



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Kleine Meerjungfrauen mit großen Problemen
Ein tragisches Märchen und dessen romantische Verfilmung im
genderkritischen Vergleich

verfasst von | submitted by
Irene Donauer BA

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

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsfrage und Relevanz	2
1.2 Theoretische Zugänge	3
1.3 Methode des Vergleichs	4
1.4 Aufbau der Arbeit	4
2. Geschlecht als Effekt performativer Akte	7
2.1 Begriffe und Konzepte der Gender Studies	7
2.2 Geschlechterdiskurse im Wandel der Zeit	11
3. Es war einmal ...	16
3.1 Märchentheorie	17
3.2 Weiblichkeit und Männlichkeit im Märchen	19
3.3 Märchenhaftes, Allzumärchenhaftes	23
3.4 Hans Christian Andersen: <i>Die kleine Meerjungfrau</i> (1837)	24
4. Und fröhlich segelten die beiden einer glücklichen Zukunft entgegen	27
4.1 Filmtheorie	27
4.2 Weiblichkeit und Männlichkeit im Film	30
4.3 Disneyfizierung	34
4.4 Walt-Disney-Studios: <i>Arielle, die Meerjungfrau</i> (1989)	36
5. Nun sag, wie hast du's mit den Geschlechtern?	38
5.1 Die erste große Sehnsucht	39
5.2 Das stürmische Kennenlernen	44
5.3 Der Körper als Problem und Lösung	48
5.4 Magischer Aufbruch in eine neue Welt	53
5.5 Beziehungsstatus: Es ist kompliziert	60
5.6 Träume sind Schäume	65
5.7 Hilfe naht	68
5.8 Das ewige Glück der Menschen	71
6. Die Moral von der Geschicht'	77
6.1 Weibliches Begehren ist gefährlich	77
6.2 Der perfekte Körper hat seinen Preis	79
6.3 Selbstlosigkeit wird belohnt	81
6.4 Brave Meerjungfrauen bekommen ein Happy End	82
7. Conclusio	84
7.1 Mangelwesen auf der Suche	85
7.2 Queer Reading	87
8. Anhang	
8.1 Literatur- und Quellenverzeichnis	89
8.2 Abstract	96

1. Einleitung

Der Ausgangspunkt dieser Masterarbeit war ein Beitrag im Feuilleton der Wiener Wochenzeitung *Falter*, der sich unter dem Titel *Befreit aus den Netzen des Patriarchats* mit der anhaltenden Faszination des Meerjungfrauen-Sujets im kulturellen Diskurs befasst. In dem Beitrag wird kritisiert, dass Meerjungfrauen als Symbole der Sehnsucht seit der Antike keine eigene Agenda hatten und daher in den Netzen des Patriarchats gefangen waren. Meerjungfrauen sind der männlichen Phantasie entsprungene Objekte und dieser *male gaze* hat die kulturelle Interpretation des Motivs maßgeblich geprägt. In den letzten Jahren geriet das traditionelle Bild der Meerjungfrau allerdings zunehmend ins Wanken. Als aktuelles Beispiel wird in dem Zeitungsbeitrag die Realverfilmung des Disney-Zeichentrickklassikers *Arielle, die Meerjungfrau* angeführt, die bereits vor der Kinopremiere hohe mediale Wellen schlug. Die Debatten drehten sich vor allem um die vermeintlich unrealistische Besetzung der Hauptfigur durch eine schwarze Schauspielerin und heizten den Hype rund um die Figur der Meerjungfrau weiter an. Diese und zahllose weitere künstlerische Neuinterpretationen haben der hybriden Körperform neue Bedeutungen zugeschrieben. Im Sinne des gegenwärtigen Zeitgeistes dient die Meerjungfrau mittlerweile zur Darstellung fluider Identitäten und dem Ausdruck radikaler Selbstakzeptanz. Der Beitrag schlussfolgert aus dieser Hinwendung zu Diversität und gleichzeitigen Abwendung von binären Normen die gelungene Befreiung der Meerjungfrauen-Motive aus den Netzen des Patriarchats (vgl. Grandjean 2023).

Unter den zahlreichen Beispielen, die im Zeitungsartikel exemplarisch vorgestellt werden, sind als prägende Momente in der Kulturgeschichte der Meerjungfrauen das Märchen von Hans Christian Andersen und der auf dieser Vorlage basierende Zeichentrickfilm durch die Disney-Studios angeführt. Es wird argumentiert, dass sich zwar erste queere Ansätze in beiden Fassungen entdecken lassen, doch die Loslösung aus patriarchalen Denkmodellen fand erst durch moderne Neuinterpretationen der Trope statt (vgl. Grandjean 2023). Diese Behauptungen haben mein Interesse geweckt. Als Kind war ich begeisterte Konsumentin aller Disney-Prinzessinnenfilme und meinem Alter entsprechend unkritisch bei der Aufnahme und Verarbeitung der Inhalte. Wie lese ich das Märchen und wie interpretiere ich die filmische Adaption heute? Welche Zuschreibungen von Geschlechterrollen wurden mir als Kind durch die Kulturindustrie vermittelt? Das waren die ersten Fragen, die mich zur Auseinandersetzung mit der Thematik und schließlich zur Ausarbeitung dieser Masterarbeit inspiriert haben. Die Basis meiner Überlegungen für die Relektüre des Märchen- und Filmbeitrags bilden Begriffe und Konzepte der Gender Studies kombiniert mit Theorien aus der Literatur- und feministischen Filmwissenschaft. Durch die interdisziplinäre Forschungsperspektive soll die Konstruktionsweise von Geschlecht offengelegt und diskutiert werden.

1.1 Forschungsfrage und Relevanz

Die vorliegende Masterarbeit im Fach Gender Studies trägt den Titel *Kleine Meerjungfrauen mit großen Problemen* und befasst sich mit der Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit im Kunstmärchen von Hans Christian Andersen *Die kleine Meerjungfrau* aus 1837 und dessen Zeichentrickverfilmung *Arielle, die Meerjungfrau* der Walt-Disney-Studios aus dem Jahr 1989. Meerjungfrauen sind Fabelwesen mit einem hybriden Körper, die im Laufe der Kulturgeschichte schon einige äußere Wandlungen erfahren haben, doch immer betörend und verlockend den meisten Männern den wortwörtlichen Untergang beschert haben. Das Begehren zwischen Mann und Frau wird durch die Übertragung auf die Elemente Land und Wasser zu einer gegensätzlichen und bedrohlichen Symbolik aufgeladen. Liebe und Leid sind bei Meerjungfrauen-Geschichten zentrale Sujets, die durch die Unvereinbarkeit der beiden Lebenswelten gekennzeichnet sind. Als populärkulturelle Produkte repräsentieren die Kunstwerke und Geschichten über Meerjungfrauen die zur Entstehungszeit gängigen sozialen Normen und zeigen entsprechende Handlungsmöglichkeiten der Figuren auf. Die im Rahmen dieser Arbeit stattfindende Auseinandersetzung mit einer literarischen und einer filmischen Version des Stoffs anhand der Methode des Vergleichs, soll die Rollenzuschreibungen und patriarchalen Vorstellungen der Geschlechter kritisch hinterfragen. Die Forschungsfrage des Vergleichs lautet: Wie werden Weiblichkeit und Männlichkeit im Märchen und dessen filmischer Adaption verhandelt? Das Ziel der Arbeit ist es, die dem Meerjungfrauen-Topos eingeschriebenen Vorstellungen von Geschlechtlichkeit aufzuzeigen und zu problematisieren.

Mit seinem Märchen *Die kleine Meerjungfrau* hat Hans Christian Andersen eine zeitlose Geschichte über die unerhörte und schmerzhaftes Liebe einer Meerjungfrau geschaffen, die durch dessen Zeichentrickfassung *Arielle, die Meerjungfrau* der Walt-Disney-Studios große Berühmtheit erlangte. Anders als im Märchentext erfüllt sich in der filmischen Adaption für die zur Menschenfrau verzauberten Meerjungfrau am Ende ihre Sehnsucht und sie darf den Prinzen heiraten. Wird die Meerjungfrau bei Andersen noch als stilles, seltsames Kind beschrieben, so verkörpert sie bei Disney eine rebellische Teenagerin. Zwischen den beiden künstlerischen Fassungen des Meerjungfrauen-Sujets liegen rund 150 Jahre und fast drei Wellen der Frauenbewegung. Welche Auswirkungen auf die Verhandlung von Männlichkeit und Weiblichkeit haben diese zeitlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen auf die Neuinterpretation des Märchenstoffs?

Die Arbeit geht von der Hypothese aus, dass in der Disney-Verfilmung stereotype Rollenverhältnisse und tradierte Geschlechterrollen eine Fortschreibung der patriarchalen Geschlechterordnung darstellen. Die Möglichkeiten zur Veränderung heteronormativer Vorstellungen, die sich in der Märchenvorlage auffinden lassen, werden in der filmischen

Adaption zugunsten einer patriarchalen Weltordnung verworfen. Dieser Umstand wird in unzähligen Rezensionen kritisch aufgegriffen.

Bei den Literaturrecherchen konnte eine Fülle an Publikationen über den Meerjungfrauen-Topos sowie spezifisch zur Thematik der Geschlechter als Sekundärquellen ausfindig gemacht werden. Das breite Quellenangebot bietet einerseits ein weites Spektrum an Antwortmöglichkeiten sowie Rückgriffe auf bereits vorliegende Erkenntnisse an, andererseits benötigt die große Menge an Datenmaterial auch klare Grenzziehungen: Auf biografische Deutungen über die sexuellen Neigungen des Dichters Andersen wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, da die Frage nach der Intention des Autors als psychologisierende Lesart den Zugängen Foucaults widerspricht, dessen Denkweisen einen Bestandteil des theoretischen Gerüsts dieser Arbeit bilden. Darüber hinaus werden weitere Werke aus dem Korpus der Meerjungfrauen-Geschichten nur am Rande behandelt, sofern sich ihre Erwähnung zur Einordnung der Primärquellen innerhalb des kulturellen Diskurses eignet. Im Zuge der Literaturrecherchen habe ich keine Arbeit gefunden, die sich mit den Fragen der Geschlechter im ausgewählten Märchen und Film in vergleichbarer Tiefe auseinandersetzt. Die Relevanz der Masterarbeit liegt in der Erweiterung und Vertiefung der bestehenden Erkenntnisse auf dem Gebiet der Meerjungfrauen-Forschung und kulturellen beziehungsweise kulturindustriellen Produktion von Geschlechterbildern.

Der Titel *Kleine Meerjungfrauen mit großen Problemen* deutet darauf hin, dass sowohl die literarische als auch die gezeichnete Meerjungfrau einer Übermacht an geschlechtlichen Normierungen gegenübersteht. Ihre medialen Darstellungen wurden nicht dazu verwendet neue Körperkonzepte abseits binärer Vorstellungen anzubieten. Meerjungfrauen tragen das Potenzial in sich als Symbole für fluide Identitäten zur Akzeptanz von Diversität und gleichzeitig zur Destabilisierung der patriarchalen und hierarchisch strukturierten Rollenverteilung der Geschlechter beizutragen. Die Sehnsucht, die als treibende Kraft in den beiden ausgewählten Meerjungfrauen-Geschichte fungiert, könnte durch neue Beiträge im Kulturbetrieb zu einer Sehnsucht nach einer Welt der Geschlechterpluralität weitergedacht werden.

1.2 Theoretische Zugänge

In dieser Masterarbeit wird das Ziel verfolgt, die Herstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit im Kunstmärchen *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen und dessen filmischer Adaption *Arielle, die Meerjungfrau* durch den Disney-Konzern zu untersuchen. Was nun genau unter Geschlecht zu verstehen ist, zumal es historisch, sozial, kulturell und polit-ökonomisch unterschiedlich verstanden wird, versuchen gendertheoretische Ansätze seit den 1970er-Jahren zu fassen. Zu Beginn der Akademisierung der Forschungsrichtung etabliert sich eine

Differenzierung zwischen *sex* als dem biologischen und *gender* als dem sozialen Geschlecht. Als Butler die Frage aufwirft, ob *sex* nicht immer schon *gender* gewesen sei, entfacht sie damit eine bis heute anhaltende Debatte über die Dekonstruktion der Sex-Gender-Trennung. Im ersten Themenbereich des Theorieabschnitts wird der zentrale Begriff des Geschlechts in Anlehnung an Butler als Effekt performativer Akte definiert und in Verbindung mit der Diskursanalyse nach Foucault und dem Denkmodell der Dekonstruktion nach Derrida erläutert (vgl. Babka/Posselt 2016; Butler 2017 und 2020). Ergänzend dazu wird eine Historisierung von Geschlechterkonstruktionen geboten: Beginnend mit der geschlechtlichen Organisation des literarischen Systems, über die Erstarkung der männlichen Wissenschaft bis hin zur Begründung der Psychoanalyse durch Sigmund Freud und zu Deutungsansätzen der feministischen Filmwissenschaft (vgl. Schößler/Wille 2022). Da die Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten unterschiedliche Deutungen erfahren haben, dienen diese Erkenntnisse zur Argumentation der Prozesshaftigkeit der Kategorie des Geschlechts. Wie die geschlechtlichen Zuschreibungen erzeugt werden, wird im Hauptteil durch den Werkvergleich des Märchens mit dessen Zeichentrickverfilmung exemplarisch vorgeführt.

Im zweiten Themenbereich des Theorieabschnitts wird zunächst in die Märchen- und anschließend in die Filmtheorie, jeweils unter Bezugnahme auf Ansätze aus dem Feld der Gender Studies, eingeführt. Ausgehend von den Arbeiten des Märchenforschers Neuhaus und dem Standardwerk von Lüthi beginnt die Einleitung mit der Klärung des Märchenbegriffs. Gemeinsame Merkmale des *Volksmärchens* als oral tradiertem Stoff im Unterschied zum *Kunstmärchen* als individueller Neuschöpfung werden ausgeführt und aus gendertheoretischer Perspektive kommentiert. (vgl. Neuhaus 2017; Lüthi 2004). Der Psychoanalytiker Bettelheim vertritt in seinem Mitte der 1970er-Jahre veröffentlichten Plädoyer *Kinder brauchen Märchen* die Ansicht, dass Märchengeschichten die Kinder bei ihren emotionalen Entwicklungsaufgaben unterstützen. Besonders die Volksmärchen der Brüder Grimm sieht er trotz Grausamkeiten als hilfreiche Projektionsfläche kindlicher Ängste, da sie meist positiv enden. Bettelheim kritisiert die Kunstmärchen von Hans Christian Andersen, die oftmals, so auch bei *Die kleine Meerjungfrau*, mit einem melancholischen Ausgang enden und das sei für Kinder weniger geeignet (vgl. Bettelheim 1991).

An diesem Punkt geht der Abschnitt von der Märchentheorie in die Filmtheorie über. Der Medienwechsel bedingt eine Einführung in die Filmanalyse, um die Figurendarstellungen im Animationsfilm *Arielle, die Meerjungfrau* deuten und bewerten zu können. Die Arbeit orientiert sich dabei an Theorien der Repräsentation aus der Angewandten Filmtheorie (vgl. Bulgakowa/Mauer 2023). Die patriarchale Gesellschaftsordnung, die sich als weißer, männlicher Blick auf Frauenkörper als Objekte im Film wiederfindet, wird in den Aufsätzen der

Filmtheoretikerin Mulvey einer psychoanalytischen Deutung unterzogen und im Filmkapitel zur Disneyfizierung beleuchtet (vgl. Hagener/Pantenburg 2020). Ob und inwieweit die Befreiung des weiblichen Körpers aus dem Objektstatus in den beiden Meerjungfrauen-Geschichten, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, gelingt, wird in der Analyse in Kapitel 5 untersucht und im darauffolgenden Kapitel 6 zur Diskussion gebracht.

1.3 Methode des Vergleichs

Als der dänische Dichter Hans Christian Andersen 1837 das Märchen *Die kleine Meerjungfrau* verfasste, sicherte er sich einen prominenten Platz in der jahrhundertelangen Tradition von Mythen, Sagen und Legenden rund um das Meerjungfrauen-Sujet. Sein zeitloser Beitrag zum Ikonen-Status der Meerjungfrau wurde rund 150 Jahre nach der Märchenveröffentlichung von den Walt-Disney-Studios aufgegriffen und als Zeichentrickfilm *Arielle, die Meerjungfrau* in die Kinos gebracht. Zur Beantwortung der Forschungsfrage nach der Verhandlung von Männlichkeit und Weiblichkeit in Märchen und Film werden die beiden Primärquellen einander gegenübergestellt. Als gemeinsame Bezugsgröße des Vergleichs dient die Kategorie des Geschlechts. Anhand der Methode des *tertium comparationis* werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet und miteinander verglichen (vgl. Zelle 2013). Die Ausarbeitung der Ergebnisse findet monokausal und chronologisch dem Verlauf der Geschichten folgend statt. Diese Weise erlaubt im Sinne eines *close readings* eine sehr nah am Material orientierte Interpretation und ermöglicht gleichzeitig die Anwendung eines *Queer Readings* als heteronormativ-kritisches Verfahren (vgl. Babka/Hochreiter 2008).

1.4 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit thematisiert die Vorstellung von Geschlechtlichkeit anhand des Vergleichs einer literarischen Fassung und der filmischen Interpretation desselben Stoffes. Die für den Vergleich ausgewählten Primärquellen sind das Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen aus 1837 und die auf diesem Märchentext basierende Zeichentrickversion *Arielle, die Meerjungfrau* der Walt-Disney-Studios aus 1989.

Auf der Grundlage eines Zeitungsberichts widmet sich der einleitende Teil der Arbeit der Anziehungskraft, die von dem Motiv der Meerjungfrau seit der Antike für künstlerische Zwecke ausgeht und durch mannigfaltige Neuinterpretationen mittlerweile zum popkulturellen Konsumprodukt avanciert ist. Aus diesem Beitrag werden die Forschungsfrage abgeleitet und die Werkauswahl begründet. Die Forschungsfrage nach der Verhandlung von Männlichkeit

und Weiblichkeit in den beiden Versionen ist von Interesse, weil in diesen Versionen unterschiedliche traditionelle Zuschreibungen vorgenommen wurden, die durch die Veränderung der Stereotype auf den Konstruktionscharakter der Kategorie Geschlecht verweisen. Dieser Bedeutungswandel untermauert eine Grundannahme in den Gender Studies, die besagt, dass Geschlecht keine natürliche, sondern eine durch kulturelle Praktiken erzeugte Ordnungsinstanz ist.

