben dargestellt?
- Welche Unterschiede gibt es zwischen den Familien in den Zeichentrickserien aus den 1980er-Jahren und denen in aktuellen Zeichentrickserien?

3. Theorie

3.1. Familie

Was bedeutet Familie eigentlich, wie wird sie definiert und welchen Wandel hat dieses Subsystem der Gesellschaft vollzogen? Das Wort Familie, welches sich im deutschsprachigen Raum erst seit dem 18. Jahrhundert durchsetzte, hat seinen Ursprung im lateinischen „familia“. Grundsätzlich bedeutet dies „Haus“, es umfasst also alle in einem Haus wohnenden Personen, dazu zählen auch Gesinde und Hausklaven (vgl. Burkart 2008: 119). Das Zusammenleben zeichnete sich vor und zu Beginn der Industrialisierung durch eine große Vielfalt familialer Lebensformen aus. Dazu zählen ein Großteil der auch heute auftretenden Familienformen, wie nichteheliche Eltern-Kind-Gemeinschaft, Ein-Eltern-Familie oder auch die Stieffamilie (vgl. Peuckert 2012: 12ff.). Grundsätzlich waren Struktur und Funktionen der Familie mit der Produktionsweise verbunden. So stellte im 16. bis 19. Jahrhundert das „ganze Haus“ die typische Sozialform dar. Die wichtigsten Merkmale dieser Lebensweise waren, dass die Produktionsweise eng mit dem Familienleben verbunden war. Dem Vater unterstanden alle im Haus bzw. am Hof lebenden Personen, die Beziehungen waren eher gefühlsarm und Frauen und Kinder waren in die Produktion mit eingebunden. In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass die Großfamilie auch in der damaligen Zeit nicht die dominante Form war, es lebten nicht so häufig mehrere Generationen einer Familie an einem Hof, aber die ArbeiterInnen wurden ebenfalls zur Familie gezählt (vgl. Peuckert 2012, Mitterauer 1992). Im Laufe der Industrialisierung verlor das „ganze Haus“ immer mehr an Bedeutung, wogegen das Bürgertum und damit die bürgerliche Familie mehr und mehr an Bedeutung gewannen. Die bürgerliche Familie, die als Vorläufer der modernen Kernfamilie angesehen wird, unterscheidet sich in den folgenden Punkten vom „ganzen Haus“:

- Es besteht eine klare Grenzziehung zur Außenwelt. Wohnung und Arbeitsstätte sind räumlich getrennt. Die Produktion findet – eine maßgebliche Voraussetzung für die Privatisierung des familialen Zusammenlebens – außerhalb der Familie statt.

- Gesinde und Dienstboten sind räumlich ausgegliedert und erhalten immer häufiger Angestelltenstatus.
- Die bürgerliche Familie bildet einen privatisierten, auf emotional-intime Funktionen spezialisierten Teilbereich. Das Leitbild der Ehe als Intimgemeinschaft hebt – im Unterschied zur relativen Austauschbarkeit der Partner im „ganzen Haus“ – die Einmaligkeit und Einzigartigkeit des Partners hervor. „Liebe“ wird zum zentralen ehestiftenden Motiv.
- Es erfolgt eine Polarisierung der Geschlechtsrollen. Dem Mann wird die Rolle des Ernährers zugeschrieben. Die Frau wird aus der Produktion ausgeschlossen und auf den familialen Binnenraum verwiesen.
- Kindheit wird zu einer selbstständigen, anerkannten Lebensphase. Die Erziehung des Kindes wird zur „ureigensten“ Aufgabe der Frau. (Peuckert 2012: 14)

Bis sich die bürgerliche Familie als Idealtypus aus der Literatur (wo die Liebesheirat befürwortet wurde) in der breiten Gesellschaft verankerte, dauerte es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Denn bis dahin hatte der Großteil der Bevölkerung mit der ökonomischen Lage, Heiratsverboten und beschränkten Wohnverhältnissen zu kämpfen. Endgültig setzte sich die moderne bürgerliche Familie dann mit dem Wandel der 1950er-Jahre durch. Dies lag vor allem an der Steigerung des Reallohns und am Ausbau des Sozialsystems (vgl. Peuckert 2012, Mitterauer 1992). Die moderne bürgerliche Familie, die fortan als Leitbild galt, forderte eine lebenslange monogame Ehe, wobei die Frau für die emotionalen-affektiven Bedürfnisse der Familie und die Haushaltsaufgaben zuständig war und der Mann sich um die Außenbeziehungen und um die instrumentellen Aspekte der Familie zu sorgen hatten. Andere Formen wie Alleinleben waren nur Notlösungen bzw. Geschiedene und nichteheliche Lebensgemeinschaften wurden diskriminiert. Zudem zeigte sich eine Institutionalisierung dieser Familienform dahingehend, dass Eheschließung und Familiengründung als Normalverhalten galten (vgl. Peuckert 2012: 15 ff.). Die Zeitspanne von Mitte der 1950er-Jahre bis Mitte der 1960er kann als das „Golden Age of Marriage“ angesehen werden. Nie zuvor und auch nach dieser Zeitspanne wurden die Merkmale der modernen bürgerlichen Kleinfamilie so gelebt wie in diesem Zeitraum (vgl. Peuckert 2012: 11). Denn ab der Mitte der 1960er-Jahre kann von einer Destabilisierung der Normalfamilie und von einer Pluralisierung der Lebensformen gesprochen werden (vgl. Gestrich et al. 2003, BMWFJ 2010). Diese Destabilisierung ist unter anderem an der rückläufigen Geburtenrate,

der rückläufigen Heiratsquote aber auch an der Entkopplung von Heirat und Fertilität abzulesen. Zu der verminderten Heiratsquote stiegen zudem auch die Scheidungszahlen vehement (vgl. Peuckert 2012, BMWFJ 2010). Im Rahmen des sozialen Wandels verliert seit der Mitte der 1960er-Jahre das traditionelle-bürgerliche Familienbild mit seinen geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen an Dominanz und verschiedene familiäre Lebensformen, die sich von der Normalfamilie unterschieden bzw. unterscheiden, gewinnen an Bedeutung. Dazu zählen unter anderem Alleinerzieher-Familien, nichteheliche Lebensgemeinschaften, erweiterte Familien und Patchworkfamilien (vgl. Kränzl-Nagl und Lange 2010: 148). In der folgenden Tabelle kann man die Pluralisierung der Lebensformen sehr gut sehen bzw. abzulesen wie sich die neu aufgetretenen bzw. wieder aufkommenden Lebensformen von der modernen bürgerlichen Kleinfamilie unterscheiden:

Merkmale der Normalfamilie	Abweichungen von der Normalfamilie
verheiratet	Alleinwohnende („Singles“); Nichteheleiche Lebensgemeinschaft
mit Kind/Kindern	Kinderlose Ehe
gemeinsamer Haushalt	Getrenntes Zusammenleben (Living-Apart-Together)
2 leibliche Eltern im Haushalt	Ein-Eltern-Familie; Binukleare Familie; Stief- u. Adoptivfamilie;
lebenslange Ehe	Fortsetzungsehe (sukzessive Ehe)
exklusive Monogamie	Nichtexklusive Beziehungsformen
heterosexuell	Gleichgeschlechtliche Paargemeinschaft
Mann als Haupternährer	Egalitäre Ehe; Doppelkarriere-Ehe; Commuter-Ehe; Hausmänner-Ehe; Familienernährerinnen
Haushalt mit 2 Erwachsenen	Haushalt mit mehr als 2 Erwachsenen (Drei- u. Mehrgenerationenhaushalt, Wohngemeinschaft)

Tabelle 1: Pluralisierung (Peuckert 2012: 20)

Zudem müssen auch folgende Veränderungen beachtet werden, die sich durch den sozialen Wandel ergeben haben:

- biographischer Lebenszyklus: die höchste Pluralität weisen Personen bis zum 30igsten Lebensalter auf; in der vierten Lebensdekade am geringsten
- sozialstrukturelle Differenzierung: Frauen und Männern mit höheren Bildungsabschlüssen ziehen sich eher aus der Lebensform Ehe zurück
- biologische und soziale Elternschaft fallen immer häufiger auseinander – Kinder wachsen immer häufiger mit sozialen Eltern auf (z.B. Stieffamilien, Adoptiveltern)

- Frauen machen immer häufiger berufliche Karrieren – dadurch entstehen Doppelkarriere-Ehen
- durch die Globalisierung entstehen auch immer mehr transkulturelle Familien bzw. binationale Familien (vgl. Peuckert 2012: 20ff.)

Der hier beschriebene Wandel der Familie und der damit verbundenen Lebensformen zeichnete bzw. zeichnet sich in allen westlichen Industrieländern ab. Des Weiteren hat sich neben der Destabilisierung und der Pluralisierung auch eine Deinstitutionalisierung der Normalfamilie vollzogen (vgl. Peuckert 2012: 23). Unter Deinstitutionalisierung der Familie versteht man das Abnehmen des Verbindlichkeitscharakters der Familie und Ehe und die Herauslösung des Einzelnen aus den gesellschaftlichen verbindlichen Regeln, was für das Individuum gleichermaßen einen Freiheitsgewinn wie auch einen Verlust an Sicherheit bedeutet. Dennoch besagt die These der Deinstitutionalisierung aber auch, dass Ehe und Familie eine gesellschaftliche Institution bleiben (vgl. Bauer et al. 2008 :83). Diese Deinstitutionalisierung lässt sich zum einem an den kulturellen Legitimitätseinbußen der Normalfamilie erkennen. Diese zeigen sich besonders darin, dass die breite Mehrheit der Bevölkerung ein Zusammenleben auch ohne Heiratsabsichten für legitim hält bzw. dass Scheidungen als legitime Lösung von Eheproblemen angesehen werden (vgl. Peuckert 2012: 23ff). Zum anderen zeigt sich dieser Wandel auch hinsichtlich der Geschlechterrollen. So zeigt sich gegenwärtig ein Bild, dass Männer und Frauen größtenteils der Meinung sind, dass Frauen sich auch hinsichtlich ihrer beruflichen Karrieren verwirklichen und nicht ausschließlich um Mann, Kinder und Haushalt kümmern sollen (vgl. Peuckert 2012, Kränzl-Nagl und Lange 2010). Auch soziale Normen und Kontrollmechanismen, die das Monopol der Ehe und Familie gestützt haben, nahmen Mitte der 1970er-Jahre vermehrt ab. Aber das zentralste Merkmal der Deinstitutionalisierung ist die Auflösung und Entkopplung des bürgerlichen Familienmusters. Das heißt, Liebe, Sex, Zusammenleben und biologische Elternschaft führen heute nicht mehr zwangsläufig zur Heirat (vgl. Peuckert 2012: 25ff.).

Durch den gezeigten Wandel, die Pluralisierung und die Deinstitutionalisierung der Familie und Ehe gibt es weder in der Wissenschaft noch im Alltag eine einheitliche Definition des Begriffes Familie (vgl. Nave-Herz 2008: S. 703) In der Literatur ist eine Vielzahl von Definitionen bzw. Voraussetzungen vorhanden, die das Beziehungsgebilde Familie umschreiben. Für diese Arbeit soll die folgende, weiter gefasste Definition von Rosemarie Nave-Herz Verwendung finden. Nach Nave-Herz muss eine Familie drei Merkmale

vorweisen. Als Erstes muss eine Familie eine biologische-soziale Doppelnatur vorweisen. Das heißt, die Übernahme der Reproduktions- und zumindest der Sozialisationsfunktion, die kulturell variabel sind (vgl. Nave-Herz 2004: S. 30). Die zweite Voraussetzung stellt ein besonderes Kooperations- und Solidaritätsverhältnis dar, das neben den üblichen Gruppenmerkmalen eine ganz spezifische Rollenstruktur mit nur für sie geltenden Rollendefinitionen und Beziehungen (z.B. Vater/Mutter/Tochter/Sohn/Schwester usw.) aufweist (vgl. Nave-Herz 2004: S. 30). Die dritte Bedingung, die eine Familie aufweisen muss, ist die Generationsdifferenzierung. Nach Nave-Herz reicht für die Bildung eines Familiensystems die Generationsdifferenzierung aus und es bedarf keiner Geschlechtsdifferenzierung, da das Ehesubsystem nicht ausschlaggebend ist, weil es zu allen Zeiten und in allen Kulturen auch Familien gab (und gibt), die nie auf einem Ehesubsystem beruht haben oder deren Ehesubsystem im Laufe der Familienbiographie durch Rollenausfall, infolge von Tod, Trennung oder Scheidung, entfallen ist (vgl. Nave-Herz 2004: S. 30) Dadurch stellen auch alleinerziehende Mütter und Väter sowie nichteheliche Lebensgemeinschaften alle Voraussetzungen, die für eine Familie nötig sind.

3.2. Eltern

Im letzten Kapitel (3.1) wurde der Wandel der Familie und die damit einhergehende Pluralisierung bzw. Deinstitutionalisierung eingehend beschrieben. Deswegen und um ein klares Bild über Elternschaft, Mutter- und Vaterrolle für die Arbeit zu bekommen, beschäftigt sich dieses Kapitel damit, was es heißt, Mutter, Vater bzw. Eltern zu sein. Diese Definitionen und Beschreibungen der elterlichen Rollen sollen auch dazu dienen, ein zusammenfassendes Bild für die Analyse der Zeichentrickserien zu bekommen.

3.2.1. Elternschaft

„Eltern waren immer schon vorher da, bevor Menschen geboren wurden“ (Waterstradt 2015: 82). Diese philosophische Meinung lässt sich auch damit begründen, dass der Wortteil „schaf(t)“ aus dem Begriff Elternschaft, welcher sich von den althochdeutschen Substantiven „skaf“ bzw „scaf“ ableitet, zwei semantische Aspekte in sich trägt, nämlich zum einen die Schöpfung und zum anderen die Ordnung (vgl. Waterstradt 2015: 88). Der Begriff Elternschaft ist in den Sozialwissenschaften ein zentraler Begriff, dennoch gibt es bislang keine systematische und konsistent explizite Definition (vgl. Schneider 2002: 10). Für Günter Burkart ist Elternschaft zum einen ein sozialer Status, der ein Elternpaar rechtlich und kulturell verpflichtet, seine Kinder zu versorgen und zu unterstützen. Zum anderen ist sie eine Lebensphase, in der das Paar, das eine Familie gründet, eine besondere Verantwortung gegenüber der Entwicklung der Kinder übernimmt (Burkart 2008: 320). Zudem bezeichnet Schneider Elternschaft als ein lebenslanges Beziehungsverhältnis zwischen Eltern und Kindern (Schneider 2002: 10). Zu diesen beiden ersten Umschreibungen kommt noch die Beschreibung nach Huininks und Konietzka hinzu. Danach definiert sich eine Elternschaftsbeziehung durch eine soziale Beziehung zwischen einer erwachsenen Person und ihrem Kind, die in der Regel auf biologischer Abstammung beruht, aber nicht dadurch begründet sein muss. Ihre Bestimmung ist rechtlich oder durch Konventionen geregelt und beinhaltet im Zuge dessen eine besondere soziale, wirtschaftliche und emotionale Qualität. Analog zur Paarbeziehung lassen sich Elternschaftsbeziehungen als dauerhafte persönliche Beziehungen im Rahmen einer Mutter-

Kind- bzw. Vater-Kind-Dyade definieren (Huinink und Konietzka 2007: 31). Auch diese Beschreibung beinhaltet, wie die beiden vorigen, zum einen rechtliche und kulturelle Hintergründe, trägt aber auch den Faktor der generationsübergreifenden Beziehung in sich. Was der Begriff Elternschaft aber nicht zu leisten vermag, ist die grundlegende Unterscheidung zwischen Mutterschaft und Vaterschaft (vgl. Kortendiek 2010: 442).

3.2.2. Mutter

Burkhart definiert Mutterschaft als einen sozialen Status, der eine Frau rechtlich und kulturell verpflichtet, ein eigenes oder adoptiertes Kind zu versorgen und zu unterstützen, verbunden mit dem Erziehungs- und Sorgerecht (vgl. Burkart 2008: 335). Wie die Familie an sich hat auch die Mutterschaft bzw. die Mutterrolle in der Vergangenheit einen Wandel bis zum heutigen Tag hinsichtlich ihrer Aufgaben und Werte durchlaufen. Denn das moderne Mutterbild ist nicht biologisch gegeben, sondern ist durch gesellschaftliche Prozesse und historische Umstände entstanden (vgl. Schütze 2010, Mintz 2002). Im 17. Jahrhundert hatten Mütter aufgrund ihrer Arbeit am Hof kaum Zeit, sich um ihre Kinder zu kümmern, vielmehr hatten Kinder damals mehrere Mutterfiguren. Die Aufgaben übernahmen im Großbürgertum unter anderem die Amme, der Hauslehrer. In der Arbeiterfamilie übernahmen diese Aufgaben größere Geschwister (vgl. Mitterauer 1992, Mintz 2002). Dies änderte sich allmählich mit der kinderbezogenen Vorstellung der „Unschuld“ im 18. Jahrhundert. Ab diesem Zeitpunkt fiel die Aufgabe der Erziehung und Behütung der Kinder den Müttern zu (vgl. Schütze 2010, Mintz 2002). Dieses Mutterbild, dass sie sich um das Kind sorgen soll, wurde vor allem von Ärzten geprägt und ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in weiter Folge die Frau durch die Polarisierung der Geschlechtersphären mehr und mehr in das Privatleben gedrängt (vgl. Meuser 2012, Schütze 2010). In dieser Phase kam das Konzept der „Mutterliebe“ immer mehr zu tragen und rückte in das Zentrum der Familie. Dabei ist zu bemerken, dass dies nur in finanziell gut situierten Familien der Fall war, wo man es sich leisten konnte, auf die Erwerbstätigkeit der Frau zu verzichten (vgl. Burkhart 2008, Schütze 2010). In weiterer Folge breitete sich das bürgerliche Familienmodell im 20. Jahrhundert vermehrt auf alle Bevölkerungsschichten aus und Mütter wurden immer mehr für die emotionalen Angelegenheiten der Familie verantwortlich. Besonders in der Nachkriegszeit wurde die Mutter-Kind-Bindung in Erziehungsfragen immer stärker betont (vgl. Schütze 2010, Mintz 2002). In der „goldenen Ära“ der bürgerlichen Familie, zwischen Mitte 1950

und Mitte 1960, war die Mutter allein für das Kinderwohl verantwortlich und der Vater für den Schutz und den Erhalt der Familie (vgl. Meuser 2012, Mintz 2002). Neben der damals vorherrschenden Meinung, dass die Mütter für das Wohl des Kindes allein verantwortlich sind, ging man auch vom Standpunkt aus, dass Erwerbsarbeit negative Auswirkungen für die Frauen hätte (vgl. Schütze 2010: 187). Diese Meinung vertrat auch der Familiensoziologe Otto Speck: „[...] bestimmte andere Wesenselemente der Frau, und zwar sind es nicht selten gerade ihre ausgesprochen fraulichen Wesenszüge, zu kurz kommen, wenn nicht gar völlig abstumpfen [...] Andererseits zeigt es sich oft an Frauen, die jahrelang in Lohnarbeit standen und nur ihr erstes Kind zu Welt bringen, dass das Mütterliche in ihnen nur sehr langsam und mühsam aufbrechen kann und ein besonders hohes Maß an Hingabebereitschaft fordert“ (Speck 1956: 67, zit. nach Schütze 2010: 187). Mit der Frauenbewegung in den 1970er-Jahren kam das Rollenbild der „Anti-Mutter“ auf. Frauen wollten Gleichberechtigung, wollten selbst Karriere machen, sich selbst verwirklichen und sich nicht auf die uneigennützig Fürsorge der Kinder konzentrieren. Ein weiteres Rollenbild kam in dieser Zeit auf, „die Supermutter“. Hier wurde die Mutterschaft mit einer erfolgreichen Karriere verbunden. Diese Mutterbilder wurden auch durch die Untersuchung der Psychologin Ursula Lehr bestätigt, die zeigte, dass die Vorurteile gegen mütterliche Erwerbstätigkeit nicht gerechtfertigt sind (vgl. Textor 2010, Schütze 2010). Zudem orientierten sich vermehrt Frauen an dem „drei-Phasen-Modell“, welches in den 1970er-Jahren zum Leitbild vieler Frauen wurde (vgl. Maier 2000: 83). Dieses sagt aus, dass sich Frauen zuerst auf die Schule und ihre Karriere konzentrieren und ihrem Beruf bis zum ersten Kind nachgehen sollen. Anschließend sollen sie ihre Erwerbstätigkeit in Form von Teilzeitarbeit wiederaufnehmen (vgl. Maier 2000: 83). Wenn man sich gegenwärtig Mütter im Hinblick auf die Erwerbsarbeit ansieht, so zeichnen sich drei Mutterbilder ab. Zum einen das streng konservative „Bischof-Mixa-Bild“, welches die Mutter ausschließlich zuhause bei den Kindern sieht. Das zweite Mutter Bild, das sich abzeichnet, ist das oben schon erwähnte Bild der „Supermutter“, wo die Frau sowohl eine erfolgreiche Karriere vorzuweisen hat und sich auch den Kindern widmet (vgl. Schütze 2010: 191ff.). Das dritte Mutterbild, welches sich gegenwärtig zeigt, ist durch Kompromisse gekennzeichnet und entspricht auch der Einstellungs- und Wertestudie von Kapella und Rille-Pfeiffer. Diese Studie gibt ein eindeutiges Bild der Mutterrolle wieder, wie sie von der Gesellschaft erwartet wird. Die Mütter sollten ihre volle Aufmerksamkeit den Kindern widmen, wenn diese unter einhalb Jahre alt sind. Die überwiegende Mehrheit der TeilnehmerInnen geht davon aus, dass ein Kleinkind mehrere Bezugspersonen für eine positive Entwicklung braucht. Zudem

sollen die Mütter auch andere Bezugspersonen in das Leben der Kinder miteinbeziehen und eine Stunde pro Tag Zeit für sich selbst nehmen (vgl. Kapella und Rille-Pfeiffer 2007). Hinsichtlich der Erwerbsarbeit der Mütter geht aus der Studie hervor, dass die Hälfte der Studienteilnehmerinnen eine Erwerbsarbeit bei Müttern von Kleinkindern als negativ betrachten. Des Weiteren gaben die befragten Frauen in der Studie an, dass sie zumindest für drei Jahren ihre Erwerbstätigkeit nach einer Schwangerschaft unterbrechen wollen (vgl. Kapella und Rille-Pfeiffer 2007).

3.2.3. Vater

Burkart definiert Vaterschaft als einen sozialen Status, der einen Mann rechtlich und kulturell verpflichtet, sich um ein von ihm gezeugtes, adoptiertes oder durch Eheschließung angenommenes Kind zu sorgen und dieses zu unterstützen. Mit der Vaterschaft ist zudem im Allgemeinen auch das Erziehungs- und Sorgerecht gegenüber dem Kind verbunden (vgl. Burkart 2008: 338). Erweitert wurde diese Definition in den letzten Jahren noch mit dem Begriff „neue Väter“ (moderne Ernährer). Burkart versteht darunter Väter, die sich nicht auf die Ernährerrolle (Allein- oder Hauptverdiener) beschränken, sondern sich um die eigenen Kinder ähnlich wie die Mutter kümmern (vgl. Burkart 2008: 336). Aber wie schon die Familie als Ganzes und die Mutterschaft hat auch die Vaterschaft und ihre Rolle in der Familie einen Wandel erlebt. Das bürgerliche Bild der Vaterrolle war nicht immer gegeben, so zeigten Berichte aus dem 18. Jahrhundert, dass der Vater die dominante Person in der Erziehung der Kinder war und dass sich Männer als bewusste und zärtliche Väter gaben, die für den Nachwuchs da waren (vgl. Meuser 2012: 65). Der Vater war im 18. Jahrhundert noch auf einer Ebene mit den anderen Familienmitgliedern zu finden und nicht in einer erhobenen Position wie in der bürgerlichen Familie. Väter haben sich auch auf einer emotionalen Ebene mit ihren Kindern beschäftigt bzw. sich an der Erziehung beteiligt und der Beruf stand damals dem Familienglück noch nicht so im Weg (vgl. Meuser 2012: 65). Die Einnahme der instrumentellen Funktion als Ernährer vollzog sich erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der bürgerlichen Familie (siehe Kapitel 3.1). Durch die vordergründige Rolle des Ernährers wurde der Vater einerseits in seiner Rolle als Oberhaupt der Familie gestärkt, aber andererseits verlor er auch Kompetenzen hinsichtlich des Geschehens innerhalb der Familie (vgl. Meuser 2012, Sieder 2010). Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts

hat sich diese Ansicht in der Gesellschaft zementiert und nur noch die Mutter galt als primäre Bezugsperson der Kinder.

Dem Vater wurde ab den 1950er-Jahren „nur“ noch die Aufgabe der instrumentellen Führerschaft in der Familie zugeschrieben. Der Vater wurde definiert als Repräsentant der Familie zur Außenwelt, dies drückte sich insbesondere durch seine Berufstätigkeit aus. Zudem wurde das Bild vermittelt, dass die Väter die Zuwendung zu den Kindern auf ein Minimum reduzierten (vgl. Meuser 2012, Sieder 2010). Diese Vorstellung von Vaterschaft blieb in den Familien der bürgerlichen Mittelschicht, die es sich ökonomisch leisten konnten, zumindest bis in die Mitte der 1980er-Jahre bestehen. Ab dieser Zeit begannen Väter, sich zu hinterfragen und waren nicht mehr mit der ausschließlichen Rolle des Ernährers zufrieden (vgl. Meuser 2012: 67). Diese Veränderung der Einstellung der Väter hat einen gesellschaftlichen Hintergrund. Zum einen durch die Frauenbewegung. Die Erwerbsbeteiligung der Frauen bzw. von Müttern begann an zu steigen, dadurch drangen Mütter in die bis dahin väterliche Arbeitswelt ein und steuerten so Teile des Haushaltseinkommens bei. Zudem kam auch die Forderung der Mütter, die gesellschaftlich getragen wurde, dass sich die Väter mehr an der Familienarbeit beteiligen sollen (vgl. Meuser 2012: 68). Zum anderen veränderte sich auch die Erwerbsarbeit. Immer mehr atypische Beschäftigungsverhältnisse lösten die Normalarbeitsverhältnisse (u.a. regelmäßiges Einkommen und Vollbeschäftigung) ab, die als Basis des Ernährermodells Voraussetzung sind. (siehe Kapitel 3.5.1) (vgl. Meuser 2012: 69). Zudem wurde die räumliche Trennung von Arbeits- und Familienwelt diffuser. Väter, die durch das Verschwimmen der Grenzen Teile ihre Erwerbstätigkeit von zu Hause ausübten, erhöhten teilweise dadurch den Kontakt zu ihren Kindern und so veränderten sich auch ihre Vaterschaftspraktiken (vgl. Meuser 2012: 70). Dazu lässt sich aber feststellen, dass diese Öffnung der Väter hin zur Familie nicht allein von diesen kam, sondern der soziale Druck auf die Väter hat diese Veränderung mitgetragen (vgl. Meuser 2012: 70). Durch diese Veränderungen lassen sich nach Meuser vier koexistierende Vatertypen unterscheiden:

- der traditionelle Ernährer
- der moderne Ernährer
- der ganzheitliche Vater
- und der familienzentrierte Vater

Das Modell „moderner Ernährer“ ist das am weitesten verbreitete, – wie schon oben kurz beschrieben – sieht sich der Vater in diesem Modell als Ernährer der Familie und assistiert seiner Frau bei der Hausarbeit. Er ist wesentlich präsenter in der Familie als der traditionelle Vater und gegenüber den Kindern nimmt er eher die Rolle des Spielkameraden ein (vgl. Meuser 2012: 71). Wie im Kapitel 3.2.2 darstellt, erhöht sich in diesem Modell auch die Spannung zwischen Arbeit und Familie für den Vater. Dennoch ist ersichtlich, dass Väter nach der Geburt ihre Erwerbsarbeit vermehrt ausüben. So zeigte sich in Deutschland, dass 56 Prozent der kinderlosen Männer 36 Stunden pro Woche und mehr arbeiten, demgegenüber stehen 75 Prozent der Männer mit einem Kind und 82 Prozent der Männer mit zwei oder mehr Kindern (vgl. BMFSFJ 2003: 114). Ähnliche Zahlen aus Österreich belegen das deutsche Männerbild. Hier zeigt sich, dass Männer ohne Kind im Alter zwischen 25 und 49 Jahren zu acht Prozent teilzeitbeschäftigt sind, wogegen bei Männern im selben Alter, aber mit Kind, die Teilzeitbeschäftigung nur bei fünf Prozent liegt (vgl. Statistik Austria 2013: 85). Dies kann man aber nicht als Flucht von der Familie attestieren, sondern als Notwendigkeit. Denn durch das neue Familienmitglied und den zumindest kurzfristigen Wegfall des Einkommens der Mutter ist der finanzielle Druck gestiegen (vgl. Meuser 2012: 72). Ein Punkt, mit dem Väter zu kämpfen haben, wenn sie sich vermehrt auf Familie und Kind konzentrieren und ihre Arbeit in den Hintergrund rücken, ist der vermeintliche Verlust ihrer Männlichkeit bzw. sie lösen mit ihrer Männlichkeitskonstruktion Irritationen in ihrer Umgebung aus (vgl. Meuser 2012: 76).

3.3. Zeichentrick

In diesem Kapitel steht der Zeichentrick, das Analysematerial dieser Arbeit, im Mittelpunkt. Um diesen Begriff näher zu beleuchten wird, zunächst ein Überblick über die verschiedenen Definitionen des Begriffes Zeichentrick gegeben. Daran schließt ein geschichtlicher Abriss des Zeichentricks, im Besonderen in den Vereinigten Staaten von Amerika, an. Dieser soll dazu dienen, die Entwicklung dieser „visuellen Kultur“ vom ersten Aufkommen bis hin zum Massenmedium zu zeigen und damit auch die immer größer werdende soziale Bedeutung abzubilden (vgl. Schneider 1995, Doelker-Tobler 1986).

3.3.1. Definition Zeichentrick

Der Zeichentrick bzw. der Animationsfilm ist ein breit gefächertes Genre, welches auf ein breites Repertoire an Topoi, Handlungsmuster oder Figurenkonstellationen zurückgreifen kann (vgl. Friedrich 2012: 5). Zudem zählt zu diesem Genre eine breite Palette von unterschiedlichen künstlerischen und technischen Gestaltung- und Produktionsformen. Dazu zählen unter anderem Puppentrick, Silhouettenfilm und Legetrick, der Objekttrick und die neueste Form, die Computeranimation (vgl. Friedrich 2012: 5ff.). Wenn man nach der Wortbedeutung des Begriffes „Animation“ fragt, so stößt man auf das lateinische Verb „animare“, das so viel bedeutet wie „Leben einhauchen“ oder „beseelen“ (vgl. Friedrich 2012: 6). Auch der Begriff „Anime“ der in Japan für alle Arten des Animationsfilmes steht, ist eine verkürzte Form des japanischen Wortes „anime-shon“, was wiederum Animation bedeutet (vgl. Hu: 2010: 101).