Dieses Verständnis von Geschlecht als etwas Hergestelltem bildet den Schwerpunkt des Theorieblocks, der die Kapitel 2 bis 4 umfasst. Zur terminologischen Klärung werden zu Beginn Begriffe und Konzepte der Gender Studies erläutert und anhand einer überblicksartigen Wiedergabe der geschichtlichen Herstellung der Geschlechterordnung veranschaulicht. Anschließend werden zunächst Märchen- und anschließend Filmtheorien unter dem Aspekt des Geschlechts vorgestellt, die den Abschluss des theoretischen Teils der Arbeit bilden.

Im fünften Kapitel wird die Gretchenfrage nach dem Geschlecht direkt an das Material gestellt. Im Mittelpunkt der Analyse steht der Vergleich des ausgewählten Märchens mit dessen filmischer Adaption. Die Ähnlichkeiten und Abweichungen hinsichtlich der Kategorie des Geschlechts werden herausgearbeitet. Die Präsentation der Ergebnisse folgt dem chronologischen Verlauf der beiden Werke. Die einzelnen Stationen der Handlungsverläufe werden deskriptiv in Unterkapitel zusammengefasst und inhaltlich gebündelt wiedergegeben. Die Orientierung am gemeinsamen Aufbau der zwei Fassungen ermöglicht eine kontrastive Auswertung im Sinne eines *close readings* als textnahe Lesart.

In Kapitel 6 werden die Kernaussagen des Vergleichs in thematischen Einheiten gebündelt, die jeweils mehrere Aspekte eines Effekts von Geschlechtlichkeit umfassen. Diskutiert wird dabei zunächst die Darstellung von weiblichem Begehren, das als Gefahrenquelle für männliche Figuren gedeutet werden kann. Eine weitere Dimension der kritischen Auseinandersetzung stellen die geschlechtsspezifischen Eigenschaften dar, die den weiblichen Körpern eingeschrieben wurden. Hinzu kommt die Opferbereitschaft der Meerjungfrauen, für die sie am Ende ihre Belohnungen erhalten. Zuletzt gilt es auch, den Ausgang der Geschichten moralisch zu hinterfragen sowie deren ambivalente Botschaften anzusprechen.

Das Fazit mit der Beantwortung der Forschungsfrage in Kapitel 7 beschließt die Arbeit mit einer Spurensuche nach queeren Potenzialen in den beiden Primärwerken.

2. Geschlecht als Effekt performativer Akte

Der erste Schwerpunkt des Theoriekapitels widmet sich der terminologischen Klärung der Grundbegriffe *gender* und *sex*. Zur Erläuterung zentraler Aussagen aus dem Bereich der Gender Studies werden theoretische Entwicklungslinien, begonnen bei der Dekonstruktion von Derrida über die Diskursanalyse von Foucault bis hin zur Performanztheorie von Butler, nachgezeichnet.

Den zweiten Schwerpunkt des Theoriekapitels bilden die geschlechtlich und hierarchisch organisierten Produktions- sowie Rezeptionsbedingungen im Kulturbetrieb. Die Teilung der Sphären in dichotome Einheiten durchzieht alle Denkräume und Lebensbereiche, was die Möglichkeiten von weiblicher Einflussnahme bei der Repräsentation der Geschlechterbilder nachhaltig prägt.

2.1 Begriffe und Konzepte der Gender Studies

In diesem Abschnitt geht es um die Heranführung an die dieser Arbeit zugrundeliegenden Konzepte aus dem Feld der Gender Studies. In kurz gefassten Ausführungen wird die Entwicklung gendertheoretischer Forschungsansätze skizziert und ein Überblick über aktuelle Denkfiguren vermittelt. Als roten Faden ziehen sich die Beiträge der Theoretikerin Judith Butler durch diese Ausführungen. Butler wird nicht nur als Leitfigur der Gender Studies wahrgenommen, sondern zählt auch zu den Begründer*innen der Queer Theory, wodurch zahlreiche theoretische Anknüpfungspunkte für diese Arbeit angeboten werden.

Zu Beginn wird das Begriffspaar *sex* und *gender* aufgelöst: Während unter *sex* das biologische Geschlecht eines Menschen verstanden wird, deutet der Begriff *gender* auf eine soziale Dimension von Geschlechtlichkeit hin. Diese Aufteilung in biologische und soziale Aspekte ermöglicht es, die vermeintliche Natürlichkeit von Geschlecht infrage zu stellen und auf einen Konstruktionsprozess hinzuweisen (vgl. Babka/Posselt 2016: 56f). Ausgehend von der Annahme, dass *gender* ein Ergebnis fortlaufender gesellschaftlicher Aushandlungen darstellt, verliert in diesem Zusammenhang die scheinbar naturgegebene und fixierte Bestimmtheit des Geschlechts zunehmend an Wirkmacht. Der Begriff *gender* wird vermehrt als eine dynamische und damit veränderbare Größe aufgefasst.

In *Gender Trouble* (dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, 1990) setzt sich Judith Butler gegen die Trennung von *sex* und *gender* ein. Die Unterscheidung zwischen einem biologischen Geschlecht und einer Geschlechtsidentität lässt sich für Butler nicht als Unterschied festmachen. Die Annahme, dass ein unveränderbarer biologischer Körper auf die Welt kommt und im Laufe des Lebens durch soziale Praktiken geformt und in soziale Verhältnisse

eingeschrieben wird, ist für Butler nicht haltbar, denn diese Annahme stellt eine ursächliche Reihenfolge her: Es gibt zuerst einen Körper und danach finden die kulturellen Zuschreibungen an diesem Körper statt. Die Herstellung von Geschlecht findet für Butler allerdings nicht nach einem Ursache-Wirkung-Prinzip statt. Vielmehr handelt es sich ihrer Meinung nach bei der Herstellung von Geschlecht um einen kontinuierlichen Akt der Wiederholung performativer Handlungen innerhalb wirkungsmächtiger Diskurse, die ihrerseits wiederum als naturalisierenden Effekt einen biologischen Körper produzieren. Butler argumentiert, dass es keinen Raum außerhalb von Diskursen gibt und demzufolge der vermeintlich biologische Kern ebenso ein Ergebnis kultureller Praxen und sozialer Prozesse ist. Als Resultat ihrer Ausführungen weist sie sowohl *sex* als auch *gender* als konstruiert aus und leitet damit eine entscheidende Wende in der Gendertheoriebildung ein (vgl. Babka/Posselt 2016: 57, 182f).

Butlers Theorien sind von dekonstruktivistischen und diskursanalytischen Denkmodellen geprägt, die im Folgenden kurz umrissen werden. Der fließende Übergang der Gender Studies zur Queer Theory wird beschrieben, ebenso wie die Rolle, die Butler in diesem Zusammenspiel einnimmt.

Jacques Derrida gilt als Begründer der Dekonstruktion und bietet mit seiner Herangehensweise zahlreiche Ausgangspunkte für feministische Theoriebildungen. Nachdem alle Begriffe zur Beschreibung der Dekonstruktion wiederum selbst Gegenstand dekonstruktivistischer Arbeit sind, lässt sich *die* Dekonstruktion nicht abschließend festschreiben. Beispielhaft lassen sich dekonstruktivistische Strategien als Relektüre, als Problematisierung von Differenz und Ausschluss und als Dezentrierung des Zentrums der abendländischen Philosophie wahrnehmen. Als Ziele einer dekonstruktiven Haltung können Bedeutungsanalyse und Machtkritik genannt werden (vgl. Babka 2007: 12ff).

Für Derrida ist Sprache niemals neutral, sie bildet nicht transparent *die* Wirklichkeit ab. Vielmehr erhalten die Worte ihre Bedeutungen durch den Ausschluss dessen, was sie nicht sind: Ein Mann ist, was übrigbleibt, wenn alles Feminine ausgegrenzt wurde. Derrida kritisiert die Einteilung der Welt in Dichotomien, die eine universelle Gültigkeit beanspruchen. Die Differenzierung in Form von Gegensatzpaaren, wie beispielsweise bei Mann und Frau, ist nach Derrida kein logischer oder naturgegebener Zustand. Ein Teil gilt immer als bevorzugt, während der andere Teil als die schwächere und davon abgeleitete Version aufgefasst wird. Bei diesem Gegensatzpaar steht der Mann im Zentrum und die Frau ist das Andere, sie dient dem Mann lediglich zur begrifflichen Abgrenzung. Es handelt sich bei Oppositionspaaren somit immer auch um Gewalthierarchien. Gleichzeitig erzeugen diese Zuschreibungen und Ausschlüsse ein Spannungsverhältnis, das das Potenzial für neue Zuschreibungen und Ausschlüsse innehält. Die Grenzen der Bedeutung, was beispielsweise ist ein Mann ist,

können somit verschoben und immer wieder aufs Neue definiert werden, da sie niemals absolut sind. Dieser Logik folgend existiert allerdings auch nichts, was nicht benannt werden kann. Sobald Geschlechtsidentitäten nicht der vorherrschenden Norm entsprechen, bewegen sich die Betroffenen in Räumen zwischen beziehungsweise außerhalb der Binaritäten, die das Zentrum bilden. Mittels Dekonstruktion führt Derrida eine Praxis der Dezentralisierung ein und liefert Werkzeuge zur kritischen Hinterfragung von Wahrheitsansprüchen und Machtkonstruktionen (vgl. Wilchins 2006: 47–61; Dahlerup 1998: 34–42).

Butler bezieht sich in ihren philosophischen Überlegungen auf die Arbeiten von Derrida, wenn sie die Binarität der Geschlechter diskutiert und sich für eine Notwendigkeit ausspricht, ein neues Verständnis für Geschlechterkomplexität zu entwickeln. Nach Butler sollten Geschlechter nicht nur auf männlich oder weiblich reduziert werden, sondern auch alle Zwischenformen Berücksichtigung finden. Sie kritisiert die Gewalt und Unterdrückung, die Menschen erfahren, die nicht in binäre Geschlechternormen passen. Eine restriktive Sichtweise auf Geschlechter verstärkt nach Butler die Macht der Norm und schließt alternative Perspektiven aus. Für sie ist ein offener und kritischer Dialog notwendig, um Fragen der Ethik und Menschenrechte in Bezug auf Geschlecht und Identität zu bearbeiten. Butler setzt sich für eine Politik ein, die die Vielfalt menschlicher Erfahrungen und Bedürfnisse angemessen wahrnimmt und ruft zur Förderung der Offenheit gegenüber unterschiedlichen Perspektiven auf (vgl. Butler 2004: 157–162).

Als Theoretikerin des diskursanalytischen Dekonstruktivismus nehmen neben den Ausführungen von Derrida auch die Beiträge von Michel Foucault maßgeblichen Einfluss auf Butlers Theorieentwicklungen. So liefert beispielsweise der Diskursbegriff nach Foucault für Butler eine argumentative Grundlage für ihr Konzept der Performanz, das die Herstellung von Geschlechtlichkeit als Akt der Wiederholung herausarbeitet. Wobei es sich beim Diskursbegriff nach Foucault ähnlich verhält wie beim Begriff der Dekonstruktion nach Derrida – sie bleiben beide definitorisch unscharf. Nicht zuletzt, da Foucault selbst den Diskursbegriff in seinen Schriften variiert. Grundlegend für Butler ist das Verständnis einer Wirklichkeit, die im Prozess von Bedeutungszuschreibungen hergestellt wird. Nach Foucault lassen sich Diskurse als Ordnungen auffassen, die zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten regeln, was sagbar und unsagbar ist. Demzufolge kontrollieren und regulieren Diskurse die Bedingungen unseres Zusammenlebens und unserer Wahrnehmungen. Als Produkt dieser wirkungsmächtigen Diskurse überwachen sich die Menschen selbst und passen sich an die dominierenden Regulierungen an. Aufgrund der diskursiven Zwänge spricht Foucault dem Subjekt die Selbstbestimmung ab (vgl. Schößler/Wille 2022: 78–81).

Foucault liefert ein tragfähiges theoretisches Konzept, um die subjektiven Selbstpraktiken in Verbindung mit Macht und Sexualität zu historisieren und zu problematisieren. Auf diesem

Fundament aufbauend beschäftigt sich Butler mit Geschlechtsidentitäten und Begehrensstrukturen, die durch Diskurse normiert, normalisiert, ausgeschlossen, lebbar oder nicht wahrnehmbar sein können. Butler entwickelt die Argumentationsfiguren Foucaults weiter zu einer Theorie der Performanz, die Geschlecht als einen Effekt performativer Akte auffasst. Eine geschlechtliche Identität versteht sie nicht als Resultat eines biologischen Körpers, sondern als Ergebnis regulierender Praktiken, die eine Identität konstruieren, indem sie sich auf bestehende Äußerungen beziehen und dadurch das Geschlecht gleichsam hervorbringen. Das Geschlecht ist demnach eine Handlung und wird durch fortlaufende Wiederholungen hergestellt sowie aufrechterhalten. Eine Geschlechtsidentität kann in diesem Sinne als Kopie verstanden werden, für die es kein Original gibt (vgl. Schößler/Wille 2022: 81–85; Wilchins 2006: 150–153).

Die Praxis der Wiederholung erschafft einen Prozess, der an keinem Punkt beginnt oder endet. Was als männlich oder weiblich kategorisiert wird, unterliegt den Ausdeutungen kultureller Gebote und Verbote. Butler erkennt in der Prozesshaftigkeit auch das Potenzial für Veränderung. Vor dem Hintergrund ihrer Performanztheorie lassen sich Normvorstellungen demnach sowohl wiederholen als auch unterlaufen. Besonders die Verdrängungsarbeit, die geleistet wird, um eine heteronormative Geschlechterordnung aufrechtzuerhalten, gerät dabei in den Fokus ihrer Analysen. Butler zeigt, dass es Risse im diskursiven System gibt, die Räume für produktive, neue Ideen und politische Handlungsfähigkeit ermöglichen (vgl. Schößler/Wille 2022: 83–87; Babka 2007: 54f).

Wenn es weder einen Ursprung noch ein Original gibt, so werden Butler zufolge Geschlechtsidentitäten als dauerhafte Imitationen gedacht, die in machtvollen Diskursen eingebettet einem historischen Wandel unterliegen und gleichsam unbeständig sind. Butlers performatives Genderkonzept liefert transdisziplinäre Denkanstöße und wird innerhalb der Queer Theory als Instrumentarium in der Auseinandersetzung mit der Pluralisierung von Begehrensformen und der Historisierung von Sexualität aufgegriffen.

In den Queer Studies werden Normen und Geschlechterentwürfe hinterfragt, die das Zentrum bilden, und der Versuch unternommen, das Plurale ins Zentrum zu bringen, um Marginalisierungen durch Sichtbarkeit entgegenzuwirken. Als Strategie der Sichtbarmachung hat sich beispielsweise *Queer Reading* als Lektüreverfahren etabliert. Literarische Texte werden auf diese Weise nach ihren verdrängten Begehrensstrukturen hin befragt und bislang ausgegrenzte Texte sollen dadurch in den Korpus wissenschaftlicher Untersuchungsfelder aufgenommen werden. Queeres Begehren wird als ambivalente Performanz gedeutet, die sich entlang der Achsen von Heteronormativität, Geschlecht, Sexualität und Behinderung konstituiert (vgl. Schößler/Wille 2022: 90–106).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass innerhalb der Gender Studies Männlichkeit und Weiblichkeit als voneinander abhängige und sich gegenseitig herstellende Kategorien gefasst werden, die in performativen und diskursiven Aushandlungen einer regulierenden Ordnung unterliegen, die heteronormativ organisiert ist (vgl. Schößler/Wille 2022: 18). Der Forschungsansatz der Gender Studies ist wissenschaftskritisch angelegt, während die Queer Studies einen politischen und emanzipatorischen Anspruch erheben. Es gibt keine klaren Grenzziehungen zwischen den beiden Disziplinen. Im Zentrum der gendertheoretischen Forschungen stehen die Sichtbarmachung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen, die alle kulturellen Produktionen durchdringen. Geschlecht soll als universale Kategorie gesellschaftlicher Macht sichtbar gemacht werden. Nachdem ein Geschlecht wesentlich das Zusammenleben von Menschen prägt und sowohl für die Individualisierung als auch für die Subjektkonstitution bestimmend ist, bilden die Fragen nach dem Konstruktionscharakter den Ausgangspunkt für die Entwicklung alternativer Ansätze. Das binäre System soll dabei nicht aufgelöst, sondern vielmehr aufgedeckt und kritisierbar gemacht werden, damit plurale Vorstellungen von Identitäten und Begehren eingeklagt werden können (vgl. Babka/Posselt 2016: 13ff).

Im anschließenden Kapitel werden die unterschiedlichen Bedeutungen, die Männlichkeit und Weiblichkeit im Laufe der Zeit erfahren haben, überblicksartig beschrieben. Zwischen der Herausgabe des Märchens und der Kinoprämie der Zeichentrickfassung liegen rund 150 Jahre. Ein Zeitraum, in dem sich Umbrüche in Bezug auf Geschlechtermodelle nachweisen lassen. Durch die historische Betrachtung der vorherrschenden Geschlechterdiskurse aus der jeweiligen Entstehungszeit, wird die Performativität des Geschlechterbegriffs verdeutlicht.

2.2 Geschlechterdiskurse im Wandel der Zeit

Diese Forschungsarbeit setzt sich mit den Interpretationen von Geschlechtlichkeit in einem Märchen und dessen filmischer Interpretation auseinander. In diesem Abschnitt werden historische Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit vorgestellt. Den Anfang nehmen die unterschiedlichen Bedingungen im Literaturbetrieb für männliche und weibliche Produktions- sowie Rezeptionsmöglichkeiten im ausgehenden 17. Jahrhundert. Anschließend werden die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen thematisiert, die männliche Geschichtsschreibung und Wissenschaft etabliert haben. Zum Schluss werden Bezüge auf Freuds psychoanalytische Deutungen in der Erstarkung von feministischen Filmtheorien im 20. Jahrhundert beschrieben.

Die Vorstellungen, was unter einem Mann und einer Frau verstanden wird und welche Geschlechtermodelle darüber hinaus denkbar sind, werden in den Gender Studies als Ergebnis diskursiver Aushandlungen betrachtet. Wie im vorangegangenen Abschnitt erläutert,

hat Judith Butler die binäre Opposition zwischen *sex* und *gender* neu verhandelt und beide als Konstrukte ausgewiesen. Ausgehend von Butlers Konzept der Performativität, das Geschlecht als Produkt sich wiederholender Handlungen auffasst, lässt sich das Erzählen einer Geschichte ebenfalls als einen Prozess begreifen, der an der Herstellung von Geschlechtervorstellungen beteiligt ist. Im Sinne eines *doing gender* werden durch den Akt des Erzählens die Vorstellungen über Geschlechtsidentitäten fortgeschrieben und somit immer wieder aufs Neue konstruiert. Dabei wirkt sich das Verhältnis zwischen der Erzählung und den historischen Gegebenheiten auf die Ausgestaltung der Geschlechterrollen konstitutiv aus. Die Möglichkeiten der Gestaltung erstrecken sich über die Verfestigung der dominierenden Geschlechterkonzepte bis zur Infragestellung und Destabilisierung hin zur Formulierung neuer, alternativer Geschlechterentwürfe. Einen weiteren bedeutenden Einfluss auf die Erzählweisen von Gender nehmen, neben den inhaltlichen und gestalterischen Mitteln, auch die kulturellen und institutionellen Machtverhältnisse, in der eine Erzählung entsteht, ein. Das betrifft in besonderem Maße die Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die je nach geschlechtlicher Zuordnung unterschiedliche Zugänge und Voraussetzungen erschaffen (vgl. Gymnich 2017: 326ff).

Das literarische System ist geschlechtlich organisiert, denn weder das Lesen noch Schreiben sind vom Geschlecht unabhängige Tätigkeiten. Um 1800 kam es zur wissenschaftlich argumentierten Einteilung von Wesensdifferenzen zwischen Männern und Frauen. Infolgedessen wurden Oppositionspaare wie Hoch- und Populärkultur, Genie und Dilettant*in sowie Elite und Masse im Kultur- und Literaturbetrieb herausgebildet und geschlechtlich aufgeteilt. Jene Seite des Gegensatzpaares, die als höherwertiger angesehen wurde, unterlag der männlichen Sphäre, während die andere, mindere Seite, eine weibliche Konnotation erfuhr. Diese Grenzziehung naturalisierte und hierarchisierte die Geschlechterordnung. Durch die Festschreibung von Autor*innenschaft zu einer männlichen Domäne, wurden Frauen als Dilettantinnen an den Rand gedrängt und aufgrund ihrer geschlechtlich zugesprochenen (fehlenden) Fähigkeiten von der Kunstproduktion weitestgehend ausgeschlossen. Frauen schätze man in der Rolle der anregenden Muse beziehungsweise waren sie als Leserinnen respektive Käuferinnen gefragt. Wobei bürgerliche Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert auch als Leserinnen abgewertet wurden, denn diesem Vorgang wurde ein rauschhaftes Moment unterstellt, wohingegen Männern das Lesen zur intellektuellen Bereicherung diene (vgl. Schößler/Wille 2022: 158f; Stephan 2006: 284f).

Je weiter man in der Menschheitsgeschichte zurückblickt, desto männlicher wird die Geschichtsschreibung. Frauen nahmen immer schon Anteil am öffentlichen Diskurs, jedoch haben ihre Beiträge zumeist keine deutlichen oder nachhaltigen Spuren hinterlassen. So ist der männliche Blick auf das Weibliche eine Perspektive mit langer Tradition. In den

Wissenschaften, die von Männern betrieben wurden, geriet der weibliche Körper zunehmend in den Mittelpunkt der Forschungsinteressen. Das Denken in Dichotomien setzte sich, vergleichbar mit den Oppositionspaaren im Literaturbereich, auch in diesem Zusammenhang mehr und mehr durch. Der Mann galt als stark und rational, ihm wurden Geist und Kultur nachgesagt. Im Gegenteil dazu oder besser gesagt als Abweichung davon wurden der Frau die Begriffe Körper und Natur zugewiesen und sie galt als passiv sowie emotional. Ihre Natürlichkeit erweckte einerseits die Neugierde der Wissenschaftler, doch gleichzeitig diente sie auch als Argument für die Minderwertigkeit einer Frau (vgl. Mogge-Grotjahn 2004: 15–19).

Die wissenschaftlichen Geschlechtermodelle, die Männlichkeit und Weiblichkeit mit gewissen Eigenschaften verbinden, werden als naturgegeben vorgeführt. Demnach ist die Frau von Natur aus der privaten Sphäre zuzuordnen, da dies ihrem Wesen entspricht. Der Mann gehört zur öffentlichen Sphäre, die wiederum mit seinem Charakter korrespondiert. Mit der Trennung der Sphären wurden auch die Aufgaben von Reproduktion und Produktion unter den Geschlechtern aufgeteilt. Die Mutterschaft wird im 18. Jahrhundert stark aufgewertet. Es liegt somit in der Natur der Frau für andere da zu sein. Die individuellen Begabungen und Bedürfnisse von Frauen bleiben dabei unberücksichtigt. Diese vermeintlich natürliche Ordnung führt zur Etablierung eines Weltbilds im 18. Jahrhundert, bei dem der Mann das Zentrum bildet und die Frau diesem aufgrund ihrer Geschlechtscharaktere unterordnet wird. Die Folgen dieses binären und hierarchisch strukturierten Modells bestehen für Frauen besonders im Ausschluss von politischen, rechtlichen und öffentlichen Diskursen (vgl. Schößler/Wille 2022: 15–22).

Das Geschlecht ist aber nicht nur eine geschichtsmächtige Kategorie, die das Zusammenleben von Menschen organisiert, es hat auch eine geschichtsträchtige Seite: Es *macht* nicht nur Geschichte, es *hat* auch eine Geschichte. Die Arbeiten von Thomas Laqueur nehmen beispielsweise die Geschichte des Wissens über den menschlichen Körper zum Anlass, um die unterschiedlichen Auslegungen, die zu bestimmten Zeiten als naturwissenschaftliche Wahrheiten proklamiert wurden, aufzudecken. So auch in Bezug auf die Geschlechtlichkeit. Bei Laqueur wird das anatomische Geschlecht *sex* als konstruiert und Ergebnis von Deutungsprozessen ausgewiesen, indem er die verschiedenen Geschlechtermodelle beschreibt. Vor dem Entstehen des Zwei-Geschlechter-Modells um 1800 herrschte seit der Antike ein Ein-Geschlecht-Modell vor. Das jahrtausendlang hinweg gültige Modell ging von einer Gleichheit der Geschlechtsorgane aus. Dasselbe Genital sei bei der Frau nach innen und beim Mann nach außen gestülpt, ansonsten gleichen sich die anatomischen Details. Allerdings ist diese Denkfigur geprägt von einer hierarchischen Ordnung, die das Männliche als das Ideal und das Weibliche als mangelhaft ausweist. Das Wechselspiel aus der jeweils vorherrschenden Weltanschauung mit empirischem Wissen wird

nach Laqueur deutlich, wenn Neudeutungen dazu genutzt werden, um eine neue Gesellschaftsordnung zu etablieren und zu stabilisieren. Das Zwei-Geschlechter-Modell, das sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts endgültig durchsetzt, verteidigt das bürgerliche Frauenbild durch vermeintlich wissenschaftliche Fakten. Die Biologisierung der Geschlechter schreibt die Differenz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit weiter fest und macht die Unterlegenheit der Frau zum Naturgesetz (vgl. Schößler/Wille 2022: 22–26).

Zu Beginn der Moderne verunsicherte das Krankheitsbild der Hysterie die bürgerliche Gesellschaft und führte zu einer weiteren Mythisierung von Weiblichkeit durch die männlich-dominierte Wissenschaft. Die Hysterie mit ihren unerklärbaren Symptomen wurde zum Austragungsort männlicher Ordnungsbemühungen, die sich durch die Modernisierung in Unordnung gestürzt fühlten. Die allgemeinen Verunsicherungen der Moderne wurden auch durch Sigmund Freud in dem Krankheitsbild der Hysterie wiedergefunden. Freud legte mit seinen Hysterie-Studien allerdings auch eine Kulturkritik vor, denn er wies die reglementierende, patriarchale Gesellschaft mit ihren begrenzten Handlungsräumen als Ursache der Krankheit aus. Die Hysterie war bei ihm weiblicher Ausdruck eines tabuisierten Begehrens, das heterosexuellen Normen und Keuschheitsgeboten unterlag. Die Unterdrückung verbotener Wünsche äußert sich nach Freud im Krankheitsbild der Hysterie (vgl. Schößler/Wille 2022: 29–36).

Als Begründer der Psychoanalyse setzte sich Freud zentral mit der Sexualität auseinander und behauptete, dass die Entwicklungen von Männern und Frauen unterschiedlich verlaufen. Die Frau wurde zum rätselhaften Untersuchungsgegenstand ernannt und es oblag den Männern sie zu entschlüsseln. Frauen selbst konnten seiner Meinung nach nicht mithelfen das Rätsel der Weiblichkeit zu lösen, was sie zur Stummheit zwang und zu ihrem Ausschluss führte. Nur Männer waren nach Freud aufgrund ihrer Kastrationsangst befähigt einen Zugang zu kulturellen Leistungen zu erlangen, denn die Angst vor einer Kastration führte bei ihnen zu einer produktiven Umwandlung der Triebenergie in geistige Energie. Frauen besitzen keinen Penis und ihnen fehlt daher die dafür notwendige Kastrationsangst. Sie entwickeln einen Penisneid, der nur durch die Geburt eines männlichen Kindes dem eigenen Verlust eines Glieds entgegenwirken kann. Sollten Frauen dennoch versuchen sich kulturschaffenden Aktivitäten zu widmen, so hält Freud dieses Vorhaben durch die fehlende Triebsublimation für ein zweckloses Unterfangen. Die von Freud konstruierte Genese der Weiblichkeit schloss Frauen somit aus den Bereichen der Kunst und Kultur sowie in weiterer Folge der Politik und damit der Öffentlichkeit aus (vgl. Schößler/Wille 2022: 34–38).

Freuds Studien enthalten darüber hinaus auch Beiträge über Sexualität und Begehren, die für die Geschlechterforschung unmittelbare Anknüpfungspunkte darstellen. So geht er davon aus, dass Menschen prinzipiell bisexuell sind. Die Einteilung in Mann und Frau verdrängt die

bisexuelle Veranlagung ins Unbewusste. Die kulturellen Verbote erlauben ein Nachgeben dieser Lust nicht und zwingen den Menschen stattdessen ein Regime der Heterosexualität auf. In Freuds Theorie wird die Kultur als eindämmendes Moment verstanden, das Sexualität, Reproduktion und Heteronormativität bestimmt und Abweichungen bestraft. Diese Denkfigur wird in den Gender Studies unter anderem durch Judith Butler fortgeführt, wenn sie die verdrängte Bisexualität in der Geschlechterordnung als *Zwangsheterosexualität* deklariert (vgl. Schößler/Wille 2022: 37f; 81).

In der Menschheitsgeschichte sind Frauen weitgehend unsichtbar, trotz ihrer vielfältigen Beiträge, die zumeist nachträglich aufgespürt und bewertet werden. Die Rolle, die ihnen zukommt, ist entweder als Untersuchungsgegenstand in den Wissenschaften oder als Projektionsfläche in künstlerischen Darstellungen. Die Repräsentationen von Weiblichkeit in der Kunst bestehen aus einem begrenzten Spektrum an Stereotypen. Weibliche Figuren sind in der Regel als unschuldige *femme fragile* oder verführerische *femme fatale* positioniert. Diese Kunstproduktionen, die aus einer männlichen Perspektive heraus entstehen, prägen durch kontinuierliche Wiederholung der Topoi auch die Wirklichkeitswahrnehmungen und die realen Lebenswelten von Frauen. Die zu kollektiven Imaginationen ausgewachsenen Vorstellungen bestimmen im Rückschluss die sozialen Praktiken im Umgang mit Frauen sowie deren Selbstbilder (vgl. Schößler/Wille 2022: 56–60).

Das Geschlecht wird zur Repräsentation, wobei die Repräsentation immer auch ein Konstrukt ist. Die mediale Konstruktion von Geschlechterbildern und deren Auswirkungen auf die Körper und Lebensverhältnisse der rezipierenden Menschen sind Gegenstand feministischer Filmtheorie. Als im 20. Jahrhundert die Produkte der Kulturindustrie im Fernsehen und Kino zu Massenmedien wurden, begann auch die Wissenschaft sich vermehrt mit dem ästhetischen Symbolsystem auseinanderzusetzen. Die feministischen Medientheorien greifen auf psychoanalytische Denkmuster wie Trieb, Begehren und Verdrängung zurück, um die Symbolisierungen zu dechiffrieren. Frauen werden auf der Leinwand zu Objekten, die beobachtet und betrachtet oder vorgeführt werden. Psychoanalytisch gedeutet gibt es zwei Möglichkeiten für den Mann, mit der Bedrohung durch die Frau als kastriertem Wesen umzugehen: Entweder wird sie abgestraft oder als Schönheit zum Fetisch erklärt. Die Kamera folgt dem männlichen Blick und bleibt dabei unmarkiert und damit unsichtbar. Die Zuschauenden identifizieren sich mit der Perspektive, die ihnen geboten wird. Doch wer sieht und wer angesehen wird, unterliegt einem asymmetrischen Geschlechterverhältnis. Durch den *male gaze*, die männliche Beobachtungsperspektive, werden Dichotomien und Differenzen einer Repräsentationspolitik eingeschrieben, die sich auf die reale Welt auswirken. Butler fordert in ihren queer-theoretischen Arbeiten eine sichtbare Kamera, die den vorgezeigten

Blick thematisiert und somit das allmächtige Beobachtungsgefühl stört und infrage stellt (vgl. Schößler/Wille 2022: 143–147; Dang 2020: 309f).

In diesem Überblick wurde verdeutlicht, dass Geschlechterkonstruktionen nach Butlers Konzept der Performativität nicht als statische Kategorie, sondern als dynamischer Prozess zu verstehen sind. Bei der Konstruktion von Geschlechteridentitäten nehmen historische sowie kulturelle Machtverhältnisse maßgeblichen Einfluss auf die Erzählweisen. Die geschlechtliche und hierarchische Organisation des literarischen Systems führte zur Marginalisierung weiblicher Stimmen und Perspektiven. Ähnlich verhält es sich in der Filmproduktion, die eine durch den männlichen Blick geprägte Repräsentation von Weiblichkeit zeigt, wodurch stereotype Darstellungen verfestigt wurden. Auch in den Wissenschaften manifestierten sich die Ausschlüsse von Frauen, indem sie als passive Objekte männlicher Forschung fungierten.

Nach diesem exemplarischen Streifzug durch die Geschlechtergeschichte folgt in Kapitel 3 eine Einführung in die Märchen- und in Kapitel 4 in die Filmtheorie. Unter Bezugnahme auf die Kategorie des Geschlechts werden die beiden Primärwerke vorgestellt und kontextualisiert.

3. Es war einmal ...

Das Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen aus 1837 stellt den Ausgangstext der vorliegenden Untersuchung dar. In diesem Abschnitt werden zunächst grundlegende Märchenbegriffe besprochen. Daran anschließend werden stereotype Weiblichkeits- und Männlichkeitsdarstellungen im Märchen thematisiert und schließlich werden einige Überlegungen zur Rolle der Märchen in Bezug auf die Sozialisation angestellt. Den Abschluss des dritten Kapitels bilden die Vorstellung des Märchentexts und dessen literarische Relevanz.

Es war einmal ist eine Einstiegsphrase für phantastische Erzählungen, die seit Jahrhunderten die Grenze zwischen Realität und Fantasie verschwimmen lassen, die Sehnsüchte und Ängste der Menschen erkunden und die kulturelle Werte und Moralvorstellungen ausloten. Im Sprachgebrauch können Märchen einerseits etwas beschreiben, das beinahe zu schön ist, um wahr zu sein, wie etwa eine Märchenhochzeit. Oder aber sie können auf eine Unwahrheit verweisen, wenn man beispielsweise aufgefordert wird, keine Märchen zu erzählen. Das Märchen als literarische Gattung umfasst ein breites Feld an Erzählungen mit vielfältigen Themen und Motiven. Am Beginn der Reise durch die Welt der Märchen steht die Annäherung an dessen Begrifflichkeiten.

3.1 Märchentheorie

Unter dem Suchwort *Märchen* liefert das Deutsche Universalwörterbuch folgende Auslegung: „Im Volk überlieferte Erzählung, in der übernatürliche Kräfte und Gestalten in das Leben der Menschen eingreifen und meist am Ende die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden“ (Dudenredaktion 2023, online). Diese Antwort fällt sehr kurz aus und orientiert sich an Vorstellungen, die dem Volksmärchen zuzuordnen sind. Dazu zählen die angeführte mündliche Tradierung und das Fehlen einer Autor*innenschaft. Der Auslegung des Wörterbuchs folgend wären damit alle Kunstmärchen, die als Differenzkategorie zum Volksmärchen angelegt sind, keine Märchen. Nachdem in dieser Arbeit das Kunstmärchen von Hans Christian Andersen analysiert wird, ist eine Ausweitung dieses Märchenbegriffs notwendig.

Im Standardwerk über Märchen von Max Lüthi wird auf die Unterscheidung in Volks- und Kunstmärchen bei der Begriffsfindung eingegangen: „Zum Begriff des Volksmärchens gehört, daß [sic] es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert“ (Lüthi 2004: 5). Das Volksmärchen und das Kunstmärchen werden als zwei verschiedene Unterkategorien des Märchens benannt und aufgrund ihrer Entstehung durch individuelle beziehungsweise kollektive Autor*innenschaft in Differenz gesetzt.

Die Argumentation der Mündlichkeit von Volksmärchen, wie sie Lüthi anführt, lässt Stefan Neuhaus als Unterscheidungsmerkmal nicht gelten und weist es als *Mär*, als Lüge, aus. Das Wort *Märchen* ist eine Verkleinerungsform von *Mär* und bezeichnete ursprünglich eine kurze Erzählung. Die Form der Verkleinerung führt auf der Bedeutungsebene allerdings auch zu einer Abwertung und dementsprechend kann eine unwahre Geschichte ebenfalls als Märchen bezeichnet werden. Für Neuhaus sind die Merkmale eines Volksmärchens mit mündlicher Überlieferung und fehlender Urheber*innenschaft nicht haltbar, denn jede Geschichte wurde einst von einem Menschen erfunden, auch wenn der Name nicht immer festgehalten wurde. Das Argument der Mündlichkeit entkräftet Neuhaus, indem er den Begriff des *Volks* infrage stellt und auf die historischen Rahmenbedingungen verweist, in denen lange Zeit sprachlich fixierte Märchentexte fehlten (vgl. Neuhaus 2017: 4ff; 429).

Bislang lässt sich festhalten, dass es sich bei Märchen um eine kurze und erfundene Erzählung handelt, in der phantastische Ereignisse vorkommen. Die Frage der Autor*innenschaft rückt ebenso in den Hintergrund wie das Kriterium einer mündlichen Überlieferung. Die Kategorien Volks- und Kunstmärchen lassen sich aber anhand anderer Merkmale bilden, die im Folgenden wiedergegeben werden.