Nach dem Filmtheoretiker Eisenstein kann man den Trickfilm grundsätzlich folgendermaßen definieren:

„The animated drawing is the most direct manifestation of ... animism! That which is known to be lifeless, a graphic drawing, is animated. Drawing as such – outside an object of representation! – is brought to life. But furthermore and inseparably, the subject – the object of representation – is also animated:

ordinary lifeless objects, plants, beasts – all are animated and humanized“
(Eisenstein 1986: 43).

Einen ähnlichen Blick auf den Trickfilm wirft Rolf Giesen und definiert diesen wie folgt:

„Unter einer Animation versteht man eine Folge von Einzelbildern, die zusammen gesehen den Eindruck eines Bewegungsablaufs vermitteln. Demnach ist jeder Film „animiert“, da er aus einer Folge fotografischer Kader besteht, die bei der Vorführung eine kontinuierliche Bewegung suggerieren“ (Giesen 2003: 7).

Diese Definitionen verdeutlichen genau den Unterschied zwischen Trick- und Realfilm. Denn im Gegensatz zum Realfilm, in dem mit der Kamera eine Folge von Bildern aufgenommen wird, besteht der Trick- bzw. Animationsfilm aus einzelnen „Frame by Frame“ separat aufgenommenen Bildern, die in der Regel wie beim Realfilm mit 24 Bildern pro Sekunde abgespielt werden (vgl. Friedrich 2012: 6). Zudem kann man beim Trickfilm der Kreativität völligen Freiraum geben, was beim Realfilm nicht der Fall ist, denn beim Trickfilm ist nur das nicht möglich, was man sich nicht vorstellen kann. Dazu schreibt der Kunstschaffende Hilmar Hoffman:

„Der Trickfilm [...] ist an nichts weiter gebunden als an die Grenzen der Fantasie seiner Schöpfer, an die Artistik von Zeichenstift und Radiergummi und an die Perfektion der Multiplankamera. Der Zeichenstift kann sich über alle Gesetze der Kausalität, der Schwerkraft, der Logik und der Natur hinwegsetzen. Es gibt kein Milieu, das der Trickfilm nicht auszumalen oder nicht noch zu intensivieren vermöchte. Es gibt keine realistische oder utopische Szenerie, keine psychologische Situation, vor der seine Realisierungskünste versagen müssten“
(Friedrich 2012: 7).

Zudem ist beim Trickfilm gerade das Besondere oder, wenn man nach Worten des Trickfilmkünstlers Norman McLaren gehen will, das Magische, was gerade zwischen den einzelnen Bildern geschieht:

„Animation is not the art of drawing that move, but rather the art of movements that are drawn. What happens between each frame is more important than what

happens on each frame. [...] Therefore, animation is the art of manipulating the invisible interstices between frames“ (Friedrich 2010: 7).

Die bisherigen Definitionen sind davon ausgegangen, dass der Mensch die Bilder bzw. das Geschehen in Bewegung setzt, dies hat sich aber mit der Animation durch den Computer geändert. Dadurch wird die Definition des Trick- bzw. Animationsfilms noch schwieriger. Diese Problematik sieht auch der amerikanische Multimediadesigner Philip Denslow:

„My dilemma over the definition [of animation] has to do with the concept at the heart of animation, that of bringing something to life. If a non-living thing creates something, is it brought to life? Did creation take place? [...] With the future digitalization of all media, all forms of production will perhaps be as much animation as anything else. The makers and studies of live action film will face similar definitional dilemmas“ (Denslow 1997: 4).

Denslow spricht hier auch noch eine weitere Problematik in der Definition von Animationsfilm an, nämlich die immer diffuser werdende Grenze zwischen Trick- und Realfilm.

3.3.2. Die Historie des Zeichentricks

Die ersten Schritte des Zeichentricks sehen manche Wissenschaftler in einigen Höhlenmalereien oder in Malereien in der pharaonischen Zeit in Ägypten. So schreibt der Trickfilmer Iwan Iwanow-Wanko:

„Zwischen den Säulen eines Tempels sind Zeichnungen angebracht, die einen Gott in aufeinanderfolgenden Grußhandlungen darstellen. Wenn der Pharao in seinem Wagen an dem Tempel vorbei jagte, konnte er, da die Abstände zwischen den Säulen gering waren, [...] seinen Gott in Bewegung sehen, wie er die Hand zum Gruß oder zum Segen erhob. So entstand durch diese Reihe von Zeichnungen der Eindruck eines lebenden Bildes“ (Giesen 1986: 2)

Worauf sich die meisten Historiker einigen können, besteht darin, dass die Erfindung der filmischen Kunst der Belebung des Unbelebten weit vor der Erfindung des Kinos war (vgl. Basinger 2012: 20). Im 17. Jahrhundert wurde mit der Erfindung der Laterna Magica der

Grundstein für das bewegte Bild gelegt. Diese konnte durch zwei montierte Glasscheiben, die bewegt wurden, die Illusion der Animation erzeugen. Dieses physiologische Phänomen wurde dann 1824 vom Physiologen Peter Mark Roget theoretisch erklärt (vgl. Basinger 2012: 20). Roget fand heraus, dass die Illusion des bewegten Bildes auf die Trägheit der Netzhaut zurückzuführen ist und dass das Auge ab einer bestimmten Frequenz Einzelbilder nicht mehr als statische und voneinander getrennte Bilder wahrnimmt, sondern der Eindruck eines dynamischen Ablaufes entsteht (vgl. Basinger 2012: 20).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden durch den technischen Fortschritt die Vorrichtungen immer ausgereifter. So erfand John Ayrton Paris das Thaumatrope. Dieses Gerät machte es durch die Rotation von zwei unterschiedlich bemalten Scheiben möglich, dass die beiden Bilder miteinander verschmolzen (vgl. Basinger 2012: 21). Dem folgte die Erfindung des Phenakistoscops durch den Belgier Joseph Antonie-Ferdinand Plateau bzw. den Österreicher Simon von Stampfer. 1834 erfand William George Horner das Teufelsrad, welches aber erst 1867 durch William Lincoln als Zoetrope populär wurde (vgl. Basinger 2012: 21). In weiterer Folge entwickelte dann Emile Reynaud 1879 das Praxinoskop. Dieses wurde dann ab dem Jahr 1892 für Vorführungen im Pariser „Théâtre optique“ verwendet. Es wurden dabei für eine ca. fünfzehnminütige Aufführung bis zu 700 handbemalte Lederstreifen um eine rotierende Trommel aus Spiegeln aufgetragen und dadurch wurden Bilder auf eine Leinwand projiziert (vgl. Schneider 1995: 29).

1895 stieß der Amerikaner Alfred Clark auf eine neue Art des Filmmachens. Mit Hilfe einer Kurbel konnte man die Kamera anhalten, das Bild vor der Linse manipulieren und dann die Kamera wieder weiterlaufen lassen. Somit war das Stop-Motion-Verfahren entdeckt (vgl. Basinger 2012: 25). Vier Jahre später war es dann so weit, der erste reine Animationsfilm kam auf die Leinwand. Es war ein Werbefilm für die Unterstützung der britischen Soldaten von Arthur Melbourne-Cooper mit dem Namen „Machtes: An Appeal“, der Streichhölzer zeigte, die sich in Figuren umformten (vgl. Basinger 2012: 26). In dieser Zeit kam es auch immer öfters vor, dass Animationen und Realfilme zusammentrafen. Filmregisseure versuchten die Bandbreite der Techniken auszuloten und der Trickfilm diente ihnen als Praxistest (vgl. Basinger 2012: 27). Diesen Umstand sah der französisch-russische Regisseur Alexandre Alexeieff sehr kritisch:

„das „reale“ Kino sei nichts weiter als eine spezielle Abart der Animation, ein billiges, industriell produziertes Substitut, bestimmt dazu, die Kreativität von

Künstlern durch Fotografien menschlicher Modelle in Bewegung zu setzen. [...] Leider habe später der große Bruder des Kinos (also die Animation) seine Rolle als Junior klaglos akzeptiert“ (Basinger 2012: 21).

Im Jahr 1906 war es dann so weit, der Karikaturist James Stuart Blackton brachte mit dem Film „Humorous Phases of Funny Faces“ den ersten Zeichentrickfilm auf die Leinwand, in dem zum ersten Mal das Bild-für-Bild-Aufnahmeverfahren durchgehend angewendet wurde (vgl. Schneider 1995, Basinger 2012). In weiterer Folge sorgte Blackton mit seinem Film „The Haunted Hotel“ von 1907 für Aufsehen. In diesem Film schwebten Gegenstände wie von Geisterhand durch ein verlassenes Hotel. Hier ist aber anzumerken, dass dieser ein Remake des Films „El hotel eléctrico“ von 1905 des Spaniers Segundo de Chomón darstellt und mittlerweile als eigentlicher Beginn der Animation auf Zelluloid gilt (vgl. Basinger 2012: 28). Der Franzose Emile Cohl erregte dann am 17. August 1908 die Aufmerksamkeit der Menschen, als sein irrationaler Film „Fantasmogorie“ die Welt erblickte.

„Ersamals dämmerte hier die Ahnung von einer signifikanten Eigenständigkeit der Animation herauf. Cohls Charaktere verweigern jeden Bezug zur äußeren Wirklichkeit, sie agieren autonom in einer grafischen Gegenwelt, die sich auf keinerlei Alltagsempirie mehr abstützt und in der physikalische Gesetzmäßigkeiten ihre Gültigkeit verloren haben“ (Basinger 2012: 29).

Cohl veröffentlichte in den darauffolgenden Jahren ca. 77 weitere Zeichentrickfilme, die durch raffinierte Konzepte brillierten und noch heute Trickfilm-Animatoren faszinieren (vgl. Schneider 1995: 30). Die Karriere Cohls wurde mit dem Durchbruch des US-Amerikaners Winsor McCay beendet. McCay, der als einer der wichtigsten Pioniere des Fachs angesehen wird, veröffentlichte Werke wie „Little Nemo“ (1911) oder „Gertie the Dinosaur“ (1914), die er, wie damals üblich, in Varietés aufführte (vgl. Basinger 2012, Schneider 1995). Ein ähnliches Werk brachte der Spezial-Effect-Spezialist Willis O'Brien mit „The Dinosaur and the Missing Link“ 1915 auf die Leinwand (vgl. Basinger 2012: 27). Die nächsten Jahre sind dann von einigen Innovationen hinsichtlich der Produktionsart des Zeichentrickfilms gekennzeichnet. Darunter fallen unter anderem die Technik, die die Wiederverwendungsmöglichkeit des Hintergrunds ermöglichte (John Randolph Bray), die Technik, die übereinanderliegende Folien als Träger der Zeichnungen etablierte, das sogenannte Cel-Verfahren (Earl Hurd) und das sogenannte Studio-System, das die Ausarbeitung der Zeichentrickfilme in kleine Arbeitsschritte zerlegte und die Arbeitsteilung

in der Produktion eingeführt (J.R. Bray) (vgl. Schneider 1995: 34 ff). Im Jahr 1922 produzierte schließlich Walter Elias Disney seine ersten Kurzfilme. Zwischen den Jahren 1924 und 1927 produzierte er seine erste Serie mit dem Titel „Alice in Cartoonland“, die 56 Folgen umfasste (vgl. Schneider 1995: 36). In dieser Serie kam auch die Figur der Katze „Julius“ vor, die an die beliebte Trickfigur der 1920 Jahre „Felix the Cat“ angelehnt war. „Felix the Cat“ war auch Vorbild für die Serie „Oswald the Lucky Rabbit“ und auch für die ersten Mickey-Mouse-Cartoons, weswegen der Vertrieb zunächst auch untersagt wurde (vgl. Schneider 1995: 37). Den großen Durchbruch schaffte Disney dann mit dem Zeichentrickfilm „Steamboat Willi“, der als einer der ersten vertonten Zeichentrickfilme gilt. In weiter Folge brachte Disney den Zeichentrickfilm auf ein neues Niveau, was in Verbindung mit besserer Vertonung und Einbau von Dramaturgie der Zeichentrickfilme zu tun hat, zudem brachte Disney 1932 mit „Flowers and Trees“ den ersten kolorierten Zeichentrickfilm heraus (vgl. Schneider 1995: 37). Dieser Fortschritt erstaunte auch andere Filmemacher wie Al Eugster:

„Frustration war alles, was damals herrschte. Wir betrachteten Disney Filme und wußten, daß wir künstlerisch nicht an sie heranreichen konnten. Mein Gott, [...] es war die reinste Zauberei [...]“ (Maltin 1991: 29).

In den 1930er-Jahren brachten neben dem Walt Disney weitere Zeichner erfolgreiche Zeichentrickserien heraus. Zu den erfolgreichsten zählten Paul Terry, mit den Serien „Mighty Mouse“, „Heckel und Jeckle“ und „Aesop's Fables“ bzw. Max Fleischer mit den Serien „Betty Boop“ und „Popeye the Sailor“ (vgl. Schneider 1995: 41ff.). Zudem kam in den 1930er-Jahren auch die vom Warner Brothers Studio entwickelte Serie „Loony Tunes“, die sich hinsichtlich ihres Inhaltes gänzlich von den Verniedlichungen der Disney Zeichentrickfilme unterschied, heraus. Siebert schreibt dazu:

„Bei Warner Brothers wird zum ersten Mal die Unverwüstlichkeit zum Markenzeichen der Trickfiguren, die trotz jäher Abgründe, TNT-Bomben und Schrotladungen immer wieder zurückkehren. Bis heute gehören bis zur Unkenntlichkeit verzerrte Gesichtszüge, heraustretende Augen und gummiartige Verdrehungen des Körpers zum Repertoire der Animation, gegen das die beschaulichen Disney-Filme gemächlich, getragen und fast fad wirken“ (Siebert 2005: 52).

Diese Art von Zeichentrick eignete sich auch das Warner Brothers Studio mit William Hanna und Joseph Barbera bzw. Tex (Fred) Avery mit ihrer Serie „Tom und Jerry“ an, die dadurch Disney große Konkurrenz machten (vgl. Schneider 1995: 43). Angesichts dieser Entwicklung hin zu Gewalt als Quelle des Humors im Zeichentrick trafen Max Horkheimer und Theodor W. Adorno dazu in ihrem Buch „Dialektik der Aufklärung“ (1944) folgende Aussage:

„Vor wenigen Jahren hatten sie [die Cartoons, B.S.] konsistente Handlungen, die erst in den letzten Minuten im Wirbel der Verfolgung sich auflösten. Ihre Verfahrensweisen glich darin dem alten Brauch der slapstick comedy. Nun aber haben sich die Zeitrelationen verschoben. Gerade noch in den ersten Sequenzen des Trickfilms wird ein Handlungsmotiv angegeben, damit an ihm während des Verlaufs die Zerstörung sich betätigen kann: unterm Hallo des Publikums wird die Hauptgestalt wie ein Lumpen herumgeschleudert“ (Horkheimer und Adorno 1990: 146, zit. Nach Schneider 1995: 44).

Im Laufe der 1950er-Jahre änderte sich dann der Stil des Zeichentricks ein weiteres Mal, die UPA (United Productions of America) brachte Zeichentrickserien mit einfacherem Design (als Disney) und gewaltfreierem Inhalt (als Warner Brothers) auf den Markt. Dazu zählt unter anderem die Serie „Mr. Magoo“ (vgl. Schneider 1995). Zudem produzierten immer mehr Studios Zeichentrick für das Fernsehen. So kamen Serien wie „Crusader Rabbit“, „Winky Dink and You“ oder „Rock and His Friends“ auf die TV-Bildschirme (vgl. Schneider 1995: 48ff.) Im Jahr 1958 lief dann auf dem Sender ABC die erste Zeichentrickserie, die speziell für die Primetime produziert wurde, „The Flintstones“ (vgl. Schneider 1995: 49).

Die Serien wurden aber schließlich in der Mitte der 1960er-Jahre von der Hauptsendezeit auf Samstagvormittag verlegt. Dadurch änderte sich auch das Zielpublikum der Zeichentrickmacher, nämlich von Erwachsenen und Kindern auf ausschließlich Kinder (vgl. Schneider 1995: 50). Durch diese Umgestaltung kamen immer mehr Superhelden und Actionserien auf den Markt, dazu zu zählten unter anderem „Aquaman, Batman, Astro Boy, Speed Racer oder Fantastic Voyage“ (vgl. Schneider 1995: 50).

Ende der 1960er-Jahre bzw. Anfang der 1970er-Jahre begann dann eine Diskussion über Gewalt in den Zeichentrickserien und viele Serien aus den 1940er wurden daraufhin nicht

mehr ausgestrahlt. Auch der Inhalt der neuen Serien änderte sich, zumindest der Serien, die auf network-abhängigen Sendern ausgestrahlt wurden, wie zum Beispiel die Serien „The Archie Show“, „Jessie and the Pussycats“ oder auch „Fat Albert and The Cosby Kids“. Andere Serien, die auf unabhängigen Sendern und auch in Europa ausgestrahlt wurden, hielten an Gewalt fest, dazu zählten in den 80er-Jahren „He-Man“, „Transformers“, oder „Saber Rider“ (vgl. Schneider 1995: 51ff.). Andere Serien wie „Tom and Jerry“ oder „the Snuf“ („Die Schlümpfe“) änderten ihren Inhalt von gewalttätigen zu kinderfreundlichen Inhalten (vgl. Schneider 1995: 52).

In den 1980er-Jahren haben sich die Inhalte und die Figuren der Zeichentrickserien in den U.S.A., aber auch in Europa, immer mehr gewandelt. Slapstick und reine Aktion sind der „lean production“, das heißt einer ökonomischeren Produktionsweise hinsichtlich der visuellen Veränderung der Zeichnung, gewichen. Zudem steht seit den 1980er-Jahren bis zum heutigen Zeitpunkt immer mehr die zu erzählende Geschichte, also eine „Story“, im Mittelpunkt der Zeichentrickserien (vgl. Schneider 1995: 23). Was die aktuellen Zeichentrickserien zudem ausmachen, besteht darin, dass das Kommerzielle im Vordergrund steht. Kinderfernsehen wird durch das vermehrte Angebot immer mehr zu einem umkämpften Marktsegment, in dem die Werbung zwischen den Serien oft in den Vordergrund rückt (vgl. Eßer und Mattusch 1994, Signer Widmer 2013). Dies wird dadurch unterstützt, dass die Werbung in einem kinderorientierten Stil produziert wird und so die Grenzen zwischen Serie und Werbung für Kinder immer schwerer zu erkennen sind (vgl. Eßer und Mattusch 1994: 371). Diese Problematik wird durch die Tatsache unterstrichen, dass viele Serien im Kinderprogramm nur darum gezeigt werden, um die jeweiligen Produkte zur Serie zu vermarkten. Eine solche Verbindung zwischen Serie, Programmplatz, Spielzeugindustrie und Produkt wird als toy-linked Programm bzw. toy-linked Serie bezeichnet (vgl. Schneider 1995: 55).

3.4. Stand der Forschung zu Familie im Zeichentrick

In den Sozialwissenschaften wurde schon eine Vielzahl an Untersuchungen hinsichtlich des Mediums Zeichentrick, insbesondere von Zeichentrickfilmen, durchgeführt. Im Mittelpunkt der meisten Untersuchungen stand die Analyse der Zeichentrickfilme, aber auch der Serien, bezüglich der Themen Gender und Gewalt. Aber auch das Thema Familie wurde von einigen Forschern untersucht. Als Analysematerial wurden von den ForscherInnen bevorzugt Disneyfilme untersucht, was wahrscheinlich damit in Zusammenhang steht, dass Disney als der wesentliche Faktor in der Kinderunterhaltung angesehen wird (vgl. Tanner et al. 2003: 356). Deswegen soll dieser Abriss mit den Forschungsergebnissen zu Familie in Disneyfilmen bzw. -serien beginnen. Daran anschließend werden weitere Erkenntnisse aus den Forschungen zu Zeichentrickfilmen bzw. -serien und Familie besprochen, die Filme und Serien von anderen Produzenten bzw. Fernsehkanälen untersucht haben.

In den bisherigen Untersuchungen zu Disneyproduktionen zeigte sich, dass in den Zeichentrickfilmen die weiblichen und männlichen Charaktere zumeist stereotyp dargestellt wurden. Zudem standen die männlichen Charaktere zumeist im Mittelpunkt des Interesses der Handlungen (vgl. Thompson und Zerbinos 1995, Michael 2012). In den Zeichentrickfilmen bzw. Zeichentrickserien wurden weibliche und männliche Charaktere gänzlich unterschiedlich dargestellt. Grundsätzlich gibt es in den Zeichentrickfilmen weniger weibliche Charaktere als männliche, darüber hinaus bekleiden Männer auch öfters die „Hauptrolle“ in den Filmen (vgl. Hentges und Case 2013: 382). Wenn Frauen dargestellt werden, werden sie zumeist als Mütter gezeigt bzw. bekleiden Jobs mit eher niedrigerem Status (vgl. Thompson und Zerbinos 1995: 653). Frauen wurden zumeist als deutlich emotionaler, liebevoller, einfühlsamer und gebrechlicher dargestellt. Außerdem setzten sich weibliche Charaktere mehr mit ihrem Äußeren auseinander (vgl. Thompson und Zerbinos 1995, Gerding und Signorielli 2014). Aber in den letzten Jahren hat sich auch in den Disney-Zeichentrick etwas an den eingefahrenen weiblichen Stereotypen geändert. So zeigen sich einige weibliche Charaktere wesentlich mutiger und heroischer. So zum Beispiel in den Filmen „Mulan“ und „Pochahontas“, oder wie in der Serie „Doc McStuffins“ wird die weibliche Hauptrolle neugierig und an der Wissenschaft interessiert gezeigt. (vgl. Towbin et al. 2003, Keys 2016). Wobei man hier auch anmerken muss, dass die mutiger und auch aggressiver gezeigten weiblichen Charaktere zum Schluss der Geschichten oftmals wieder,

zum Beispiel Bell in „Die Schöne und das Biest“, in traditionelle Rollenmuster verfallen (vgl. Towbin et al. 2003: 38).

Männliche Rollen wurden im Zeichentrick im Gegensatz dazu eher unabhängiger, durchsetzungsfähiger sportlicher, aggressiver und einfallsreicher präsentiert (vgl. Thompson und Zerbinos 1995, Leaper et al. 2002). Trotz dieser Unterschiede zwischen den Geschlechtern weisen männliche Charaktere oft auch androgyne Züge auf, also sie vereinigen weibliche und männliche stereotype Züge in sich (vgl. England et al. 2011: 562). Hinsichtlich der Darstellung von Gewalt im Genderkontext zeigten Untersuchungen, dass männliche Charaktere eher zu Handlungen mit physischer Gewalt neigen und weibliche Figuren soziale Aggressionen ausübten (vgl. Luther und Legg 2010: 191). Dennoch zeigt sich auch hier wie schon bei den weiblichen Charakteren eine Auflockerung der Stereotypen. So wird zum Beispiel im Film „Robin Hood“ gezeigt, dass Männer auch ohne Gewalt Probleme lösen können (vgl. Towbin et al. 2003: 37).

Explizite Untersuchungen zu Familie, Familienleben bzw. elterlichen Rollen im Zeichentrick haben bisher gezeigt, dass Familien einen hohen Stellenwert in Disney-Zeichentrickfilmen haben (vgl. Tanner et al. 2003, Brydon 2009, Balraj und Gopl 2013, Holcomb et al. 2014, Astrom 2015, Fraustion 2015). Die „HauptdarstellerInnen“ im Disney-Zeichentrick geben der Familie eine höhere Priorität als dem eigenen Wohl, die Ehe und Kinder sind die ultimativen Ziele im Leben der Charaktere (vgl. Tanner et al. 2003: 368). Zudem werden auch verschiedene Arten von Familientypen präsentiert (vgl. Balraj und Gopal 2013; Tanner et al. 2003). Hier muss aber angemerkt werden, dass Stieffamilien oft negativ bzw. sehr simpel dargestellt werden (vgl. Tanner et al. 2003:367). Auch wird oft bei Nichtvorhandensein der biologischen Eltern auf feenhafte oder tierische Charaktere zurückgegriffen, die dann die Erziehung und den Schutz der Kinder übernehmen. Diese mystischen Ersatzeltern kommen zum Beispiel in den Filmen „Aladdin“ („Dschinni“), „Aschenputtel“ („die Fee“) oder in „Dumo“ („Timothy“) vor (vgl. Holcomb et al. 2014: 15). Die Mütter werden in den Zeichentrickfilmen als primäre Bezugsperson der Kinder gezeigt, wenn sie überhaupt gezeigt werden. Denn biologische Mütter werden in vielen Filmen marginalisiert bzw. gänzlich weggelassen (vgl. Holcomb et al. 2014, Tanner et al. 2003:). Wenn sie vorhanden sind, werden sie in der Beschützerrolle gegenüber den Kindern dargestellt und geben den Kindern ihre bedingungslose Liebe (Tanner et al. 2003: 362). Aber es werden auch vermehrt „böse“ Mütter (Stiefmütter) gezeigt und, wenn diese in den

Geschichten vorkommen, werden ihre Charakterzüge wesentlich deutlicher präsentiert, als wenn „gute“ Mütter in den Geschichten auftreten (vgl. Fraustino 2015: 141). Stiefmütter werden in Disneygeschichten oft als gefühllos und böse dargestellt (vgl. Tanner et al. 2003: 362). Väter nehmen wesentlich öfter an den Handlungen teil als Mütter (vgl. Holcomb et al. 2014: 19). Väter werden als liebevolle, aber strenge Charaktere dargestellt, die eine gewisse Autorität gegenüber der Familie ausstrahlen. Dennoch werden die väterlichen Handlungen als aufopferungsvoll gegenüber den Kindern dargestellt (vgl. Tanner et al. 2003: 363). Dennoch weisen die Väter in den Filmen eine gewisse emotionale Distanz zu ihren Kindern auf. Dies hat sich aber in den letzten Jahren mit Filmen wie „Findet Nemo“ und „Wolkig mit Aussicht auf Fleischbällchen“ etwas geändert. Väter werden emotional offener und hingebungsvoll gezeigt (vgl. Brydon 2009, Astrom 2015). Im Fall von „Marlin“ in „Findet Nemo“ „bemuttert“ der Vater seinen Sohn und er wird auch nicht heroisch dargestellt. Der Vater verlässt die Freundschaftsrolle und nimmt die Rolle der primären Bezugsperson des Kindes ein (vgl. Brydon 2009: 139ff.). Es ist aber anzumerken, dass diese „mütterliche“ Rolle der Väter nur zustande kommt, weil die biologische Mutter verstorben ist. Disney zeigt also, dass Väter erst dann zur primären Bezugsperson werden, wenn die Mutter nicht vorhanden ist, was wiederum ein traditionelles Bild von Vater und Mutter unterstützt (vgl. Brydon 2009, Astrom 2015). Hinsichtlich der Darstellung von Stiefvätern zeigen die Untersuchungen, dass diese wesentlich positiver als Stiefmütter dargestellt und ihre Beziehung zu den Kindern als freundschaftlicher gezeigt werden (vgl. Tanner et al. 2003: 362). Hinsichtlich der Liebe zwischen Paaren wird diese als Grundsubstanz für die Paarbildung beschrieben. Zudem wird das Entstehen von Liebe als einfach dargestellt. Der erste Blick oder wie bei „Schneewittchen“, wo die Liebe im Schlaf entsteht (vgl. Tanner et al. 2003: 364).

Die Untersuchungen zu Zeichentrickfilmen bzw. -serien anderer Produzenten weisen ein wesentlich differenzierteres Bild der Familie und der Elternrollen auf, als dies die zuvor dargelegten Ergebnisse zu Disneyproduktionen gezeigt haben. Dies hat damit zu tun, dass andere Produzenten andere Zielgruppen mit ihren Cartoons ansprechen wollen, als dies Disney tut (vgl. Raymond 2013, Nagy 2010). Unter Zeichentrickserien für ein älteres Publikum fallen zum Beispiel die beliebten Serien „Die Simpsons“ und „South Park“. Die Serie „Die Simpsons“ muss grundsätzlich als Satire verstanden werden, in der auch das traditionelle Bild der Familie und auch der Geschlechterrollen parodiert werden (vgl. Henry 2007, Neuhaus 2010). Es wird ein abwechselndes Bild von traditioneller und progressiver

Weiblichkeit gezeigt (vgl. Henry 2007: 299). Dieses ambivalente Bild zeichnet sich besonders in der Rolle der Mutter, „Marge“, ab. Einerseits kann die Rolle von „Marge“ als Kritik an der Geschlechternorm gesehen werden, andererseits ist ihr Verharren in der Geschlechternorm und ihre Ignoranz der Realität bzw. ihr Hoffen, dass sie ihren Mann doch noch ändern kann, so präsent, dass man die Satire leicht übersehen kann (vgl. Henry 2007, Neuhaus 2010). Die Serien „American Dad“, „Family Guy“ und „South Park“ zeigen mit ihrem satirischen Unterton das gleiche traditionelle Familienbild wie die Familie Simpsons. Der Vater wird als Ernährer der Familie gezeigt und die Mutter bewegt sich größtenteils in der Umgebung des Hauses bzw. wird beim Einkaufen gezeigt (vgl. Raymond 2013: 202). Hinsichtlich der Mutterrolle zeigt der Charakter „Liane“, die Mutter von „Eric Cartman“ in der Serie „South Park“, aber ein sehr diffuses Bild. Auf der einen Seite wird sie als alleinstehende Mutter dargestellt, die ihren Sohn, wo es nur geht, umsorgt und das ohne Unterstützung anderer Personen. Auf der anderen Seite steht ihr offenes Sexualleben oft im Mittelpunkt der Storyline. Zudem steht auch ihr biologisches Geschlecht oft zur Debatte, denn „Liane“ ist ein Zwitter (vgl. Nagy 2010: 14).

Es gab aber auch Untersuchungen von Produktionen, die nicht aus dem Hause Disney kommen und die für Kinder gemacht wurden. So wurde zum Beispiel die Serie „Dora“ untersucht, in der ein kleines Mädchen mit lateinamerikanischer Herkunft spielerisch die Welt erkundet und dabei den Stereotyp von Mädchen durchbricht, wobei sie als abenteuerlustig, mutig und aktiv gezeigt wird (vgl. Keys 2016: 366). Geschlechterrollen wurden auch in der Serie „Pokémon“ untersucht. Hier zeigte die Untersuchung, dass männliche Trainer wesentlich öfters in der Serie vorkommen als weibliche Trainerinnen. Zudem wurden die männlichen Trainer auch als die „besseren“ Trainer dargestellt (vgl. Ogletree et al. 2004: 857). Hinsichtlich der Vaterrolle wurde der für Kinder produzierte Zeichentrickfilm „Himmel und Huhn“ untersucht. Hier wird der Vater nicht als aggressiv und autoritär bzw. als Kumpel des Kindes gezeigt, sondern der Vater kümmert sich um sein Kind und die Beziehung zwischen Vater und Sohn wird immer wieder neu ausgehandelt (vgl. Astrom 2015: 304).

Diese doch recht ambivalenten Ergebnisse, die größtenteils durch quantitative Inhaltsanalyse zustande gekommen sind, zeigen hinsichtlich der elterlichen Rollen, aber im Besonderen für den Forschungsbereich „wie Familie hergestellt wird“ Defizite auf. Deswegen werden diese

Ergebnisse als Ausgangspunkt für diese Arbeit herangezogen und sollen helfen, die oben genannten Forschungsfragen zu beantworten.