Das Volksmärchen ist auf der Handlungsebene ort- und zeitlos mit Schauplätzen, die sehr allgemein gehalten sind. Der Handlungsverlauf ist meistens eindimensional und kommt ohne Nebenhandlungen aus. Alle Figuren sind ebenfalls eindimensional und dementsprechend gut oder böse, schön oder hässlich, klug oder dumm. Es findet keine Psychologisierung der Figuren statt. Sie stammen entweder dem familiären oder ständischen Umfeld ab und bleiben größtenteils namenlos. Auch die Sprache ist einfach gehalten. Es wird oft mit Zahlen-, Natur- oder Farbsymbolen gearbeitet, die besonders einprägsam sind und das Merken und Wiedergeben der Geschichten erleichtern sollen. Im Zentrum jeder Geschichte steht die Lösung eines Problems durch einen Helden oder eine Heldin. Zumeist gelingt der glückliche Ausgang mithilfe von anderen Figuren, sprechenden Tieren oder Requisiten mit magischen Fähigkeiten (vgl. Neuhaus 2017: 5–10).

Im Gegensatz dazu ist das Kunstmärchen deutlich komplexer gestaltet. Das beginnt mit der Handlungsebene von Zeit und Raum, die überwiegend fixiert sind. Auch der Handlungsverlauf findet nicht ein-, sondern mehrdimensional statt. Es gibt häufig Nebenhandlungen oder Rückblenden. Ähnlich komplex ist auch die Gestaltung der Figuren, die oft psychologisiert werden. Das bedeutet, sie können sowohl gute als auch böse Anteile in sich tragen und sie durchleben eine Entwicklung während ihrer Held*innenreise. Auf sprachlicher Ebene lassen sich schwierige Vokabel und Satzstrukturen auffinden. Die Ausgangssituation beginnt, genau wie im Volksmärchen, mit einer Krise und es kommen wunderbare Gegenstände und hilfreiche Figuren vor, die bei der Bewältigung der Aufgabe dem Helden oder der Heldin zur Seite stehen. Im Unterschied zum Volksmärchen enden die Geschichten tendenziell eher tragisch oder hören gar mit einem offenen Ende auf (vgl. Neuhaus 2017: 10ff).

Im Wesentlichen lassen sich Volks- und Kunstmärchen anhand ihrer Einfachheit oder Komplexität festmachen. Gemeinsam ist ihnen die Mangelsituation, in der sich die Hauptfigur zu Beginn wiederfindet, und deren Überwindung sie sucht. Gute Taten werden belohnt, schlechte Taten bestraft. Gelingt die Beseitigung des Mangels mithilfe magischer Gestalten oder Gegenständen, kommt es zum Happy End.

Anknüpfend an diesen Annäherungsversuch an die Begrifflichkeiten im Märchen, folgt nun eine Besprechung der männlichen und weiblichen Figuren mit ihren Funktionen innerhalb von Märchenerzählungen.

3.2 Weiblichkeit und Männlichkeit im Märchen

Die Grundlage für die Typisierungen von männlichen und weiblichen Figuren im Märchen bilden Forschungserkenntnisse zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, deren Märchensammlung bis heute als Prototyp für Märchenerzählungen herangezogen wird (vgl. Lüthi 2004: 25; Neuhaus 2017: 7). Das Figurenspektrum der *Kinder- und Hausmärchen* dient bei der Analyse des Kunstmärchens von Hans Christian Andersen dazu, Gemeinsamkeiten und Unterschiede ausfindig zu machen. Durch den Vergleich der Geschlechterdarstellungen in den *Kinder- und Hausmärchen* mit dem vorliegenden Märchentext von Andersen, kann seine Reaktion auf geschlechtliche Stereotype nachvollzogen werden. Besonderes Interesse wird auf die Bruchlinien gelegt, entlang derer Andersen die bestehenden Stereotype herausgefordert hat.

Bei der Auswahl der Typisierungen werden folgend nur jene Frauen- und Männergestalten thematisiert, die im Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Andersen vorkommen. Eine Nennung weiterer Typisierungen erscheint für diese Arbeit unerheblich, da sie keinen Beitrag zum Verständnis der im Untersuchungstext dargestellten Geschlechterrollen leisten. Die Auswahl der Typisierungen umfasst dementsprechend die weiblichen Figuren der Prinzessin, Hexe, Schwester und Großmutter sowie die männlichen Figuren des Prinzen und des Vaters.

Das Geschlecht der Hauptfigur entscheidet im Märchen maßgeblich über die Aufgaben, die zu lösen sind. Je nachdem, ob diese Figur ein Held oder eine Heldin ist, verläuft die Geschichte grundsätzlich anders und orientiert sich an den zeitgenössischen Erwartungen an das jeweilige Geschlecht. Ist diese Heldenfigur männlich, so erreicht sie in den traditionellen Volksmärchen durch ihre Aktivität das Ziel. Ist die Figur hingegen weiblich, so besteht ihr Beitrag zum Erreichen des Ziels im Ertragen des Leids, dem sie hilflos ausgesetzt ist. Gerade für diese Geduld und Passivität wird sie am Ende belohnt, sobald eine männliche Figur, die selbst in einer Nebenrolle durch Aktivität besticht, sie endlich rettet. Damit erhält das Publikum in den Volksmärchen ein für das 19. Jahrhundert akzeptierte Frauenbild repräsentiert: Die Heldin löst ihre Problemlage nicht selbst, vielmehr wird sie durch eine Rettung mit anschließender Hochzeit aus ihrer Not befreit. Sollte sie selbst in ein Abenteuer aufbrechen, dann nur unter Zwang oder aus Liebe zu einer nahestehenden Person. Darin unterscheidet sich die Heldin ebenfalls vom Helden, der mit viel Neugier und Entdeckerfreude in die große, weite Welt hinauszieht. Letzten Endes bleibt die Frau immer von einer männlichen Figur wie dem Vater oder Ehemann abhängig (vgl. Lehnert 1996: 24ff).

Wie im echten Leben gibt es *die* Frau oder *den* Mann als Einheitskategorie im Märchen zwar nicht, dennoch lassen sich genrebedingte Rollen, Aufgaben und Zuschreibungen für weibliche

und männliche Figuren in Märchentexten feststellen, die sich trotz desselben Geschlechts auch stark untereinander unterscheiden: So ist die Prinzessin beispielsweise wunderschön, klug und jung, während die Hexe hässlich, hinterlistig und alt ist. Moralisch sind sie ebenso gegensätzlich, da Prinzessinnen für ihre Opfer- und Hilfsbereitschaft bekannt sind und Hexen hauptsächlich für ihren Egoismus und ihre Bosheit (vgl. Röhrich 1986: 83f). Heldinnen im Märchen sind meistens junge Mädchen, die kurz vor der Pubertät stehen und im Laufe der Erzählung einen Reifungsprozess durchleben, der sie am Ende zu heiratsfähigen Frauen werden lässt (vgl. Röhrich 1986: 84). Dahingegen haben männliche Heldenfiguren ihren pubertären Reifungsprozess häufig schon abgeschlossen und sind bereit die Welt zu entdecken und Jungfrauen in Not zu retten. Jeder Hauptfigur steht im Märchen immer ein Antagonist oder eine Antagonistin gegenüber, um als Kontrastfigur das Gelingen der Aufgabe zu erschweren. Generell sind alle Figuren einer Märchenerzählung stets auf die Hauptfigur bezogen und arbeiten entweder für oder gegen sie (vgl. Lüthi 2004: 27f).

Als weibliche Heldin stellt die Anmut der Prinzessin das zentrale Erkennungsmerkmal dar. Ihre äußere Erscheinung ist von atemberaubender Schönheit und spiegelt ihre inneren Werte der Unschuld und Reinheit wider. Als positive Frauengestalt verkörpert sie alle guten Tugenden und Charakteristika einer angesehenen Königstochter (vgl. Feustel 2004: 255ff). Im Gegensatz dazu ist die Schönheit von Helden keine Voraussetzung für die Erfüllung ihrer Rolle, sondern höchstens ein willkommener Nebeneffekt. Sie werden auch nicht um ihre Schönheit beneidet, sondern eher aufgrund ihrer Intelligenz und Stärke bewundert (vgl. Lehnert 1996: 27f). Ein weiteres Wesensmerkmal einer vorbildlichen Heldin ist ihre besonnene, unaufdringliche Art, die dem Ideal der Frau im Bildungsbürgertum entspricht. Das Gegenstück zu diesem perfekten Frauenbild vereint alle negativen Eigenschaften, die als unerwünscht bewertet werden: Die neidische Stiefmutter, die gemeinen Stiefschwestern oder die Personifizierung der bösen Frau als Hexe. Sie alle sind geläufige Negativbeispiele im Volksmärchen. Die grausamen, hässlichen und selbstbezogenen weiblichen Gestalten sind die Verliererinnen in jeder Erzählung. Für ihre Vergehen werden sie sowohl bestraft als auch zur Verantwortung gezogen. Sie unterliegen häufig Beschränkungen und Verboten. Im Gegensatz dazu werden männliche Protagonisten im Volksmärchen für ihre Übertretungen zumeist entschuldigt beziehungsweise erhalten sie weitere Chancen auf Wiedergutmachung, während Frauen sofort mit den Konsequenzen ihres Ungehorsams konfrontiert werden (vgl. Lehnert 1996: 28f; 34–37).

Diese Ungleichheit in der Bestrafung der Geschlechter entspricht nicht nur den lebensweltlichen Rahmenbedingungen der Entstehungszeit. Vielmehr sind die postulierten Wesensmerkmale auf biblische Interpretationen zurückzuführen. Eine Frau ist in der Bibel entweder so tugendhaft und unschuldig wie Mutter Maria, oder sie ist, als Nachfolgerin Evas,

dafür verantwortlich, das Böse in die Welt gebracht zu haben und damit von Grund auf verdorben zu sein. Nachdem Eva auch die Schuld an der Verbannung aus dem Paradies trägt, erscheinen härtere Strafen für weibliche Vergehen gerechtfertigt. Adam hingegen wurde verführt und seine männlichen Nachfolger erhalten dadurch mildere Strafen und mehr Nachsicht (vgl. Lehnert 1996: 36ff).

Die Hexe symbolisiert von der Antike bis zum Alten Testament jenen Frauentypus, der eine geheime und gefährliche Macht besitzt. Als Märchengestalt nimmt sie eine schicksalhafte Rolle ein, da sie den Verlauf der Erzählung zugunsten oder zulasten der Hauptfigur beeinflussen kann (vgl. Feustel 2004: 186f). Der letzte dokumentierte Hexenprozess fand in Deutschland rund 30 Jahre vor der Veröffentlichung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm statt, wobei sich einzelne Fälle von Anklagen und Hinrichtungen aufgrund von Hexerei auch im 19. Jahrhundert ereigneten. Zudem dauerten die Hexenverfolgungen in Europa mehrere Jahrhunderte lang und prägten nachhaltig das Bild dieser bedrohlichen Frauengestalt. In der umfangreichen Märchensammlung der Brüder Grimm kommt interessanterweise keine nennenswerte männliche Figur mit magischen oder übernatürlichen Fähigkeiten vor, von der eine ähnliche Bedrohung ausgeht wie von der einer Märchenhexe (vgl. ebd.: 202, 220; Lehnert 1996: 35). Für das Gelingen der Aufgabe einer Held*innenreise ist der Tod der Hexe oder zumindest die Aufhebung der von ihr ausgeführten Verzauberung notwendig. In den meisten Fällen wird durch die Beseitigung der bösen Magie der Reifungsprozess des Helden oder der Heldin abgeschlossen. Erst die Loslösung und Überwindung der Hexerei ermöglicht der Hauptfigur eine selbstständige Lebensgestaltung, die üblicherweise zu einer heterosexuellen Verbindung in Form einer Ehe führt (vgl. Feustel 2004: 204).

Die Hochzeit ist im Märchen das größte Glück und Lebensziel jeder weiblichen Hauptfigur und gilt als Belohnung für erfolgreiche Abenteuer bei männlichen Protagonisten. Nach der Hochzeit folgt die bekannte Schlussphrase *Und sie lebten glücklich bis ans Ende ihrer Tage*, die suggeriert, dass das schöne Leben nur mit einer Verpartnerung in Erfüllung geht, die zugleich für eine sorgenfreie Zukunft garantiert. Während die Prinzessin aus der Obhut ihres Vaters in jene des Ehemanns übergeben wird, gewinnt der Ehemann nicht nur die Hand der Königstochter, sondern zugleich auch den Anspruch auf das Reich ihres Vaters. Eine Alternative zur Ehe wird im Märchen nicht angeboten. Vielmehr wird vor einer Abweichung gewarnt, denn die Eheschließung ist und bleibt das höchste Ideal in Märchenerzählungen (vgl. Lehnert 1996: 42ff). Damit der Wunsch nach einer Eheschließung in Erfüllung gehen kann, kommen im Märchen auch Frauengestalten wie Feen zum Einsatz, die in das Schicksal der Protagonist*innen eingreifen. Trotz ihrer magischen Fähigkeiten werden Feen im Gegensatz zu Hexen nicht gefürchtet, da sie freundliche, wohlwollende und milde Wesen sind, die den

Hauptfiguren mit Gaben und Ratschlägen aus ihrer Not helfen. Dieser Akt der Nächstenliebe hebt entweder den bösen Zauber auf oder stellt zumindest ein Gegenmittel bereit. Diese weisen Frauen gelten als Segen im Märchen (vgl. Feustel 2004: 205–211).

Ein weiterer positiver Frauentyp im Märchen ist die Großmutter. Die Steigerung des Begriffs der Mutter durch die Ergänzung „groß“ zeigt bereits die doppelte Rolle dieser Figur als Mutter ihrer Kinder und Großmutter ihrer Enkel an. Sie ist ebenso weise wie großzügig und hilft ihren Nachkommen, ohne sich aufzudrängen (vgl. Feustel 2004: 239f). Ebenso unaufdringlich können Schwestern in ihren Nebenrollen sein. Wenn sie nicht als neidische Stiefschwestern auftreten, so übernehmen sie die Funktion der Helferin und bleiben dabei zumeist unbenannt und allgemein gezeichnet (vgl. Lüthi 2004: 28).

Der Vater erscheint im Märchen als Familienoberhaupt und in der Rolle als König auch als Herrscher. Als Patriarch entscheidet er über das Erbe und die Partner*innenwahl innerhalb der Familie. Mit der Eheschließung wird sein Reich zwar aufgeteilt, jedoch kann er durch geschickt arrangierte Ehen sein Reich und seinen Reichtum erweitern (vgl. Feustel 2004: 251, 255). Als Nachfolger wünscht er sich einen jungen Mann, der aktiv, tapfer und klug ist. Idealerweise hat er seine Stärke bereits durch die Rettung der Königstochter bewiesen und wird durch die Heirat entweder seinem sozialen Status entsprechend vermählt oder schafft den Aufstieg in Königshaus. Am Ende der Märchenerzählung wurde jedenfalls die Magie besiegt und ein männlicher Protagonist herrscht fortan über das Reich und seine Gemahlin (vgl. Lehnert 1996: 38–41).

Als Märchenprinz ist das Märchenhafte die besondere, überstrahlende Erscheinung, die sich mit der adeligen Abstammung als Königssohn zu einem Traumbild vermengt. Er dient als ideologische Projektionsfläche und in seiner abstrakten Gestalt werden zahlreiche positive Assoziationen gebündelt. Er tritt als Held, Verzauberter oder Erlöser in Märchenerzählungen auf: Als Held verfügt er über alle Fähigkeiten die ihm gestellte Aufgaben zu lösen und darf am Ende die Gerettete heiraten. Ist der Prinz am Ende selbst die Belohnung für eine Märchenheldin, so dient er als Ziel und Wunschobjekt, auf das hin die Handlung ausgerichtet ist. Tritt er als Verzauberter auf, wird er meistens von einer jungen Frau erlöst, nachdem er von einer bösen Hexe verflucht wurde. Die Märchenheldin wird erst durch seine unverschuldete Notlage zur Rettung animiert und kann durch äußere Hilfestellungen seinen Bann brechen. Zuletzt kann ein Märchenprinz auch in der Rolle als Erlöser auftreten, indem er erst am Ende einer Erzählung als Königssohn vorgestellt wird und nur durch sein Erscheinen den guten Ausgang der Geschichte und des Märchenglücks sichert (vgl. Solms 1986: 43–54).

Nach der Besprechung der Verhaltensweisen und Eigenschaften von männlichen und weiblichen Figuren in Märchengeschichten, die keinesfalls stereotypen-verstärkend wirken

soll, stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis diese charakterlichen Zuschreibungen im Märchen zu Wirklichkeitswahrnehmung stehen. Bezogen auf Fragen der Sozialisation und Identität finden im nächsten Abschnitt einige Überlegungen über das Zusammenspiel von Märchenerzählungen und weltlichen Problemlagen statt.

3.3 Märchenhaftes, Allzumärchenhaftes

Die Figuren im Märchen vermitteln neben ihren geschlechtlichen Vorbildfunktionen immer auch eine Moral, die als Orientierung für das Publikum dienen soll. Das Gute kämpft gegen das Böse und gewinnt am Ende aufgrund höher bewerteter Eigenschaften und Tugenden. Negative Charakteristika, wie sie beispielsweise in der Figur der Hexe vorkommen, sind sowohl im Märchen als auch in der Gesellschaft nicht erwünscht. Die zu erwartenden Konsequenzen werden exemplarisch vorgeführt: Wer neidisch, gierig oder boshaft handelt, wird dafür bestraft. Wer sich hingegen an den guten Eigenschaften der Hauptfigur orientiert, die fleißig, mitfühlend und tapfer ist, wird dafür belohnt. Diese starke und eindeutige Aufteilung in zwei gegensätzliche Konzepte hilft einerseits sich in der Erzählung zurechtzufinden, andererseits erzeugt diese Vereinfachung auch eine künstliche Ordnung, die schwer aufzubrechen ist (vgl. Lehnert 1996: 15–18).

Besonders die Künstlichkeit der Wesensbeschaffenheit einer Frau oder eines Mannes, die zur Rechtfertigung der hierarchischen Geschlechterordnung herangezogen wird, kann durch stereotype Repräsentationen im Märchen verstärkt werden. Gleichzeitig lassen sich durch eine Relektüre des Märchentexts die eingeschriebenen Vorstellungen aufdecken und kontextabhängig problematisieren. Durch das Infragestellen können Potenziale aufgezeigt und Diskurse angeregt werden, die Raum für neue Denkmodelle schaffen. Traditionelle Märchen stammen aus einer Zeit, die ein anderes Geschlechterbild transportiert haben, als es heute vorherrscht. Die feministische Märchenforschung schreibt die traditionellen Texte daher nicht als falsch ab, sondern versucht vielmehr darauf aufmerksam zu machen, dass geschlechtsspezifische Fortschreibungen von Elementen wie Schönheit und Passivität bei weiblichen Figuren in neueren Märchentexten ein Moment der Unterdrückung beinhalten. Wenn es heute immer noch darum geht, den Märchenprinzen zu finden beziehungsweise von ihm gefunden zu werden, dann beschränkt diese Handlungsanweisung weibliche Figuren nach wie vor in ihrem Selbstkonzept. Sind moderne Heldinnen hingegen aktiv und sorgen selbst für den guten Ausgang der Erzählung, so werden alternative Entwürfe angeboten und gesellschaftliche Veränderungen forciert (vgl. Lehnert 1996: 82–87).

Wie wirkungsmächtig die Botschaften in Märchen insbesondere für Kinder sind, hat Bruno Bettelheim in seinem psychoanalytisch angelegten Standardwerk *Kinder brauchen Märchen*

Mitte der 1970er Jahre erforscht. Bettelheim behauptet, dass Märchen Kindern dabei helfen können ihre inneren Konflikte zu verarbeiten. Als Kulturgut tragen sie somit nicht nur zur gesellschaftlichen Orientierung für Kinder bei, sondern bieten gleichzeitig Lösungen zur Überwindung kindlicher Ängste an. Je nach ihrer Entwicklungsstufe ziehen Kinder unterschiedliche Schlüsse aus den Märchenerzählungen und erhalten durch die relative Offenheit der Deutung genau jene Unterstützung, die sie gerade benötigen (vgl. Bettelheim 1991: 11f, Neuhaus 2017: 40). Eine einfache Handlung mit einem überschaubaren Figurenpersonal hilft dem Kind sich auf das Problem zu konzentrieren, das der Held oder die Heldin zu lösen hat. Das Geschlecht der Hauptfigur spielt für die Identifikation des Kindes nach Bettelheim keine Rolle, denn die Bewältigung der existenziellen Sorgen des Kindes ist es, die wesentlich zum inneren Wachstum beiträgt. Selbst wenn Märchenerzählungen bedrohliche oder grausame Elemente beinhalten, löst sich die Angst des Kindes am Ende immer in Freude auf, weil die Geschichten bestenfalls einen guten Ausgang bereithalten. Auf diese Weise zeigen Märchen Handlungsmöglichkeiten auf, stärken das Selbstbewusstsein und bilden die Moralvorstellungen der Kinder aus (vgl. Bettelheim 1991: 15, 24, 141ff; Neuhaus 2017: 41).

Das zunächst tragische und schließlich offene Ende im Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen ist Bettelheims Ausführungen folgend demnach weniger für die Entwicklungsaufgaben des Kindes geeignet. Indem die Geschichte keinen positiven Abschluss findet, sondern das Publikum mit Gefühlen der Hoffnung und Ungewissheit entlässt, werden die Ängste, wie die Trennungsangst und die Todesangst, die in der Erzählung vorkommen, nicht aufgelöst. Ob die kleine Meerjungfrau am Ende doch noch eine unsterbliche Seele erhalten wird, entscheidet sich dem Märchen zufolge nämlich erst im Jahr 2137. Bis dahin sind die Rezipient*innen auf sich gestellt, die durch das Märchen aufgewühlten inneren Konflikte selbst auszutragen und eigene Antworten aus der Erzählung abzuleiten.

Nach der Problematisierung stereotyper Märchenfiguren auf das Geschlechterverständnis, wird im nachfolgenden Abschnitt der Inhalt der Märchenerzählung wiedergegeben und die historische Einbettung erörtert.

3.4 Hans Christian Andersen: *Die kleine Meerjungfrau* (1837)

Das Märchen *Die kleine Meerjungfrau* des dänischen Schriftstellers Hans Christian Andersen aus dem Jahr 1837 ist eine zeitlose und weltbekannte Geschichte über eine unerhörte Liebe und weibliche Selbstaufopferung. Andersen war nicht der erste Dichter, der sich mit dem Meerjungfrauenmythos befasste, doch ist es ihm maßgeblich zu verdanken, dass sich das Bild einer Meerjungfrau mit Fischschwanz bis heute durchgesetzt hat. In der Antike hatten die Sirenen bei Homer den Unterleib eines Greifvogels, als sie versuchten Odysseus mit ihrem

betörenden Gesang ins Meer und damit in seinen Untergang zu locken. Im Mittelalter erschienen liebreizende Melusinen mit einem Schlangenunterkörper und in der Romantik tauchten Nymphen mit menschenähnlichen Formen auf. Erst ab der Moderne verfestigte sich die Variante halb-Mensch, halb-Fisch. Das anatomische Spektrum und die Namen der Meerwesen sind ebenso vielfältig wie die künstlerische Bearbeitung des Stoffs (vgl. Kraß 2010: 14f, 347). Was viele literarische Beiträge über das Begehren zwischen Menschen und Halbmenschen eint, ist das Scheitern ihrer Verbindung aufgrund der Wesensdifferenz (vgl. ebd.: 13; Mallet 1995: 123). Dem Verbot der Vereinigung zwischen Menschen und Meerwesen geht immer schon die Überschreitung dieses Verbots voraus. Die Unvereinbarkeit der beiden Wesen lässt sich auch als Verschiebung zwischen dem Begehren von Mann und Frau deuten. Das Verbot besteht im Märchen von Andersen allerdings nicht in der Liebe einer Meerjungfrau zu einem Mann, sondern in der Überschreitung der Grenze zwischen Meer und Land (vgl. Kraß 2010: 13, 17, 348).

In seinem Märchen *Die kleine Meerjungfrau* wird die Titelgestalt in den Mittelpunkt des Handlungsverlaufs gerückt. Anders als in Volksmärchen üblich, stellt der Prinz in diesem Kunstmärchen das Ziel aller Anstrengungen dar und erfüllt damit die Rolle eines Wunschobjekts anstelle einer Identifikationsfigur (vgl. Kraß 2010: 347; Solms 1986: 50). Während im Volksmärchen vorwiegend die Schlaun und Starken gewinnen, hat sich Andersen mit der Figur der Meerjungfrau eine Außenseiterin ausgesucht, die am Ende für ihre Güte belohnt wird. Eine biografische Deutung des Märchens, wonach sich beispielsweise unerfüllte sexuelle Sehnsüchte des Dichters im Text auffinden lassen, wird in dieser Arbeit ausgeklammert. Die Interpretation des Märchens orientiert sich an der Relektüre des Textes und verzichtet auf autororientierte Lesarten (vgl. Rossel 1996: 25; Disoski 2008: 43).

Zu Beginn des Märchens *Die kleine Meerjungfrau* werden sowohl die Unterwasserwelt als auch die Familie der Meerjungfrau ausführlich beschrieben. Als jüngste und schönste von sechs Töchtern des Meerkönigs, unterscheidet sich die namenlose Meerprinzessin auch durch ihre stille und nachdenkliche Art von ihren Schwestern. Sobald das fünfzehnte Lebensjahr vollendet ist, erhalten die Meerprinzessinnen die Erlaubnis aufzutauchen und sich die Welt oberhalb ihres Unterwasserreichs anzusehen. Die Jüngste muss dementsprechend am längsten warten und ihre Sehnsucht wächst bei jeder Geschichte, die von einer Schwester nach der anderen vorgetragen wird, weiter an. Bevor sie an ihrem Geburtstag nun endlich an die Oberfläche schwimmen darf, wird sie von ihrer Großmutter rituell geschmückt (vgl. Andersen 2012: 81–88).

Voller Sehnsucht taucht sie zum ersten Mal auf und entdeckt auf einem Schiff einen jungen, wunderschönen Prinzen. Als plötzlich ein Unwetter hereinbricht und das Schiff in Seenot gerät, rettet sie dem Prinzen sein Leben. Sie legt ihn an Land ab, versteckt sich hinter Felsen und

wartet bis er wieder zu Bewusstsein kommt. Sie sieht ihn danach nicht wieder, sehnt sich aber so sehr nach ihm, dass sie sich ihren Schwestern anvertraut. Sie helfen ihr schließlich das Schloss des Prinzen zu finden und fortan besucht und beobachtet die kleine Meerjungfrau ihn heimlich. In einem Gespräch mit ihrer Großmutter erfährt sie, dass Menschen eine unsterbliche Seele haben und dadurch ewig weiterleben, wohingegen sich Meerwesen bei ihrem Tod in Schaum auflösen. Nur durch die wahre Liebe eines Menschen kann bei der Vermählung ein Teil seiner Seele in den Leib des Meerwesens übergehen, wodurch ihnen beiden ewiges Glück gewährt sei. Doch mit einem Fischeschwanz wird sie kein Menschenmann heiraten, fügt die Großmutter entschieden hinzu (vgl. Andersen 2012: 88–94).

Verzweifelt bricht die Meerjungfrau unbemerkt zur Meerhexe auf, um ihren Rat zu suchen. Inmitten eines unheimlichen und angsteinflößenden Waldes steht das Haus der Hexe. Sie hat die Ankunft der hilfesuchenden Meerjungfrau bereits erwartet und will sie zunächst von ihrem Vorhaben abbringen, doch die Meerjungfrau willigt dreimal ein, ihre Stimme im Austausch für menschliche Beine anstelle des Fischeschwanzes herzugeben. Wenn der Prinz sie heiratet, so erfüllen sich all ihre Wünsche und sie darf ein Mensch bleiben. Sollte dies nicht geschehen, erhält sie keine unsterbliche Seele und wird als Schaum auf dem Meer sterben müssen (vgl. Andersen 2012: 95–98).

Am nächsten Morgen findet der Prinz die verwandelte Meerprinzessin in der Nähe seines Schlosses und nimmt sie bei sich auf. Trotz starker Schmerzen tanzt die stumme Meerjungfrau mit ihren neuen Beinen für den Prinzen und wirbt so um seine Liebe. Ihre Bemühungen bleiben unerhört, denn der Prinz denkt nicht ernsthaft daran sie zur Gemahlin zu nehmen. Seine Eltern arrangieren eine Ehe mit einer Prinzessin des Nachbarkönigs. An deren Hochzeitstag weiß die Meerjungfrau, dass der Pakt mit der Meerhexe endet und sie ihr Ziel nicht erreichen konnte. Kurz vor Sonnenaufgang tauchen ihre Schwestern auf und bieten ihr ein Messer als letzten Ausweg an. Sie sind ebenfalls einen Handel mit der Hexe eingegangen. Wenn die Meerjungfrau den Prinzen mit dem Messer tötet und sein Blut auf ihre Beine tropfen lässt, lasse sich der Zauber rückgängig machen und sie könnte mit einem Fischeschwanz ausgestattet wieder bei ihnen im Meer leben (vgl. Andersen 2012: 99–105).

Die Meerjungfrau geht in das Schlafzimmer des Prinzen und seiner neuen Gemahlin. Statt ihn zu töten, gibt sie ihm einen Abschiedskuss auf die Stirn, bevor sie sich bei den ersten Sonnenstrahlen ins Meer wirft und in Schaum auflöst. Die kleine Meerjungfrau bewahrt den Prinzen vor dem Tod, indem sie unerschrocken ihr eigenes Leben opfert. Ihre Selbstlosigkeit rettet nicht nur den Prinzen, sondern eröffnet ihr gleichzeitig einen neuen Weg zur Erlangung einer unsterblichen Seele: Die Töchter der Luft erscheinen und bieten ihr an, sich eine unsterbliche Seele zu erarbeiten. Wenn sie bereit ist, die nächsten 300 Jahre lang Gutes zu tun, darf sie am ewigen Glück der Menschen mit einer unsterblichen Seele teilhaben. Der Weg

der Erlösung liegt aber nicht nur in ihrem eigenen Handeln, sondern wird auch anhand der Kinder und deren Verhalten gemessen: Für jedes gute Kind wird die Frist um einen Tag verkürzt, für jedes böse Kind verlängert sie sich um einen Tag (vgl. Andersen 2012: 105ff).

Zentrale Themen und Motive im Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Andersen sind die Sehnsucht nach einem anderen Leben und der Konflikt mit der eigenen Identität, die Bereitschaft schmerzhaftes Opfer zu bringen und sogar das eigene Leben zu opfern, um trotz unerwidelter Liebe einen Akt der Barmherzigkeit zu demonstrieren, sowie die Überwindung der Todesangst durch die Aussicht auf ein ewiges Seelenleben.

4. Und fröhlich segelten die beiden einer glücklichen Zukunft entgegen

Mit der filmischen Adaption des Märchens von Hans Christian Andersen durch den Disney-Konzern im Jahr 1989 unter dem Titel *Ariel, die Meerjungfrau*, wird nicht nur das Medium der Darstellung gewechselt, sondern die Meerjungfrau und das Publikum erhalten darüber hinaus auch ein Happy End im klassischen Sinne einer heterosexuellen Hochzeit.

Auf die im vorherigen Kapitel behandelte Märchentheorie in Bezug auf die Märchenvorlage, folgt nun eine Auseinandersetzung mit filmtheoretischen Überlegungen. Analog zum Aufbau des Märchenkapitels startet der erste Abschnitt mit einer Einführung in die Welt der Filme, deren gestalterische Mittel und Ausdrucksformen. Anschließend werden stereotype filmische Figurendarstellungen beschrieben und problematisiert. Die Animationsfilme der Disney-Studios weisen so markante Merkmale auf, dass sich der dritte Abschnitt mit dem Prozess der Disneyfizierung befasst, dem die Märchenvorlage bei ihrer Transformation unterzogen wurde. Das Kapitel endet mit einer inhaltlichen Vorstellung der Verfilmung *Arielle, die Meerjungfrau*, die sich stark an der Märchenvorlage orientiert, aber auch einige entscheidende Eingriffe aufweist.

4.1 Filmtheorie

Im Film werden Fantasien auf die Leinwand projiziert. Die Wahl des Bildausschnitts und des Blickwinkels tragen wesentlich dazu bei, wie Geschlechtlichkeit wahrgenommen wird. In der Filmtheorie rückt das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses, wenn es um die Entschlüsselung von Begehrensstrukturen geht (vgl. Schößler/Wille 2022: 143).

In der Renaissance wurde die Zentralperspektive in der Malerei entwickelt, wodurch der Eindruck eines dreidimensionalen Raums entstand. Dieser Effekt bei der Betrachtung von Bildern beeinflusste nachhaltig das Sehverhalten: Ein Subjekt nahm sich nun in der Rolle des Betrachtens wahr, während das Betrachtete zum Objekt erklärt wurde. Die Aufteilung der Rollen erfolgte innerhalb der Geschlechter in Männlichkeit und Sehen sowie Weiblichkeit und Gesehenwerden. Als das Kino als Massenphänomen auftrat, entstanden neue Formen der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Das Publikum konnte sich sowohl als sehendes Subjekt erleben und gleichzeitig mit den Figuren, die es als Objekte auf der Leinwand sah, identifizieren. Das Wechselspiel zwischen Realität und Repräsentation bringt im Film Geschlechtermodelle hervor, die sich konstitutiv aufeinander beziehen. Es gibt keinen Raum außerhalb der kulturellen Bilder und dementsprechend ist die kritische Reflexion der medialen Botschaften eine Möglichkeit zur Offenlegung vermittelter Machtverhältnisse, Differenzen und Genderpositionen (vgl. Braun 2006: 295ff).

Das Zusammenspiel von Gestaltungsmitteln wie Kamera, Licht und Musik prägen gemeinsam mit der Narration die Lesart der filmischen Darstellung. Während beim Spielfilm ein fotografischer Abbildcharakter besteht, sind dem Animationsfilm keine künstlerischen Grenzen gesetzt. Mittels gezeichneter oder computeranimierter Einzelbilder, die so aneinandergesetzt werden, dass die Illusion einer Bewegung entsteht, erwecken Animationsfilme eine neue Welt zum Leben (vgl. Keutzer et al. 2014: 298–301). Die Filmernerfahrung besteht darin, mit den Figuren und Handlungsverläufen mitzufiebern und dabei nicht als passive Empfangsstation zu fungieren, sondern vielmehr durch die sinnliche Erfahrung die Distanz zwischen sich und dem Film aufzulösen (vgl. Dang 2020: 320; Meder 2023: 86). Ein Film ist ein komplexes Symbolsystem, das mit zahlreichen Bezügen, Allegorien und Bedeutungsebenen arbeitet (vgl. Schößler/Wille 2022: 143; Meder 2023: 95). Es gibt drei zentrale Elemente, die für eine filmische Erzählung von Relevanz sind: Erstens die Handlungsstruktur, die sich mit der Zustandsveränderung befasst, zweitens die Temporalstruktur, die die zeitliche Ordnung ermittelt sowie drittens die Perspektivenstruktur, die nach der darstellenden Vermittlung fragt (vgl. Mauer 2023: 51).

Auf der Ebene der Handlung beginnen filmische Erzählungen meistens mit einem Konflikt oder einer Problemstellung, die im Laufe der Geschichte gelöst werden. In manchen Fällen bildet auch die Zielsetzung der Hauptfigur den Ausgangspunkt des Erzählbogens. Neben der Haupthandlung gibt es in den meisten klassischen Hollywoodfilmen immer auch eine oder mehrere Nebenhandlungen, die untereinander in Verbindung stehen. Die Figuren eines Films zählen ebenfalls zur Handlungsstruktur, da sie durch ihre Bedürfnisse und Interessen die Handlung lenken und durch die Konfrontation mit dem Konflikt den Spannungsbogen vorantreiben (vgl. Mauer 2023: 52, 58–63).

Das von Jens Eder entwickelte Analysemodell *Die Uhr der Figur* gliedert Figuren in vier Aspekte auf: Figuren als fiktive Wesen, Symbole, Symptome und Artefakte. Als fiktive Wesen lassen sich Figuren hinsichtlich ihrer mentalen Gestaltung wie Eigenschaften oder Verhaltensweisen untersuchen. Als Symbole stehen die Figuren stellvertretend für eine höhere, indirekte Bedeutung ein. Befragt man eine Figur als Symptom, so geht es um ihre Ursache und Wirkung im Film. Zuletzt lassen sich Figuren auch als Artefakt beschreiben, wenn deren Herstellungsprozess ausdifferenziert wird (vgl. Eder 2014: 132–143, 710ff). Die Unterteilung in vier Untersuchungskategorien bildet lediglich eine Grundlage zur Figurenanalyse an. Filmfiguren können vielschichtiger und miteinander verknüpft sein oder sie können sich im Verlauf der Handlung verändern beziehungsweise können sie auch unterschiedlich interpretiert und wahrgenommen werden (vgl. ebd.: 143–147).