3.5. Theoretische Einbettung

In diesem Kapitel werden kurz die beiden Theorien, Doing Gender und Doing Family dargestellt. Das Konzept Doing Gender soll im Analyse- bzw. Ergebnisteil hinsichtlich der Elternschaft Anwendung finden und die Darstellung von Mutter- und Vaterrolle theoretisch untermauern. Die Frage, wie das Familienleben hergestellt und wie Familie in den Zeichentrickserien gelebt wird, sollen dann mit Hilfe des Doing Family Ansatzes erklärt und theoretisch gefestigt werden. Zudem soll mit diesem Ansatz Veränderungen im Familienleben zwischen den Zeichentrickserien aus den 1980er-Jahren und den Serien, die nach dem Jahr 2001 produziert wurden, erklärt werden. Im Zusammenhang mit dem Doing Family Ansatz wird auch auf die Begriffe doppelte Entgrenzung, „Doing Boundray“ und Herstellung der Familie eingegangen, die wichtige Faktoren des Ansatzes darstellen.

3.5.1. Doing Gender

Das Konzept des Doing Gender wurde von Candace West und Don H. Zimmerman im Wesentlichen entwickelt und entspringt der interaktionstheoretischen Soziologie (vgl. Gildemeister 2010: 137). Dieser Ansatz begreift Geschlecht als einen sozialen Prozess, in dem „Geschlecht“ als folgenreiche Unterscheidung hervorgebracht und reproduziert wird. Der Doing Gender Ansatz geht davon aus, dass Geschlechtszugehörigkeit in einem fortlaufenden Handlungsprozess hergestellt wird (vgl. Gildemeister 2010: 137).

„Das Herstellen von Geschlecht (doing gender) umfasst eine gebündelte Vielfalt sozial gesteuerter Tätigkeiten auf der Ebene der Wahrnehmung, der Interaktion und der Alltagspolitik, welche bestimmte Handlungen mit der Bedeutung versehen, Ausdruck weiblicher oder männlicher ‚Natur‘ zu sein. Wenn wir das Geschlecht (gender) als eine Leistung ansehen, als ein erworbenes Merkmal des Handelns in sozialen Situationen, wendet sich unsere Aufmerksamkeit von Faktoren ab, die im Individuum verankert sind, und konzentriert sich auf interaktive und letztlich institutionelle Bereiche. In gewissem Sinne sind es die Individuen, die das Geschlecht hervorbringen. Aber es ist ein Tun, das in der sozialen Situation verankert ist und das in der virtuellen oder realen Gegenwart

anderer vollzogen wird, von denen wir annehmen, dass sie sich daran orientieren. Wir betrachten das Geschlecht weniger als Eigenschaft von Individuen, sondern vielmehr als ein Element, das in sozialen Situationen entsteht: Es ist sowohl das Ergebnis wie auch die Rechtfertigung verschiedener sozialer Arrangements sowie ein Mittel, eine der grundlegenden Teilungen der Gesellschaft zu legitimieren“ (West und Zimmerman 1987: 14; Übersetzung in Gildemeister und Wetterer 1992: 237).

Geschlecht wird nach diesem Ansatz nicht als naturgegeben angesehen, sondern durch die Geschlechteridentität wird es als Ergebnis komplexer langwieriger Prozesse gesehen (vgl. Gildemeister 2010: 137). West und Zimmerman haben hierzu eine dreigliedrige Unterteilung entwickelt, um dem biologischen Denken in der Geschlechterforschung entgegenzuwirken.

- „sex“: die Geburtsklassifikation des körperlichen Geschlechts aufgrund sozial vereinbarter biologischer Kriterien
- „sex-category“: die soziale Zuordnung zu einem Geschlecht im Alltag aufgrund der sozial geforderten Darstellung einer erkennbaren Zugehörigkeit zur einen oder anderen Kategorie. Diese muss der Geburtsklassifikation nicht entsprechen
- „gender“: die intersubjektive Validierung in Interaktionsprozessen durch ein situationsadäquates Verhalten und Handeln im Lichte normativer Vorgaben und unter Berücksichtigung der Tätigkeiten, welche der in Anspruch genommenen Geschlechtskategorie angemessen sind (Gildemeister 2010: 138)

Der Doing Gender Ansatz geht des Weiteren davon aus, dass „gender“ und „sex-category“ aneinandergelassen sind, somit ist die Herstellung des Geschlechts in Interaktionen nicht grundsätzlich an das biologische Geschlecht gebunden. Dennoch ist das beliebige Hin- und Herspringen zwischen den Geschlechtern für die Subjekte nicht einfach möglich, denn die jeweiligen Geschlechter sind mit Macht und Ressourcen verbunden und uneindeutige Geschlechteridentitäten sind mit Sanktionen im gesellschaftlichen Leben verbunden (vgl. Rinken 2010: 52).

Mit dem beschriebenen Ansatz des Doing Gender soll in der Analyse bzw. bei der Aufbereitung der Ergebnisse versucht werden, die Darstellung von Mutter und Vater in den ausgewählten Zeichentrickserien theoretisch zu untermauern. Hierbei soll neben der körperlichen Selbstpräsentation (Kleidung, Aussehen und der gesellschaftlichen Teilhabe) eben auch das Handeln der Figuren mit ihren Familienmitgliedern im Mittelpunkt der Analyse stehen.

3.5.2. Doing Family

Wie oben beschrieben soll der Doing Family Ansatz in dieser Arbeit dahingehend Verwendung finden, zu erklären und theoretisch zu festigen, wie das Familienleben in den Zeichentrickserien hergestellt wird, wie Familie gelebt wird und ob sich in der Herstellung des Familienalltages eine Veränderung vollzogen hat. *„Der Doing Family Ansatz steht in Analogie zum sozialkonstruktivistischen Ansatz des Doing Gender, es steht die Herstellung von Familie als zusammengehörige Gruppe, ihre Selbstdefinition und Inszenierung als solche im Mittelpunkt, welche von praktischen und symbolischen Verschränkungsleistungen individueller Lebensführungen im Kontext von Familie getragen wird“* (Schier und Jurczyk 2007: 10) Zudem werden die Familie und das familiäre Handeln bzw. die Vorstellungen darüber in soziale und gesellschaftliche Schemata gedrängt und ständig Relationen zu Normen und Wertvorstellungen ausgesetzt (vgl. Jurczyk et al. 2009). Das heißt, dass Familie nicht einfach gegeben ist, sondern man muss für das „Projekt“ Familie etwas tun, damit sie zustande kommt und erhalten bleibt (vgl. Jurczyk 2014: 117) Bei diesem Tun stehen nicht einzelne Handlungen im Mittelpunkt, sondern Handlungszusammenhänge auf individueller und interpersonaler Ebene, im Besonderen die Ebene der alltäglichen Lebensführung. Hierbei ist nicht die Familie oder der Haushalt der Ort der Lebensführung, sondern das Individuum, das permanent Handlungsfelder überschreitet und in verschiedene gesellschaftliche Sphären eingebunden ist (vgl. Jurczyk 2014: 121). Diese alltägliche Lebensführung wurde für das einzelne Individuum und die Familie als Gruppe in den letzten Jahren schwieriger. Es lassen sich immer schwerer die individuellen Vorstellungen mit den Gruppenbedürfnissen vereinbaren. Die Selbstverständlichkeit der Familie geht durch die fortschreitende Entgrenzung immer mehr verloren (vgl. Jurczyk 2014: 122). Unter Entgrenzung versteht man die forcierte Modernisierung von entwickelten Gesellschaften, eine zunehmende Brüchigkeit und Ausdünnung und zum Teil auch Auflösung bis dahin

sicher geglaubter Ab- und Begrenzungen von Sphären der Gesellschaft und des persönlichen Lebens (vgl. Jurczyk et al. 2009: 27). Mit diesen Veränderungen sind unter anderem auch folgende Bereiche betroffen:

- die Abgrenzungen zwischen Geschlechts- und Rollenidentitäten sowie generell die Konturierung fester personaler Identitäten
- die eindeutige Zuordnung von Menschen zu Alters- und Generationslagen
- die starre berufliche Arbeitsteilung und Berufsordnung
- die Verteilung von Funktionen in Betrieben und Organisationen
- die Abgrenzung von Organisationen gegenüber ihren vor- und nachgelagerten Umwelten
- die zur Begrenzung von sozialen Folgen der Wirtschaftsdynamik wirkenden arbeits- und sozialrechtlichen Regulierungen von Arbeit und Beschäftigung
- die Abgrenzungen zwischen sozialen Schichten, Klassen, Milieus oder Lebensstilen
- das Verhältnis von Erwerbsarbeit und Familie sowie von Privatheit und Öffentlichkeit (vgl. Jurczyk et al. 2009: 27ff.)

Die für diese Arbeit wichtig erscheinenden Bereiche Familie und Arbeit sollen in weiterer Folge im Mittelpunkt des Themas Entgrenzung stehen, da zum einem das Thema Familie im Mittelpunkt der Arbeit steht und zum anderem die Sphäre Arbeit Familien aller Milieus bzw. Schichten betrifft und sich in dieser, wie dieses Kapitel zeigt, ein bedeutender Wandel vollzogen hat, welcher Einfluss auf das Familienleben hat. Die Entgrenzung von Familie und Arbeit, von zwei voneinander getrennten Sphären, steht eng mit dem Übergang vom Fordismus zum Postfordismus in Zusammenhang. Im Bereich der Arbeit steht im Besonderen die Auflösung der Normalarbeitsverhältnisse im Mittelpunkt der Entgrenzung. Normalarbeitsverhältnisse weisen unter anderem Merkmale wie unbefristete Anstellung in einer Vollzeitwerbstätigkeit, regelmäßiges und existenzsicherndes Einkommen, Normalarbeitszeiten, keine Wochenend- und Nachtarbeitszeiten auf (vgl. Jurczyk et al. 2009: 32). Diese und andere Merkmale haben sich durch die Entgrenzung in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr aufgelöst bzw. sind nicht mehr grundsätzlich vorhanden. Zu den Veränderungen der Arbeitswelt haben sich folgende Merkmale herauskristallisiert:

- zunehmende Vielfalt von irregulären und meist „prekären“ Arbeitsverhältnissen
- Flexibilisierung der Arbeitszeit
- räumliche Entgrenzung von Arbeit und Beschäftigung
- zunehmendes Brüchigwerden von beruflichen Identitäten
- Erosion der bisherigen Normalbiographie (Abfolge von Ausbildungsphasen) (vgl. Jurczyk et al. 2009: 33ff.)

Hinsichtlich der Familienwelt hat sich im Fordismus, das heißt nach 1945, ein bürgerlicher-fordistischer Familientyp etabliert. Dieser Familientyp weist Merkmale wie räumlich-funktionale Trennung zwischen Familienleben und Erwerbsarbeit, gemeinsame Haushaltsführung mit klaren geschlechtsspezifischen Zuweisungen, Ehelichkeit der Elternbeziehung bzw. sexuelle Exklusivität und Dauerhaftigkeit der Beziehung auf (vgl. Jurczyk et al. 2009: 38). Durch die gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge des Postfordismus hat eben auch die Familie mit Entgrenzung zu kämpfen und die Individuen und die familiäre Gemeinschaft werden mit folgenden Entgrenzungserscheinungen konfrontiert:

- Vielfalt neuer Familienformen (durch Scheidung und Trennung)
- Entdifferenzierung der institutionellen Arbeitsteilung (u.a. Erwerbsintegration der Mütter)
- zeitliche Entgrenzung
- räumliche Entgrenzung (Familien sind vermehrt durch Multilokalität gekennzeichnet)
- Entgrenzung der Generationenbeziehungen (Veränderung der Erziehungsstile vom „Befehlshaushalt“ zu Selbstständigkeit und Selbstentfaltung)
- Entgrenzung der Geschlechterverhältnisse (vgl. Jurczyk et al. 2009: 40ff.)

Diese beschriebenen Merkmale der doppelten Entgrenzung, Erwerb und Familie, führten dazu, dass es heute nicht mehr darum geht, zwei stabile und klar strukturierte Bereiche miteinander abzustimmen, sondern es geht um die Bewältigung gleichzeitig stattfindender, aber nicht miteinander abgestimmter Prozesse in der Arbeits- und Familienwelt (vgl. Jurczyk 2014: 123). Im Besonderen muss Familienzeit durch die doppelte Entgrenzung heute selbst gestaltet und von den Familienmitgliedern forciert werden. Ein besonderes Problem dabei

stellt die familiäre Präsenz dar. Das heißt, es muss genau geplant werden, wann und wo sich die Familie zusammenfindet. Familienzeit muss aktiv geplant werden und das von allen beteiligten Familienmitgliedern. Denn durch die Entgrenzung ergibt sich Familie nicht mehr von allein, sie muss hergestellt werden (vgl. Jurczyk 2014: 126).

Nach dem Doing Family Ansatz lassen sich drei Grundformen bei der aktiven Herstellung der Familie unterscheiden, die bei der Ausarbeitung der Ergebnisse der geplanten Arbeit Beachtung finden werden (vgl. Schier/Jurczyk 2007). Die erste Grundform ist das sogenannte Balancemanagement. Diese beinhaltet vielfältige organisatorische, logistische Abstimmungen der einzelnen Familienmitglieder, um Familie im Alltag praktisch lebbar zu machen. Hierbei spielen die vorhandenen Rahmenbedingungen, wie Arbeits- und Schulzeiten eine wichtige Rolle, um die individuellen Bedürfnisse und Interessen mental und emotional auszubalancieren sowie zeitlich und räumlich aufeinander abzustimmen (vgl. Jurczyk 2014: 128). Die Konstruktion von Gemeinsamkeiten umfasst die zweite Grundform. Diese umfasst Prozesse in der Familie, in denen alltägliche Interaktionen als sinnhaftes gemeinschaftliches Ganzes hergestellt werden. Hierbei handelt es sich um die identitätsorientierte Konstruktion von Familie als zusammengehörige Gruppe und ihre Selbstdefinition als solche bzw. um die Abgrenzungen davon (vgl. Jurczyk 2014: 128). Solche sinnstiftenden Praktiken sind weit gefächert und reichen von gemeinsamen Aktivitäten von Eltern und Kindern wie Betreuungs-, Medien-, und Freizeitaktivitäten hin zu gemeinsamen Unternehmungen wie Feste, Ausflüge und Urlaube (vgl. Keddi 2014: 95 ff.). „Displaying Family“ stellt schließlich die dritte Form dar. Dabei handelt es sich um die Außendarstellung der Familie und das Signalisieren gegenüber anderen „Wir sind eine Familie“, also um das gezielte und bewusste Inszenieren nach außen (vgl. Jurczyk 2014: 129).

In weiterer Folge stellen sich hinsichtlich des Doing Family Ansatzes noch die Fragen, wie in Familien gehandelt wird, wie durch Handlungen der verschiedenen Akteure Familie hergestellt wird. Wichtig bei Handlungen innerhalb von Familien sind die emotionalen und die körperlichen Dimensionen. Insbesondere der Körper ist ein wichtiger Faktor bei Pflege und Versorgung (vgl. Jurczyk 2014: 129). Hinsichtlich der Herstellung von Familie sind Praktiken und die durch die Entgrenzung immer mehr zunehmenden intentionalen Handlungen zentral. Jurczyk schreibt dazu:

„Als „Tun“ oder „Praxis“ lassen sich viele routinisierte, teilweise vorbewusst ablaufende alltägliche Tätigkeiten bezeichnen. In diesem Sinn ist Familie zunächst durch „Tun“ charakterisiert – als unverzichtbarer Korpus für das tägliche Funktionieren und die Versorgung der Familienmitglieder sichernden Praktiken. Intentionales sinnhaftes „Handeln“ setzt dagegen Reflexion voraus, im Idealtypus der „methodischen Lebensführung“ von Max Weber ([1922] 2002) schließt es sogar strategisches zweckrationales Kalkül ein. Bezieht man diese Unterscheidung auf das vorher Gesagte, so bedeutet es, dass zwar praktische Tätigkeit die Basis jeder Lebensführung ist (Voß 1991, S. 378), auch und insbesondere der familialen Lebensführung, darüber hinaus muss aber die Herstellung von Familie unter heutigen Arbeits- und Lebensbedingungen immer bewusster und gezielter betrieben werden“ (vgl. Jurczyk 2014: 130).

In diesem Zusammenhang sind die Rituale und Routinen als Typen von Praktiken hervorzuheben. Ein zentrales Ritual stellen neben Familienfeiern und Festen (zB. Geburtstag, Weihnachten) die gemeinsamen Mahlzeiten dar. Hier wird aktiv und bewusst Familie inszeniert. Es wird gemeinsam Zeit verbracht und Erlebnisse des Tages werden besprochen bzw. gemeinsame Aktivitäten geplant (vgl. Hagen-Demszky 2006: 106) Innerhalb dieser Handlungen darf aber nicht vergessen werden, dass Familie nicht ein Ganzes ist, sondern aus vielen verschiedenen Akteuren besteht. Dies heißt, dass durch die verschiedenen Sichtweisen der einzelnen Akteure auf die Familie auch Konflikte entstehen und einzelne Akteure auch marginalisiert werden (vgl. Jurczyk 2014: 131). In dieser Konstellation kommen auch noch gesellschaftliche bzw. soziale Faktoren wie Alter, Geschlecht, Ökonomie und Kultur hinzu, welche die hierarchische Position der einzelnen Mitglieder innerhalb mitbestimmen. Denn trotz der gesellschaftlichen Veränderungen findet man zumindest hinsichtlich Geschlecht und Generation immer noch hierarchische Verhältnisse innerhalb der Familie (vgl. Jurczyk 2014: 132). Was zum Schluss noch zu erwähnen wäre, ist, dass sich nicht nur die einzelnen Familienmitglieder als Akteure an der Herstellung von Familie beteiligen, sondern auch Akteure wie Schule, Kirche oder der Staat auf die Familie einwirken bzw. mit ihr interagieren (vgl. Jurczyk 2014: 132).

4. Methode

4.1. Methodisches Vorgehen

In diesem Kapitel wird zunächst auf das allgemeine Vorgehen mit der hier verwendeten qualitativen Methode, der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse, eingegangen. Daran folgen die Kriterien, die für die Auswahl der Zeichentrickserien bzw. der jeweiligen Folgen ausschlaggebend waren. Anschließend werden die ausgewählten Zeichentrickserien anhand von Kurzbeschreibungen vorgestellt. Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit einem Analysebeispiel, um die Nachvollziehbarkeit des methodischen und analytischen Vorgehens zu gewährleisten.

4.1.1. Hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse

Zur Beantwortung der Forschungsfragen bzw. der Darstellung der Familie in Zeichentrickserien wurde auf die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse nach Reichertz und Englert zurückgegriffen, da diese danach trachtet, herauszufinden, was das Artefakt vom Zuschauer will, was es im Schilde führt, wie es versucht, Kommunikationsmacht aufzubauen und mit welchem Ziel es Kommunikationsmacht ausübt (vgl. Reichertz und Englert 2011: 11). Die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse interpretiert, und das ist eine zentrale Besonderheit dieses Ansatzes, ausschließlich Handlungen, also auch Sprech- und Darstellungshandlungen (vgl. Reichertz und Englert 2011: 28). Handlungen lassen sich in Kategorien unterteilen, zum einen die Handlungen vor der Kamera, also das Geschehen, das mit Hilfe des Bildes aufgezeigt wird. Die zweite Handlungskategorie ist die Kamerahandlung, also der Akt des Zeigens durch die Gestaltung des Bildes. Diese Kategorie lässt sich wiederum unterteilen, nämlich in die Arbeit der Kamera während der Aufnahme und nach der Aufnahme (vgl. Reichertz und Englert 2011: 28).

Die Auswahl und die Untersuchung des Analysematerials durch die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse wird in konkreten methodischen Schritten durchgeführt. Diese konkreten Schritte werden nun in weiterer Folge kurz dargelegt und später in diesem Kapitel anhand eines Analysebeispiels genauer erklärt.

1. Durchsicht des Materials und Auswahl des zu analysierenden Videos
2. Unterteilung des Videos in Sequenzen
3. Auswahl des zu analysierenden Videoausschnitts
4. Inhaltliche Beschreibung der Sequenz
5. Überblick über die „takes“ (und „moves“) der Sequenz
6. Notation des Videos im Notationssystem HANOS
7. Hermeneutische Ausdeutung der Sequenz bzw. von Teilen der Sequenz und Suche nach der „besten“ Lesart anhand der Notation und anhand des Videos mit dem Ziel, ein „Muster“ unter Hinzuziehen der Fragestellung herauszuarbeiten
8. Interpretation der Deutung im Hinblick auf die Fragestellung
9. Verdichtung der Interpretation zu bestimmten Typen im Hinblick auf die Fragestellung (vgl. Reichertz und Englert 2011, Englert 2014a)

Das erwähnte, zu erstellende HANOS Notationssystem wird als eine Art Feldprotokoll angesehen, das nicht nur eine Ummünzung des Bildlichen ins Sprachliche und Symbolische, sondern immer zugleich einen Akt der Ausdeutung darstellt. Zudem ist nicht nur das Notationssystem Ausgangspunkt von Deutungen, sondern auch das Video bzw. die Zeichentrickserien gehören zum Auswertungsmaterial (vgl. Reichertz und Englert 2011: 33).

Diese Methode bzw. das methodische Vorgehen der wissenssoziologischen Videoanalyse ist zwar grundsätzlich für die Analyse von Videos, wie z.B. Reality-Shows, angedacht, dennoch kann diese Methode auch bei der Analyse von Zeichentrick eingesetzt werden. Denn der Zeichentrick ist weder sequenziell in dem Sinne, dass er klar trennbare Einzelbilder repräsentiert, deren Leerstellen der Rezipient in der eignen Imagination ausfüllen muss, noch bimodal, das heißt allein aus geschriebenen Wörtern und gezeichneten Bildern bestehend (vgl. Stein et al. 2009: 12). Anhand dieser Definition lässt sich feststellen, dass bei Zeichentrickfilmen und -serien nicht die stills, sondern wie bei Videos auch die „moves“ die entscheidende Analyseeinheit darstellen (vgl. Englert und Roslon 2012: 123).

4.1.2. Auswahl der Serien bzw. Folgen

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, wurde in dieser Arbeit versucht, mit Hilfe der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse nach Reichertz und Englert die oben genannten Forschungsfragen zu beantworten (Kapitel 2). Zur Analyse wurden Zeichentrickserien herangezogen, mit denen die Forschungsfragen beantwortet werden konnten. Dazu mussten die Serien Familienleben als Thema vorweisen und zumindest die Mutter- oder Vaterrolle vorhanden sein. Die Auswahl der Serien beschränkte sich grundsätzlich auf nordamerikanische Produktionen, die im deutschsprachigen Raum gesendet worden sind bzw. noch immer gesendet werden, da die Mehrzahl an Kindersendern und die darin gesendeten Serien eben aus Nordamerika stammen (vgl. Signer Widmer 2013). Zudem sollten die Serien über eine längere Laufzeit verfügen, das heißt, dass die jeweiligen Serien mehr als 50 Folgen vorweisen müssen, wodurch die Kinder die Möglichkeit haben, sich über einen längeren Zeitraum mit den Protagonisten anzufreunden und sich mit diesen zu identifizieren (vgl. Vollbrecht 2014). In diesem Zusammenhang wurde auch darauf geachtet, dass die Serien bei Kindern beliebt waren bzw. sind. Dies wurde mit Nominierungen der Serien bei Fernsehpreisverleihungen verifiziert (siehe folgende Unterkapitel). Zur weiteren Einschränkung und um einen Vergleich anstellen zu können, wurden Zeichentrickserien aus zwei verschiedenen Dekaden ausgewählt. Hierfür wurden einerseits Zeichentrickserien gewählt, deren Erstaussstrahlung in den USA und eben im deutschsprachigen Raum nach dem Jahr 2000 stattgefunden hat und die im Zeitabschnitt November 2015 bis Juni 2016 in der deutschsprachigen Fernsehlandschaft gesendet wurden. In weiterer Folge wurde bei der Auswahl der aktuellen Zeichentrickserien darauf geachtet, dass die Serien auf den beliebtesten deutschsprachigen Zeichentricksendern laufen. Dazu zählten bei Kindern zwischen drei und dreizehn Jahren, in der Sendezeit zwischen 6:00 und 21:00 Uhr, im Jahr 2014 die Sender SuperRTL mit einem Marktanteil von 19,1 %, KiKa (18,7 %), Nickelodeon (9 %) und Disney Channel (7,9 %) (vgl. Feierabend und Klingler 2015: S. 179). Andererseits wurden Zeichentrickserien herangezogen, bei denen die Erstaussstrahlung in den USA und im deutschsprachigen Raum in den Jahren 1980er-Jahren bis einschließlich 1991 (Erstaussstrahlung Deutschland) stattgefunden hat. Die Serien aus den 80er-Jahren wurden deswegen gewählt, da zum einen ein zeitlich relevanter Abstand zu den heutigen Serien besteht, nämlich von zumindest zehn Jahren. Zum anderen hat sich das

Erscheinungsbild des Zeichentricks mit Beginn der 80er-Jahre dahin gehend geändert, dass weniger Slapsticks in den Serien vertreten waren, wie z.B., dass Figuren unbeschadet gestaucht, gedehnt, zerquetscht oder plattgewalzt wurden. Weiters orientierte sich das Genre an der Erzählung von „Geschichten“ (vgl. Schneider 1995: 22). Zudem kam in den 1980er-Jahren, in Europa, das Satellitenfernsehen bzw. das Privatfernsehen auf, wodurch sich die Medienlandschaft veränderte und den VerbraucherInnen bzw. den Kindern mehr Sender und Sendungen zur Verfügung standen (vgl. Vollberg 1997, Weis 2007, BKA 2014).

Zur Analyse wurden jeweils drei Zeichentrickserien aus den beiden Dekaden herangezogen und zur jeweiligen Serie zwischen drei und vier Szenen analysiert, die aus zumindest zwei Folgen ausgesucht wurden. Die Auswahl der Folgen der jeweiligen Serie wurde mit Hilfe von vorhandenen Kurzbeschreibungen der Folgen eingeschränkt. Diese Kurzbeschreibungen wurden auf die Relevanz des Themas dieser Arbeit hin durchgesehen. Im nächsten Schritt wurden die infrage kommenden Folgen vollständig in Augenschein genommen und daraus die Folgen bzw. Szenen ausgewählt, die für die Fragestellung der Arbeit interessant erschienen. Die jeweiligen genannten Einschränkungen sollten dazu dienen, die Serien in der Analyse gezielter vergleichen zu können.

4.1.3. Serien

Das eben beschriebene Vorgehen bzw. die Kriterien zur Auswahl der Serien brachten, zumindest für die aktuellen Zeichentrickserien, ein sehr umfangreiches Ergebnis. Die schlussendliche Auswahl der für die Analyse herangezogenen sechs Serien, „Dennis“; „Die Jetsons“, „Teenage Mutant Hero Turtles“, „Cosmo und Wanda“, „Phineas und Ferb“ und „Teenage Mutant Ninja Turtles“ soll hier noch kurz erläutert und begründet werden. Wie schon kurz erwähnt, war die Auswahl der 1980er-Zeichentrickserien im Vergleich zur heutigen Serienvielfalt nicht umfangreich, deswegen fiel hier die Wahl leichter. Dennoch soll hier erläutert werden, warum die Serie „Teenage Mutant Hero Turtles“ neben den beiden Serien „Dennis“ und „Die Jetsons“, die die oben genannten Kriterien erfüllen, in die Analyse genommen wurde. Zum einen stand mit der aktuellen Zeichentrickserie „Teenage Mutant Ninja Turtles“ (gesendet seit 2013) eine Serie bereit, die einen direkten Vergleich zwischen zwei Serien aus verschiedenen Dekaden zuließ. Zum anderen war die Serie Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er-Jahre eine der beliebtesten Serien und gewann die Kid's Choice

Awards in der Kategorie beliebtester Cartoon dreimal in Folge (1988, 1989, 1990) (vgl. wikipedia.org³). Bei den aktuelleren Serien fiel die Auswahl bedeutend schwerer, da es mittlerweile eine große Anzahl an Zeichentrickserien gibt, in denen die Familie eine große Rolle spielt. Die Auswahl der Serie „Cosmo und Wanda“ kann somit auch darauf zurückgeführt werden, dass diese mit bis jetzt 156 Folgen eine sehr lange Laufzeit aufzuweisen hat und des Weiteren war diese Serie schon einige Male für die Kid's Choice Awards nominiert (2004-2007, 2009, 2013,2015) (vgl. wikipedia.org³). Außerdem lief bzw. läuft diese in allen deutschsprachigen Ländern im TV. Die gleichen Voraussetzungen erfüllte auch die Disney-Serie „Phineas und Ferb“. Diese Serie war in den Jahren 2009 bis 2016 durchgehend nominiert. Außerdem stellte diese Serie mit der oben genannten Literatur (siehe Kapitel 3.4) eine gute Vergleichsmöglichkeit dar, denn Disney-Zeichentrickfilme und -serien stellen in vielen wissenschaftlichen Arbeiten das Analysematerial dar (vgl. wikipedia.org³). Die Serie „Teenage Mutant Ninja Turtles“ wurde – wie schon erwähnt – darum gewählt, da sie mit der Serie aus den 1980er-Jahren einen direkten Vergleich bietet, außerdem war auch diese Serie zweimal für die Kid's Choice Awards nominiert (2014, 2015) (vgl. wikipedia.org³). Die ausgewählten Serien bzw. Folgen werden in den folgenden Unterkapiteln nun genauer beschreiben, zudem sind die wichtigsten Daten am Ende dieses Kapitels in einer Übersichtstabelle aufbereitet.

4.1.3.1. 1980er-Zeichentrickserien

Dennis



Abbildung 1: Logo "Dennis"
(serienoldies.de)

Die Serie „Dennis“ wurde von DiC Entertainment produziert und basiert auf der gleichnamigen Comic-Serie von Hank Ketcham. In den USA wurde die Serie 1986 das erste Mal ausgestrahlt, im deutschsprachigen Raum lief sie erstmals 1989 auf dem Sender SuperRTL. In der Serie geht es um den 5-jährigen Dennis Mitchell. Er wohnt zusammen mit seinen Eltern Henry und Alice in einem ruhigen Ort voller grüner Wiesen, perfekter Gärten und weißer Zäune. In dieser idyllischen Umgebung sorgt der kleine Dennis regelmäßig für

Unruhe und Ärger mit seinen Streichen, mit denen er es eigentlich gar nicht böse meint, aber trotzdem treibt er alle fast an den Rand des Nervenzusammenbruchs. Die Leidtragenden seiner Streiche sind dabei meist seine Eltern und sein Nachbar Mr. Wilson (vgl. myvideo.de).