Nach der Handlungsstruktur bildet die temporale Struktur das zweite Kernelement einer filmischen Erzählung. In einem Film laufen Handlungen in zeitlichen Ebenen strukturiert ab, die bestimmten Rhythmen folgen. Wenn die Ebenen miteinander in Interaktion treten, wird das anhand visueller, auditiver oder narrativer Marker angezeigt. Das können beispielsweise Kamerabewegung, Musikwechsel oder ein erzählerischer Höhepunkt sein. Der Rhythmus eines Films überträgt sich auf die leiblichen Erfahrungen der Rezeption. Die Gestaltung der Zeit kann in Ordnung, Dauer und Frequenz aufgeteilt werden. Die zeitliche Ordnung beschreibt die Reihenfolge der Erzählung, die entweder chronologisch, also in Übereinstimmung, oder achronisch, mit fehlenden zeitlichen Bezügen, angelegt werden kann. Dazwischen gibt es noch die anachronische Erzählform, die einzelne Ereignisse etwa durch Voraus- oder Rückblenden umstellt, dabei aber die generelle Temporalstruktur des Films beibehält. Bei der Gestaltung der Dauer ist zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit zu unterscheiden. Im Kontext der Filmwissenschaften wird diese Differenz als *dargestellte Zeit* in der filmischen Erzählung und *Darstellungszeit*, sprich die tatsächliche Spielfilmlänge, beschrieben. Das letzte Element temporaler Gestaltungsaspekte ist die Frequenz. Im Gegensatz zum einmaligen Erzählen von einmaligen Ereignissen, gibt es auch Formen des repetitiven und iterativen Erzählens. Wird in einem Film die Geschichte nicht nur einmal erzählt, sondern gewisse Ereignisse werden wiederholt vorgetragen, dann handelt es sich um repetitive Frequenzen. Werden mehrere Ereignisse eines Films an einer Stelle einmalig zusammengefasst, spricht man von Iteration (vgl. Mauer 2023: 65ff).

Bei der dritten und letzten Ebene filmischen Erzählens geht es um die Struktur der Perspektive. Die Wahrnehmung und das Wissen der Zusehenden werden in einer Erzählung durch die Perspektive maßgeblich gesteuert. Wie viel über Figuren und deren Intentionen verstanden wird, reguliert die narrative Instanz durch den Zugang zu Informationen, die dem Publikum entweder zur Verfügung gestellt oder vorenthalten werden. Zusehende können dadurch mehr,

gleich viel oder weniger als die Hauptfigur wissen. Auf die Wahrnehmung bezogen kann die Kameraperspektive eine umfassende Übersicht gewähren, vorgeben durch die Augen der Hauptfigur zu blicken oder nur eine vage Außenansicht anbieten. Gemeinsam mit akustischen Wahrnehmungen, wie beim Mithören eines Telefongesprächs, werden die perspektivischen Strukturen von Wahrnehmung und Wissen kombiniert miteinander eingesetzt, um eine komplexe Wirkung filmischen Erzählens zu erzeugen (vgl. Mauer 2023: 68ff).

Für die strukturelle Ebene der Perspektive als Wahrnehmungsordnung interessiert sich die feministische Filmwissenschaft in der Auseinandersetzung mit Weiblichkeit und Repräsentation besonders, wenn die Frage nach Präsenz und Absenz in der Herstellung machtvoller Bilder gestellt wird (vgl. Dang 2020: 309f).

Als nächsten Schritt folgt eine Besprechung der stereotypen Disney-Figuren, um den Vorgang der sogenannten Disneyfizierung im darauffolgenden Abschnitt zu diskutieren.

4.2 Weiblichkeit und Männlichkeit im Film

Im Animationsfilm werden Menschen durch animierte Figuren repräsentiert. Als Stereotype weisen diese Figuren bestimmte Vorstellungen auf, die als konventionelle Alltagsbilder über andere Menschen fixiert sind. Die Konstruktion einfacher, klischeehafter Figuren erlaubt es dem Publikum eine direkte Verbindung zu ihrer Alltagswelt herzustellen. Stereotype funktionieren in zwei Richtungen: Einerseits dienen sie als Verkörperung für bereits vorhandene Bilder und Vorannahmen. Andererseits prägen sie durch die wiederholte visuelle Darstellung auch Ideen über bestimmte Menschentypen. Das Potenzial von Stereotypen liegt in der Thematisierung ihrer Zuschreibungen, wodurch Eingriffe in die verzerrten Wahrnehmungen aufgedeckt und vorgenommen werden können (vgl. Schweinitz 2006: 43f).

Bei Geschlechterstereotypen handelt es sich um Charaktereigenschaften, die kennzeichnen, wie Männer und Frauen sind beziehungsweise sein sollen. Das Denken und Wahrnehmen von Geschlechtermerkmalen sind sowohl individuell als auch kollektiv verankert. In der Kindheit beginnt der Aufbau des Wissens über Geschlechterstereotype und bleibt als Wahrnehmungskomponente auch im Erwachsenenalter bestehen. Darüber hinaus prägen die eigenen und fremden Bilder die Herausbildung der subjektiven Geschlechtsidentität und den damit verbundenen Zuschreibungen von Attributen, Vorlieben und Zugehörigkeiten zu sozialen Gruppen (vgl. Eckes 2010: 178f).

Damit ein Film erfolgreich ist, sollten die Erzählung, die Charaktere und Themen ein möglichst breites Publikum und dessen Weltbild ansprechen. Einem Großteil der Animationsfilme des Disney-Konzerns ist das gelungen und sie erfreuen sich langanhaltender Beliebtheit über

Generationen hinweg (vgl. Davis 2007: 17). Ein Grund für die ungebrochene Popularität von Disney-Produktionen ist vermutlich dem Umstand zu verdanken, dass die Erzählungen oft auf Märchenvorlagen basieren und damit den zeitlosen Charakter weitverbreiteter Mythen und Moralvorstellungen nutzbar machen konnten (vgl. ebd. 18f; Artz 2004: 120). Ein weiterer Aspekt ist der Einsatz von Musical-Elementen, die Dialoge durch musikalische und visuelle Showeinlagen verstärken. Die ästhetisch ansprechenden Animationen und die einprägsamen Lieder sprechen sowohl ein junges als auch erwachsenes Publikum an (vgl. Ward 2002: 4, 32; Do Rozario 2004: 48).

Als moderner Märchenerzähler entwirft der Disney-Konzern ein Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit, das den immer gleichen Regeln folgt: In der Animationswelt von Disney spielt die romantische Liebe eine zentrale Rolle im Leben einer Frau (vgl. Davis 2006: 189). Der Mann begibt sich hingegen auf eine Heldenreise, um sich in erster Linie selbst zu finden. Für ihn spielt die Liebe nur eine Nebenrolle. Selbst wenn die neuen Heldinnen feministische Züge verpasst bekommen, so bleibt eine erfüllende Liebesbeziehung meist ihr oberstes Ziel. Die Botschaft, die für die Geschlechter herausgelesen werden kann, lautet für Frauen, dass sie sich selbst durch die Liebe zu einem Mann finden und erst dadurch glücklich werden. Für Männer lautet die Botschaft, dass sie sich zunächst selbst finden sollen und eine Liebesbeziehung kommt später als willkommene Belohnung dazu. Für beide Geschlechter ist das gute Aussehen sehr wichtig. Sobald eine Figur nicht den westlichen Schönheitsidealen entspricht, wird sie in Verbindung mit Charakterzügen wie Tollpatschigkeit, Dummheit oder Börsartigkeit zusätzlich abgewertet. Wenn in der Animationswelt von Disney nur gutaussehende Personen ihr Liebesglück finden, weist das auf die Bevorzugung der äußeren anstelle der inneren Werte hin (vgl. Ward 2002: 116, 119f).

Die nun folgende Besprechung der Stereotype umfasst die in der Zeichentrickfassung *Arielle, die Meerjungfrau* vorkommenden zentralen Figuren und klammert die Behandlung anderer Typisierungen aus, um nah am Material zu bleiben. Die weiblichen Figuren sind bei Disney durch die Prinzessin, ihre Schwestern und die Hexe vertreten. Auf der männlichen Seite befinden sich der Meerkönig, der Prinz und die männlichen Tiere, die als sprechende Begleiter fungieren.

Die Prinzessin ist eine sehr beliebte Figur in der Märchenwelt von Disney. Sie ist jung, wunderschön und unschuldig. Ihren Status hat sie entweder von Geburt an als Tochter des Königs oder sie erlangt ihn durch die Heirat mit einem Prinzen. Der Prinz verliebt sich zuerst in ihre Erscheinung und später auch in ihr tugendhaftes Wesen. In den meisten Fällen erhält sie männliche Hilfe bei der Bewältigung ihrer Notlage und alle anderen weiblichen Figuren sind ihre Gegenspielerinnen. Bevor die Prinzessin heiratet, vergibt sie allen und erhält schließlich ihr Happy End (vgl. Joshi 2017: 802f; Davis 2006: 176).

Wie das märchenhafte Eheleben weitergeht, ob die Liebe überdauert, welche Probleme in einer Paarbeziehung auftauchen können und viele weitere Fragen werden durch das *Happy End* nicht aufgelöst. Sobald ein Prinz und eine Prinzessin aufeinandertreffen, scheint alles perfekt zu sein und wie von Zauberhand zu funktionieren. Die Ehe erscheint als Antwort auf alle Probleme (vgl. Joshi 2017: 803). Bei der Nachahmung dieses Szenarios in der echten Welt der Zusehenden, gestaltet sich das *Happily ever after* deutlich schwieriger. Die Vorstellungen vom ewigen Glück einer heterosexuellen Paarbeziehung, die durch Märchenstoffe transportiert werden, geben keine Anleitung zur Aufrechterhaltung nach dem Ablegen des Eheversprechens. Die Ehe selbst ist keine Garantie für lebenslange Liebe und Treue, wie man anhand der Märchenvorlagen fälschlicherweise annehmen könnten (vgl. Davis 2006: 21). Zudem werden bisher in keinem Animationsfilm von Disney gleichgeschlechtliche Beziehungen porträtiert. Homosexuelle sowie andere nicht-dominante Gruppen werden entweder negativ, marginalisiert oder gar nicht thematisiert (vgl. Towbin et al. 2004: 33ff).

Im Animationsfilm wird die Schönheit der Prinzessin durch ihr kindliches Erscheinungsbild mit heller Haut, großen Augen und weichen Gesichtszügen inszeniert. Ihr Körper ist von schlanker Statur mit schmalen Hüften und weichen Bewegungsabläufen, die an eine Ballerina erinnern (vgl. Lacroix 2004: 220; Frasl 2018: 346). Die Verbindung zum Ballett stellt eine Markierung von Klasse und Hochkultur dar, die in die Körper der bevorzugten Figuren eingeschrieben wird (vgl. Bell 1995: 110f). Prinzipiell sind alle guten Figuren anhand ihres jugendlichen Aussehens und ihrer hellen Farbgestaltung zu erkennen. Die Bösewichte hingegen werden mit kantigen Linien oder unförmigen Körpern in dunklen Tönen gezeichnet. Die schlechten Charaktereigenschaften von bösen Figuren vereinen sich auf diese Weise mit ihrem Erscheinungsbild zu einem stimmigen Gesamteindruck in einer auf Gegensatzpaaren angelegten Animationswelt (vgl. ebd.: 222f; Artz 2004: 118).

Die Darstellung der Figuren ist weder zufällig noch harmlos. Weiblichkeit kommt bei Disney in 3 Typen vor: Zunächst gibt es die jungfräuliche, heranreifende Frau, die den westlichen Idealtyp verkörpert. Im Kontrast dazu es Hexen, Stiefmütter oder andere Gestalten mittleren Alters, die sich am Höhepunkt ihrer sexuellen und selbstbestimmten Lebensphase befinden. Sie sind am gefährlichsten und gelten als Bedrohung. Sie wirken oft abstoßend und ihr böser Charakter ist an ihrem äußeren Erscheinungsbild zu erkennen. Zuletzt gibt es noch die aufopfernden und sexuell nicht (mehr) aktiven Figuren wie Großmütter, Feen oder Bedienstete, denen eine versorgende oder belustigende Rolle zukommt (vgl. Bell 1995: 108; Davis 2006: 232).

Die böse Hexe ist bei Disney ein weibliches Wesen, das als *femme fatale* aus der Gesellschaft exkludiert ist. Ihr Schicksal ist durch zwei Ereignisse bestimmt: Zum einen verbünden sich alle anderen Figuren und arbeiten gegen sie. Zum anderen erscheint die Natur in Form von

Stürmen, Felsen oder Steilküsten im entscheidenden Moment und unterstützt das Gute im Endkampf. Durch diesen Zusammenschluss kann das Böse besiegt und die scheinbar natürliche und kulturelle Ordnung wiederhergestellt werden (vgl. Bell 1995.: 117f; Davis 2006: 22).

Bei Disney werden Frauen nicht nur durch andere Frauen bedroht, ihnen fehlt zumeist gänzlich eine weibliche Komplizenschaft. So ist die Abwesenheit einer Mutter ein auffälliger Umstand in vielen Disney-Märchenverfilmungen (vgl. Davis 2006: 20, 176; Do Rozario 2004: 42). In der gesamten Sparte der Prinzessinnenfilme kommen bei Disney sogar weder Mütter noch Brüder vor. Aufgrund des Fehlens eines männlichen Thronfolgers wird die Macht durch die Heirat der Königstochter übertragen. Im vorgeblich patriarchalen Königshaus ist es also die Prinzessin, die zuerst als Tochter und später als Ehefrau die Aufrechterhaltung der Macht sichert. In dieser Schlüsselfunktion liegt die weibliche Macht einer Disney-Prinzessin verborgen (vgl. Haas 1995: 196; Do Rozario 2004: 52f). Frauen werden in den Animationsfilmen von Disney überwiegend als Konkurrentinnen gezeigt und interagieren fast ausschließlich mit männlichen Figuren. Das häufige Fehlen eines weiblichen Bündnisses wird unter Schwestern, die einander entweder rivalisierend oder scheinbar gleichgültig gegenüberstehen, sichtbar (vgl. Davis 2006: 227, Leadbeater/Wilson 1993: 481).

An die Stelle der fehlenden Mutter tritt entweder eine Großmutter oder ein alleinerziehender Vater. Der Vater repräsentiert traditionelle Werte, die als Ge- und Verbote das Leben der Tochter regulieren sollen. Als ergrauter Witwer liegen seine besten Jahre bereits hinter ihm und er ist in keinerlei romantische Beziehung verstrickt. Dafür interessiert er sich als König für das Liebesleben seiner Tochter, denn die Zukunft des Königshauses hängt von ihrem Ehebündnis ab. Er wünscht sich einen angesehenen Verehrer für seine Tochter, der ebenfalls von königlicher Abstammung ist, um den Status quo beizubehalten. Am Ende wählt die Tochter allerdings häufig einen Partner, der zunächst nicht den Erwartungen des Vaters entspricht. Ihre Autonomie trifft auf seinen Wunsch nach Stabilität und dieser Konflikt führt letztendlich zu einer Veränderung der bisherigen Verhältnisse und zur Erweiterung der Lebenswelten und Ansichten (vgl. Do Rozario 2004: 53f).

Waren Prinzen in den ersten Disney-Animationen noch sehr eindimensional als heldenhafte Schönlinge repräsentiert, so hat die Figur in den darauffolgenden Filmen, zu denen auch *Arielle, die Meerjungfrau* aus dem Jahr 1989 zählt, an Komplexität gewonnen (vgl. Do Rozario 2004: 44). Zwar sind sie nach wie vor die mutigen Retter, die auf stressige Situationen lieber mit dem Einsatz ihrer Kraft als ihrer Wörter reagieren, doch weisen sie über die Zeit hinweg vermehrt androgyne Merkmale auf. Das Innenleben der männlichen Figuren wird jedoch kaum bis gar nicht thematisiert. Sie gehen immer Arbeiten außerhalb der privaten Sphäre nach und haben keine häuslichen Aufgaben zu erledigen (vgl. England et al. 2011: 566, Towbin et al.

2004: 28ff, 37). Die Prinzessin steht als weibliche Figur immer mit einer männlichen Figur in einer romantischen Verbindung. Sie verlieben sich entweder auf den ersten Blick, sehr schnell oder wider aller Umstände ineinander (vgl. England et al. 2011: 556, 565).

Als letztes typisches Element in Disney-Filmen ist der Einsatz von Tieren zu nennen, die oft als sprechende Begleiter*innen auftreten. Sie kommen sowohl an der Seite der guten als auch an jener der bösen Hauptfiguren vor und unterstützen deren jeweilige Belange. Als hilfreiche Wesen weisen sie menschliche Charaktereigenschaften auf und lassen sich überwiegend als männliche Tiere deuten. Sie kommentieren das Geschehen, führen Missionen aus und tragen durch belustigende Szenen zum Unterhaltungswert der Erzählung bei. Die Darstellung der Tiere erfolgt je nach der Zugehörigkeit ihrer Hauptfiguren und rangiert dementsprechend zwischen niedlich, freundlich und aufgeschlossen oder furchteinflößend, gefährlich und dümmlich (vgl. Artz 2004: 120f). Interessanterweise kommen in den Animationsfilmen mit sprechenden Tieren auch „reale“ Tiere vor, die sich nicht mit den restlichen Figuren verständigen können und somit stumm bleiben. Generell tragen Tiere zum Erfolg und Markenzeichen von Disney-Filmen bei (vgl. Sells 1995: 178, Murphy 1995: 132).

4.3 Disneyfizierung

Bei der Adaption der Märchenvorlage *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen durch die Walt-Disney-Studios Ende der 1980er-Jahre wurden Änderungen vorgenommen, die einem Schema entsprechend, das so charakteristisch für Disney-Produktionen ist, dass sich der Begriff *Disneyfication* für diesen Vorgehen etabliert hat (vgl. Hastings 1993: 83; Zarranz 2007: 55; Wesseling 2022: 45; Mortensen 2016: 177; Ward 2002: 113).

Der im deutschsprachigen Raum abgeleitete Begriff *Disneyfizierung* umfasst wiederkehrende inhaltliche sowie stilistische Merkmale bei Disney-Filmen: Meistens gibt es eine bereits bekannte Ursprungsgeschichte, die für eine filmische Familienunterhaltung umgearbeitet wird. Es gibt immer einen Konflikt zwischen Gut und Böse, wobei am Ende jedes Mal das Gute obsiegt. Die Charaktere leben in einer vereinfachten Welt, haben oft belustigende Figuren zur Unterstützung an ihrer Seite und bewältigen ihre Aufgaben mit einer gewissen Komik. Zudem ist der Einsatz von Musik und Gesangseinlagen ein wesentlicher Bestandteil jedes Animationsfilms. Die musikalische Komponente trägt zum Unterhaltungswert bei und hilft vor allem dem jüngeren Publikum emotionale Situationen zu verarbeiten. Die Filme überliefern stets eine oder mehrere lehrreiche Botschaften (vgl. Bichler 2004: 48f).