Zur Analyse wurde die Folge 1 „Streiche am Haus/Das erschütterte Fließband/Denntektiv (Erstausstrahlung 22.09.1986) und die Folge 13 „Der Supermarkt/New York/Der Detektiv-Detektor“ (Erstausstrahlung 08.10.1986) herangezogen. Aus beiden Folgen wurden jeweils zwei Sequenzen analysiert. (siehe Anhang)

Die Jetsons



Abbildung 2: Logo "Die Jetsons"
(logos.wikia.com)

Die Staffeln bzw. die Folgen der Serie „Die Jetsons“, die in dieser Arbeit Verwendung finden, wurden in den USA erstmals 1984 ausgestrahlt. Die Serie lief über 75 Folgen auf. Im deutschsprachigen Raum lief die Serie im Jahr 1989 auf dem Sender RTL. Die Serie basiert auf den Ideen von William und Joseph Barbera (vgl. Reufsteck und Niggemeier 2005).

“Die Jetsons” erzählt das Leben der Familie Jetson, die im 21. Jahrhundert leben. George Jetson ist der Familienvater, der bei seinem knauserigen Boss, Mr. Spacely, seine Brötchen verdient. Er lebt zusammen mit seiner Frau Jane, der Tochter Judy, dem pffiffigen kleinen Elroy und dem Hund Astro. Die Jetsons erleben von Folge zu Folge lustige Alltagsabenteuer, in denen sie oft mit den Tücken der futuristischen Technik zu kämpfen haben“ (moviepilot.de).

Zur Analyse wurde die Folge 2.21 „Der Hochzeitstag“ (Erstausstrahlung 19.01.1985) und die Folge 2.33 „Frohe Weihnachten Mr. Spacely“ (Erstausstrahlung 13.04.1985) herangezogen. Hierbei wurden drei Sequenzen aus den beiden Folgen analysiert. (siehe Anhang)

Teenage Mutant Hero Turtles



Abbildung 3: Logo "Turtles"
(de.wikipedia.org1)

Die Serie hat ihren Ursprung in den USA und wurde von den Zeichnern Eastman und Laird konzipiert. In den USA wurde die Serie das erste Mal 1987 ausgestrahlt, im deutschsprachigen Raum lief die Erstaussstrahlung am 21.07.1990 auf dem Sender RTL. Die Serie hat einen Umfang von 193 Folgen, die in zehn Staffeln gezeigt wurden. Inhaltlich geht es in der Zeichentrickserie um vier mutierte Schildkrötenbrüder im Teenageralter, die von einem zu einer Ratte mutierten Menschen in der Kunst des Ninjutsu unterrichtet werden und gegen das „Böse“ kämpfen. Die vier Schildkröten leben mit ihrem Sensei Splinter in der Kanalisation von New York. Splinter stellt dabei nicht nur ihren Lehrer dar, sondern er ist auch der Zieh- bzw. Adoptivvater der vier Schildkröten. Er gab den Vieren auch ihre Namen, die er von großen europäischen Künstlern übernommen hat, nämlich „Michelangelo, Raphael, Donatello und Leonardo“ (vgl. wikipedia.org1).

Zur Analyse wurde die Folge 1 „Die Grünen kommen“ (Erstaussstrahlung 10.12.1987/28.09.1991), die Folge 6 „Die Verwandlung“ (Erstaussstrahlung 12.09.1989/24.11.1990) und die Folge 31 „Der Geburtstagsschreck“ (Erstaussstrahlung 17.10.1989/18.05.1991) herangezogen. Aus jeder Folge wurde jeweils eine Sequenz analysiert. (siehe Anhang)

4.1.3.2. Aktuelle Zeichentrickserien

Cosmo & Wanda – Wenn Elfen helfen!



Abbildung 4: Logo "Cosmo und Wanda"
(de.nickelodeon.wikia.com)

Die Serie wurde in den USA und Kanada produziert. Im gesamten Umfang weist die Serie 156 Folgen in 10 Staffeln auf. Im Originaltitel heißt die Serie „The Fairly OddParents. Die Erstaussstrahlung der Serie fand in Kanada 2001 (USA 2001) statt. Im deutschsprachige Raum lief die Serie im Jänner 2003 auf dem Sender SuperRTL das erste Mal. Aktuell läuft die Serie auf den deutschsprachigen Sendern SuperRTL, Nickelodeon, und Fix&Foxi (vgl. fernsehserien.de¹). Inhaltlich geht es in der Serie um das Folgende:

Der junge Timmy Turner lebt mit seinen Eltern in dem fiktionalen nordkalifornischen Städtchen Dimmsdale. Als Einzelkind wird er oft seiner Babysitterin Vicky überlassen, die ihn meist grob behandelt. Deshalb wurden ihm zwei Elfen zur Seite gestellt, die ihm jeden Wunsch erfüllen. Denn es ist bekannt, dass jedes Kind, das es besonders schwer hat, solche helfenden Elfen als Ausgleich für sein Leid bekommt. Timmys Elfen heißen Cosmo und Wanda, welche sich als Goldfische tarnen . Im Verlauf einer Geschichte nutzt Timmy nun seine freien Wünsche, um Alltagsprobleme oder andere Missstände zu lösen. Mit seinem Wunsch verursacht er jedoch meist mehr Schaden, als ihm oder anderen Personen geholfen wird. Daher kommt es auch mal vor, dass Timmy seinen Wunsch durch erneuten Einsatz der Elfen wieder rückgängig macht ("Ich wünsche, dass alles wieder so wird wie vorher") und eine Lehre aus der Sache zieht (vgl. nick.de). Im Verlauf entwickelt sich die Serie, dabei kommen immer mehr Charaktere und auch andere Familien vor. So bekommen auch die beiden Elfenpaten selbst ein Kind und übernehmen nicht nur die Erziehung ihres eigenen Kindes, sondern, wie der Originaltitel verrät, sind sie auch in gewisser Weise die Zweiteltern von Timmy (vgl. nick.de).

Zur Analyse wurde die Folge 15a „Die Super-Eltern“ (Erstaussstrahlung 06.09.2002/14.02.2003), die Folge 50a „Mama ist die Beste“ (Erstaussstrahlung

18.06.2004/09.09.2005) und die Folge 60b „Gesund – na und? (Erstausstrahlung 16.02.2005/21.09.2005) herangezogen. Pro Folge wurde jeweils eine Sequenz analysiert. (siehe Anhang)

Phineas und Ferb



Abbildung 5: Logo "Phineas und Ferb
(phineasundferb.wikia.com)

Die Serie wurde in den USA produziert und weist 135 Folgen in vier Staffeln auf. Das erste Mal lief eine Folge der Serie am 17.08.2007 in den USA. Die deutschsprachige Erstausstrahlung fand am 22.09.2007 auf dem Sender Disney Channel statt (vgl. fernsehserien.de). Zurzeit läuft die Sendung auf den Kanälen Disney Channel und Disney XD. Inhaltlich geht es in der Serie um folgendes:

„Der energiegeladene Phineas Flynn und sein Stiefbruder und bester Freund, Ferb Fletcher, stecken voller verrückter Ideen. Die beiden denken sich in ihren Sommerferien immer wieder neue, abenteuerliche Erfindungen aus. Ihre Schwester Candace ist alles andere als begeistert und setzt einiges daran, ihre Brüder bei den Eltern zu verpetzen. Perry, das Schnabeltier, versucht derweil als Geheimagent Agent P., die skrupellosen Pläne des Bösewichts Dr. Doofenschmirtz aufzudecken. Mit viel Humor, Situationskomik und außergewöhnlichen Ideen erleben Phineas und Ferb mitreißende Abenteuer“ (disneychannel.de). Zudem kommt in der Serie neben der Hauptfamilie auch das Familienleben des geschiedenen Dr. Doofenschmirtz immer wieder vor“ (disneychannel.de).

Zur Analyse wurde die Folge 1.15 „Der Hochzeitstag“ (Erstausstrahlung 08.03.2008/03.05.2008), die Folge 1.21a „Das Spionage-Trio“ (Erstausstrahlung 12.07.2008/21.07.2008) und die Folge 2.22a „Das Bürgermeister-Festival“ (Erstausstrahlung 06.02.2010/24.05.2010) herangezogen. Hier wurde jeweils eine Sequenz pro Folge analysiert. (siehe Anhang)

Teenage Mutant Ninja Turtles



Abbildung 6: Logo "Turtles"
(de.wikipedia.org2)

Diese Serie basiert – wie schon die Serie aus den 1980er-Jahren – auf den Ideen der Zeichner Eastman und Laird. Darum eignet sich die Serie im Besonderen als Analysematerial für diese Arbeit, da hier Unterschiede besonders herausgearbeitet werden können. Die Serie wurde in den USA produziert und weist bisher einen Umfang von 92 Folgen auf, die in vier Staffeln gesendet wurden. Die Erstausstrahlung der Serie fand in den USA am 28.09.2012 statt. Im deutschsprachigen Raum wurde die erste Folge am 4.11.2012 auf dem Sender Nickelodeon gesendet. Zurzeit wird diese Zeichentrickserie von den Sendern Nickelodeon und Nicktoons gesendet. Inhaltlich ähnelt die Serie – wie gesagt – der Serie aus den 1980er-Jahren, dennoch wurden um die Kerngeschichte neue Charaktere eingeführt, hierzu zählen im Besonderen die Charaktere der leiblichen Tochter von Meister Splinter und des Vaters von April (vgl. wikipedia.org2). Grundsätzlich stellt Folgendes den Inhalt der Serie dar:

„Als Ninjutsu-Meister Hamato Yoshi (Splinter) mit vier gerade gekauften Babyschildkröten durch die Straßen New Yorks streift, stößt er auf ein paar seltsame Männer. Als er diese verfolgt, tritt er versehentlich auf eine Ratte, weshalb er entdeckt wird und gegen die Männer kämpfen muss. Beim Kampf zerbricht ein Behälter, den die Männer bei sich tragen, und bedeckt sowohl Hamato Yoshi als auch die 4 Schildkröten mit einer Chemikalie (Mutagen), durch die Splinter zu einer riesigen Ratte mutiert und die Schildkröten zu menschenähnlichen Mutanten. An ihrem 15. Geburtstag erlaubt Splinter den Schildkröten, die er Leonardo, Raphael, Donatello und Michelangelo genannt hat, zum ersten Mal, die Kanalisation zu verlassen. Dabei halten sie die Kraang davon ab, April O'Neil zu entführen, und freunden sich mit ihr an“ (wikipedia.org2). Die vier Brüder machen es sich von diesem Moment an zur Aufgabe, die Bürger von New York zu beschützen, und treffen dabei auf gefährliche Feinde, allen voran Shredder und seine vermeindliche Tochter Karai. Zudem versuchen sie die Pläne der Kraang aufzudecken und zu verhindern. Abgesehen davon versuchen die Turtles, Karai auf ihre Seite zu ziehen, da sich herausgestellt hat, dass sie Splinters Tochter ist (vgl. wikipedia.org2)

Methode

Zur Analyse wurde die Folge 1 „Der Aufstieg der Turtles(1)“ (Erstausstrahlung 28.09.2012/04.11.2012), die Folge 3 „Ein Turtle in Rage“ (Erstausstrahlung 06.10.2012/11.11.2012) und die Folge 2.22 „Die Rache ist mein“ (Erstausstrahlung 29.06.2014/12.10.2014) herangezogen. Hier wurden insgesamt vier Sequenzen analysiert.

Insgesamt wurden so für diese Arbeit aus den genannten sechs Serien 16 Folgen und daraus insgesamt 20 Sequenzen für die Analyse herangezogen. Zur Übersicht über die Serien und Folgen wurden die wichtigsten Daten des Analysematerials in der folgenden Tabellenübersicht zusammengefasst.

Dennis			
Staffel/Folge	Erstausstrahlung (US/D)	Sequenz/Minute	
1/1 „Streiche am Haus / Das erschütterte Fließband / Denntektiv“	22.09.1986/01.01.1989	13/06:19 – 06:45	
1/1 „Streiche am Haus / Das erschütterte Fließband / Denntektiv“	22.09.1986/01.01.1989	21/16:20 – 17:01	
1/13 „Der Supermarkt / New York im Rausch / Der Detektiv-Detektor“	08.10.1986	14/06:18 – 06:59	
1/13 „Der Supermarkt / New York im Rausch / Der Detektiv-Detektor“	08.10.1986	30/16:18 – 16:34	
Die Jetsons			
Folge	Erstausstrahlung (US)	Sequenz/Minute	
2/21 „Der Hochzeitstag“	19.01.1985	3/01:03 – 04:09	
2/33 „Frohe Weihnachten Mr. Spacely“	13.04.1985	1/00:00 – 00:56	
2/33 „Frohe Weihnachten Mr. Spacely“	13.04.1985	3/01:03 – 02:32	
Teenage Mutant Hero Turtles			
Staffel/Folge	Erstausstrahlung (US/D)	Sequenz/Minute	
1/1 „Die Grünen kommen“	10.12.1987/28.09.1991	9/06:38 – 10:02	
3/6 „Die Verwandlung“	01.10.1988/21.07.1990	4/02:08 – 04:03	
3/31 „Der Geburtstagsschreck“	21.09.1989/12.01.1991	25/20:43 – 21:57	
Cosmo und Wanda			
Folge	Erstausstrahlung (US/D)	Sequenz/Minute	
15a „Die Super-Eltern“	06.09.2002/14.02.2003	2/00:09 – 01:17	
50a „Mama ist die Beste“	18.06.2004/09.09.2005	2/00:10 – 01:49	
60b „Gesund – na und?“	16.02.2005/21.09.2005	2/00:10 – 01:49	
Phineas und Ferb			
Staffel/Folge	Erstausstrahlung (US/D)	Sequenz/Minute	
1/15 „Der Hochzeitstag“	08.03.2008/03.05.2008	2/00:55 – 02:51	
1/21a „Das Spionage-Trio“	12.07.2008/21.07.2008	2/00:55 – 01:32	
2/22b „Bürgermeister-Festival“	06.02.2010/24.05.2010	2/00:55 – 02:00	
Teenage Mutant Ninja Turtles			
Staffel/Folge	Erstausstrahlung (US/D)	Sequenz/Minute	
1/1 „Der Aufstieg der Turtles (1)“	28.09.2012/04.11.2012	3/04:08 – 05:08	
1/1 „Der Aufstieg der Turtles (1)“	28.09.2012/04.11.2012	6/08:15 – 08:50	
1/3 „Ein Turtle in Rage“	06.10.2012/11.11.2012	10/10:32 – 12:44	
2/22 „Die Rache ist mein“	29.06.2014/12.10.2014	18/09:38 – 10:25	

Tabelle 2: Übersicht über die Serien

4.1.4. Analysebeispiel

In diesem Abschnitt soll nun das Vorgehen bzw. die Anwendung der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse anhand eines Beispiels näher erläutert werden. Für das hier angeführte Analysebeispiel dient eine Sequenz aus der Folge 13 der ersten Staffel der Zeichentrickserie Dennis mit dem Titel „Supermarkt“. Dabei unterteilt sich die Folge in drei Teile, nämlich „Der Supermarkt / New York im Rausch / Der Detektiv-Detektor“. Die Folge hat eine Spieldauer von 21 Minuten. Die herangezogene Sequenz ist aus dem dritten Teil entnommen.

Durchsicht des Materials und Auswahl des zu analysierenden Videos

Anhand der weiter oben in der Arbeit angeführten Auswahlkriterien wurde die große Zahl an Zeichentrickserien durchforstet und dabei stieß ich auf die Serie Dennis. Um die Serie näher kennen zu lernen und einen ersten Einblick in die Serie zu erhalten, habe ich mir vier ganze Folgen der Serie angesehen (vgl. Englert 2014a: 84). Dabei stieß ich eben auf die Folge 13, die mir im Hinblick auf die Forschungsfrage wichtige Szenen zu enthalten scheint.

Unterteilung des Videos in Sequenzen

Im nächsten Schritt wurde dann die ausgewählte Folge in einzelne Sequenzen unterteilt. Eine Sequenz grenzt sich zur darauffolgenden Sequenz dadurch ab, dass z.B. ein Orts- oder Zeitwechsel in der Gesamthandlung festgemacht werden kann, zudem können sich die einzelnen Sequenzen hinsichtlich ihrer zeitlichen Länge und der inhaltlichen Dichte voneinander unterscheiden (vgl. Englert 2014b: 58). Diese Unterschiede stellen in der Analyse kein Problem dar, da die Sequenzen nur als ein erster Überblick dienen sollen und in weiterer Folge „moves“ (ein bewusster oder nicht-bewusster Handlungsakt, ein Interaktions- oder Kommunikationszug, der für das folgende Geschehen Konsequenzen besitzt) und nicht die Sequenz selbst analysiert werden (vgl. Reichertz und Englert 2011: 15). Die einzelnen Sequenzen der ausgewählten Folge wurden dann mit prägnanten

Überschriften versehen, die das Geschehen widerspiegeln (vgl. Englert 2014a: 85). Diese Unterteilung in Sequenzen ist in der folgenden Tabelle ersichtlich.

Sequenz	Titel
1	Intro (Dennis the menace)
2	Intro: Der Supermarkt
3	Dennis,Joey und Ruff betreten den Supermarkt
4	Der Marktleiter
5	Suche nach Ingwer und Marktleiter
6	Marktleiter wird von Schachteln begraben
7	Ruff (Hund) schnappt sich Wurstkette
8	Ingwer wurde gefunden und Ruff jagt den Marktleiter
9	Dennis, Joey und Ruff am Heimweg
10	Dennis und Joey betreten den Supermarkt verkleidet
11	Dennis und Joey verlieren sich und stiften Chaos
12	Dennis und Joey an der Kassa und der millionste Kunde
13	Intro New York im Rausch
14	Familie Mitchell im Flugzeug
15	Anflug auf New York
16	Am Flughafen
17	Die Fahrt zum Empire State Building
18	Im Empire State Building
19	Aussichtsplattform
20	Eislaufplatz – Dennis und Dr. Mecker
21	Taxifahrt
22	Vor der Freiheitsstatue
23	Auf der Freiheitsstatue
24	Auf der Fähre – Dennis beleidigt Dr. Mecker, aber der lacht nur darüber
25	Dennis übernimmt das Steuer der Fähre
26	Kollisionskurs mit der Polizei
27	Im Bus
28	Ankunft beim Hotel
29	Intro: Der Detektiv-Detektor
30	Am Strand – Henry (Vater) ruft Dennis zu sich
31	Dennis und Joey treffen auf einen Freund, dieser hat einen Metalldetektor
32	Sie gehen auf die Suche und stoßen dabei einen größeren Jungen nieder
33	Der größere Junge, ein Rowdy, beginnt mit den drei Freunden zu streiten
34	Der Freund zwickt den Rowdy in die Nase und sie rennen davon
35	Der Freund erhöht die Wirkung des Magnetes und sie stiften Chaos
36	Der Rowdy schnappt sich den Metalldetektor und wird dabei auf einen Schiffsmast geschleudert

37	Henry (Vater) kommt und schimpft mit den drei Freunden und holt sie zurück zu ihren Sitzplätzen
38	Der Rowdy freut sich darüber
39	Die Mutter ist besorgt, dass der Vater zu streng mit den Kindern war
40	Der Rowdy ist in Seenot geraten
41	Dennis und seine Freunde kommen ihm mit dem Metalldetektor zu Hilfe
42	Der Vater fragt, ob alles in Ordnung sei
43	Der Rowdy bedankt sich und Henry (Vater) ladet alle zum Eis essen ein
44	Dennis schaltet den Metalldekor nochmals ein und fliegt weg
45	Abspann

Tabelle 3: Sequenzierung

Auswahl des zu analysierenden Videoausschnitts

Nach der Unterteilung der Folge in Sequenzen wurde anhand der Fragestellung die Sequenz 30 ausgewählt. Diese Sequenz wurde deshalb ausgewählt, weil in dieser Sequenz das Familienleben der Familie Mitchell einen zentralen Bestandteil darstellt und sich somit als wichtig für die Analyse darstellt.

Inhaltliche Beschreibung der Sequenz

Der nächste Schritt, die inhaltliche Beschreibung der Sequenz, unterstützt die Nachvollziehbarkeit der erzielten Analyseergebnisse und stellt einen Teil der Sicherung der Validität bei der Darstellung bzw. Abbildung des Forschungsprozesses dar (vgl. Englert 2014a: 87). Deswegen folgt nun eine kurze inhaltliche Zusammenfassung der Sequenz 30.

„Die Kamera schwenkt über einen Strand hinweg. Im Bildvordergrund sieht man Palmen, Sonnenschirme und Menschen am Strand. Daran schließt sich das Meer an. Es baden sich auch im Meer Menschen. Eine weiße Möwe fliegt durch das Bild. Während des Keraschwenks nach links taucht ein Holzsteg mit kleinen Hütten darauf auf. Dem folgt eine Nahaufnahme von Dennis Vater Henry. Der ruft Dennis zu sich. Als Nächstes sieht man Dennis Vater am Strand stehen. Dahinter sitzt seine Frau auf einem Klappstuhl unter einem Sonnenschirm. Dennis und sein Freund Joey kommen angelaufen und bleiben vor dem Vater stehen. Der Vater erhebt die rechte Hand und sagt dabei, dass

die beiden nicht so weit weglaufen und beim Spielen in der Nähe bleiben sollen, damit die Eltern die beiden im Auge behalten können. Die Kamera zeigt Dennis und Joey. Dennis sagt okay und die beiden laufen davon.“

Überblick über die takes (und moves) der Sequenz

Im nächsten Schritt wurde die Sequenz in „moves“ bzw. „takes“ unterteilt. Mit Hilfe dieser Einheiten wurde dann im nächsten Schritt die Notation erstellt. „Moves“, die schon weiter oben erklärt wurden, stellen eben die zu analysierenden Einheiten dar (vgl. Englert 2014b: 166). Diese „moves“ wiederum bestehen aus „takes“. Nur durch die Einteilung des ausgewählten „moves“ in einzelne „takes“ ermöglicht man, bedeutungsunterscheidende „takes“ in einem „move“ ausfindig zu machen und diese dann hermeneutisch auszudeuten (vgl. Englert 2014a: 89). Wie die folgende Tabelle zeigt, setzt sich die ausgewählte Sequenz aus vier „moves“ zusammen. In dieser Sequenz umfasst jeder „take“ einen „move“, sodass die jeweiligen Handlungen der Charaktere auf den jeweiligen „take“ beschränkt sind. Sequenzen können aber auch aus nur einem „move“ bzw. „take“ bestehen, dabei kommt es auf die Schnitttechnik an, die verwendet wird (vgl. Englert 2014a: 89).

Serie: Dennis; Folge 13; Sequenz: 30 Am Strand – Henry (Vater) ruft Dennis zu sich – 16: 18 – 16:34; Länge: 0:16			
Move	Take	Länge	Handlung
1	1	16:18	Schwenk über den Strand
2	2	16:24	Henry (Vater) ruft Dennis zu sich
3	3	16:27	Henry sagt Dennis und seinem Freund, dass sie nicht so weit weglaufen sollen
4	4	16:32	Dennis bejaht die Aussage seines Vaters

Tabelle 4:takes und moves

Notation des Videos im Notationssystem HANOS

Der nächste Schritt stellt den aufwendigsten Teil innerhalb der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse dar, nämlich die Erstellung der Notation bzw. die Transkription der Sequenz (vgl. Englert 2014a: 89). Dazu wurden sowohl das Geschehen vor der Kamera, als auch das Agieren der Kamera selbst erfasst und notiert. Bei der Notation ist es jedem/r ForscherIn selbst überlassen, welche Aspekte er/sie ausführlich betrachtet und

im Hinblick auf die Fragestellung transkribiert (vgl. Englert 2014a: 89). Für die Transkription in dieser Arbeit wurde die HANOS-Notation mit Hilfe des Programmes Word erstellt. Wie gesagt, obliegt es jedem/r ForscherIn selbst, was transkribiert und für wichtig gehalten wird, darum kann sich die HANOS-Notation (HAndlungsorientiertesNOtationsSystem) von Untersuchung zu Untersuchung unterscheiden (vgl. Englert 2014a: 91) In der folgenden Tabelle ist das für die ausgewählte Sequenz erstellte Notationssystem ersichtlich. Dabei ist zu beachten, dass jeder Screenshot in die hermeneutische Deutung nicht als einzelnes Bild eingeht, sondern stellvertretend für einen gesamten Handlungsabschnitt (move) zu sehen ist. Denn erst durch die Berücksichtigung ganzer „moves“ – auch in der Transkription – wird es möglich, sowohl die Bewegungen im Geschehen vor der Kamera als auch die Bewegungen der Kamera selbst aufzunehmen (vgl. Englert 2014a: 92).

Tabelle 5: HANOS-Partitur

Dennis Folge 13 Sequenz 30

K A M E R A		Bildauschnitte aus den Handlungszeilen				
Handelnde Kamera (Was macht die Technik der Kamera mit dem Geschehen vor der Kamera?)	Stand-Handkamera	Standkamera	Standkamera	Standkamera	Standkamera	Standkamera
Kadrierung	- im Vordergrund stehen Palmen - im Mittelgrund wird ein Sandstrand mit Menschen und einer Möwe gezeigt - im Hintergrund das Meer und ein Holzsteg mit kleinen Hütten	- im Vordergrund Henry - im Mittelgrund - im Hintergrund ein Sonnenschirm	- im Vordergrund Dennis, Joey mit dem Rücken zur Kamera und Henry mit dem Gesicht zu den beiden - im Mittelgrund sitzt die Mutter auf einem Klappstuhl unter einem Sonnenschirm - im Hintergrund der Strand und das Meer	- im Vordergrund Dennis und Joey - im Mittelgrund der Strand - im Hintergrund das Meer und der Himmel		
Einstellung	- Weite	- nah	- Totale			
Schärfe	- bei Zeichentrick					
Perspektive	- Normalperspektive	- Normalperspektive von unten links	- Normalperspektive	- Normalperspektive	- Normalperspektive	- Normalperspektive
Autonom?	- autonom	- nicht autonom	- nicht autonom	- nicht autonom	- nicht autonom	- nicht autonom
Tempo	- langsame Bewegung nach links	- statisch	- statisch	- statisch	- statisch	- statisch
Farbe	- farbig					
Voice over	- /	- /	- /	- /	- /	- /
Musik/ Geräusch	- Musik - Hintergründgeräusche	- Musik	- Musik	- Musik	- Musik	- Musik
Graphik	- besondere grafische Gestaltung im Hinblick auf Zeichentrick					
Text						
Schnitt	- harter Schnitt	- harter Schnitt	- harter Schnitt	- harter Schnitt	- harter Schnitt	- harter Schnitt
Zeitlupe/Raff	- /					
Kamera (Wie und nach welcher Logik werden die takes zu einer Sequenz zusammengefügt?)						

<p>V O R</p> <p>K A M E R A</p>		<p>- am Strand</p> <p>- es gibt einen Holzsteg (Promenade) mit kleinen Hütten darauf, wahrscheinlich Geschäfte</p> <p>- es gibt auch einen zweiten Steg, an dem Boote aneelert haben</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- gleiches Strand</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- Dennis Mitchell (5 1/4 Jahre) hat blonde Haare und trägt eine rote Badehose</p> <p>- Joey McDonald (4 1/4 Jahre) hat schwarze Haare und trägt eine Schwimmreifen um den Bauch, der Schwimmreifen ist weiß und hat einen Entenkopf auf der Vorderseite, er trägt eine graue Badehose</p>
Ort	<p>- am Strand</p> <p>- es gibt einen Holzsteg (Promenade) mit kleinen Hütten darauf, wahrscheinlich Geschäfte</p> <p>- es gibt auch einen zweiten Steg, an dem Boote aneelert haben</p>	<p>- am Strand</p> <p>- es gibt einen Holzsteg (Promenade) mit kleinen Hütten darauf, wahrscheinlich Geschäfte</p> <p>- es gibt auch einen zweiten Steg, an dem Boote aneelert haben</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- gleiches Strand</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- Dennis Mitchell (5 1/4 Jahre) hat blonde Haare und trägt eine rote Badehose</p> <p>- Joey McDonald (4 1/4 Jahre) hat schwarze Haare und trägt eine Schwimmreifen um den Bauch, der Schwimmreifen ist weiß und hat einen Entenkopf auf der Vorderseite, er trägt eine graue Badehose</p>
Zeit	<p>- Jahreszeit: Sommer</p> <p>- tagsüber</p>	<p>- Jahreszeit: Sommer</p> <p>- tagsüber</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- gleiches Strand</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- Dennis Mitchell (5 1/4 Jahre) hat blonde Haare und trägt eine rote Badehose</p> <p>- Joey McDonald (4 1/4 Jahre) hat schwarze Haare und trägt eine Schwimmreifen um den Bauch, der Schwimmreifen ist weiß und hat einen Entenkopf auf der Vorderseite, er trägt eine graue Badehose</p>
Fassade	<p>- Strand</p> <p>- keine spezifische Person im Bild</p>	<p>- Strand</p> <p>- keine spezifische Person im Bild</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- gleiches Strand</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- Dennis Mitchell (5 1/4 Jahre) hat blonde Haare und trägt eine rote Badehose</p> <p>- Joey McDonald (4 1/4 Jahre) hat schwarze Haare und trägt eine Schwimmreifen um den Bauch, der Schwimmreifen ist weiß und hat einen Entenkopf auf der Vorderseite, er trägt eine graue Badehose</p>
Zu Person	<p>- Henry Mitchell (32 Jahre) hat einen türkisenen Fischerhut auf und trägt eine Brille, er hat schwarze Haare</p>	<p>- Henry Mitchell (32 Jahre) hat einen türkisenen Fischerhut auf und trägt eine Brille, er hat schwarze Haare</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- gleiches Strand</p>	<p>- gleiches Strand</p> <p>- Henry Mitchell (32 Jahre) hat einen türkisenen Fischerhut auf, trägt eine grüne, kurze Badehose und eine Brille, er hat schwarze Haare</p> <p>- Dennis Mitchell (5 1/4 Jahre) hat blonde Haare und trägt eine rote Badehose</p> <p>- Joey McDonald (4 1/4 Jahre) hat schwarze Haare und trägt eine Schwimmreifen um den Bauch</p> <p>- Alice Mitchell (um die 30 Jahre), sie hat blonde Haare, sie trägt eine türkise Bluse mit einer Schleife und hat einen Becher mit Strohhalm in der linken Hand</p>
Akteure	<p>-/</p>	<p>- Obere Mittelschicht, Alleinverdiener, Weltraumingenieur</p>	<p>- Obere Mittelschicht, Alleinverdiener, Weltraumingenieur</p> <p>- Obere Mittelschicht</p> <p>- Obere Mittelschicht, Hausfrau</p>	<p>- Obere Mittelschicht, Alleinverdiener, Weltraumingenieur</p> <p>- Obere Mittelschicht</p> <p>- Obere Mittelschicht, Hausfrau</p>
Sozialer Typus	<p>-/</p>	<p>- Obere Mittelschicht, Alleinverdiener, Weltraumingenieur</p>	<p>- Obere Mittelschicht, Alleinverdiener, Weltraumingenieur</p> <p>- Obere Mittelschicht</p> <p>- Obere Mittelschicht, Hausfrau</p>	<p>- Obere Mittelschicht, Alleinverdiener, Weltraumingenieur</p> <p>- Obere Mittelschicht</p> <p>- Obere Mittelschicht, Hausfrau</p>
Handlungstyp	<p>-/</p>	<p>- bestimmend</p>	<p>- bestimmend</p>	<p>- bestimmend</p>
Nonverbal. Botschaft	<p>-/</p>	<p>- besorgt</p>	<p>- besorgt, Vaterrolle</p>	<p>- fröhlich,</p> <p>- kindlich</p>
Sprechen	<p>-/</p>	<p>- Henry: „Dennis komm doch mal her“</p>	<p>- Henry: „Hört mal zu, dass ihr mir ja nicht zu weit weg lauft. Wenn ihr spielt, wollen wir euch immer im Auge behalten.“</p>	<p>- Dennis: „Okay Dad.“</p>
Gestik	<p>-/</p>	<p>- Henry: hebt die linke Hand an den Mund</p>	<p>- Henry: erhebt die linke Hand und streckt den Zeigefinger aus, dabei wackelt er mit dem Arm. Die rechte stützt er in die Hüfte.</p> <p>- Alice: sitzt passiv im Sessel</p>	<p>- beide stehen still mit herunterhängenden Armen da</p> <p>- Dennis winkt seinem Dad zu</p>
Mimik	<p>-/</p>	<p>- Henry: hat die Augenbrauen hochgezogen und zieht die Mundwinkel nach unten</p>	<p>- Henry: blickt etwas streng auf die beiden Buben hinunter;</p> <p>- Alice schaut zu den beiden Buben</p>	<p>- Dennis lächelt mit offenem Mund</p> <p>- Joey: lächelt mit geschlossenem Mund</p>
Was	<p>-/</p>	<p>- Henry: ruft seinen Sohn zu sich</p>	<p>- Henry: erklärt seinem Sohn, dass er in der Nähe bleiben soll</p> <p>- Dennis u. Joey: hören aufmerksam zu</p> <p>- Alice: hört ihrem Mann zu</p>	<p>- Dennis: bejaht seinem Vater</p> <p>- beide Kinder laufen wieder weg</p>
Subjektiver Sinn	<p>-/</p>	<p>- Henry: ist besorgt um seinen Sohn</p>	<p>- Henry: ist besorgt um die Kinder</p> <p>- die beiden Kinder wollen wieder spielen gehen, darum hören sie zu</p> <p>Alice: passiv anwesend</p>	<p>- die Kinder wollen wieder spielen gehen</p>

Hermeneutische Ausdeutung der Sequenz

In diesem Schritt wurde anhand des Videos für die Sequenz und das erstellte Notationssystem eine hermeneutische Ausdeutung durchgeführt. Die hermeneutische Ausdeutung des Datenmaterials ist ein langwieriger Prozess, dessen gesamter und komplexer Umfang den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde (vgl. Englert 2014a: 94). Aus diesem Grund wird im Folgenden nur ein kleiner Ausschnitt (zweiter „move“, erster „take“ der Sequenz 30) des hermeneutischen Deutungsprozesses angeführt, um die Nachvollziehbarkeit der Arbeit zu gewährleisten.

„Der nächste take zeigt Henry in der Bildmitte und seine Frau Alice im Hintergrund am Strand. Henry steht links vor ihr, den Rücken zu ihr gewendet. Alice sitzt in einem grünen Klappstuhl und blickt wie Henry in die Richtung ihres Sohnes. Dennis und sein Freund Joey kommen angelaufen und bleiben rechts unten im Bild stehen. Das Bild vermittelt, dass die Familie Mitchell einen Familienausflug zum Strand bzw. Meer macht. Als die beiden Kinder stehen bleiben, erhebt Henry seine linke Hand und streckt dabei seine Zeigefinger aus. Die rechte Hand hat er in seine Hüfte gestützt. Seine Körperhaltung nimmt eine mahnende Position ein. Seine Frau bleibt im Hintergrund passiv und schaut nur auf die Kinder. Henry beginnt den Kindern zu erklären: „Hört mal zu, dass ihr mir ja nicht zu weit weglauft.“ Beim Sprechen dieser Worte wackelt Henry mit der erhobenen Hand. Der Sprechakt, aber auch seine Gestik, insbesondere der erhobene wackelnde Zeigefinger, drücken die Autorität des Vaters aus. Dann sagt Henry im gleichen Sprechakt noch: „Wenn ihr spielt, wollen wir euch immer im Auge behalten.“ Dabei streckt er seinen linken Arm in Richtung seiner Frau aus und öffnet dabei die Hand. Das Ausstrecken der Hand in Richtung seiner Frau vermittelt, dass das nicht nur seine Meinung darstellt, sondern auch seine Frau dieser Ansicht ist. Henry spricht für beide. Zudem zeigt hier seine Aussage und seine Gestik auch die Besorgnis um die beiden Kinder. Sein Blick ist die ganze Zeit auf die Kinder gerichtet.“

Interpretation der Deutung im Hinblick auf die Fragestellung

In dieser Analysephase wurde das Ergebnis des vorangegangenen Schrittes, die Deutung der Sequenz, hinsichtlich der Fragestellung interpretiert und in Verbindung mit der theoretischen Einbettung der Arbeit (u.a. Doing-Family-Ansatz) gesetzt (vgl. Englert 2014a: 96). Dabei wurde der Fokus auf den Themenkomplex der Darstellung von Familie gelenkt. Da sich auch diese Phase nur schwerlich darstellen lässt, ist im Folgenden das Ergebnis der Interpretation der Deutung kurz und prägnant angeführt.

Der Vater ist aktiv und gibt eine gewisse Autorität wieder. Dennoch zeigt er mit seinem Tun Besorgnis über das Wohlergehen seines Sohnes. Mit der Geste der ausgestreckten Hand in Richtung seiner Frau und dem Wort „wir“ in seiner Belehrung bindet er seine sonst passiv wirkende Frau in die Handlung mit ein und zeigt dadurch, dass nicht nur er so denkt, sondern beide Elternteile.

Das Familienleben der Michtells wird hier durch einen gemeinsamen Ausflug an den Strand gelebt. Die Familie verbringt zusammen Zeit und dadurch wird das Konstrukt der Familie gelebt bzw. aktiv gehalten.

Verdichtung der Interpretation zu bestimmten Typen im Hinblick auf die Fragestellung

Der neunte und letzte Schritt der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse stellt die Verdichtung des Deutungs- und Interpretationsprozesses dar, wobei die Grenzen zwischen Interpretation und der Verdichtung als fließend angesehen werden müssen (vgl. Englert 2014a: 97). Die Interpretationsergebnisse erreichen in dieser Phase der Analyse das abstrakteste Niveau, wobei im Hinblick auf die Fragestellung und den theoretischen Kontext ein Sinntypus zu benennen ist (vgl. Englert 2014a: 98). Die Darstellung der Ergebnisse dieses letzten Schrittes für eine einzelne Sequenz stellt sich wie schon in den vorangegangenen Schritten als nicht unkompliziert dar. Dies stellt sich hier noch schwieriger dar, denn die Ergebnisse in dieser Phase wurden, für diese Arbeit, mit den Ergebnissen mehrerer Sequenzen in Verbindung gesetzt und somit sind sie im Einzelnen nicht leicht ersichtlich bzw. wäre die Darstellung der Ergebnisse nicht aussagekräftig. Deswegen wird in diesem Zusammenhang auf den Analyse- bzw. Ergebnisteil verwiesen, wo die Ergebnisse

zu den jeweiligen Forschungsfragen bzw. der jeweiligen Dekade genauestens beschrieben und ausgearbeitet sind (inklusive der Ergebnisse des Analysebeispiels).

5. Analyse und Ergebnisse

In diesem Kapitel stehen die Analyse bzw. die Ergebnisse der drei Zeichentrickserien aus den 80er-Jahren und der drei Zeichentrickserien, die ab dem Jahr 2000 produziert wurden, im Mittelpunkt. Innerhalb der jeweiligen Unterkapitel werden jeweils die zentralen Kategorien genannt, die durch die Analyse herausgearbeitet wurden, worauf dann die Ergebnisse folgen. Beispiele hierfür sind die Kategorien „Die Kleidung“ in den beiden Unterkapiteln „Mutter“ (5.1.1, 5.2.1), „Öffentlichkeit/Privat“ in den beiden Unterkapiteln „Vater“ (5.1.2, 5.2.2) oder „Entgrenzung“ in den beiden Unterkapiteln „Herstellung der Familie“ (5.1.3, 5.2.3).

5.1. Die Zeichentrickfamilie in den 1980ern

In den Serien „Die Jetons“ und „Dennis“ werden bürgerliche Kleinfamilien abgebildet. Vater, Mutter und die Kinder leben alle gemeinsam unter einem Dach, in einer großen Wohnung bzw. in einem großen Einfamilienhaus mit Garten. Der Vater übernimmt die Erwerbsrolle in der Familie und die Mutter widmet sich dem Haushalt und der Familie. Ein etwas anders Bild zeigt die Familie in der Serie „Teenage Mutant Hero Turtles“. Hier hat der Vater vier „Kinder“ adoptiert, mit denen er als alleinerziehender Vater in der Kanalisation von New York lebt.

5.1.1. Mutter

Die Kleidung – Ein zentraler Punkt, der durch die Analyse herausgearbeitet wurde, stellt die Kleidung der Mütter dar. Dies zeigt sich im Besonderen bei den zwei dargestellten Müttern aus den Zeichentrickserien der 1980er-Jahre, damit sind zum einen „Jane“ in der Serie „Die Jetons“ und zum anderen „Alice“ in der Serie „Dennis“ gemeint. Ein Kleid bzw. ein Rock ist zumeist das bevorzugte Kleidungsstück. Im Falle von „Alice“ ist dies zumeist ein blauer Rock, zudem trägt sie meistens eine weiße Bluse und ein blaues Halstuch. Diese sehr weibliche Kleidung trägt sie auch in Situationen, in denen sie nicht wirklich bequem oder

angemessen wirkt. So auch in der Sequenz, in der die Familie nach New York fliegt (vgl. Folge 13, Sequenz 14).



Abbildung 7: Jane (Folge 21)

Bei „Jane Jetson“ wird das Weibliche durch die Kleidung noch mehr betont. Sie trägt zumeist ein lilafarbenes Kleid. Zudem trägt sie wesentlich mehr Makeup als „Alice“ und ohne ihre weißen Perlenohrringe wird sie überdies nicht gezeigt. In der analysierten Sequenz 3 der Folge 21 wird die Weiblichkeit noch mehr betont, indem „Jane“ sich für den Hochzeitstag zurechtmacht und dazu ein rosafarbenes Kleid angezogen hat (siehe Abb.7.).



Abbildung 8: Alice (Folge 13)

Zur femininen Kleidung der Mütter kommen auch Gestik und Mimik, die die Weiblichkeit der beiden Mütter in weiter Folge konstruieren. „Jane“ unterhält sich im zweiten „take“ der dritten Sequenz der Folge 21 mit ihrer Hausroboterin „Rosi“; diese macht „Jane“ ein Kompliment über ihr gutes Aussehen. Im nächsten „take“ sieht man dann „Jane“ (vgl. Abb. 7) mit leicht abgewinkelten Knien, die Hände vor dem Körper gefaltet und lächeln. „Jane“ wird wie eine zerbrechliche Rose und passiv dargestellt. Auch die Reaktion von „Alice“ im „take“ fünf der Sequenz 21, der Folge 1, geht in dieselbe Richtung. „Alice“ legt ihre rechte Hand ängstlich auf ihre Brust und wirkt in diesem „move“ hilflos und passiv (siehe Abb. 8).

Das Private – Die beiden Mütter gehen in den beiden Serien keiner Erwerbsarbeit nach, ihr Leben dreht sich um Familie, Haushalt und Einkaufen. So sieht man in Folge 33, Sequenz 3 („take 7), dass die Mutter für den Abwasch zuständig ist, „Jane“ drückt einen roten Knopf auf dem Tisch und das gesamte schmutzige Geschirr fällt durch eine Klappe und wird dadurch gereinigt. Zudem richtet „Janes“ Sohn „Elroy“ im take „5“ sein Wort bzw. seine

Anliegen an seine Mutter, als er das Essen abschließt. Er sagt: „*Also ich krieg keinen Bissen mehr runter Mom. Gehen wir jetzt endlich einkaufen?*“. Hier wird wieder deutlich, dass die Mutter im Haushalt und in Sachen Kinder die Hauptbezugsperson ist und der Vater im Haushalt im Hintergrund agiert. Weiters sieht man im Intro jeder Folge, dass „Jane“ sich die Geldbörse ihres Mannes nimmt und sich am Shopping-Center absetzen lässt (siehe Abb. 9). Hier wird die Mutter nicht nur mit dem Einkauf in Verbindung gebracht, sondern auch damit, dass sie mit Geld nicht umgehen kann. Dies setzt sich auch in Folge 33 fort. Im „take“ 11 spricht „George“ seine Frau wegen der langen Geschenkeliste für Weihnachten an und fragt seine Frau dann im „take 12“, ob sie sich das alles leisten könnten. „Jane“ antwortet ihrem Mann: „*Über so etwas macht man sich zu Weihnachten doch keine Gedanken*“.



Abbildung 9: Jane geht shoppen

Mutter „Jane“ obliegt aber auch die Planung von Familienfesten und besonderen Tagen. Sie übernimmt die Vorbereitungen für Weihnachten, sie geht mit den Kindern einkaufen, zudem bereitet sie auch die Feierlichkeiten für ihren Hochzeitstag vor. Eine besondere Fähigkeit, die den Müttern in den Serien zugeschrieben wird, ist die Empathie. So zeigt sich „Jane“ in Folge 33 („take“ 19) besorgt um ihren Mann, weil er am Heiligenabend arbeiten muss. Sie sagt traurig: „*Armer George. Aber vielleicht lässt Mr. Spacely ihn ja früher gehen, weil Heiligabend ist*“. Auch „Alice“ zeigt in Folge 1 Empathie, als sie sich Sorgen macht, wo denn der Familienhund „Ruff“ steckt.

In der Öffentlichkeit werden die Mütter, im Besonderen „Alice“, eher im Hintergrund und passiv gezeigt, im Gegensatz zum Vater. Dies zeigt sich zum einen in Folge 13 („take“ 6). „Alice“ sitzt von der Bildgestaltung her weiter weg von der Kamera als ihr Mann. „Alice“ merkt, dass ihr Sohn nicht auf seinem Platz im Flugzeug sitzt und spricht darauf ihren Mann an. Aber statt selbst aktiv zu werden, übernimmt dies der Vater und ruft seinen Sohn. Ein ähnliches Bild von der Mutter wird in Folge 13 (Sequenz 30, „take“ 3) gezeigt. Der Vater gibt seinem Sohn und dessen Freund Anweisungen, wie sie sich am Strand verhalten sollen. Die Mutter sitzt einstweilen hinter ihrem Mann im Liegestuhl und hört ihm passiv zu. Auch

wenn zuvor beschrieben wurde, dass das Einkaufen als die Domäne der Mutter gezeigt wird, so ändert sich das, wenn es sich um einen größeren Einkauf handelt. In Folge 1, Sequenz 13 fahren der Vater und sein Sohn zum Autohändler, um einen neuen Wagen zu kaufen. Dabei fehlt die Mutter, es scheint, dass eine große Anschaffung dem Mann bzw. dem Vater obliegt.

Diese Passivität der Mütter ändert sich aber, wenn die Handlung im eignen Haus spielt. So zeigt sich „Alice“ gegenüber ihrem Sohn als dominant und aktiv, als dieser ihren Anweisungen in Folge 1, Sequenz 21 nicht nachkommen will. Sie sagt mit lauter und aggressiver Stimme zu ihrem Sohn: *„Junger Mann, du suchst jetzt Ruff. Und das ist ein Befehl“*. Auch „Jane“ wird aktiv und dominant, als ihr Mann den Hochzeitstag vergisst. Sie nimmt voller Wut den Topf mit dem Abendessen und schüttet es ihrem Mann über den Kopf (siehe Folge 21).

5.1.2. Vater

Öffentlichkeit – Die Väter in den Serien „Dennis“ und „Die Jetsons“, also „Henry“ und „George“, sind beide erwerbstätig. Sie sind die Alleinernährer ihrer Familie. Innerhalb der eigenen vier Wände sind Mütter für die Kinder und die Familie verantwortlich. Dies zeigt sich besonders in der Sequenz 3, der Folge 33 („Die Jetsons“). Die Familie bereitet sich auf Weihnachten vor und spricht über die Weihnachtsgeschenke, „George“ aber ist nicht in die Planungen miteinbezogen, er geht auch nicht mit zu den letzten Weihnachtseinkäufen. George geht zur Arbeit. Diese Rolle des Vaters zeigt sich auch in der Sequenz 3 der Folge 21 („Die Jetsons“). „Jane“, die Ehefrau und Mutter, freut sich auf den gemeinsamen Hochzeitstag und bereitet einen schönen Abend für beide vor. Auch die Kinder, der Familienhund und die Hausroboterin freuen sich auf die Party. Doch als „George“ von der Arbeit heimkommt, hat er den Hochzeitstag vergessen. Im „take“ 29 bzw. 30 (der „move“ geht über zwei „takes“) schaltet „George“ verärgert das Radio aus, in dem gerade sein und „Janes“ Lieblingslied zu hören ist. Und er antwortet seiner Frau auf die Frage *„Fällt dir bei der Musik gar nichts ein George?“* mit verärgelter Mine: *„Doch, mir fallen meine Kopfschmerzen ein und dass ich Hunger habe.“* *„Was gibt's denn zu Essen.“* Dieses autoritäre Vaterbild wird aber eher in den Serien gezeigt, in denen eine traditionelle Kleinfamilie abgebildet ist. „Meister Splinter“ dagegen als Adoptivvater geht bei sich zu Hause auf seine Söhne ein. Im „take“ 5 bzw. 6 der Sequenz 4 der Folge 6 zeigt er Interesse

an der Erfindung von Donatello. Im weiteren Verlauf fragt er seinen Sohn: „*Wie funktioniert das Ding?*“, dieser ist sichtlich erfreut über das Interesse seines Vaters und antwortet ihm: „*Ich hatte gehofft, dass sie mich das fragen. Ich zeig es ihnen*“. Hier nimmt der Vater eine mütterliche Rolle ein, indem er seinen Sohn ermutigt und stärkt bzw. ihm positive Gefühle entgegenbringt. Auch in Folge 1, Sequenz 9, „take“ 8 wird die emotionale Seite des alleinerziehenden Vaters gezeigt, als er in seiner Erzählung sagt: „*Ich meinerseits gab ihnen die Namen meiner Lieblingsmaler*“. Dabei sieht man „Meister Splinter“ in einem Buch blättern, er sieht sehr fröhlich aus und lächelt. Dennoch zeigt sich hier ein gespaltenes Verhältnis zwischen Vater und Söhnen, da „Meister Splinter“ hier nicht nur die Rolle des Vaters einnimmt, sondern auch die Rolle des Sensei verkörpert, daher das „Sie“ in der Anrede. Auf diese Ambivalenz der Figur des „Meister Splinters“ wird weiter unten noch genauer eingegangen.

Doch es zeigt sich auch bei den beiden traditionelleren Vätern Zuneigung zwischen Vater und Kind und zugleich wird der Vater als geliebtes Oberhaupt der Familie präsentiert. So sieht man in der Sequenz 1, „take“ 10, Folge 33 („Die Jetsons“) wie sich „Georges“ Tochter „Judy“ von ihm liebevoll verabschiedet. Dabei umarmt sie ihren Vater und drückt ihre Wange an die ihres Vaters, dann winkt sie ihm noch zu und „George“ setzt sie bei der Schule ab. Was in diesem „take“ noch auffällt, ist, dass sich „Judy“ nur von ihrem Vater verabschiedet und die Mutter nicht beachtet (siehe Abb. 10). Auch sieht man, wenn es um die Familie in der Öffentlichkeit geht, ist es der Vater, der die Familie repräsentiert. Dies zeigt sich in Folge 1, Sequenz 13 („Dennis“). „Henry“ fährt mit seinem Sohn zum Autohändler, um ein neues Auto zu kaufen. Dadurch repräsentiert der Vater die Familie in der Außenwelt.



Abbildung 10: Vater (George) und Tochter (Folge 33)

Aber man sieht auch, dass der Vater die Erwerbsarbeit dafür nützt, um Abstand von seiner Familie zu gewinnen. Dies wird dadurch vermittelt, wenn „George“ im Intro, nachdem er die anderen Familienmitglieder am Weg zur Arbeit abgesetzt hat, in seinem Büro ankommt

(Folge 33, Sequenz 1, „take“ 19). „George“ lässt sich in seinen Schreibtischsessel fallen, verschränkt die Hände hinter seinem Kopf und legt seine Füße entspannt auf den Schreibtisch. Dabei lächelt „George“ fröhlich vor sich hin.

Angst/Kontrolle/Freundschaft – Die drei Väter, „George“, „Henry“ und „Meister Splinter“ zeigen großteils zwei Gesichter, wenn es sich um die Beziehung mit den anderen Familienmitgliedern dreht. Zum einem zeigen sich die Väter ständig in Angst um ihre Kinder, sie wollen sie beschützen und auch die Gegebenheiten kontrollieren. Das beste Beispiel hierfür ist „Meister Splinter“. In der Sequenz 4, der Folge 6 verletzt sich sein Sohn „Leonardo“ leicht an seinem Oberarm. Trotzdem will sich dieser mit seinen Brüdern am Schluss der Sequenz auf die Suche nach ihrer Freundin „April“ machen. Dies behagt seinem Vater nicht und er sagt zu seinem Sohn in „take“ 38: *„Du hast dich vorhin verletzt und ich bin mir nicht sicher, ob du dich wehren kannst, wenn du in Gefahr gerätst, Leonardo“*. Dazu ist auch seine Gestik und Mimik sehr autoritär. Während er mit seinem Sohn spricht, hat er seinen Zeigefinger erhoben und blickt seinen Sohn ernst an (siehe Abb. 11). Er will seinen Sohn nicht ohne seine Aufsicht gehen lassen und versucht, ihn und die Situation zu kontrollieren.



Abbildung 11: Meister Splinter
(Folge 6)

Ein ähnliches Bild aber in abgeschwächter Form zeigt „Henry“ in Folge 13, Sequenz 14. Nachdem „Dennis“, sein Sohn, Unfrieden und Chaos im Flugzeug gestiftet hat, reagiert „Henry“ im „take“ 10 auf die Vorkommnisse und denkt nach, wie er sich in Zukunft gegenüber seinem Sohn verhalten sollte. Er sagt zu sich selbst: *„Es wird wohl besser sein, dass ich Dennis nicht aus meinen Augen lasse, wenn wir in New York sind“*. Bei diesen beiden Vätern kann man zwar nicht direkt von „Helikopter Eltern“ sprechen, aber zumindest gibt es deutliche Anzeichen bei beiden Vätern (vgl. Wilhelm und Esdar 2014: 69) (siehe Kapitel 5.2.2). Denn auch in der Sequenz 30 der Folge 13 versucht „Henry“, „Dennis“ zu kontrollieren. Er sagt zu seinem Sohn und dessen Freund mit erhobenen Zeigefinger in „take“ 3: *„Hört mal zu, dass ihr mir ja nicht zu weit weg lauft. Wenn ihr spielt, wollen wir*

euch immer im Auge behalten“. Er versucht hier, seine Sorgen durch Kontrolle zu kompensieren.



Abbildung 12: Henry in Sorge
(Folge 13)

Das zweite Gesicht, das die Väter gegenüber ihren Söhnen zeigen, ist nicht Liebe, sondern eher Freundschaft. Sie versuchen sich ihren Kindern, im Besonderen ihren Söhnen, in Freundschaft anzunähern und so Zuneigung zu zeigen. In der Sequenz 25 der Folge 31 feiern die „Turtles“ den Geburtstag von „Michelangelo“ und „Meister Splinter“ steht am Tisch hinter seinem Sohn und legt seine Hand auf Michelangelos Schulter und sagt freudestrahlend zu ihm: *„Doch ich weiß es und ich sag es, wie du es sagen würdest. Feiern wir eine Party, yeah“*. Er versucht sich so seinem Sohn indirekt emotional zu nähern. Auch „George“ versucht mit seinem Sohn auf freundschaftlicher Basis Nähe herzustellen. In Sequenz 3 der Folge 21, „take“ 44 ist „George“ geschockt aufgrund der Reaktion seiner Frau und fragt seinen Sohn: *„Weißt du Elroy, es muss doch eine logische Erklärung für dieses Verhalten geben?“* Der Vater zieht seinen sechsjährigen Sohn in seine Eheprobleme mit ein und will dessen Rat hören. Dies geschieht aber nicht in einem asymmetrischen Machtverhältnis, sondern Vater und Sohn begegnen sich auf Augenhöhe.

Maskulin? – Hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung beeindruckt die drei Väter nicht durch ihr Erscheinungsbild. „Henry“ („Dennis“) ist zwar großgewachsen, aber er hat eher einen schwächtigen Körperbau. Bei „George“ und „Meister Splinter“ kommt auch noch die fehlende Körpergröße hinzu, wobei man bei „Meister Splinter“ feststellen muss, dass dieser sogar kleiner ist als seine vier Söhne (siehe Abb. 10-12). Man kann hier sagen, dass die drei nicht von „männlichen“ Attributen gezeichnet sind. Sie haben weder Bart oder Muskeln noch einen beeindruckenden Körperbau.

5.1.3. Herstellung der Familie

Herstellung – Ein zentraler Punkt im Familienleben der Serienfamilien ist der Esstisch. Hier versammelt sich die gesamte Familie an einem zentralen Platz des Hauses bzw. der Wohnung. Bei einem gemeinsamen Essen wird das Erlebte des Tages besprochen, zukünftige Ereignisse geplant und auch die Familiengeschichte erzählt. Dies zeigt sich im „take“ 15, Sequenz 9, Folge 1 („Turtles“). Hier sitzen die ganze Familie und ihre Freundin „April“ gemeinsam am Tisch und „Meister Splinter“ erzählt, wie sie zur Familie geworden sind (siehe Abb. 13). Diese explizierte Darstellung als Familie in der Erzählung gegenüber ihrer Freundin „April“ geht hier schon ins „Displaying Family“ (vgl. Jurczyk 2014: 129).



Abbildung 13: "Displaying Family" der Turtles (Folge1)

Ein weiteres Beispiel in den Serien, in denen der Esstisch eine zentrale Stelle in der Herstellung von Familie einnimmt, ist die Sequenz 3 der Folge 33. Hier sitzt im „take“ 2 die Familie zusammen am Esstisch und genießt ihr Essen. Zudem steht das gemeinsame Weihnachtsfest im Mittelpunkt der Gespräche. „Elroy“ sagt lachend zu seiner Mutter: „*Soll das heißen, dass ihr beide dieses Jahr auch großzügig mit Geschenken seid?*“ und seine Mutter antwortet ihm lächelnd: „*Wird nicht verraten, Elroy.*“ (vgl. Abb. 14). Hier wird Familienleben bzw. Familienzeit nebenbei im alltäglichen Handeln verfügbar gemacht.



Abbildung 14: Familie Jetson beim Essen (Folge 33)

Die angesprochene Weihnachtsfeier der Familie „Jetson“ und die von der ganzen Familie geplante „Hochzeitstagsfeier“ stellen genauso wie bei den „Turtles“ in Folge 31, die Geburtstagsparty für Michelangelo, Rituale dar. Diese Rituale sind Praktiken, in denen bewusst von den Familienangehörigen, also den einzelnen Individuen, Familie inszeniert wird (vgl. Hagen-Demszky 2006: 106).

Ein weiteres Beispiel wie Familie in den Zeichentrickserien hergestellt wird, liefert die Sequenz 30 der Folge 13 („Dennis). Hier verbringt die Familie „Mitchell“ gemeinsam einen Tag am Strand. Die Familienmitglieder haben hier ihre individuellen Tages- und Wochenabläufe koordiniert, um so für ein paar Stunden Zeit für einander zu haben (siehe Abb. 15). Hier steht aber neben der gemeinsamen Familienzeit insbesondere gemeinsame Zeit für das Ehepaar im Vordergrund. Denn wie im „take“ 3 ersichtlich, spielt der Sohn mit einem Freund und Vater und Mutter versuchen, auch die Zeit für sich zu nutzen.



Abbildung 15: Familie Mitchell am Strand (Folge 13)

Entgrenzung – Diese bewussten und unbewussten (alltäglichen) Praktiken, die von den Familienmitgliedern vollzogen werden, um Familie aktiv herzustellen, wird den Entgrenzungstendenzen geschuldet. Das heißt, dass die Arbeitswelt und die Familienwelt mehr und mehr kollidieren und Zeitmanagement nötig ist, um Familienzeit zu nutzen. Die Entgrenzung wird besonders in der Familie „Jetson“ deutlich, genauer gesagt in der Person von „George“, dem Vater und Ernährer der Familie. In Folge 21, Sequenz 3 bereitet die Familie die oben angesprochene Party zum Hochzeitstag von „Jane“ und „George“ vor. „George“ fliegt im „take“ 16 bzw. 17 („move“ geht über beide „takes“) gerade von der Arbeit nach Hause und sagt zu sich selbst *„Heute Abend schlüpf ich in meine Pantoffeln. Schau mir das Spaceballspiel an und versuche nicht daran zu denken, dass ich am Wochenende wieder mal arbeiten muss“*. Dabei wirkt er sehr geschafft von der Arbeit und der Tonfall seiner Aussage ist mürrisch. In diesen „takes“ sieht man, dass George mit atypischen Arbeitszeiten zu kämpfen hat und dies sichtlich keine Ausnahme in seinem Erwerbsleben darstellt. Denn in der auch schon oben erwähnten Folge 33, Sequenz 3 muss

„George“ am Heiligen Abend arbeiten und die Familie bei den Weihnachtsvorbereitungen alleine lassen. Man sieht hier auch, dass „George“ nicht glücklich über seine Arbeitszeiten ist, als „Jane“ sich im „take“ 15 von „George“ verabschiedet und ihm viel Spaß bei der Arbeit wünscht, reagiert „George“ im „take“ 16 verstimmt und mit Sarkasmus auf die Aufmunterung seiner Frau. Er sagt zu ihr: *„Ich hätte wohl mehr Spaß in einer Folterkammer“*. Diese Entgrenzung bzw. die atypischen Arbeitszeiten des Vaters verstärken die traditionelle Rolle von „George“ in der Familie noch mehr und „George“ wird dadurch eben gehindert, seinen väterlichen Aufgaben nachzukommen.

Soziale Schicht – In den beiden Zeichentrickserien sieht man auch unterschiedliche Ansätze bezüglich der Vereinbarung zwischen Arbeitsleben und Familienleben des Vaters. Diese unterschiedlichen Herangehensweisen haben sichtlich mit der beruflichen Stellung des Vaters und der damit verbundenen sozialen Schichtzugehörigkeit zu tun. „Henry“, das Oberhaupt der Familie „Mitchell“, geht dem Beruf des Weltraumingenieurs nach. In Folge 13, Sequenz 14 reist „Henry“ mit seiner Familie nach New York. Er und seine Frau „Alice“ sitzen lächelnd nebeneinander im Flugzeug und genießen die Zeit miteinander („take“ 3). „Alice“ sagt sichtlich glücklich zu ihrem Mann: *„Hoffentlich hast du bei deinen vielen Terminen noch Zeit mit uns auf Sightseeing zu gehen“* und „Henry“ antwortet ihr zufrieden: *„Ich hoffe es, es kommt allerdings darauf an, wie Dr. Mecker alles geplant hat“*. In „take“ 4 bzw. „move“ 3 setzt „Alice“ freudestrahlend fort und sagt zu „Henry“: *„Es war reizend von ihm, dass wir auch mitkommen durften. Dennis ist ganz verrückt auf New York.“*. Hier sieht man, dass „Henry“ aufgrund seiner Stellung Familie und Arbeit miteinander abstimmen kann und so mehr Zeit für die Familie zu Verfügung hat. Zudem kann er hier auch seinen Aufgaben als Vater nachkommen und zur Erziehung seines Sohnes beitragen.