Wenn Kinder Disney-Filme konsumieren, wird ihnen gezeigt, welche Verhaltensweisen für welches Geschlecht angemessen sind und welche nicht, was das für die Zuordnung in Gut und Böse und schließlich für den Ausgang der Geschichte bedeutet. Kinder übernehmen

Vorgezeigtes oft spielerisch und unreflektiert in ihr kulturelles Rollenverständnis auf. Als eines der weltweit größten Unternehmen, das Geschichten erzählt, tragen die Walt-Disney-Studios maßgeblich zur Verbreitung bestimmter Inhalte und Weltanschauungen bei (vgl. Davis 2006: 10, 24, 27; Ward 2002: 115). Unter dem Slogan *Stories Matter* bezieht der Disney-Konzern online Stellung zu seiner sozialen Verantwortung und gesteht einerseits, dass es in der Vergangenheit oft negative Darstellungen von Menschen(-gruppen) gab. Andererseits wollen sie auch daraus gelernt haben und setzen sich heutzutage mithilfe von Expert*innen für Vielfalt und Inklusion ein (www.disney.com/storiesmatter [08.06.2024]).

Die Disney-Versionen aus der Vergangenheit hinterlassen so bleibende Eindrücke beim Publikum, dass die Ankündigung einer Realverfilmung mit einer schwarzen Schauspielerin als Meerjungfrau hohe Wellen des Widerstands ausgelöst hat. Unter dem Hashtag *NotMyAriel* wurde 30 Jahre nach *Arielle, die Meerjungfrau* wiederholt argumentiert, dass die Meerjungfrau weiß ist und es auch bleiben soll (vgl. Landis 2023: o.S.). Obgleich es Meerjungfrauen gar nicht gibt und deshalb Einschränkungen bei der Darstellung fragwürdig erscheinen, wird deutlich, wie fest die einstigen Bilder selbst von Fabelwesen die Vorstellungswelt der Zusehenden und ihrer Interpretation, wie eine Meerjungfrau auszusehen hat, geprägt haben (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 469f).

Die Figuren in Disney-Produktionen stehen oftmals in Kritik, weil sie überwiegend weiß, heterosexuell und christlich geprägt sind (vgl. Towbin et al. 2004: 33, 40). In der Animationsforschung werden Ansätze aus der feministischen Filmtheorie so wie aus den Gender Studies aufgegriffen, wenn es darum geht, stereotype Darstellungen von weiblichen Hauptfiguren in Mainstream-Formaten zu analysieren (vgl. Feyersinger/Bruckner 2021: 253).

Die Beiträge der feministischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey stellen zahlreiche Anknüpfungspunkte für die Interpretation dominanter Bilder in Filmen zur Verfügung. Als Leitfigur erforscht Mulvey seit den 1970er-Jahren die Konstitution von Weiblichkeit in bekannten Hollywood-Produktionen. Im Zentrum ihrer Forschung steht die Frage nach dem Sehen: Wer wird angesehen, wer sieht und wer ist nicht sichtbar? Mulvey argumentiert psychoanalytisch, wenn sie behauptet, dass sich das Kino der Schaulust bedient. Die Lust am Schauen ist geschlechtlich aufgeteilt: Der männliche Blick ist aktiv und schaut die passive Weiblichkeit an, die so erscheint, als ob sie angesehen werden will. Das Weibliche als Objekt des männlichen Blicks soll Begehren erzeugen und gleichsam die Bedürfnisse der patriarchalen Geschlechterordnung aufrechterhalten (vgl. Schößler/Wille 2022: 144f; Dang 2020: 309ff). Queertheoretische Ansätze, die sich auf die von Judith Butler etablierte, performative Konstruktion von Geschlecht stützen, versuchen weitere Blickwinkel und Begehrensstrukturen in die Wahrnehmung und Gestaltung filmischer Analysen einfließen zu lassen. Mittels *transgender gaze* soll die Binarität der Geschlechter und die heteronormative

Ordnung durch neue Repräsentationsformen überwunden werden (vgl. Schößler/Wille 2022: 152, 154; Dang 2020: 319).

Das Kapitel 4 zur Filmtheorie endet genau wie das vorangegangene Kapitel 3 zur Märchentheorie mit einer kurzen Vorstellung des Inhalts der Meerjungfrauengeschichte.

4.4 Walt-Disney-Studios: *Arielle, die Meerjungfrau* (1989)

Der Animationsfilm *Arielle, die Meerjungfrau* der Walt-Disney-Studios, der 1989 in die Kinos kam, ist eine Neuinterpretation des Märchens *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen, das rund 150 Jahre zuvor erschienen war. Bei der Überarbeitung der literarischen Vorlage wurden Aktualisierungen vorgenommen, die als eine Bestätigung oder Subversion in Bezug auf geschlechtliche Kodierungen aufgefasst werden können. Durch den Vergleich des Märchens mit dessen filmischer Adaption wird im anschließenden Kapitel 5 analysiert, inwieweit eine Veränderung der Geschlechterdarstellungen stattgefunden hat.

Der Handlungsverlauf des Films orientiert sich stark an der Märchenvorlage, was eine kontrastive Gegenüberstellung in der Analyse ermöglicht. Zahlreiche Themen und Motive wurden aus der Ursprungsgeschichte übernommen. Ein auffallender Unterschied ist in der Umbesetzung der Figuren zu finden: Die Großmutter wird als weiblicher Charakter, der ursprünglich eine tragende Rolle eingenommen hat, gestrichen. Gleichzeitig wird die Funktion der Schwestern merklich reduziert. Anstelle der weiblichen Besetzungen treten männliche Tiere, die teilweise sprechen und sich dadurch aktiv in das Geschehen einmischen können, und weitere männliche Figuren, wie Angestellte des Königshauses oder Seemänner. Die einzige weibliche Figur, die eine Aufwertung im Sinne einer Handlungserweiterung erfährt, ist die Meerhexe. Der Zweck dieser Änderung ist allerdings keine weibliche Verstärkung, sondern im Gegenteil die Installation einer bösen Kontrastfigur im klassischen Kampf zwischen Gut und Böse (vgl. Bendix 1993: 284f; Leadbeater/Wilson 1993: 471).

In der filmischen Neuinterpretation ist die Meerjungfrau Arielle von männlichen Figuren umgeben und auf deren Hilfe angewiesen. Durch die Umbesetzung der Figuren zugunsten einer männlichen Dominanz werden die Geschlechterverhältnisse bei Disney neu organisiert. Die weibliche Komplizenschaft bei Andersen wird abgelöst und durch eine isolierte Prinzessin mit einer weiblichen Gegenspielerin ersetzt. Die Figurenkonstellationen entsprechen damit dem traditionellen Disney-Schema und offenbaren die Disneyifizierung der Märchenvorlage.

Bei der knappen Wiedergabe des Inhalts werden auch die Äußerlichkeiten der Hauptfiguren kurz erwähnt, die durch den Wechsel in das Medium des Films eine sichtbare Form erhalten haben. Beginnend mit König Triton, einem gealterten und sehr muskulösen Mann mit grauem

Vollbart, dem zu Ehren ein Konzert stattfindet, für das seine bezaubernden sieben Töchter ein Stück eingeübt haben. Seine jüngste Tochter mit der besten Singstimme verpasst jedoch ihren Einsatz, weil Arielle beim Erkunden eines versunkenen Schiffs mit ihrem Freund Fabius, einem gelb-blau-gestreiftem Doktorfisch, die Zeit übersehen hat. Verbotenerweise schwimmt sie mit ihren Fundgegenständen zu einer Insel, um sich von der Möwe Scuttle deren Namen und Funktionen erklären zu lassen. Als ihr Vater davon erfährt, wird er wütend und beauftragt den Hofkomponisten Sebastian, eine rote Krabbe, seine Tochter zu beobachten und ihm Bericht zu erstatten.

Arielle ist 16 Jahre alt, hat wallende rote Haare, eine helle Haut und eine schmale Figur. Sie trägt ein Bikinitop bestehend aus zwei Muschelhälften. Ihre Bewegungen unter Wasser sind sehr geschmeidig und grazil. Ihre Gesichtszüge tragen die charakteristischen Disney-Attribute wie übergroße Augen, schmale Nase und rote Lippen. Sie gilt als rebellische Teenagerin, die sich ihrem Vater trotz des eben stattgefundenen Streits gleich aufs Neue widersetzt. Ihre Faszination für die Menschenwelt zieht sie nämlich erneut an die Meeresoberfläche. Auf einem Schiff wird gefeiert und sie entdeckt Prinz Erik, einen athletischen, gutaussehenden jungen Mann mit schwarzen Haaren und dunklen Augen. Sie verliebt sich auf den ersten Blick in ihn.

Als ein plötzlicher Sturm aufzieht und das Schiff in Seenot gerät, rettet sie unter Einsatz ihres eigenen Lebens Erik vor dem Ertrinken und bringt ihn an Land. Als er langsam zu sich kommt, hört er noch ihren Gesang, aber kann sie nicht mehr sehen. Fortan ist er auf der Suche nach seiner Retterin und Arielle träumt in ihrem Geheimversteck, das eine umfangreiche Sammlung an Gegenständen aus der Menschenwelt beherbergt, ebenfalls von einer Beziehung mit ihm. Die Krabbe verrät Vater Triton ihr Versteck, woraufhin er entzürnt die gesamte Sammlung mit seinem Dreizack zerstört, um sie von der Menschenwelt möglichst fernzuhalten. Von zwei Muränen angelockt, folgt sie deren Angebot, die Meerhexe Ursula aufzusuchen, um eine Lösung für ihren Liebeskummer zu finden.

Die Meerhexe Ursula ist mittleren Alters, von üppiger Statur und trägt ihre grauen Haare kurz. Ihr Gesicht ist stark geschminkt und ihr Unterkörper besteht aus Tentakeln. Ihre krakenartige Erscheinung ist in düsteren Farben gehalten. Nach der Unterzeichnung eines Vertrags braut Ursula einen Trank, der Arielle 3 Tage lang Beine schenkt, wofür sie ihre Stimme als Pfand abgeben muss. Verliebt sich Prinz Erik auch in sie und es kommt zu einem Kuss, darf sie für immer an Land bleiben. Gelingt das Unterfangen nicht, so muss sie für alle Zeiten als Polyp im Garten der Meerhexe verweilen.

Am Strand mit Beinen angekommen, erhält Arielle Tipps von ihren tierischen Freunden – dem Fisch, der Krabbe und der Möwe – in ihren Liebesangelegenheiten. Prinz Erik findet Arielle und nimmt sie in sein Schloss auf. Sie unternehmen zusammen einen Ausflug durch

sein Reich, bei dem es beinahe zum ersehnten Kuss kommt, doch die böse Meerhexe interveniert in letzter Sekunde. Sie beschließt, sich in das Geschehen weiter einzumischen und in der Gestalt von Vanessa, einer jungen und attraktiven Frau, den Prinzen zu verzaubern. Durch Hypnose, die von der eingefangenen Stimme Arielles ausgeht, willigt Erik zur Hochzeit mit der verwandelten Hexe ein. Arielle sieht tatenlos zu, wie das Hochzeitsschiff ablegt. Ihre tierischen Begleiter erkennen das falsche Spiel der Hexe Ursula und wollen die Hochzeit verhindern. Der Zauberbann kann dank der Tiere gebrochen werden und Erik erkennt Arielle, die ihre Stimme zurückerhält, als seine Retterin wieder. Jetzt ist er entschlossen sie nie wieder zu verlieren und küsst sie. Jedoch ist die Zeit bereits abgelaufen und Arielle wird in einen Polypen verwandelt.

Nur im Austausch gegen die Verwandlung von Arielles Vater, König Triton, in eine Meerpflanze, lässt Ursula sie wieder zur Meerjungfrau werden. Ursula setzt sich die Krone auf, wächst zu einem monströsen Ungeheuer an und entfacht als neue Herrscherin der Meere einen Meeresturm. Während Arielle hilflos im Auge des Sturms festsitzt, steuert Erik den Mast des Schiffs auf Ursula zu und tötet die Meerhexe. Durch den Tod der Meerhexe erhalten alle einstigen Polypen aus ihrem Garten wieder ihre ursprüngliche Gestalt zurück. Wiedervereint mit seinem Dreizack nutzt König Triton seine Macht, um Arielles Fischschwanz abermals in Beine zu verwandeln und gibt damit sein Einverständnis zum Bündnis zwischen seiner Tochter und einem Menschenmann. Der Film endet mit der Hochzeit des glücklichen Paares auf einem Schiff mit vielen Gästen, dem Meerwesen vom Wasser aus unter einem die gesamte Szenerie umrahmenden Regenbogen zujubeln.

Die im Zeichentrickfilm vorkommenden Themen und Motive ähneln, bis auf den eingangs ausgeführten Genderaspekt im Figurenpersonal, jenen der Märchenvorlage: Genau wie im Ausgangstext ist die Sehnsucht nach der Erkundung einer unbekannten Welt stark mit dem Wunsch nach dem Finden der eigenen Identität verknüpft. Arielle ist bereit ihre Heimat und Stimme zu opfern, um die Liebe eines Mannes zu gewinnen. Ihre Opferbereitschaft wird im Film allerdings mit einer Heirat belohnt, der am Ende auch ihr Vater zustimmt, dem sie sich deswegen zuvor widersetzt hat.

5. Nun sag, wie hast du's mit den Geschlechtern?

In den bisherigen Theoriekapiteln wurden ausgewählte Begriffe und Konzepte aus den Feldern der Gender Studies, Märchen- sowie Filmtheorie vorgestellt, um die Forschungsfrage nach den Geschlechterentwürfen im Werkvergleich beantworten zu können. In diesem Kapitel wird die Gretchenfrage nach dem Geschlecht an die Primärquellen gestellt. Der literarische

Ausgangstext wird mit dessen filmischer Adaption einem genderkritischen Vergleich unterzogen.

Entlang von acht thematischen Abschnitten, die dem Handlungsverlauf der beiden Erzählungen etappenweise folgen, werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf die Herstellung von Geschlechtlichkeit herausgearbeitet. Jede dieser acht Abschnitte trägt eine inhaltliche Überschrift und ist gleich aufgebaut: Zu Beginn wird die Handlung aus dem Märchen überblicksartig wiedergegeben. Anschließend erfolgt die Besprechung einzelner Aspekte, die eine relevante Verbindung zur Bezugsgröße des Geschlechts aufweisen. Dasselbe Vorgehen vollzieht sich im Anschluss mit der Wiedergabe der entsprechenden Filmszenen und deren Analysierung.

Durch die Auswahl und Konzentration auf einzelne Szenen bleibt die Analysemethode im Sinne eines *close readings* nah am Ausgangsmaterial orientiert. Bei der Argumentation der Forschungsergebnisse findet die in dieser Arbeit vorgestellte Theorie ihre Anwendung. Zum Schluss werden die Ergebnisse jedes Abschnitts schwerpunktmäßig zusammengefasst, um in der Diskussion im Folgekapitel 6 problematisiert zu werden.

5.1 Die erste große Sehnsucht

Im ersten Abschnitt wird der Einstieg in die Märchenerzählung und deren filmischer Adaption behandelt. Die zentralen Charaktere und die Unterwasserwelten werden vorgestellt. Auffallend sind die Zusammenstellung des Figurenensembles und ihre Funktionen, die gegensätzliche geschlechtliche Dominanzen in den beiden Fassungen etablieren.

Das Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen aus 1837 beginnt mit der Vorstellung der Unterwasserwelt, die als paradiesisch gespiegelte Menschenwelt erscheint. Die Familie der namenlosen Meerjungfrau wird vorgestellt: Sie ist die jüngste und schönste der sechs Töchter des verwitweten Meerkönigs. Die kluge und stolze Großmutter kümmert sich fürsorglich um ihre Enkelinnen. Sie erzählt ihnen von der Menschenwelt, die sie ab ihrem 15. Geburtstag aufsuchen dürfen. Die kleine Meerjungfrau stellt der Großmutter viele Fragen und möchte alles über die Menschenwelt erfahren. In ihrem Schlossgarten steht die Marmorstatue eines jungen Menschenmannes, den sie fasziniert anhimmelt. Die kleine Meerjungfrau wird als still und nachdenklich beschrieben. Sie kann es kaum erwarten, bis sie endlich an der Reihe ist und selbst die Welt der Menschen erkunden darf. Immer, wenn eine Schwester die Erlaubnis zum Auftauchen bekommen hat, lauscht sie anschließend ihren aufregenden Geschichten. Mit der Zeit werden den Schwestern aber die Ausflüge an die Oberfläche gleichgültig und sie bleiben lieber zuhause unter Wasser. Die kleine Meerjungfrau

träumt sehnsüchtig von ihrem großen Tag und will die Menschen unbedingt kennen und lieben lernen (vgl. Andersen 2012: 81–87).

Andersen setzt die kleine Meerjungfrau in den Mittelpunkt seiner Märchenerzählung. Dem Entstehungszeitpunkt des Märchens in der Epoche der Romantik entsprechend ist die kleine Meerjungfrau ein verträumtes, ruhiges und gedankenvolles Wesen. Als Teil der Natur verkörpert sie Spiritualität und ist Sinnbild einer unerfüllbaren Verbindung zwischen Menschen und Meerwesen. Wie sie von ihrer Großmutter lernt, besteht der große Unterschied der beiden Welten im menschlichen Besitz einer unsterblichen Seele. Für die kleine Meerjungfrau wird die Erlangung eines ewigen Lebens zur zentralen Sehnsucht (vgl. Stiasny 1996: 115f).

Die Unterwasserwelt ist eine phantastische, gespiegelte Menschenwelt mit Fischen, die wie Vögel vorbeihuschen und wundersamen Pflanzen, die wie Bäume im Wind schaukeln. Tief unten auf dem Meeresgrund befindet sich das Schloss des Meerkönigs. Der verwitwete König herrscht ohne einen männlichen Thronfolger über sein Reich. An keiner Stelle des Märchentextes wird die Abwesenheit eines Sohnes als Nachfolger angesprochen, was den Gedanken zulässt, dass eine weibliche Machtübernahme in diesem Unterwasserreich nicht ausgeschlossen sein könnte. Der Meerkönig nimmt weder in der Geschichte noch im Leben der kleinen Meerjungfrau eine tragende Rolle ein, denn zwischen den beiden findet kein einziges Gespräch statt (vgl. Drewermann 1997: 33).