Abbildung 16: Familie Jetson
(Folge 33)

„George“ versucht – neben den oben beschriebenen Handlungen – aktiv das Familienleben zu gestalten und dadurch mehr Zeit mit seiner Frau und den Kindern zu verbringen, indem er den Weg zu seiner Arbeitsstelle als Familienzeit inszeniert. So sieht man dies im Intro

jeder Folge; in dieser Arbeit wurde das Intro der Folge 33 analysiert. In der analysierten Sequenz 1 fliegt George zur Arbeit und nimmt dabei seine Kinder und seine Frau mit (siehe Abb. 16). Die Kinder setzt er bei ihren jeweiligen Schulen ab, wobei – wie oben schon dargestellt – sich die Kinder herzlich von ihrem Vater verabschieden. Seine Frau „Jane“ setzt er dann – ebenfalls schon oben beschrieben – beim Shopping-Center ab, bevor er zu seiner Arbeit, als Angestellter bei „Spacely’s Space Sprockets“, fliegt. Am Beispiel von „George“ sieht man, dass er aufgrund seiner Stellung als „normaler“ Angestellter keine Privilegien besitzt und nicht auf die gleichen Ressourcen zurückgreifen kann, wie dies „Henry“ tut (vgl. Jurczyk et al. 2009, Jurczyk 2014, Zartler 2010). Deswegen versucht „George“, im Rahmen seiner Verhältnisse sein Familienleben aktiv zu gestalten.

5.2. Die Zeichentrickfamilie heute

Die Familienbilder in den aktuellen Zeichentrickserien, die untersucht wurden, sind sehr divergent. In der Serie „Cosmo und Wanda“ wird eine Doppelkarriere-Ehe gezeigt, in der es ein Kind gibt. Disney präsentiert in der Serie „Phineas und Ferb“ eine Patchwork-Familie mit drei Kindern, in der der Vater der Ernährer der Familie ist. Ein weiteres Familienbild kommt mit der Serie „Turtles“ hinzu. Hier wird einerseits ein Adoptivvater mit seinen vier Adoptivsöhnen gezeigt, zudem kommt auch die lange vermisste leibliche Tochter von „Meister Splinter“ zum Familienbild hinzu. In den zwei zuletzt genannten Serien wird das Familienleben als einfach bzw. ohne große Probleme unter den Geschwistern dargestellt. Im Besonderen in der Serie „Phineas und Ferb“ verstehen sich die beiden Stiefbrüder bestens. Sie verbringen den ganzen Tag miteinander, genießen ihre Sommerferien und erleben Abenteuer. In Folge 15, Sequenz 2, „take“ 2 sieht man die beiden Stiefbrüder entspannt nebeneinander an einem Baum lehnen und sie genießen zusammen den Tag. Auch mit seiner großen Stiefschwester hat „Ferb“ keine großen Probleme. Das Familienleben wird als harmonisch dargestellt. Auch in der Serie „Teenage Mutant Ninja Turtles“ wird das Auftauchen der leiblichen Tochter „Meister Splinters“ von den vier Brüdern sehr positiv aufgenommen. Dieses positive Bild wird in der Folge 22, Sequenz 22, „take“ 2 gezeigt. Die „Turtles“ kommen mit ihrer „neuen“ Schwester, die sie grade befreit haben, nach Hause und „Leonardo“ sagt zu ihr: *„Ich hoffe, du bleibst jetzt bei uns. Denn immerhin gehörst du ja zur Familie“*. Das Bild wird dann in „take“ 4 weiter verstärkt, als „Michelangelo“ seine Arme ausbreitet und mit einem Lächeln im Gesicht zu den anderen sagt: *„Echt abgefahrr oder? Das schreit nach einer Familienumarmung. Immer her damit“*.



Abbildung 17: Haus der Familie Flynn-Fletcher (Folge 1.15)



Abbildung 18: Haus der Familie Turner (Folge 15a)

Ein weiter Punkt, der in den Serien „Cosmo und Wanda“ und „Phineas und Ferb“ besonders herausgestrichen wird, behandelt das Haus der jeweiligen Familie. Die Einfamilienhäuser

werden jeweils am Anfang der Folgen gezeigt (siehe Abb. 17 u. 18). Beide Häuser stehen sichtlich in einem Vorort bzw. in einem Wohngebiet für Familien. Die Häuser sind relativ groß und die Grundstücke verfügen jeweils über einen großen Garten. Die Symbolik der Einfamilienhäuser steht für Familie und Kinder. Auch der private Bereich der Familie wird mit den Häusern symbolisiert, wodurch auch „das Haus“ als Grundvoraussetzung für die Gründung einer Familie gezeigt wird. Sie werden als ein Archetypus verwendet, der für Besitz, Heimat oder Schaffen steht (vgl. Moser und Reicher 2002).

Neben den Zusammengehörigkeitsgefühlen der Familie und der einfachen Darstellung der Familie scheint auch die Individualität der Eltern bzw. die gemeinsame Zeit der Paare wichtiger Bestandteil der Serien zu sein. So lassen „Linda“ und „Lawrence“ in Folge 22a, Sequenz 2, „take“ 17 die Kinder alleine zu Hause und gehen schon mal auf das Bürgermeister-Festival, wohin die Kinder später nachkommen. Auch die Eltern von „Timmy“ in der Serie „Cosmo und Wanda“ nehmen sich Zeit für einander, dafür engagieren sie eine Babysitterin für ihren Sohn.

5.2.1. Mutter

Die Kleidung – Die beiden Mütter in den aktuellen Zeichentrickserien, die untersucht wurden, sind zum einen „Mrs. Turner“ aus der Serie „Cosmo und Wanda“ und zum anderen „Linda“ aus der Serie „Phineas und Ferb“. Bei ihren Erscheinungsbildern bzw. bei ihren Kleidungsstilen sticht bei beiden Frauen eines sofort heraus. Beide Frauen tragen Hose. „Mrs. Turner“ trägt zumeist eine weiße lange Hose, dazu trägt sie entweder eine lilafarbene oder eine weiße Bluse und einen lilafarbenen Blazer (siehe Abb. 19). „Linda“ trägt genauso Hose wie „Mrs. Turner“, wobei diese grün ist. Zudem kleidet sie sich mit einer weißen Bluse und einem gelben Pullunder darüber. Was beide Frauen in ihren Bekleidungsstilen noch eint, ist, dass beide kleine Perlenohrringe tragen. An den Hosen symbolisiert sich, dass in diesen Zeichentrickserien die Geschlechterdifferenzierung nicht mehr so prägnant ist, bzw. sie hält sich zumindest bei der Kleidung in Grenzen (vgl. Lauterbach 2001: 29) Denn vor einigen Jahrzehnten galt es in der Gesellschaft noch als unmöglich, dass Frauen Hosen trugen (vgl. Faulstich-Wieland 2015: 58). Die Geschlechterdifferenzierung wird auch in der Folge 50a, Sequenz 2 aufgeweicht. Dies wird dadurch inszeniert, dass „Mrs. Turner“ die von „Timmy“ so gelobten Pfadfinderknotentechniken seines Vaters anwendet und das Campinggepäck

zusammenbindet („take“ 28 – 29). Diese Fertigkeiten, die dem Vater als Pfadfinder und Naturburschen zugeschrieben werden, wendet die Mutter in Perfektion an. Dadurch wird die Gleichstellung der Geschlechter angedeutet.



Abbildung 19: Mr. Turner (Folge 15a)

Hinsichtlich der Gestik, Mimik und ihrem Verhalten werden sie immer noch sehr emotional gezeigt, was wiederum das Stereotyp der Weiblichkeit bedient. Diese Emotionalität wird von „Linda“ in Folge 22a, Sequenz 2 deutlich gezeigt. „Linda“ verliert in dieser Sequenz ihr Glücksgitarrenplektrum und ist dadurch ganz aufgewühlt. In „take“ 14 sieht sie ihren Mann ganz traurig und verunsichert an (siehe Abb. 20). Sie sucht Halt bei ihm und sagt: *„Du hast es mir zum Jahrestag geschenkt“*. Diese Trauer über den Verlust schwindet aber im „take“ wieder schlagartig und weicht einem Glücksgefühl über den bevorstehenden Abend. Sie sagt mit einem Lächeln im Gesicht: *„Für so was hab ich jetzt keinen Kopf. Die Musik wartet auf mich.“*. Diese beiden „takes“ bzw. „moves“ zeigen einerseits eine große Emotionalität, die bei einem kleinen Missgeschick entsteht und andererseits eine Wankelmütigkeit hinsichtlich der ausgelebten Emotionen. Dieses emotionale Bild der Frau bzw. Mutter wird auch in der Folge 15 weiter ausgebaut. Hier ist „Linda“ sauer und enttäuscht, dass ihr Mann den Hochzeitstag vergessen hat, auf den „Linda“ sich sichtlich gefreut hat und großen Wert legt.



Abbildung 20: Linda sucht Trost bei ihrem Mann (Folge 22a)

Privat und mehr – Die Mütter in den beiden Zeichentrickserien sind für ihre Kinder die primären Bezugspersonen. So sitzt in Folge 22a, Sequenz 2 der Vater mit seinen Kindern am Esstisch und sie unterhalten sich. Als die Mutter dann den Raum betritt, fragt die Tochter sofort ihre Mutter, ob sie sich die Haare färben darf („take“ 6). Hier lässt sich gut sehen,

dass, obwohl der Vater die ganze Zeit sich im selben Raum mit der Tochter befindet und sich mit ihr unterhält, die Tochter mit der Frage wartet, bis die Mutter in den Raum kommt. In weiterer Folge gibt die Mutter ihrer Tochter kein Okay für ihr Anliegen ohne Rücksprache mit ihrem Mann („take 9“). Ein weiterer Punkt, der die Mutterrolle im Privaten bzw. im Haushalt bindet, ist die Hausarbeit. In Folge 21a, Sequenz 2, „take“ 9 bereitet die Mutter im Bildhintergrund die Teller für den Abwasch vor und dazu sitzt ihr Ehemann einstweilen noch am Esstisch und entspannt sich. Dieses Rollenbild wird auch in der Serie „Cosmo und Wanda“ gezeigt. In Folge 15a, Sequenz 2, „take“ 7 wird die Mutter in der Früh gezeigt, wie sie die Jause für ihren Sohn zubereitet (siehe Abb. 19)

Aber hier enden die Lebensbereiche bzw. die Aufgaben der Mütter nicht. So spielt „Linda“ in einer Jazzband, die, wie in Folge 22a gezeigt, auch Auftritte absolviert. Das heißt, sie betätigt sich auch außerhalb der Familie und geht ihren individuellen Interessen nach. „Mrs. Turner“ ist neben ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter auch berufstätig. Sie übt den Beruf der Maklerin aus. Dies wird zum Beispiel in der Folge 15a in der Sequenz 2 gezeigt. Hier kommen die Eltern am Abend von der Arbeit nach Hause und sind so geschafft, dass sie in der Tür zusammenbrechen. Um ihrer Arbeit nachgehen zu können, müssen die Turners eine Babysitterin engagieren und diese auch bezahlen. In „take“ 17 sieht man eben Vater und Mutter erschöpft am Boden liegen und die Mutter hält der hämisch grinsenden Babysitterin einen großen Stapel Geld vor die Nase und dabei sagt „Mrs Turner“, dass sie die Babysitterin überzahlen muss (vgl. Abb. 21). Dieses Bild zeigt zum einem, dass die Mutter, die geschafft von der Arbeit heimkommt, sich jetzt noch um den Haushalt zu sorgen hat und zum anderen, dass sie einen Großteil ihres schwer verdienten Geldes für die Babysitterin ausgeben muss. Es wird hier zwar eine emanzipierte Frau bzw. berufstätige Frau und Mutter gezeigt, aber im gleichen Moment wird dieses Mutterbild kritisiert und in Frage gestellt.



Abbildung 21: Mrs. Turner bezahlt die Babysitterin (Folge 15a)

5.2.2. Vater

Öffentlichkeit/Privat – Das Rollenbild des Vaters wurde in den drei aktuellen Zeichentrickserien anhand der drei Charaktere „Mr. Turner“, „Lawrence Fletcher“ und „Meister Splinter“ untersucht. „Mr. Turner“ und „Lawrence Fletcher“ sind beide ganztags berufstätig, wobei man hier anmerken muss, dass „Lawrence“ der Alleinverdiener in seinem Haushalt ist. Die Väter werden als nicht aktiv bei der Hausarbeit gezeigt, - wie schon oben beschrieben bleibt „Lawrence“ am Tisch sitzen und seine Frau besorgt den Abwasch. Auch „Mr. Turner“ wird von seiner Frau bedient. So bereitet sie in Folge 15a, Sequenz 2, „take“ 7 ihrem Mann das Frühstück, obwohl sie genauso wie ihr Mann in Eile ist. Hinsichtlich der Kinder sind die Väter zwar nicht die primären Bezugspersonen, aber sie bringen sich aktiv in die Beziehung mit ihren Kindern ein. So möchte „Mr. Turner“ mit seinem Sohn in Folge 50a, Sequenz 2 Zeit verbringen und mit ihm campieren. Im „take“ 22 kommen er und seine Frau in das Kinderzimmer ihres Sohnes und „Mr. Turner“ ist voller Enthusiasmus und sagt voller Freude zu seinem Sohn: *„Ich kann dir gar nicht sagen, wie sehr ich mich auf das Pfadfinderzeltlager freue.“* Der Vater geht aktiv auf seinen Sohn zu und versucht hier, seinen Part der Erziehung zu übernehmen. Auch in Folge 60b, Sequenz 2 bringt sich „Mr. Turner“ in die Erziehung mit ein, indem er zusammen mit seiner Frau versucht, „Timmy“ gesunde Ernährung näher zu bringen und ihm zeigt, wie gut Gemüse schmeckt. Auch „Lawrence“ versucht die Beziehung mit seinen Kindern aktiv zu gestalten, indem er sich in Folge 22a mit seinen Kindern beim Frühstück unterhält und sie an seinem Leben und seinen Passionen teilhaben lässt.



Abbildung 22: Mr. Turner (Folge 50a)

Kontrolle/Liebe/Freundschaft – Ein wesentlicher Bestandteil des Vaterbildes in der Serie „Teenage Mutant Ninja Turtles“ ist die elterliche Kontrolle der Kinder. Diese Kontrolle geht mit übergroßer Fürsorge und ungefragter Einmischung des Vaters in die Probleme der

Kinder einher. Die elterliche Beziehung von „Meister Splinter“ zu seinen Kindern weist Züge des „Helikopter-Eltern-Erziehungsstiles“ auf. Diesen Erziehungsstil, der Stil von Helikopter-Eltern, kann man an den folgenden vier elterlichen Verhaltensweisen festmachen:

- *Überinvolviertheit* beschreibt ein überdurchschnittliches Maß an aktiver elterlicher Unterstützung, die sich überwiegend durch Partizipation an Aktivitäten und wichtigen Entscheidungen zeigt.
- *Autonomie* umfasst sowohl die Eigenständigkeit einer Person sowie ihre Unabhängigkeit von anderen. Autonomieeinschränkendes Verhalten (Autonomieeinschränkung) erfasst somit, inwieweit Eltern ihren Kindern das Zutrauen und die Zuversicht nehmen, mit Herausforderungen eigenständig umgehen zu können sowie autonome Handlungen und Entscheidungen ihrer Kinder unterbinden.
- *Überbehütung* ist durch ein beschützendes und überfürsorgliches Verhalten gekennzeichnet. Es wird der Versuch unternommen, alle wahrgenommenen Hindernisse aus dem Weg zu räumen.
- *Externale Schuldzuweisung* beschreibt, inwieweit die Eltern die Schuld bei anderen Personen suchen, sollte etwas im Leben der Kinder schief laufen. (Wilhelm und Esdar 2014: 69)

Diese Verhaltensweisen spiegeln sich so zum Beispiel in Folge 3, Sequenz 10 wider. Raphael befindet zu Beginn in der Küche und redet mit sich selbst über seine Probleme und teilt diese auch mit seinem Haustier. Am Ende des 2. „takes“ hört man dann die Stimme von „Meister Splinter“, die sagt: „*Ich verstehe dich auch*“. Auf diese unerwartete Einmischung reagiert Raphael dann im „take“ 4. Er blickt zornig zu seinem Vater hoch und sagt bestimmend zu ihm: „*Ihr könntet hin und wieder ruhig mal anklopfen oder sowas*“ (siehe Abb. 23). Der Vater hat hier seinen Sohn heimlich belauscht und mischt sich schließlich in die Probleme seines Sohnes ein.



Abbildung 23: Kontrolle (Folge 3)

Die Kontrolle bzw. die überbordende Fürsorge des Vaters bekommen die vier Kinder auch in Folge 1, Sequenz 6 zu spüren. Bevor „Meister Splinter“ seine Söhne das erst Mal alleine ihr Zuhause bzw. ihr Versteck in der Kanalisation New Yorks verlassen lässt, gibt er ihnen Anweisungen, wie sie sich außerhalb ihres Versteckes zu verhalten haben. So sagt er mit autoritärerer Stimme im „take 3“ zu seinen Söhnen: *„Und deshalb müsst ihr immer sehr wachsam sein; bleibt immer im Schatten; redet niemals mit Fremden; und da oben ist jeder ein Fremder“*, dabei hat er seinen Arm bzw. seinen Zeigefinger in Richtung seiner Söhne gerichtet. Der Vater will seine Söhne nicht loslassen und erdrückt sie sichtlich mit seiner Zuneigung. Die vier Brüder werden von Anweisung zu Anweisung immer unruhiger und ungehaltener, sodass sie am Ende des „takes“ nur noch sporadisch ihrem Vater zuhören.

Aber „Meister Splinter“ wartet in der Serie auch mit anderen Erziehungsstilen bzw. positiven Gefühlsäußerungen auf. In Folge 22, Sequenz 18 kommen die „Turtles“ mit ihrer geretteten Stiefschwester nach Hause. Als diese, „Karai/Miwa“, ihren Vater erblickt, geht sie auf ihn zu und umarmt ihn. In „take“ 12 sieht man, wie „Karai/Miwa“ sich an die Brust ihres Vaters schmiegt, doch die Reaktion des Vaters lässt kurz auf sich warten, doch dann schließt er sie liebevoll in seine Arme. Dieses Zögern relativiert etwas den oben beschriebenen Erziehungsstil von „Meister Splinter“. Zudem zeigt es eben den liebevollen Vater, der seine Gefühle nach außen trägt und die Liebe seinem Kind auch zeigen kann. Eine weitere Facette des Vaterbildes bzw. des Erziehungsstils von „Meister Splinter“ zeigt sich dann in derselben Folge in den „takes“ 14 und 15. Darin spricht er „Leonardo“ darauf an, dass er sich nicht an die Regeln seines Vaters gehalten hat und die Befreiung von „Karai/Miwa“ trotzdem gelungen ist. „Meister Splinter“ zeigt hier Einsicht und gibt seinem Sohn recht, dass dessen Weg der richtige war. Er sagt zu ihm: *„Vielleicht gibt es Risiken, die man einfach eingehen muss“*. Mit dieser Einsicht entfernt sich „Meister Splinter“ wieder ein Stück vom Bild des „Helikopter-Vaters“.

„Lawrence“ in der Serie „Phineas und Ferb“ geht mit seinen Kindern entscheidend anders um als „Meister Splinter“. Wie oben beschrieben, nehmen er und seine Frau sich Zeit für einander und lassen dann die Kinder alleine etwas unternehmen. Die Beziehung zu seinen Kindern kann man bei „Lawrence“ liebevoll bezeichnen, aber er verhält sich gegen über seinen Kindern, besonders gegenüber den beiden Brüdern, eher als Freund. Dieses Verhalten zeigt sich auch in Folge 15, Sequenz 2. Im „take“ 24 fragt der ratlose niedergeschlagene Vater seine beiden Söhne, was er machen soll, um seine Vergesslichkeit hinsichtlich des

Hochzeitstages ungeschehen zu machen (siehe Abb. 24). So sagt er mit fragender Gestik: „Was würdet ihr einer besonderen Frau zum Hochzeitstag schenken?“. Von der Kameraeinstellung könnte man zwar davon ausgehen, dass hier der Vater als mächtiges Familienoberhaupt abgebildet wird, aber seine Gestik, Mimik und im Besonderen seine Worte gleichen die asymmetrische Beziehung zwischen Vater und Kindern aus und dadurch handeln sie auf einer Ebene. Vater und Söhne agieren als Freunde, wobei der Vater sich von seinen „Freunden“ Rat holt.



Abbildung 24: Lawrence sucht Rat bei seinen Kindern (Folge 15)

Maskulin? – Hinsichtlich ihrer Männlichkeit werden die Väter nicht als besonders heroisch, aggressiv oder entscheidungsfreudig dargestellt. Eher das Gegenteil ist der Fall, besonders bei „Lawrence“ und „Mr. Turner“. So wird „Lawrence“ als schüchtern und zurückhaltend in Folge 15, Sequenz 2 gezeigt. Er erzählt seinen Kindern von einer der ersten Verabredungen mit seiner Frau. In „take“ 44 wird gezeigt, wie sich „Lawrence“ und „Linda“ das erstmals küssen. Dabei agiert „Lawrence“ sehr schüchtern. Er traut sich nicht, „Linda“ zu küssen und zögert. Schlussendlich macht „Linda“ den ersten Schritt, legt ihre Arme um den Hals von „Lawrence“ und küsst ihn auf den Mund. Dabei erschreckt „Lawrence“ leicht und ist sichtlich starr vor Scham. „Lawrence“ gibt auch offen seine Schwächen hinsichtlich seiner handwerklichen Fähigkeiten zu. So will er einen Handwerker engagieren, um das Glücksplektrum seiner Frau aus der Wand zu holen (Folge 22a). „Mr. Turner“ wird zwar nicht, wie „Lawrence“, als schüchtern und zurückhaltend dargestellt, aber er wird als tollpatschig bzw. in Slapstick-Manier gezeigt. Dies sieht man in Folge 50a, als er versucht, in seiner Pfadfinderuniform, die mit Gleitflügeln ausgestattet ist, aus dem Fenster zu fliegen. Aber er schafft nur eine Bruchlandung auf dem Auto des Nachbarn. „Meister Splinter“ hingegen wird im Gegenteil zu den beiden anderen Vätern als maskulin, heroisch und auch aufbrausend dargestellt. Zudem wirkt auch sein Äußeres einschüchternd.

5.2.3. Herstellung der Familie

Herstellung – In allen drei untersuchten aktuellen Zeichentrickserien dient der Esstisch als zentraler Ort, an dem sich die Familie zusammenfindet und über ihr Leben spricht. In der Disney Serie „Phinas und Ferb“ versammelt sich die Familie in Folge 21a zum Abendessen am Esstisch (siehe Abb. 25). Dort erzählen die Kinder den Eltern, was sie den ganzen Tag gemacht haben und die Eltern hören ihnen dabei aufmerksam zu. Die Familie sitzt auch in Folge 22a zusammen, dieses Mal zum Frühstück. Im „take“ 1 fragt „Phineas“ interessiert seinen Vater, was an diesem Tag geplant ist. „Lawrence“ antwortet ihm und seinen Geschwistern fröhlich und ganz aufgeregt: *„Oh das Jazz-Trio von eurer Mutter hat einen Auftritt beim Bürgermeister Festival und ich werde dort die Antiquitätenauktion leiten. Und ich bin sehr aufgeregt, denn wir haben eine Sammlung Dampfwalzen im Angebot. Alle aus England importiert“*. Hier sieht man also, dass die Familie im Zuge des gemeinsamen Essens sich austauscht und so voneinander erfährt, was die anderen den ganzen Tag so treiben. Familie wird so im täglichen Ritual der Mahlzeit hergestellt und gefestigt (vgl. Hagen-Demszky 2006: 106). Ähnlich sieht es bei der Familie „Turner“ aus (siehe Abb. 26).



Abbildung 25: Familie-Flynn-Fletcher am Esstisch (Folge 21a)



Abbildung 26: Familie Turner zusammen beim Essen (Folge 60)



Abbildung 27: Die Turtles lauschen ihrem Vater (Folge 1)

Auch die „Turtles“ versammeln sich am Esstisch und genießen das Zusammensein. Hier kommen aber noch zwei weitere Faktoren hinzu, die die Familienherstellung unterstützen. Zum einen gibt es in Folge 1 noch eine gemeinsame Feier, die von der Familie zelebriert wird. Sie feiern den „Mutationstag“, also den Tag, an den die Familie „entstanden“ ist. Zum anderen kommt die Erzählung ihrer Familiengeschichte noch hinzu. Wie in Abb. 27 zu sehen ist, rückt dabei die Feier in den Hintergrund und die vier Brüder lauschen ihrem Vater. Durch diese ritualisierten Formen, die auf der „Familienbühne“ regelmäßig aufgeführt werden, können Rollen, Zusammenhalt, Intimität, Solidarität und Integration der Familie als Gemeinschaft erst ermöglicht werden (vgl. Audehm und Zirfas 2001: 107ff.). Auch in der

Familie „Flynn-Fletcher“ werden Erzählungen verwendet, um Zusammenhalt und Integration zu stärken. Wie schon oben erwähnt, erzählt der Vater seinen Kindern die Geschichte des ersten Kusses mit seiner Frau.

Entgrenzung – In der Serie „Cosmo und Wanda“ ist die Entgrenzung von Arbeitswelt und Familienwelt deutlich zusehen. In der Folge 15a sieht man im „take“ 2 Vater und Mutter im Bett liegen, dabei haben sie noch ihre Arbeitskleidung an und können sich auch im Schlaf nicht von der Arbeit trennen, der Vater tippt noch beim Schlafen auf einer Rechenmaschine. Zudem sprechen beide im Schlaf und sie sagen: „*Muss Essen auf Frühstückstisch bringen*“. Ein weiteres Zeichen der Entgrenzung sieht man dann in „take 5“. Timmy sitzt alleine in der Küche und macht seine Hausaufgaben. Dann kommen plötzlich die Eltern in die Küche gestürzt, weil sie schon zu spät für die Arbeit dran sind (siehe Abb. 28). Timmy fragt seine Eltern, ob jemand seine Hausaufgaben kontrollieren könnte, aber die Eltern haben dafür keine Zeit. Hier sieht man, dass die Eltern aufgrund ihrer Arbeit keine Zeit haben, sich in Ruhe mit ihrem Sohn zum Frühstückstisch zu setzen und sich mit ihm zu beschäftigen. Die Arbeit verhindert hier die zuvor beschriebenen Rituale, die eine Familie stärken. Im weiteren Verlauf dieser Sequenz sieht man dann die Eltern von der Arbeit kommen – wie oben beschrieben. In diesem „take“ 19 läuft „Timmy“ zu seinen Eltern und will ihnen erzählen, was er an diesem Tag erlebt hat, aber die Eltern sind von der Arbeit so erschöpft, dass sie gleich am Boden liegend eingeschlafen sind. Hier verhindert die Arbeit auch das abendliche Ritual des Abendessens und dadurch auch den Austausch zwischen den Familienmitgliedern, der eben für die Herstellung von Familie notwendig ist.



Abbildung 28: Entgrenzung (Folge 15a)

Auch in Folge 50a, Sequenz 2 ist die Entgrenzung der beiden Sphären Arbeit und Familie zu sehen. Vater und Sohn freuen sich auf den gemeinsamen Campingausflug, aber im „take“ 23“ läutet der Pager am Gürtel des Vaters (siehe Abb. 29). Am Display des Pagers erscheint das Wort „*WORK*“. Hier wird durch den Pager eindeutig symbolisiert, dass die Arbeitswelt auf die Familienwelt bzw. auf das Private übergreift und zudem in weiterer Folge der

Sequenz auch den Vorzug bekommt, weil der Vater den Campingausflug absagt. Anzumerken ist dabei, dass in den untersuchten Folgen der Disney Serie „Phineas und Ferb“ das Problem der Entgrenzung der beiden Bereiche nicht vorkommt. Dies kann man daran festmachen, dass die beiden Familien aus unterschiedlichen Schichten bzw. Milieus kommen (vgl. Jurczyk et al. 2009, Jurczyk 2014). So ist „Mr. Turner“ ein einfacher Angestellter in einer Bleistiftfabrik und „Lawrence“ hingegen selbstständig und kann einen Dokortitel vorweisen. Dadurch greifen beide Familien auf verschiedene finanzielle Ressourcen zurück und so kann es sich die Familie „Flynn-Fletcher“ finanziell leisten, dass nur ein Elternteil arbeitet, wodurch in dieser Serie das traditionelle Familienbild wiederum bekräftigt wird.

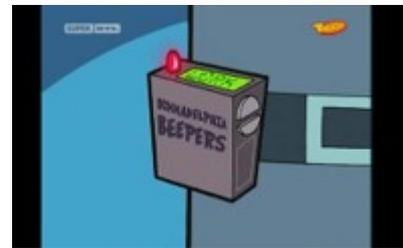


Abbildung 29: Arbeit ruft (Folge 50a)

Magische Hilfestellung – In der Zeichentrickserie „Cosmo und Wanda“ wird kein Zeitmanagement bzw. werden keine Möglichkeiten gezeigt, wie die Eltern dieser Entgrenzung entgegenwirken können. Aber als Ausgleich, dass seine leiblichen Eltern keine Zeit für ihn haben, bekommt er Hilfe aus der „Elfenwelt“. Ihm werden zwei Zauberpaten oder, wie sie im Original als „Fairly OddParents“ bezeichnet werden, zur Seite gestellt (siehe Abb. 30). Diese kümmern sich um Timmy, erfüllen ihm Wünsche, aber tätigen auch mitunter erzieherische Maßnahmen. So sprechen sie mit ihm bzw. kümmern sie sich in Folge 15a, Sequenz 2, „take“ 10 um „Timmy“, als seine Eltern beim Frühstück keine Zeit für ihn aufbringen.



Abbildung 30: Cosmo und Wanda (Folge 50a)

6. Zusammenfassung und Diskussion der Ergebnisse

Die Darstellung von Familien in Zeichentrickserien steht im Zentrum in dieser Arbeit, da, wie in der Einleitung (Kapitel 1) dargelegt wurde, das Angebot an Kinderfernsehen in den letzten Jahren ständig zugenommen hat, wodurch der Einfluss auf die Sozialisation der Kinder wesentlich größer geworden ist. Darum wurde mit Hilfe der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse und theoretisch untermauert mit den sozioologischen Ansätzen *Doing Gender* und *Doing Family*“ versucht, anhand von sechs Zeichentrickserien folgende Forschungsfragen zu beantworten: *„Wie wird die Familie in Zeichentrickserien aus den 1980er-Jahren und in den aktuellen Zeichentrickserien (ab dem Jahr 2000) dargestellt? Welche Familienformen werden in den Serien dargestellt? Wie werden Mutter- und Vaterrolle präsentiert? Wie wird in den Serien die Herstellung von Familienleben dargestellt? Welche Unterschiede gibt es zwischen den Familien in den Zeichentrickserien aus den 1980er-Jahren und denen in aktuellen Zeichentrickserien?“*. In diesem abschließenden Kapitel sollen nun die im Kapitel Fünf dargelegten Ergebnisse zu den genannten Forschungsfragen diskutiert und in weiterer Folge die analysierten Zeichentrickserien aus den beiden Dekaden gegenübergestellt werden, um diese zu vergleichen und festzulegen, wo Übereinstimmungen vorhanden sind bzw. wie sich das Familienbild geändert hat.

6.1. Familienbild

Was hat sich im Familienbild der Zeichentrickserien geändert und was ist gleichgeblieben? Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass zwar noch immer Vater, Mutter und Kind zusammen in einem Haushalt leben, der sichtlich als ein Raum der Sicherheit dargestellt wird (vgl. Moser und Reicher 2002). Aber hinsichtlich der Familienformen hat sich doch einiges geändert. Das Bild der Familie in den aktuellen Zeichentrickserien ist pluraler als das der Zeichentrickserien der 1980er-Jahre. Es werden Doppelkarriere-Ehen, Patchwork-Familien, Adoptivfamilien und Stieffamilien gezeigt, wohingegen sich die früheren Serien auf das traditionelle Bild der Familie gestützt haben (vgl. Raymond 2013, Nagy 2010). Auch in der 1980er-Jahre-Serie *„Teenage Mutant Hero Turtles“* wurde zwar die Adoptivfamilie

bzw. der alleinerziehende Vater gezeigt, doch auch diese Familienkonstellation wurde in der neueren Fassung aus dem Jahr 2012 differenzierter dargestellt, denn mit der Einführung des Charakters der leiblichen Tochter „Meister Splinters“, „Karai/Miwa“, veränderte sich das Familienbild doch deutlich. Was sich aber nicht geändert hat, ist die sehr vereinfachte und simple Darstellung des Familienlebens, das sich auch mit der Pluralisierung nicht geändert hat (vgl. Tanner et al. 2003:367). Die Beziehungen zwischen den Geschwistern oder die Eltern-Kind-Beziehungen in den verschiedenen Serien, ob „Die Jetsons“ aus den 80er-Jahren oder die aktuelle Serie „Phineas und Ferb“, weisen keine gravierenden Beziehungsprobleme auf. Wenn dennoch kleinere Verstimmungen im Familiensystem auftreten, werden diese als einfach zu lösen dargestellt. Stiefvater versteht sich mit Stieftochter, Steifmutter mit Stiefsohn, Stiefschwester mit Stiefbruder, leibliche Tochter mit leiblichem Vater und so weiter. Die innerfamiliären Beziehungen werden im Großen und Ganzen als harmonisch und unkompliziert dargestellt. Was sich aber in der Eltern-Kind-Beziehung verändert hat, ist, dass sich Vater und Mutter, wenn beide vorhanden sind, mehr Zeit für sich nehmen und so den Kindern auch Freiraum gewähren. Trotz der kleinen Veränderungen in der Eltern-Kind-Beziehung stellt die Mutter noch immer die primäre Bezugsperson der Kinder dar.

6.2. Mütter

Die Mütter haben in der Zeit zwischen den Dekaden sichtlich einen Wandel durchlebt. Nicht nur ihr Aussehen, besser gesagt ihre Kleidung, auch ihr Auftreten und ihr Handeln hat sich gewandelt. Die Kleidung hat sich der Funktionalität des Alltages angepasst und dadurch wurde die Geschlechterdifferenzierung aufgelockert. Statt Rock und Kleid trägt die Mutter aus den heutigen Zeichentrickserien Hose und Blazer. Ein wichtiger Punkt, in dem sich das Mutterbild geändert hat, zeigt, dass die Frau und Mutter aus dem privaten Lebensbereich in die Öffentlichkeit getreten ist. War die Mutter in den 80er-Cartoons noch ausschließlich für Kind, Ehemann und Haushalt zuständig, geht die „aktuelle“ Mutter selbst einer Erwerbsarbeit und ihren eigenen Interessen, wie das Spielen in einer Band, nach. Dieser Wandel steht auch in Übereinstimmung mit anderen Untersuchungen (vgl. Towbin et al. 2003, Nagy 2010). Hinsichtlich der Erwerbsarbeit hat sich aber gezeigt, dass in den Zeichentrickserien nur eine Mutter einer Erwerbsarbeit nachgeht und es scheint, dass sie dies nur tut, weil eben ihr Ehemann keiner gutbezahlten Arbeit nachgeht. Denn in der Serie

„Phineas und Ferb“ ist die Mutter, wie schon in den Zeichentrickserien der 80er-Jahre, nicht berufstätig, sondern widmet sich dem Haushalt und den Kindern, aber geht, wie gesagt, auch eigenen Interessen nach.

Daran schließt sich auch das an, was sich in den hier analysierten Zeichentrickserien über die Dekaden hinweg nicht geändert hat, nämlich zum einen, dass der Haushalt und die damit verbundenen Aufgaben der Mutter zufallen und zum andern, dass die Mutter immer noch die primäre Bezugsperson der Kinder darstellt. Die Analyse hat gezeigt, dass die Mütter die Hauptverantwortlichen für den Haushalt sind. Sei es Abwasch, Aufräumen oder die Zubereitung von Mahlzeiten, die Frauen erledigen den Haushalt und der Ehemann hält sich weitestgehend zurück. Diese Aufgabenverteilung ist auch bei der gezeigten Doppelkarriere-Ehe in der Serie „Cosmo und Wanda“ gegeben, wo die Mutter auch im größten Stress und bei größter Erschöpfung noch die Mahlzeiten für Kind und Ehemann vorbereitet und nach der Arbeit auch die Bezahlung der Babysitterin besorgt. Denn die Mutter ist, wie gesagt, die primäre Bezugsperson für die Kinder. Hier hat sich gezeigt, wenn die Kinder ein Anliegen an die Eltern haben, wenden sie sich an die Mutter, auch wenn der Vater zuerst zugegen ist. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Mutterrolle in den Zeichentrickserien als ambivalent dargestellt wird, worauf bereits in anderen Untersuchungen hingewiesen wurde (vgl. Henry 2007, Neuhaus 2010).

6.3. Väter

Das Auftreten und die äußere Gestalt der Väter in den untersuchten Zeichentrickserien bestätigten die Ergebnisse vorangegangener Untersuchungen (vgl. Brydon 2009, Astrom 2015). Von ihrem Erscheinungsbild her wirken sie eher durchschnittlich und haben einen Hang zum Tollpatschigen. Der einzige Vater, der ein heroisches und leicht angsteinflößendes Erscheinungsbild hat, ist „Meister Splinter“ in der Serie, die seit 2012 läuft. Grundsätzlich hat die Analyse gezeigt, dass sich das Vaterbild in den aktuellen Zeichentrickserien nicht gravierend von dem aus den 1980er-Jahren unterscheidet. In den vier Serien, aus den 80er-Jahren und aus dem neuen Jahrtausend, in der sowohl Vater als auch Mutter vorhanden sind, ist der Vater primär als Ernährer der Familie abgebildet. Er ist in allen Serien berufstätig und sorgt sich um die Familie. Auch hinsichtlich der Vater-Kind-Beziehung hat sich nichts geändert. Der Vater versucht seine Zuneigung zu den Kindern mit

freundschaftlichen Gesten zu zeigen. Die Väter nehmen also eher die Rolle eines Freundes bzw. eines Kumpels ein. Dennoch kann man ihnen die Liebe zu ihren Kindern nicht absprechen. Dennoch gibt es mit „Henry“ aus der Serie „Dennis“ eine kleine Abweichung bei dieser Gruppe von Vätern. Er hat immer die Befürchtung, dass sein Sohn etwas anstellen bzw. ihm etwas passieren könnte, deswegen versucht er, so gut wie möglich die Situationen zu kontrollieren bzw. zu überwachen, in die sein Sohn kommt. Insbesondere fühlt sich der Vater für seinen Sohn in der Öffentlichkeit verantwortlich, denn der Vater vertritt die Familie und das Ansehen dieser nach außen, wodurch das Verhalten seines Sohnes somit auf ihn zurückfällt. Dieses Verhalten von „Henry“ bringt uns nun zum alleinerziehenden Vater „Meister Splinter“, der ein etwas anders Vaterbild als die anderen verkörpert.

Sowohl in der Serie aus den 1980er-Jahren, als auch in der aktuellen Serienfassung der „Turtles“ zeigt „Meister Splinter“ eindeutige Zeichen eines Helikopter-Vaters. Er bringt sich ungefragt in Angelegenheiten seiner Söhne ein, behütet sie über die Maßen und versucht, ihre Bewegungen und ihre Entscheidungen zu kontrollieren bzw. zu beeinflussen. Zudem verhält er sich zumeist autoritär gegenüber seinen Kindern. Aber „Meister Splinter“ zeigt auch gemäßigtere Züge und Empathie seinen Kindern gegenüber.

6.4. Herstellung und Entgrenzung

Der zentrale Punkt des Familienlebens, sowohl in den 1980er als auch in den aktuellen Zeichentrickserien, ist der Esstisch mit den damit verbundenen gemeinsamen Mahlzeiten und Vor- bzw. Nachbereitungen. Das gemeinsame Essen und das Zusammenfinden der ganzen Familie stiften Gemeinsamkeit und unterstreichen ihren Stellenwert für die Institution Familie. Dies sah schon Georg Simmel:

„Indem aber dieses primitiv Physiologische ein absolut allgemein Menschliches ist, wird es gerade zum Inhalt gemeinsamer Aktionen, das soziologische Gebilde der Mahlzeit entsteht, das gerade an die exklusive Selbstsucht des Essens eine Häufigkeit des Zusammenseins, eine Gewöhnung an das Vereinigtsein knüpft, wie sie durch höher gelegene und geistige Veranlassungen nur selten erreichbar ist. Personen, die keinerlei spezielles Interesse teilen, können sich bei dem gemeinsamen Mahle finden – in dieser Möglichkeit, angeknüpft an die

Primitivität und deshalb Durchgängigkeit des stofflichen Interesses, liegt die unermeßliche soziologische Bedeutung der Mahlzeit“ (Simmel 1957: 243ff.).

Dies trifft bei Personen, die ein gemeinsames Interesse haben, noch stärker zu. Familien nützen diesen Knotenpunkt der Familienmahlzeit, um gemeinsam zu interagieren und familialen Zusammenhang herzustellen (vgl. Hagen-Demszky 2006: 85). In den Zeichentrickserien wird dargestellt, wie die Familienmitglieder sich untereinander austauschen und Interesse am Leben der anderen zeigen.

Ein weiterer Punkt, der sich in den Zeichentrickserien als wichtiges Merkmal für die Herstellung von Familie und Nutzung der gemeinsamen Familienzeit herauskristallisiert hat, sind Erzählungen der Eltern aus der Vergangenheit der Familie. Die Geschichten beinhalten unter anderem den ersten Kuss der Eltern, Verabredungen der Eltern oder auch wie die Familie sich zusammengefunden hat, wobei die Erzählungen über die Zusammenfindung der Familie in den Turtle-Serien schon als „Displaying Family“ angesehen werden kann (vgl. Jurczyk 2014: 129). Da durch die Erzählungen, wie gegenüber „April“, die Familie Legitimierung erlangt. Zudem wird die Familienzeit dazu genutzt, gemeinsam dem Ritual des Feierns nachzukommen. Die Serien sind durchzogen mit Familienfesten wie Hochzeitstagen, Weihnachten oder Geburtstagsfeiern. In diesen Ritualen wird an der Teilhabe der einzelnen Individuen die Solidarität zu den anderen Familienmitgliedern gestärkt (vgl. Audehm und Zirfas 2001: 107ff.).

Die beschriebenen permanenten Leistungen der Familienmitglieder zur Herstellung von Familie werden aufgrund der doppelten Entgrenzung, also der Entgrenzung von Arbeits- und Familienwelt, nötig, die auch in den Zeichentrickserien gezeigt wird. Durch die Analyse wird deutlich, dass erste Anzeichen der Entgrenzung schon in den 1980er-Zeichentrickserien vorhanden waren. In der Serie „Die Jetsons“ muss der Vater zu Weihnachten und am Wochenende arbeiten und kann so nicht am Familienleben teilhaben. Auch in der Serie „Dennis“ kollidierte die Arbeitszeit des Vaters mit der Familienzeit. Besonders stark sind die Auswirkungen der doppelten Entgrenzung erst in der aktuellen Serie „Cosmo und Wanda“ erkennbar. Denn hier betreffen die Probleme nicht allein den Vater, sondern auch die Mutter muss sich intensiv mit der Entgrenzung der beiden Sphären auseinandersetzen. Die Arbeitswelt breitet sich sichtlich im privaten Bereich der Familie aus. So wird durch die Arbeitszeiten der Eltern das Ritual des gemeinsamen Mahles, der Ausflug zum Camping, aber auch die Kommunikation zwischen Eltern und Kind gestört. Das wird dadurch

verdeutlicht, dass die Darstellung der doppelten Entgrenzung in den Zeichentrickserien zugenommen hat. Diese Entwicklung der Entgrenzung der beiden Sphären im Zeichentrick kann damit erklärt werden, dass diese auch erst im Laufe der 1980er-Jahren in der realen Welt eingesetzt und sich bis zum heutigen Tag ausgeweitet hat (vgl. Jurczyk 2014, Schier und Jurczyk 2007). Somit bildet die Darstellung der Entgrenzung im Zeichentrick eine Parallele zur realen Welt ab.

Wobei die Analyse der aktuellen Disney-Serie „Phineas und Ferb“ gezeigt hat, dass im Gegensatz zu den anderen Zeichentrickserien das Thema Entgrenzung der Familien- und Arbeitssphären nicht behandelt wird. Dies könnte sich dadurch erklären lassen, dass die Familie „Flynn-Fletcher“ es sich aufgrund der Erwerbsarbeit des Vaters leisten kann, auf die Erwerbsarbeit der Mutter zu verzichten und somit der doppelten Entgrenzung entgegenwirkt (vgl. Jurczyk et al. 2009, Jurczyk 2014, Zartler 2010). Dadurch wird die Mutter in den privaten Bereich zurückgedrängt und trotz der positiv dargestellten Patchwork-Familie ein sehr traditionelles Familienbild abgebildet.

In der Gesamtheit der Arbeit zeigt sich, dass in der Darstellung von Familien in den heutigen Serien zwar eine Pluralisierung der Familienformen stattgefunden hat, aber hinsichtlich der Vater- und Mutterrolle hat es nur tendenzielle Auflockerungen der Geschlechterdifferenzierung gegeben, wodurch den Kindern heute ein ähnliches Familienbild durch die Zeichentrickserien vermittelt wird wie den Kindern in den 1980er-Jahren. Durch die Analyse zeigt sich jedoch, dass die beiden Sphären Familie und Arbeit in den Zeichentrickserien nicht mehr eindeutig getrennt sind und dadurch die Herstellung des Familienlebens im Zuge dieser fortschreitenden Entgrenzung aufwändiger geworden ist. Zusammenfassend präsentieren sich die Familien in den aktuellen Zeichentrickserien den Kindern folgendermaßen:

- die Anzahl der Familienformen hat sich erhöht, aber das traditionelle Familienbild dominiert den Zeichentrick
- der Vater ist und bleibt der Ernährer der Familie und der „Kumpel“ seiner Kinder
- die Mutter hat kleine Schritte aus dem privaten Bereich in die Öffentlichkeit gemacht, aber sie bleibt die Hauptverantwortliche für Haushalt und Familie und ist immer noch die primäre Bezugsperson der Kinder

- die Herstellung des Familienlebens ist heute wesentlich aufwändiger als in den 1980er-Jahren, außer die Mutter bleibt zu Hause und kümmert sich um die Kinder und überlässt dem Vater die Erwerbsarbeit

Leistung der Arbeit – Hinsichtlich der Vater- und Mutterrolle und der Familienbilder konnte die Arbeit nur bedingt Neues zur Forschung hinzufügen, dennoch bestätigen die hervorgebrachten Ergebnisse andere Untersuchungen hinsichtlich der Familie im Zeichentrick. Wo diese Arbeit und die damit verbundene Analyse Neues hervorgebracht hat, zeigt sich in den Ergebnissen zu den Herstellungsleistungen des Familienlebens in den Zeichentrickserien, insbesondere darin, dass es aufgrund der dargestellten doppelten Entgrenzung immer mehr an Aufwand bedarf, um Familienzeit zu generieren

Limitation – Die Arbeit ist hinsichtlich des Umfanges des Analysematerials grundsätzlich schnell an ihre Grenzen gestoßen. So konnten aus der großen Zahl an Serien nur sechs Zeichentrickserien zur Analyse herangezogen und daraus nur ein Bruchteil der Folgen untersucht werden. Dennoch wurden mit größerem Aufwand die Forschungsfragen beantwortet. Für zukünftige Arbeiten empfiehlt es sich, sich entweder auf eine einzige Serie zu konzentrieren und sich mit dieser genauer zu beschäftigen oder eine andere Analyseform zu wählen, die es vermag, weit größere Mengen an Zeichentrickserien zu untersuchen.

7. Literaturverzeichnis

- Abels, H.; König, A. 2016. Sozialisation. Über die Vermittlung von Gesellschaft und Individuum und die Bedingungen von Identität. 2. Auflage, Wiesbaden: Springer VS.
- Astrom, B. 2015. Postfeminist Fatherhood in the Animated Feature Films Chicken Little and Cloudy with a Chance of Meatballs. *Journal of Children and Media*, Vol. 9(3), pp. 294 – 307.
- Audehm, K.; Zirfas, J. 2001. Familie als performative Gemeinschaft. In: Wulf, C. (Hrsg.): *Das Soziale als Ritual: Zur performativen Bildung von Gemeinschaft*. Opladen: Leske + Budrich, pp. 107 – 125.
- Balraj, B.; Gopal, K. 2013. The Construction of Family in Selected Disney Animated Films. *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 3, No. 11, pp. 119 – 121.
- Basinger, T. 2012. Pioniere des Animationsfilms. In: Friedrich, A. (Hrsg.): *Filmgenre: Animationsfilm*. Stuttgart: Reclam, pp. 20 – 32.
- Bauer, N.; Korte, H.; Löw, M.; Schroer, M. 2008. *Handbuch Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag.
- BKA 2014. *Medien in Österreich*. Wien: Bundeskanzleramt.
- Bleicher, J. 1999. *Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnissystems*. Opladen: Westdt. Verlag.
- BMFSFJ 2003. *Die Familie im Spiegel der amtlichen Statistik*. Berlin: BMFSFJ.
- BMWFJ 2010. 5. Familienbericht 1999 – 2009. *Die Familie an der Wende zum 21. Jahrhundert, Band I*. Wien: BMWFJ.
- Bonfadelli, H. 2004. *Medienwirkungsforschung I. Grundlagen*. 3. Auflage, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

- Brydon, S. 2009. Men at the heart of mothering: Finding mother in Finding Nemo. *Journal of Gender Studies*, 18(2), pp. 131 – 146.
- Burkart, G. 2008. *Familiensoziologie*. Konstanz: UTB Verlag.
- Denslow, P. K. 1997. “What is Animation and Who Needs to Know?” An Essay on Definitions. In: Pilling, J. (Hrsg.): *A Reader in Animation Studies*. London: J. Libbey, pp. 1-4.
- Doelker-Tobler, V. 1986. Zeichentrickfilm und Comics aus medienpädagogischer Sicht. In: Silbermann A.; Dyroff, H.-D. (Hrsg.): *Comics und visuelle Kultur. Forschungsbeiträge aus zehn Ländern*, München: K.G. Saur.
- Eisenstein, S. M. 1986. *Eisenstein on Disney*. Jay Leyda (Hrsg.), Calcutta: Seagull Books.
- England, D., Descartes, E.; Collier-Meek, L. 2011. Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex Roles*, 64(7), pp. 555-567.
- Englert, C.J. 2014a: Do It Yourself. Die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse. In: Moritz, C. (Hrsg.): *Transkription von Video- und Filmdaten in der Qualitativen Sozialforschung. Multidisziplinäre Annäherungen an einen komplexen Datentypus*. Wiesbaden: Springer VS. pp. 73 – 102.
- Englert, C.J. 2014b. *Der CSI-Effekt in Deutschland. Die Macht des Crime-TV*. Wiesbaden: Springer VS.
- Englert, C.J.; Roslon, M. 2012. Die Simpsons aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Eine hermeneutische-wissenssoziologische Videoanalyse der Simpsons. In: Eisewicht, P.; Grenz, T.; Pfadenhauer, M. (Hrsg.): *Techniken der Zugehörigkeit*, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, pp. 119 – 146.
- Eßer, K.; Mattusch, U. 1994. Zur Entwicklung des Kinderfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Fakten und Anmerkungen. In: Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.): *Handbuch Medienerziehung im Kindergarten: Teil 1: Pädagogische Grundlagen*, Opladen: Leske+Budrich, 362 – 371.

- Faulstich-Wieland, H. 2015. Umgang mit Heterogenität und Differenz. In: Huch, S.; Lücke, M. (Hrsg.): Sexuelle Vielfalt im Handlungsfeld Schule. Bielefeld: transcript Verlag, pp. 49 – 68.
- Feierabend, S.; Klingler, W. 2015. Was Kinder sehen. Eine Analyse der Fernsehnutzung 3- bis 13-jähriger 2014. *Media Perspektiven*, 4, pp. 174 – 185.
- Fraustino, L. 2015. “Nearly Everybody Gets Twitterpated”: The Disney Version of Mothering. *Children's Literature in Education*, 46(2), pp. 127 – 144.
- Friedrich, A. 2012. *Filmgenres: Animationsfilm*. Stuttgart: Reclam.
- Gerding, A.; Signorielli, N. 2014. Gender Roles in Tween Television Programming: A Content Analysis of Two Genres. *Sex Roles*, 70(1), pp. 43-56.
- Gestrich, A.; Krause, J.; Mitterauer, M. 2003. *Geschichte der Familie*. Stuttgart: Kröner.
- Giesen, R. 1986. Faszination Zeichentrickfilm. In: Hoffmann, H.; Schobert, W. (Hrsg.): Mickey Mouse, Asterix & Co., Die Stars des Zeichentrickfilms, Ausstellungskatalog mit Abb., Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, pp. 2 – 5.
- Giesen, R. 2003. *Lexikon des Trick- und Animationsfilms. Von Aladdin, Akira und Sindbad bis zu Shrek, Spider-Man und South Park. Filme und Figuren, Serien und Künstler, Studios und Technik – Die große Welt der animierten Filme*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Gildemeister, R. 2010. Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: R. Becker; B. Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag, pp. 137 – 145.
- Gildemeister, R.; Wetterer A. 1992. Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In: Knapp, G.; Wetterer A. (Hrsg.): *Traditionen Brüche: Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg/Br.: Kore, pp. 201-254
- Grandmaster Flash 1983. Song: New York New York. Nashville: Sugar Hill Records.

- Hagen-Demszky von der, A. 2006. *Familiale Bildungswelten. Theoretische Perspektiven und empirische Explorationen.* Deutsches Jugendinstitut.
- Hentges, B.; Case, K. 2013. Gender Representations on Disney Channel, Cartoon Network, and Nickelodeon Broadcasts in the United States. *Journal of Children and Media*, 7(3), pp. 319-333.
- Holcomb, J., Latham, K.; Fernandez-Baca, D. 2014. Who Cares for the Kids? Caregiving and Parenting in Disney Films. *Journal of Family Issues*, XX(X), pp. 1 – 25.
- Horkheimer, M.; Adorno, T. 1990. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente.* Frankfurt/Main: Fischer Verlag.
- Hu, T. G. 2010. *Frames of Anime. Culture And Image Building.* Hongkong: Hongkong University Press.
- Huinink, J., Konietzka, D. 2007. *Familiensoziologie. Eine Einführung.* Frankfurt/Campus.
- Hurrelmann, K. 2006. *Einführung in die Sozialisationstheorie.* 9. Auflage, Weinheim/Basel: Beltz Verlag.
- Jurczyk, K. 2014. Doing Family – der Practical Turn der Familienwissenschaften. In: Steinbach, A.; Henning, M.; Becker, O. (Hrsg.): *Familie im Fokus der Wissenschaft*, Wiesbaden: Springer VS, pp. 117 – 138.
- Jurczyk, K.; Keddi, B.; Lange, A.; Zerle, C. 2009. Zur Herstellung von Familie. In: *DJI Bulletin*, Heft 88, Bulletin Plus, pp. I – VIII.
- Jurczyk, K.; Lange, A. 2002. Familie und die Vereinbarkeit von Arbeit und Leben. *Neue Entwicklungen, alte Konzepte. Diskurs* 12, 3, pp. 9-16.
- Jurczyk, K.; Schier, M.; Szymenderski, P.; Lange, A.; Voß, G. 2009. *Entgrenzte Arbeit – entgrenzte Familie. Grenzmanagement im Alltag als neue Herausforderung.* Berlin: edition sigma.
- Kapella, O.; Rille-Pfeiffer, C. 2007. Einstellungen und Werthandlungen zu Themen der Vereinbarkeit von Familie und Erwerb. *Österreichisches Institut für Familienforschung*, Nr. 66.

- Keddi, B. 2014: Familiäre Lebensführung als alltägliche Herausforderung – von der mikrosoziologischen Nahaufnahme zur praxeologischen Repräsentativstudie. In: Jurczyk, K.; Lange, A.; Thiessen, B. (Hrsg.): *Doing Family. Familienalltag heute. Warum Familie nicht mehr selbstverständlich ist.* Weinheim: Juventa, pp. 95 – 112.
- Keys, J. 2016. Doc McStuffins and Dora the Explorer: representations of gender, race, and class in US animation. *Journal of Children and Media*, Vol. 10(3), pp 355 – 368.
- KIM-Studie 2014. 2015. Kinder + Medien + Computer + Internet. Basisuntersuchung zum Medienumgang 6- bis 13- Jähriger in Deutschland. Stuttgart: Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest.
- Kortendiek, B. 2010. Familie: Mutterschaft und Vaterschaft zwischen Traditionalisierung und Modernisierung. In: Becker, R.; B. Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag, pp. 442 – 453.
- Kränzl-Nagl, R.; Lange, A. 2010. Sozialer Wandel: Auswirkungen und Herausforderungen für Familien: In: BMWFJ (Hrsg.): *5. Familienbericht 1999 – 2009*. Wien: BMWFJ, pp. 127 – 257.
- Lauterbach, C. 2001. *Von Frauen, Machtbalance und Modernisierung*. Wiesbaden: Springer Verlag.
- Leaper, C.; Breed, L.; Hoffman, L.; Perlaman, C. 2002. Variations in the Gender-Stereotyped Content of Children's Television Cartoons Across Genres. *Journal of Applied Social Psychology*, Vol. 32, Issue 8, pp. 1653 – 1662.
- Luther, C.; Legg, J. 2010. Gender Differences in Depictions of Social and Physical Aggression in Children's Television Cartoons in the US. *Journal of Children and Media*, 4(2), 191-205.
- Maier, F. 2000. Empirische Befunde zur Arbeitsmarktsituation von Frauen. In: Schmähl, W.; Michaelis, K. (Hrsg.): *Alterssicherung von Frauen. Leitbilder, gesellschaftlicher Wandel und Reformen*. Wiesbaden: Springer, pp. 81 – 96.

- Maltin, L. 1991. Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm. 2. Auflage, München: Heyne.
- Meuser, M. 2012. Vaterschaft im Wandel. Herausforderungen, Optionen, Ambivalenzen. In: Böllert, K.; Peter, C. (Hrsg.): Mutter + Vater = Eltern? Sozialer Wandel, Elternrollen und Soziale Arbeit. Wiesbaden: VS Verlag, pp. 63 – 80.
- Michael, E.; Bakar, A.; Ibrahim I.; Veerappan, G.; Noor, N.; Heng, L.; Latif, T.; Yann, N. 2012. A Comparative Study of Gender Roles in Animated Films. *Global Journal of Human Social Science*, Vol. 12, Issue 5, pp. 72 – 78.
- Mintz, S. 2002. Mütter und Väter in Amerika: Ein Blick zurück. In: Fthenakis, W.; Textor M. (Hrsg.): Mutterschaft, Vaterschaft. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, pp. 6 – 25.
- Mitterauer, M. 1992. Familie und Arbeitsteilung: Historischvergleichende Studien. Köln/Wien: Böhlau.
- Moser, W.; Reicher, D. 2002. Was ist so schön am Eigenheim. Ein Lebensstilkonzept des Wohnens. *Berichte aus Energie- und Umweltforschung*, 17/2002.
- Nagy, V. 2009. Motherhood, Stereotypes, and South Park. *Women's Studies*, 39(1), pp. 1 – 17.
- Nave-Herz, R. 2004. Ehe- und Familiensoziologie. Eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde. Weinheim: Juventa.
- Nave-Herz, R. 2008. Ehe und Familie. In: Willems, H. (Hrsg.): Lehr(er)buch Soziologie. Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge, Wiesbaden: Springer VS, pp. 703 – 720.
- Neuhaus, J. 2010. Marge Simpson, Blue-Haired Housewife: Defining Domesticity on The Simpsons. *Journal of Popular Culture*, 43(4), pp. 761-781.
- Ogletree, S.; Martinez, M.; Turner, C.; Mason, N. 2004. Pokémon: Exploring the Role of Gender. *Sex Roles*, 50(11), pp. 851 – 859.
- Peuckert, R. 2012. Familienformen im sozialen Wandel. 8. Auflage, Wiesbaden: Springer VS.

- Raymond, C. 2013. Gender and sexuality in animated television sitcom interaction. *Discourse & Communication*, 7(2), pp. 199 – 220.
- Reichertz, J.; Englert, C.J. 2011. Einführung in die qualitative Videoanalyse. Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse. Wiesbaden: Springer VS.
- Reufsteck, M.; Niggemeier, S. 2005. Das Fernsehlexikon: alles über 7000 Sendungen von Ally McBeal bis ZDF-Hitparade. München: Goldmann Verlag.
- Rinken, B. 2010. Spielräume in der Konstruktion von Geschlecht und Familie? Alleinerziehende Mütter und Väter mit ost- und westdeutscher Herkunft. Wiesbaden: VS Verlag.
- Schier, M.; Jurczyk, K. 2007. Familie als Herstellungsleistung in Zeiten der Entgrenzung. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 34, pp. 10 – 17.
- Schneider, B. 1995. Cowabunga. Zur Darstellung von Konflikten und ihren Lösungen in Zeichentrickserien. Eine Inhaltsanalyse. Münster/New York: Waxmann Verlag.
- Schneider, N. 2002. Elternschaft heute. In: Schneider, N.; Matthias-Bleck, H. (Hrsg.): *Elternschaft heute. Gesellschaftliche Rahmenbedingungen und individuelle Gestaltungsaufgaben*, Opladen/Leske u. Budrich, pp. 9 – 22.
- Schuegraf, M. 2014. Medienkonvergenz und Celebritys im Kinderalter. In: Tillmann, A.; Fleischer, S.; Hugger, K. (Hrsg.): *Handbuch Kinder und Medien*. Wiesbaden: Springer VS, pp. 337 – 350.
- Schütze, Yvonne 2010. Mutterbilder in Deutschland. *Psychoanalyse – Texte zur Sozialforschung*, 14, pp. 179 – 196.
- Sieder, R. 2010. *Globalgeschichte 1800 – 2100*. Wien: Böhlau.
- Signer Widmer, S. 2013. Qualität im Kinderfernsehen. Beurteilung von Programmqualität am Beispiel des Schweizer Kinderfernsehens. Wiesbaden: Springer VS.
- Siebert, J. 2005. *Flexible Figuren: medienreflexive Komik im Zeichentrickfilm*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.

- Simmel, G. 1957. Soziologie der Mahlzeit. In: Simmel, G.: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Stuttgart: K: F: Koehler Verlag, pp. 243 – 250.
- Speck, O. 1956. Kinder erwerbstätiger Mütter. Stuttgart: Enke.
- Statistik Austria 2013. Familien- und Haushaltsstatistik. Wien: Statistik Austria.
- Stein, D.; Ditschke, S.; Kroucheva, K. 2009: Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium. In: Stein, D.; Ditschke, S.; Kroucheva, K. (Hrsg.): Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums, Bielefeld: transcript, pp. 7 – 27.
- Süss, D.; Lampert, C., Wijnen, C. 2010. Medienpädagogik. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden: VS Verlag.
- Tanner, L., Haddock, S., Zimmerman, T.; Lund, L. 2003. Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films. *The American Journal of Family Therapy*, 31(5), pp. 355-373.
- Textor, M. 2010. Mutterschaft gestern – heute – morgen. Das Online-Familienhandbuch des Staatsinstituts für Frühpädagogik (IFP).
- Thompson, T.; Zerbinos, L. 1995. Gender roles in animated cartoons: Has the picture changed in 20 years? *Sex Roles*, 32(9), pp. 651-673.
- Towbin, M.; Haddock, S.; Schindler Zimmerman, T.; Lund, L.; Tanner, L. 2003. Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films. *Journal of Feminist Family Therapy*, Vol. 15(14), pp. 19 – 44.
- Vollberg, S. 1998. Kultur im europäischen Fernsehen. Geschichte, Präsentation und Funktion von Kulturmagazinen. Wiesbaden: DUV.
- Vollbrecht, Ralf. 2014. Mediensozialisation. In: Tillmann, A.; Fleischer, S.; Hugger, K. (Hrsg.): *Handbuch Kinder und Medien*, Wiesbaden: Springer VS, pp. 115 – 124.
- Waterstradt, D. 2015. Prozess-Soziologie der Elternschaft: Nationsbildung, Figurationsideale und generative Machtarchitektur in Deutschland. Münster/MV-Verlag.

Wegener, C. 2008. Medien, Aneignung und Identität: "Stars" im Alltag jugendlicher Fans (1. Aufl. ed.). Wiesbaden: Springer VS.

Weis, G. 2007. Mediendemokratie Österreich. Filzmaier, P.; Plaikner, P.; Duffek, A. (Hrsg.), Wien: Böhlau.

Wilhelm, D.; Esdar, W. 2014. Helicopter Parenting. Prävalenz sowie Einfluss von Bildungshintergrund und sozio-ökonomischen Status. die hochschule. Journal für Wissenschaft und Bildung, 2/2014, pp. 66 – 76.

Zartler, U. 2010. Keine Zeit für die Familie – Zeitgestaltung aus Sicht von Kindern und Eltern. SWS-Rundschau, 50. Jg., Heft 4, pp. 463 – 473.

Internetquellen

De.nickelodeon.wikia.com. http://de.nickelodeon.wikia.com/wiki/Cosmo_%26_Wanda. [15.01.2016].

De.wikipedia.org1. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Teenage_Mutant_Hero_Turtles.png. [15.01.2016].

De.wikipedia.org2. https://de.wikipedia.org/wiki/Teenage_Mutant_Ninja_Turtles_%28Fernsehserie%29. [15.01.2016].

Disneychannel.de: Phineas und Ferb. <http://shows.disneychannel.de/phineas-und-ferb>. [15.01.2016].

Fernsehserien.de1: Cosmo & Wanda. <http://www.fernsehserien.de/cosmo-und-wanda>. [15.01.2016].

Fernsehserien.de2: Phineas und Ferb. <http://www.fernsehserien.de/disney-phineas-und-ferb>. [15.01.2016].

Fernsehserien.de3: Dennis. <http://www.fernsehserien.de/dennis>. [15.01.2016].

Logos.wikia.com. http://logos.wikia.com/wiki/The_Jetsons. [15.01.2016].

Moviepilot.de: Die Jetsons. <http://www.moviepilot.de/serie/die-jetsons>. [15.01.2016].

Nick.de: Cosmo & Wanda. <http://www.nick.de/shows/290-cosmo-wanda>. [15.01.2016].

Phineasundferb.wikia.com. http://phineasundferb.wikia.com/wiki/Datei:P%26F_Logo_freigestellt.jpg. [15.01.2016].

Serienoldies.de. <http://www.serienoldies.de/shop/dennis/>. [15.01.2016].

Wikipedia.org1: Teenage Mutant Hero Turtles: https://de.wikipedia.org/wiki/Teenage_Mutant_Hero_Turtles_%28Zeichentrickserie%29. [15.01.2016].

Wikipedia.org2: Teenage Mutant Ninja Turtles. https://de.wikipedia.org/wiki/Teenage_Mutant_Ninja_Turtles_%28Fernsehserie%29. [15.01.2016].

Wikipedia.org3: Kid's Choice Awards. https://en.wikipedia.org/wiki/Kids%27_Choice_Award_for_Favorite_Cartoon. [22.08.2016].

Quellen der Videos und Bilder

Die folgenden Quellen wurden während der gesamten Erstellung der Masterarbeit genutzt. Deswegen wird hier auf die Angabe des genauen Nutzungszeitpunktes verzichtet.

Dailymotion.com1: http://www.dailymotion.com/video/xore9a_tmnt-1x01-turtle-tracks_shortfilms.

Dailymotion.com2: <http://www.dailymotion.com/video/x4mue13>.

Dailymotion.com3: <http://www.dailymotion.com/video/x480fut>.

Dailymotion.com4: http://www.dailymotion.com/video/x53nywa_the-jetsons-season-2-episode-17-the-cosmic-courtship-of-george-and-jane_tv.

Dailymotion.com5: http://www.dailymotion.com/video/x53o10b_the-jetsons-season-2-episode-41-a-jetson-christmas-carol_tv.

Disney Channel: <https://shows.disneychannel.de/phineas-und-ferb>.

Fernsehsender: Nickelodeon, SuperRTL, Disney Channel, Boomerang.

Myvideo.de: <https://www.myvideo.de/serien/dennis>.

Nickelodeon1: nickelodeon.at/shows/1399-teenage-mutant-ninja-turtles.

Nickelodeon2: nickelodeon.at/shows/290-cosmo-wanda.

Youtube1: <https://www.youtube.com/watch?v=J8mU8gpEtKU>.

Youtube2: <https://www.youtube.com/watch?v=3AbhxTaBSxc>.

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Logo „Dennis“ (serienoldies.de).....	50
Abbildung 2: Logo "Die Jetsons" (logos.wikia.com).....	51
Abbildung 3: Logo "Turtles" (de.wikipedia.org1).....	52
Abbildung 4: Logo "Cosmo und Wanda" (de.nickelodeon.wikia.com).....	53
Abbildung 5: Logo "Phineas und Ferb (phineasundferb.wikia.com).....	54
Abbildung 6: Logo "Turtles" (de.wikipedia.org2).....	55
Abbildung 7: Jane (Folge 21).....	68
Abbildung 8: Alice (Folge 13).....	68
Abbildung 9: Jane geht shoppen.....	69
Abbildung 10: Vater (George) und Tochter (Folge 33).....	71
Abbildung 11: Meister Splinter (Folge 6).....	72
Abbildung 12: Henry in Sorge (Folge 13).....	73
Abbildung 13: "Displaying Family" der Turtles (Folge1).....	74
Abbildung 14: Familie Jetson beim Essen (Folge 33).....	74
Abbildung 15: Familie Mitchell am Strand (Folge 13).....	75
Abbildung 16: Familie Jetson (Folge 33).....	76
Abbildung 17: Haus der Familie Flynn-Fletcher (Folge 1.15).....	78
Abbildung 18: Haus der Familie Turner (Folge 15a).....	78
Abbildung 19: Mr. Turner (Folge 15a).....	80
Abbildung 20: Linda sucht Trost bei ihrem Mann (Folge 22a).....	80
Abbildung 21: Mrs. Turner bezahlt die Babysitterin (Folge 15a).....	81
Abbildung 22: Mr. Turner (Folge 50a).....	82
Abbildung 23: Kontrolle (Folge 3).....	83
Abbildung 24: Lawrence sucht Rat bei seinen Kindern (Folge 15).....	85
Abbildung 25: Familie-Flynn-Fletcher am Esstisch (Folge 21a).....	86
Abbildung 26: Familie Turner zusammen beim Essen (Folge 60).....	86
Abbildung 27: Die Turtles lauschen ihrem Vater (Folge 1).....	86
Abbildung 28: Entgrenzung (Folge 15a).....	87
Abbildung 29: Arbeit ruft (Folge 50a).....	88
Abbildung 30: Cosmo und Wanda (Folge 50a).....	88

9. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Pluralisierung (Peuckert 2012: 20).....	17
Tabelle 2: Übersicht über die Serien	56
Tabelle 3: Sequenzierung	58-59
Tabelle 4: takes und moves	60
Tabelle 5: HANOS-Partitur.....	62-63

10. Anhang

Kurzzusammenfassungen der Sequenzen, die für die Analyse herangezogen wurden:

Dennis Folge 1, Titel: „Streiche am Haus / Das erschütterte Fließband / Denntektiv“ – Sequenz 13 – Minute: 06: 19 – 06:45;

Dennis und sein Vater fahren in ihrem Auto vor einem Autohaus vor. Ein Verkäufer steht vor dem Eingang und wartet sichtlich auf Kunden. Während sie stehen bleiben, unterhalten sich Vater und Sohn über den möglichen Autokauf. Nachdem sie ausgestiegen sind, redet sie der Autohändler an und vermittelt ihnen, dass ihr Auto nicht mehr das neueste ist. Dennis reagiert darauf etwas beleidigt, aber Henry, sein Vater, gibt dem Verkäufer recht. Der Verkäufer bekräftigt nochmals seine Aussage und begrüßt die beiden freundlich im Autohaus.

Dennis Folge 1, Titel: „Streiche am Haus / Das erschütterte Fließband / Denntektiv“ – Sequenz 21 – Minute: 16: 20 – 17:01;

Im Bild erscheint das Haus der Familie Mitchell in schwarz-weiß, dann färbt es sich. Dennis sitzt in seinem Zimmer und spielt Detektiv. Er trägt einen braunen Trenchcoat und einen braunen Hut. Er sitzt auf einem Sessel und hat die Beine auf einen Karton gelegt. Er schießt einen Ball auf eine Dartscheibe. Seine Mutter Alice betritt das Zimmer. Sie fragt, was los sei und Dennis antwortet, dass er Detektiv spielt. Dann sagt sie, dass sie sich Sorgen um Ruff macht und sie bittet ihn, dass er ihn suchen soll. Dennis erwidert, dass Ruff nicht weggelaufen ist. Darauf wird seine Mutter ärgerlich und sagt zu Dennis energisch, dass er ihn suchen soll. Dennis springt auf und begibt sich auf die Suche.

Dennis Folge 13, Titel: „Der Supermarkt / New York im Rausch / Der Detektiv-Detektor“ – Sequenz 14 – Minute: 6: 18 – 6:59;

Im Bild erscheint eine Passagiermaschine, sie ist weiß gefärbt und hat einen roten Längsstreifen. Die Kamera zoomt an das Flugzeug heran und durch eine Überblende

befindet sich die Kamera im Flugzeug. Die Kamera tätigt einen Linksschwenk über die Sitzreihen des Flugzeuges, in denen die Passagiere sitzen, bis Alice und Henry Mitchell in Bild kommen. Sie sitzen nebeneinander in einer Dreiersitzreihe und unterhalten sich. Dann zoomt die Kamera an die beiden heran, während sie sprechen. Alice spricht Henry darauf an, dass sie hofft, dass er Zeit findet, mit der Familie eine Sightseeing-Tour zu unternehmen. Dann nimmt die Kamera ausschließlich Alice ins Bild. Alice sagt, dass es nett war von Dr. Meckera, dass sie mit auf die Reise durften und Dennis verrückt auf New York sei. Dann ist nur Henry im Bild zu sehen und er bekundet seine Sorge, dass sich Dennis zu sehr auf New York freut. Dann zeigt die Kamera wieder beide in der Sitzreihe auf ihren Plätzen, wobei der Platz neben Alice am Fenster frei ist und Alice sagt ganz überrascht zu ihrem Mann, ob er wüsste wo Dennis ist. Alice schaut zu ihm und Henry sieht sich von seinem Platz im Flugzeug um und ruft nach Dennis. Dann hört man Dennis antworten, dass er schon kommt und beide Elternteile blicken nach vorne in Richtung den Gang. Als Nächstes erscheint Dennis im Bild, wobei er auf einem Getränkewagen durch den Gang surft. Die Kamera zeigt wieder die beiden Eltern, wobei Alice von ihrem Platz aufgestanden ist und Henry sich fest an seiner Lehne anhält und laut nach Dennis ruft. Dann laufen eine Stewardess und zwei Passagiere durch das Bild gefolgt von Dennis und dem Getränkewagen. Wobei Dennis auf der Höhe seiner Eltern vom Wagen springt, sicher landet und der Wagen weiter rast. Alle schauen dem Wagen hinterher und als man einen Aufprall hört, zucken alle zusammen. Als Nächstes sieht man, wie Passagiere und die Stewardess k.o. am Gang liegen und andere Passagiere sich verwundert und besorgt nach ihnen umblicken. Dann zentriert sich die Kamera wieder auf Henry, der seinen Kopf auf der Armlehne abstützt und besorgt sagt, dass er Dennis in New York besser nicht aus den Augen lassen werde.

Dennis Folge 13, Titel: Der Supermarkt / New York im Rausch / Der Detektiv-Detektor – Sequenz 30 – Minute: 16: 18 – 16:34;

Die Kamera schwenkt über einen Strand hinweg. Im Bildvordergrund sieht man Palmen, Sonnenschirme und Menschen am Strand. Daran schließt sich das Meer an. Es befinden sich auch im Meer Menschen. Eine weiße Möwe fliegt durch das Bild. Während des Kameraschwenks nach links taucht ein Holzsteg mit kleinen Hütten darauf auf. Dem folgt eine Nahaufnahme von Dennis Vater Henry. Der ruft Dennis zu sich. Als Nächstes sieht man Dennis Vater am Strand stehen. Dahinter sitzt seine Frau auf einem Klappstuhl unter einem

Sonnenschirm. Dennis und sein Freund Joey kommen angelaufen und bleiben vor dem Vater stehen. Der Vater erhebt die rechte Hand und sagt dabei, dass die beiden nicht so weit weglaufen und beim Spielen in der Nähe bleiben sollen, damit die Eltern die beiden im Auge behalten können. Die Kamera zeigt Dennis und Joey. Dennis sagt okay und die beiden laufen davon.

Die Jetsons Folge 21, Titel: „der Hochzeitstag“ – Sequenz 3 – Minute: 01 03 – 04:09;

Jane, die Kinder, Rosie, Astro und Orbitty richten alles für die Feierlichkeiten zum Hochzeitstag von George und Jane her, während George noch in der Arbeit weilt. Jane schwelgt in Erinnerungen an früher und teilt diese den anderen mit. Sie freut sich schon sehr auf den Abend. Als George nach Hause kommt, hat er nur zwei Dinge im Kopf, die Arbeit und endlich ausspannen. Er hat den Hochzeitstag vergessen und ist sehr verwundert und ärgerlich, warum alle so fröhlich sind und sich herausgeputzt haben. George will nach der Arbeit einfach nur entspannen, aber er verärgert durch seine Vergesslichkeit und seine Gedanken über die Arbeit die anderen. Er treibt es so weit, bis Jane aus Zorn ihm das Abendessen über den Kopf gießt.

Die Jetsons Folge 33, Titel: „Frohe Weihnachten Mr. Spacely“ – Sequenz 1 – Minute: 00:00 – 00:56;

Die Kamera zeigt das Universum und dann zoomt die Kamera in das Universum, bis in der Bildmitte die Erde zu sehen ist. Dann zoomt die Kamera immer weiter an die Erde heran. Nun sieht man buntes Konfetti und futuristische Hochhäuser erscheinen im Bild. Dann kommt ein fliegendes Auto ins Bild, in dem die Familie Jetson sitzt und der Schriftzug „The Jetsons“ wird eingeblendet, dabei ertönt Musik. George hat das am Steuer über und setzt seinem Sohn Elroy eine Kappe auf und bereitet ihn zum Aussteigen vor. Elroy wird aus dem Auto geschossen und fliegt per fliegender Untertasse in die Schule. Dann verabschiedet sich Judy bei ihrem Vater und auch sie wird aus dem Auto geschossen und fliegt in die Schule. Dann erscheint Jane, Georges Frau, im Bild. Sie bittet Georg um Geld. George nimmt einen Geldschein aus seiner Geldbörse und reicht ihn seiner Frau. Die nimmt aber die Geldbörse an sich und überlässt George den Geldschein. George schaut verwundert und schießt auch

seine Frau über der Shoppingmall sichtlich verärgert aus dem Auto. George fliegt dann weiter und landet nahe bei seinem Arbeitsplatz. Verwandelt das Auto per Knopfdruck in einen Aktenkoffer und fährt per Förderband direkt zu seinem Schreibtisch. Wo er sich entspannt niederlässt.

Die Jetsons Folge 33, Titel: „Frohe Weihnachten Mr. Spacely“ – Sequenz 3 – Minute: 01:03 – 02:32;

Es ist Weihnachten bei der Familie Jetson. Im Bild erschien ein futuristischer Weihnachtsbaum. Die Jetsons sitzen gemeinsam beim Essen und reden über das Weihnachtsfest. Astro liegt nebenan am Boden und liest die Geschenkliste der Familie. Judy lässt sich vom Roboter füttern und redet über Weihnachten bzw. „Einkäufe“. Elroy beendet das Essen und will einkaufen gehen. George fragt, ob sie noch immer Weihnachtseinkäufe planen und Jane sagt ihm, dass sie diese beinahe abgeschlossen sind und sucht ihre Geschenkliste, die Astro immer noch liest. Jane erwischt Astro mit der Liste und stellt ihn zur Rede. Astro gibt nicht zu, dass er sie gelesen hat. George wundert sich, dass die Liste so lang ist und fragt Jane, ob sie sich das alles leisten können. Jane entgegnet ihm, dass man sich darüber zu Weihnachten keine Sorgen macht. George verabschiedet sich von der Familie und bricht zur Arbeit auf. Jane und die Kinder machen sich bereit für die Einkäufe.

Teenage Mutant Hero Turtles Staffel 1 Folge 1, Titel: „Die Grünen kommen“ – Sequenz 9 – Move 4 bis 12 – Minute: 06:38 – 10:02;

Hamato Yoshi hebt besorgt die Schildkröten auf, die in einer lila leuchtenden Flüssigkeit (Mutagen) am Boden sitzen. Er säubert sie vorsichtig mit einem Tuch, doch die Flüssigkeit geht nicht von den Körpern der kleinen Schildkröten ab. Dann setzt er sie wieder auf den Boden und sie verändern ihre Konturen und nehmen menschenähnliche Gestalt an. Auch Hamato Yoshi verwandelt sich, da auch er mit dem Mutagen in Kontakt gekommen ist. Er nimmt die Gestalt einer menschengroßen Ratte an, da er in letzter Zeit viel Kontakt mit Ratten hatte. Die vier Schildkröten gaben Hamato Yoshi auf Grund seiner Kampftechnik den Namen Splinter und Meister Splinter gab ihnen ihre Namen, die Namen seiner Lieblingskünstler. Meister Splinter trainiert sie, weil er sich sorgt, wie die Außenwelt mit

ihnen umgehen würde. Er spricht stolz über seine Söhne, wie gut sie in ihren Kampftechniken sind. Dann beendet Meister Splinter die Erzählung. Er, die Turtles und April sitzen am Tisch und beenden das Essen.

Teenage Mutant Hero Turtles Staffel 3 Folge 6, Titel: „Die Verwandlung“ – Sequenz 4 – Minute: 02:08 – 04:03;

Die Turtles kommen zurück in ihr Versteck und Donatello zeigt den anderen seine neue Erfindung, einen Pizzabackautomaten. Auch Meister Splinter zeigt sich an der Erfindung von Donatello interessiert. Donatello schaltet die Maschine ein und die bückt den ersten Gang Pizza. Dann erhöht Donatello die Geschwindigkeit und die Maschine explodiert, dabei verletzt sich Leonardo an seinem Arm. April ruft die Turtles an, um ihnen mitzuteilen, dass Shredder in der Stadt ist und einiges plant. Die Turtles machen sich auf den Weg und Meister Splinter begleitet sie, da er sich Sorgen um den Zustand von Leonardo macht.

Teenage Mutant Hero Turtles Staffel 3 Folge 31, Titel „Der Geburtstagsschreck“ – Sequenz 25 – Minute: 20:43 – 21:57;

Michelangelo hat Geburtstag und glaubt immer noch, seine Brüder und Meister Spinter haben seinen besonderen Tag vergessen. Dann ruft ihn Meister Spinter zu sich und bittet ihn, einen Vorhang von einem Verbindungsrohr weg zu ziehen. Dahinter befindet sich ein weiterer Raum, in dem eine Überraschungs-Party auf Michelangelo wartet. Die vier Brüder, Meister Spinter und April versammeln sich um den feierlich gedeckten Tisch und die Party kann beginnen.

Cosmo und Wanda Folge 15a, Titel: „Die Super-Eltern“ – Sequenz 2 – Minute: 00:09 – 01:17 – Zuletzt gesendet: 13.08.2016 (Fix&Foxi);

Timmys Eltern schlafen in ihrem Bett und sind trotzdem geistig und physisch bei der Arbeit. Der Wecker klingelt und schreckt sie auf. Sie eilen unausgeschlafen nach unten. Timmy sitzt am Frühstückstisch und macht Hausaufgabe. Er bittet seine Eltern, ihm zu helfen und sein

Vater sieht sich die Hausaufgaben nur flüchtig beim Kaffeetrinken an. Timmy Mom bereitet das Frühstück für ihren Mann und übersieht in der Eile, dass Timmys Hausaufgaben auf dem Frühstücksbrot liegen und bestreicht es mit Butter. Timmys Mom gibt Timmy sein Lunchpaket in dem aber kein Essen liegt, sondern es sind die Socken seines Vaters. Timmys Dad hat dafür das Mittagessen seines Sohnes auf den Füßen und isst das Brot belegt mit Timmys Hausaufgabe. Timmy beschwert sich bei seinen Elfen, dass seine Eltern keine Zeit für ihn haben. Timmys Eltern gehen zur Arbeit. Am Abend kommen Timmys Eltern zurück von der Arbeit. Sie fallen ganz geschafft in die offene Tür und schlafen. Timmy freut sich, dass seine Eltern zurück sind, und die Babysitterin geht nach Hause, nachdem die geschaffte Mutter ihr einen Haufen Geld bezahlt hat. Timmy läuft zu seinen Eltern, aber sie sind geschafft von der Arbeit und können sich nicht um Timmy kümmern. Timmy ist darum sehr enttäuscht.

**Cosmo und Wanda Folge 50a, Titel: „Mama ist die Beste“ – Sequenz 2 - 00:10 – 01:49
– Zuletzt gesendet: 29.08.2016 (Fix&Foxi);**

Timmy freut sich auf das Vater-Sohn-Zeltlager und probiert schon ein paar Knoten zu binden, aber er scheitert. Seine Eltern kommen dann in sein Zimmer, wobei der Vater schon bereit ist, mit ihm zum Zeltlager zu fahren. Dann bekommt sein Vater eine Nachricht, dass er arbeiten muss. So macht er sich auf den Weg zur Arbeit. Timmy ist enttäuscht und seine Mutter räumt das Chaos, welches ihr Mann hinterlassen hat, mit einem speziellen Knoten auf. Timmy macht sich auf den Weg, einen Ersatz für seinen Vater zu suchen und seine Mutter wünscht ihm viel Glück.

**Cosmo und Wanda Folge 60b, Titel: „Gesund – na und?“ – Sequenz 2 – Minute: 00:10
– 01:49 – Zuletzt gesendet: 09.11.2015 (SuperRTL);**

Timmy sitzt am Esstisch mit seinen Eltern und erhält Spinat als Speise, welchen er von seinen Elfen vernichten lässt. Aber als Dessert bekommt er nur Karotten und beschwert sich bei seinen Eltern. Sie sagen ihm, dass sie jetzt jeden Tag Gemüse als Essen serviert bekommen und Timmy ist darüber nicht glücklich.

Phineas und Ferb Staffel 1, Titel: „Der Hochzeitstag“ Folge 15 – Sequenz 2 – Minute: 00:55 – 02:51 – Zuletzt gesendet: 06.09.2016 (DisneyXD);

Linda ist sauer auf ihren Mann, da er vergessen hat, dass heute ihr Hochzeitstag ist. Candace macht ihren Vater darauf aufmerksam und er reagiert verzweifelt und geht in die Garage. Seine drei Kinder suchen ihn in der Garage auf und fragen ihn, ob er und seine Frau keine besonderen Erinnerungen haben. Da holt er eine Musikkassette heraus und erzählt seinen Kindern von dem ersten Kuss mit Linda beim Konzert der Band „Love Händel“. Nachdem er in Erinnerungen geschwelgt hat, verlässt er betrübt die Garage. Die drei Kinder beschließen den Hochzeitstag ihre Eltern zu planen.

Phineas und Ferb Staffel 1 Folge 21a, Titel: „Das Spionage-Trio“ – Sequenz 2 – Minute: 00:55 – 01:32 – zuletzt gesendet: 07.09.2016 (DisneyXD);

Die Familie Flynn-Fletcher sitzt zusammen beim Abendessen und Candace will ihre Eltern davon überzeugen, dass ihre Brüder untertags auf den Mond geflogen sind. Ihre Brüder bestätigen das, aber ihre Eltern glauben, dass dies nur in ihrer Phantasie geschehen ist. Die beiden Brüder gehen ins Bett und Candace folgt ihnen enttäuscht.

Phineas und Ferb Staffel 2 Folge 22a, Titel: „Bürgermeister-Festival“ – Sequenz 2 – Minute: 00:55 – 02:00 – zuletzt gesendet: 28.08.2016 (Disney Channel);

Lawrence, der Vater, sitzt mit seinen Kindern am Frühstückstisch und sie besprechen den Tag (Konzert und Auktion) und er erzählt über seine Passion, die Dampfwalzen. Candace fragt dann die hereinkommende Mutter, ob sie sich die Haare färben darf. Die Mutter möchte wissen, warum sie dies plant und Candace sagt darauf, dass das jetzt alle machen würden und es die Individualität hervorstreicht. Linda verbietet es ihrer Tochter und kommt dann freudestrahlend auf ihr Konzert zu sprechen. Im Überschwang fällt ihr ihr Glücksplektrum runter und rutscht unter die Wand. Sie versucht es wieder hervorzuholen und schafft dies auch nicht mit dem Messer, das ihr Mann ihr gegeben hat. Ihr Mann versucht sie zu trösten und sagt ihr, dass er einen Handwerker holen wird. Diese Idee gefällt Linda aber nicht, doch sie besinnt sich dann wieder auf das bevorstehende Konzert und ihre Stimmung erhellt sich

wieder. Dann machen sich die beiden Eltern auf den Weg zum Festival/Konzert und verabschieden sich von ihren Kindern.

Teenage Mutant Ninja Turtles Staffel 1 Folge 1, Titel: „Der Aufstieg der Turtles (1)“ – Sequenz 3 – Minute: 04:08 – 05:08 – zuletzt gesendet: 07.09.2016 (Nicktoons);

Leonardo, Raphael, Donatello und Meister Splinter sitzen zusammen am Esstisch und speisen ihre Mahlzeit. Michelangelo steht am Herd und kocht. Dann bringt er Kuchen zu Tisch und gratuliert den anderen zum Mutationstag. Die anderen erwidern die Glückwünsche und Meister Splinter lächelt beim Gedanken an den Tag. Dann bittet Michelangelo Meister Splinter, die Geschichte des Mutationstages zu erzählen und Meister Splinter lässt sich durch Raphaels Einwand davon überzeugen und beginnt mit der Erzählung.

Teenage Mutant Ninja Turtles Staffel 1 Folge 1, Titel: „Der Aufstieg der Turtles (1)“ – Sequenz 6 – Minute: 08:15 – 08:50 – zuletzt gesendet: 07.09.2016 (Nicktoons);

Die vier Brüder freuen sich, dass sie das erste Mal ihr Zuhause verlassen und die Außenwelt erkunden dürfen. Aber bevor sie gehen, unterweist sie Meister Splinter. Er sagt ihnen, wie sie sich zu verhalten haben. Die vier stürmen dann in Richtung Ausgang, aber ihr Vater ruft ihnen weitere Anweisungen hinterher. Die vier Brüder versuchen, ihren Vater zu beruhigen und verlassen voller Freude das Haus. Nachdem die vier Brüder ihr Zuhause verlassen haben, ist Meister Splinter traurig und sorgt sich um sie.

Teenage Mutant Ninja Turtles Staffel 1 Folge 3, Titel: „Ein Turtle in Rage“ – Sequenz 10 – Minute: 10:32 – 12:44 – zuletzt gesendet: 08.09.2016;

Raphael ist zu Hause in der Küche und ereifert sich über seine Brüder. Er redet mit seiner Schildkröte Spike. Da kommt Meister Splinter ins Zimmer und möchte Raphael eine Geschichte erzählen, dieser hat aber keine Lust dazu. Meister Splinter setzt seine Autorität ein und beginnt mit der Erzählung. Es handelt sich um die Geschichte, wie er seine große

Liebe aus Gründen des eigenen Zornes auf seinen Konkurrenten Shredder verloren hat. Nach der Erzählung sagt Raphael, dass Meister Splinter keine Schuld am Tod seiner großen Liebe hätte, aber Meister Splinter entgegnet ihm, dass dies alles nur durch seinen Zornesausbruch gegenüber Shredder geschehen wäre. Dann fragt Meister Splinter seinen Sohn wie er sich entscheiden wird.

Teenage Mutant Ninja Turtles Staffel 2 Folge 22, Titel: „Die Rache ist mein“ – Sequenz 18 – Minute: 09:38 – 10:25 – zuletzt gesendet: 18.09.2016 (Nicktoons);

Die Turtles und Karai treffen im Versteck ein. Sie führen ihre Stiefschwester herum. Meister Splinter kommt in den Raum und ist wütend, dass seine Söhne seine Anweisungen missachtet haben. Als er seine Tochter erblickt ist seine Wut verschwunden und ist übergücklich. Die Beiden umarmen sich. Leonardo entgegnet seinem Vater und dieser gibt ihm recht, dass man auch manchmal Risiken eingehen muss.