Als Tochter des Königs ist die kleine Meerjungfrau in einer privilegierten Stellung anderen Mitgliedern der Gesellschaft gegenüber. Sie steht an der Spitze der aristokratischen Ordnung und muss keiner Erwerbs- oder Hausarbeit nachgehen (vgl. Frasl 2018: 350). Ihre freie Zeit kann sie zum Spielen im Schloss nutzen. Besonders gerne ist sie im Schlossgarten. Das verdeutlicht einerseits ihre Naturverbundenheit, symbolisiert andererseits aber auch ihre Verbindung zur Welt der Menschen, weil dort ein Marmorstandbild eines Menschenmannes steht. Ihre Schwärmerei für dieses Artefakt ist eine Präfiguration des späteren Objekts ihrer Begierde (vgl. Kraß 2010: 353). Ihre Schwestern sammeln Gegenstände aus der Welt der Menschen, nur die kleine Meerjungfrau nicht, denn sie macht sich nichts aus materiellen Dingen (vgl. Fruzińska 2014: 59).

Aufgrund ihrer Biologie darf sie nicht an der Welt teilhaben, die sie so fasziniert, in der sie jedoch nicht akzeptiert wird, wie sie ist. Obgleich der Zugang zur Menschenwelt nicht verboten ist, muss sie die ritualisierte Ordnung einhalten und den Zeitpunkt ihrer Reife abwarten, bevor sie die Erlaubnis zum Auftauchen erhält (vgl. Malle 2008: 47). Die Überwindung der Grenze zwischen Wasser und Land ist im Märchen ein zentrales Ereignis und gleicht der Initiation in eine neue Lebensphase – dem Eintritt in die Welt der Erwachsenen (vgl. Kraß 2008: 31f). Bis es so weit ist, lauscht sie den Geschichten ihrer älteren Schwestern und tauscht sich

vertrauensvoll mit ihrer Großmutter über die Menschen aus. Sie ist umgeben von starken und kompetenten Frauenfiguren, auf die sie sich verlassen kann. Ganz anders sieht die Lage in der filmischen Fassung des Märchens aus, wo sich Arielles bereits unter Wasser in einer von männlichen Wesen dominierten Welt wiederfindet.

In der Zeichentrickverfilmung *Arielle, die Meerjungfrau* der Walt-Disney-Studios aus 1989 singen Seemänner zu Filmbeginn an Bord eines großen Schiffs und erzählen dem jungen Prinzen Erik Legenden von König Triton und den Meerjungfrauen. Unter Wasser tritt der besagte König, ein ergrauter und durchtrainierter Meermann, unter großem Applaus bei einem Konzert des Hofkomponisten Sebastian, einer roten Krabbe, auf. Die sieben Königstöchter sollen für ihn singen, doch die jüngste mit der schönsten Stimme fehlt bei ihrem Einsatz auf der Bühne. Arielles und ihr blau-gelber Fischfreund Flaubert erkunden einstweilen ein versunkenes Schiff und sammeln Gegenstände aus der Menschenwelt ein, die Arielles in einem Geheimversteck hortet. Sie trägt voluminöses rotes Haar und einen Muschelbikini. Ihr Gesicht hat weiche, kindliche Züge und ihre helle Haut unterstreicht ihre zarte Erscheinung. Auf ihrer Erkundungstour können sie einem Haiangriff entkommen. Sie schwimmen an die Meeresoberfläche, um sich von der Seemöwe Scuttle die gefundenen Gegenstände erklären zu lassen. Zurück im Schloss erfährt Vater Triton von ihrem Ausflug an die verbotene Oberfläche. Wütend beauftragt er die Krabbe Sebastian mit ihrer Beobachtung. Die Krabbe verfolgt sie in ihr Geheimversteck, wo sie alle gefundenen Gegenstände archiviert und von der Menschenwelt träumt. Sie wünscht sich ein Teil deren Welt zu sein (vgl. Musker/Clements 1989: 00:00–18:57).

Der Zeichentrickfilm beginnt wie in der Märchenvorlage mit der Vorstellung zweier Welten, die einander ähneln und doch kontrastiv gegenüberstehen. Die Eröffnungsszene zeigt Möwen, die durch den Himmel fliegen und auf dem Wasser neben Delfinen landen. Dieses friedliche und idyllische Bild wird durch das Eindringen eines großen Schiffes aufgelöst. Die Kameraperspektive zeigt das Schiff aus einem niedrigen Winkel und verstärkt dadurch den Eindruck einer Gefahr und Übermacht. Auf diese Weise findet bereits auf der visuellen Ebene die Teilung der Sphären in jene der zivilisierten Menschen und jene der wilden Natur statt (vgl. Fruzińska 2014: 62).

Als Hauptattraktion des Konzerts wird Arielles als Liebling des Königs und gleichzeitig als Querulantinnen präsentiert, da sie unerlaubt fernbleibt. Dieses aufbegehrende Verhalten bringt sie zwar in Schwierigkeiten, es ist aber auch der Grund für ihren späteren Erfolg. Arielles ist anders als die Disney-Prinzessinnen vor ihr und das beweist gleich die erste Szene, in der sie zu sehen ist: Sie ist weit weg von zuhause auf einem Abenteuer. Ihr Fischfreund begleitet sie und wie sich während des Haiangriffs zeigt, kann er sie nicht beschützen. Vielmehr ist sie es, die ihren Mut während der Verfolgungsjagd beweist, als sie zurückeilt, um ihren

verlorengegangenen Beutel mit den gefundenen Schätzen aus dem Maul des Hais zu ziehen (vgl. Fruzińska 2014: 62). Sie bewegt sich sehr geschmeidig unter Wasser und wirkt im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen eher wie eine sportliche Heldin als eine schwebende Ballerina (vgl. Do Rozario 2004: 46f).

Die physische Gestaltung der Prinzessin entspricht hingegen wieder dem typischen Disney-Schema mit heller Haut, schmaler Figur, Rehaugen und voller Haarpracht (vgl. England et al. 2011: 556). Der Bildausschnitt, mit dem sie zum ersten Mal dem Publikum vorgestellt wird, zeigt ihren nackten Oberkörper hinter dem versunkenen Schiff. Erst als sie sich bewegt, erkennt man, dass sie einen trägerlosen Muschelbikini trägt. Im ersten Moment jedoch erzeugt der Bildausschnitt kokettierende Reize und erinnert an das Motiv eines Pin-Up-Girls (vgl. Musker/Clements 1989: 5:15; Bell 1995: 110, 114). Als Verkörperung des Guten ist das Äußere der Titelfigur sowohl als Meerjungfrau als auch später als Menschenfrau makellos. Zudem verfügt sie über viele erstrebenswerte Eigenschaften. Arielle ist ein Idol mit Vorbildfunktion (vgl. Bichler 2004: 177). Die Nebenfiguren können ihr nicht das Wasser reichen, denn sie haben optische sowie charakterliche Schwächen. Trotz ihrer guten Absichten lassen ihre Unvollkommenheiten die Heldin noch perfekter wirken und sorgen zudem für humoristische Momente (vgl. ebd.: 219f). Neu ist, dass Arielle neben stereotypisch weiblichen Eigenschaften auch Merkmale, die eher dem männlichen Spektrum zugeordnet werden, aufweist. Neben dem Verlassen der Heimat zeichnen sie ihr Mut und ihre Durchsetzungskraft aus (vgl. England et al. 2011: 563; Frasl 2018: 345; Zarranz 2007: 56).

Arielle reichen die Erkundungstouren und das Sammeln von menschlichen Gegenständen nicht aus. Sie will noch viel mehr von der Welt der Menschen erfahren. Sie glaubt, dass eine Welt, die so herrliche Dinge hat, nicht schlecht sein kann. Diese materialistische Einstellung verstärkt den Eindruck des Zwei-Welten-Modells, wonach jene der Menschen eine entwickelte Konsumwelt im Kontrast zur unterentwickelten Vergnügungswelt der Meerwesen darstellt (vgl. Trites 1991: 146). Für die Zusehenden wirkt ihr Wunsch der Menschenwelt angehörig zu sein wie eine Anti-Phantasie, da sie ihre phantastische und exotische Wasserwelt verlassen will, um ein Teil der gewöhnlichen Landbevölkerung zu werden (vgl. Ross 2004: 60). Obwohl sie in einer heilen Welt lebt, ist sie unzufrieden, fühlt sich fremd und will mehr über die mysteriöse und verbotene menschliche Welt erfahren, von der sie fasziniert ist. Die Seemöwe, die ihr Auskunft über den Namen und die Verwendung der gefundenen Gegenstände gibt, liegt mit ihren Informationen so falsch, dass sie trotz aller guten Absichten für komödiantische Szenen sorgt (vgl. Davis 2006: 178). Die Fehlauskünfte bedeuten allerdings auch, dass Arielle im Gegensatz zur kleinen Meerjungfrau im Märchen keine zuverlässige Quelle hat. So kommt es, dass Arielle eine große Besessenheit, aber wenig Wissen über die Menschenwelt vorweisen kann (vgl. Williams 2010: 197).

Ausgehend von den Gegenständen, die sie von der Menschenwelt sammelt, nimmt sie an, dass Menschen ihren Töchtern mehr Freiheiten einräumen als ihr Vater das tut, der sie wortwörtlich unter Wasser hält. Ihr zuhause erscheint wie eine indigene Kultur, die sehr naturverbunden, aber dafür weniger entwickelt ist, weil sie keine Gegenstände herstellen (vgl. Fruzińska 2014: 63; Murphy 1995: 132). Ihrem Verständnis nach stehen Materialismus und die Kultur, die diesen hervorbringt, in unmittelbarem Zusammenhang. Was eine Gesellschaft produziert, sagt jedoch nicht alles über ihre Werte und Tugenden aus (vgl. Pinsky 2004: 139). Ihre Sammlung im Geheimversteck ist eine Form der Rebellion gegen die väterlichen Einschränkungen. Je mehr sie mit ihrem Vater streitet und aufbegehrt, desto unglücklicher wird sie und desto mehr glaubt sie, als Mensch hätte sie eine Identität, die ihr mehr Möglichkeiten bietet (vgl. Trites 1991: 146). Sie glaubt, dass sie ihrer unterdrückenden Gesellschaft entkommen kann, ohne zu ahnen, dass sich deren Strukturen nicht wesentlich von jener der Unterwasserwelt unterscheiden (vgl. Fruzińska 2014: 64).

In der Gegenüberstellung der beiden Werke wird deutlich, dass unterschiedliche Perspektiven auf Männlichkeit und Weiblichkeit eingenommen werden. Hans Christian Andersen hat das Märchen in der Epoche der Romantik verfasst und zahlreiche charakteristische Eigenschaften wie Spiritualität, Naturverbundenheit, Eskapismus und Melancholie prägen seine Hauptfigur. Zentrale Themen sind die Sehnsucht und der Wunsch nach einer unsterblichen Seele. Die Beziehung der kleinen Meerjungfrau zu ihrer Großmutter und ihren Schwestern vermittelt eine ausgeprägte weibliche Solidarität, während ihr Vater kaum Einfluss auf ihr Leben nimmt. Die Abwesenheit männlicher Autorität eröffnet den weiblichen Figuren einen großen Handlungsspielraum. Beschränkt ist die kleine Meerjungfrau durch ihre Biologie und die gesellschaftlichen Normen an Land, was ihre Suche nach Identität und Zugehörigkeit erschwert.

Im Gegensatz dazu präsentieren die Walt-Disney-Studios in ihrer Interpretation des Märchens eine Heldin, die dynamisch ist und sowohl feminine als auch maskuline Eigenschaften verkörpert. Sie ist nicht nur wunderschön, sondern auch mutig, abenteuerlustig und verfolgt aktiv ihre Träume. In der Unterwasserwelt bestimmt Triton als Vater und König über sie, wogegen sie rebelliert. Ihr entschiedenes Herausfordern von traditionellen Strukturen und Regeln zeichnet sie aus und darin liegt ein wesentlicher Unterschied zum Originalmärchen. Die kleine Meerjungfrau bei Andersen ist passiv, still und wartet geduldig auf ihre Erlaubnis zum Auftauchen. Diese Veränderung spiegelt einen Wandel in den Geschlechterrollen wider.

Darüber hinaus wird auch die Sichtweise von Glück und Selbstverwirklichung abgewandelt. In der Disney-Fassung sind materialistische Werte von großer Bedeutung. Arielle ist zuallererst von den Gegenständen fasziniert, was im starken Kontrast zur spirituellen Verbindungssuche

der kleinen Meerjungfrau steht. Diese Unvereinbarkeit verstärkt den Eindruck einer Dichotomie zwischen Kultur als zivilisierter Menschenwelt und Natur als primitive Unterwasserwelt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass im Märchen die Sehnsüchte der kleinen Meerjungfrau innerhalb eines spirituellen Rahmens navigieren und zu Reflexionen über Identität einladen. In der Version von Disney hingegen vollzieht sich die Selbstfindung von Ariel auf einem materialistischen Weg der Rebellion, was eine Auflehnung gegen das patriarchale System impliziert.

5.2 Das stürmische Kennenlernen

Im zweiten Abschnitt führt die heimliche Beobachtung einer Feier auf einem Schiff zu Liebe auf den ersten Blick und zu einer riskanten Rettungsmission. Sowohl in der Märchenerzählung als auch in der Zeichentrickverfilmung wird der Prinz von der Meerjungfrau gerettet.

Endlich ist die kleine Meerjungfrau im Märchen an der Reihe und sie erhält die Erlaubnis anlässlich ihres 15. Geburtstags an die Meeresoberfläche schwimmen zu dürfen. Prächtig geschmückt von ihrer Großmutter taucht sie zum ersten Mal auf und erblickt sogleich ein großes Schiff. Angezogen durch Musik, Gesang und ein Feuerwerk beobachtet sie durch ein Kajütenfenster das bunte Treiben an Bord. Der Geburtstag des schönen Prinzen wird gefeiert und sie kann ihre Augen nicht mehr von ihm lassen. Bis spät in die Nacht wird gefeiert, als plötzlich ein heftiges Gewitter aufzieht und das Schiff kentert. Die Blitze erhellen kurzzeitig den Himmel und sie sieht den Prinzen ins Meer sinken. Einen Augenblick lang freut sie sich, dass er zu ihr hinunterkommt, doch schnell erkennt sie seine Gefahr. Ihr eigenes Leben riskierend taucht sie zu ihm hinab, drückt ihn fest an sich und bringt ihn an Land. Sie bleibt noch bis zum Sonnenaufgang bei ihm und hofft, dass er bald wieder zu sich kommt. Sein Antlitz erinnert sie an jenes der Marmorstatue aus ihrem Schlossgarten. Sie küsst seine Stirn und springt schnell zurück ins Wasser, als Glocken läuten und aus einem nahegelegenen Tempel Menschen strömen. Ein Mädchen entdeckt den Prinzen und holt Hilfe (vgl. Andersen 2012: 87–91).

Im Märchentext gibt es keine Verletzung der Regeln und keinen Widerstand gegen Althergebrachtes. Sehnsüchtig, aber geduldig, hat die kleine Meerjungfrau auf ihren Geburtstag gewartet. Anstandslos lässt sie sich an diesem Tag von ihrer Großmutter schmücken, auch wenn ihr das Anstecken der Austern auf ihrem Fischeschwanz Schmerzen bereitet. Sie wagt es nicht der Großmutter zu widersprechen, die auf die Repräsentation der adeligen Abstammung viel Wert legt. Die Großmutter selbst ist für ihre Eitelkeit bekannt, denn sie trägt mit Stolz doppelt so viel Schmuck wie für eine Frau ihres Standes notwendig wäre. Die leidvolle Verschönerung ist nur der Anfang ihres schmerzhaften Weges (vgl. Drewermann 1997: 43f).

Meerwesen können, sobald es ihnen erlaubt ist, ihr Habitat verlassen und sich in beiden Welten bewegen. Sie wissen, dass es Menschen an Land gibt, während den Menschen die Unterwasserwelt unbekannt zu sein scheint. Die beiden Welten sind miteinander verwoben und die Meeresoberfläche fungiert als Ort des Übergangs. Der Kontakt zwischen der primären Alltagswelt der Meerjungfrau und der phantastischen sekundären Welt der Menschen findet über eine Schwelle statt, die nur für Meerwesen offen ist. Weil der Ausgangsort der kleinen Meerjungfrau ihre Unterwasserwelt ist, die normalerweise die Kriterien des Phantastischen erfüllt, kehrt Andersen in seinem Märchen die Perspektive um und zeigt die Menschenwelt als Ort des Staunens aus der Wahrnehmung der kleinen Meerjungfrau. Sie verlässt ihre vertraute Umgebung durch das Überschreiten der Schwelle und begibt sich durch diesen topographischen Übertritt in ihr Abenteuer (vgl. Nikolajeva 1988: 35–42).

Der Prinz feiert am selben Tag Geburtstag wie sie. Er ist mit anderen Männern an Bord eines großen Schiffes. Unter Wasser wurde die kleine Meerjungfrau von ihrer Großmutter ins Erwachsenenalter entlassen. Der Prinz wird ebenfalls umgeben von Gleichgeschlechtlichen in den Bund der reifen Männer aufgenommen (vgl. Drewermann 1997: 34). Seiner Erscheinung als Märchenprinz entsprechend ist er so außergewöhnlich und glänzend, dass die kleine Meerjungfrau nur Augen für ihn hat. Sie erkennt in ihm ihr Traumbild aus dem Schlossgarten wieder (vgl. Solms 1986: 43). In der kleinen Meerjungfrau haben sich so viele Erwartungen und Sehnsüchte aufgebaut, dass sie den echten Prinzen gar nicht kennenlernen muss. Sie hat ihn sogleich zum Mann ihrer Träume ernannt und ihr Verlangen wird durch diese Festlegung nicht gesättigt, sondern wächst im Gegenteil weiter an. Ihre Gefühle erstaunen und erschrecken sie gleichzeitig. Das nächtliche Feuerwerk symbolisiert den Ausbruch ihrer überstarken Emotionen in diesem Moment (vgl. Drewermann 1997: 45f).

Sie wünscht ihn zu sich, als das Schiff kentert, weiß allerdings, dass das seinen wortwörtlichen Untergang bedeutet. An dieser Stelle zeigt sie Größe und Vernunft, indem sie ihren Wunsch wieder zurücknimmt und ihn mutig rettet (vgl. Drewermann 1997: 49f). Das Mädchen aus dem Tempel, das ihn an Land findet, wird der Prinz tragischerweise für seine Retterin halten. Warum das Mädchen nicht aufklärt, dass sie zwar seine Entdeckerin, aber nicht seine Retterin war, bleibt offen. Die kleine Meerjungfrau jedenfalls wird es ihm auch nicht sagen (vgl. Neuhaus 2017: 224). Das Tempelmädchen nimmt in der Dreiecksbeziehung, wie sich später zeigen wird, weniger die Rolle einer Gegen- als einer Parallelgestalt der kleinen Meerjungfrau ein (vgl. Drewermann 1997: 53).

In der filmischen Version schwimmt Arielle verbotenerweise erneut an die Oberfläche und beobachtet gebannt eine große Feier auf einem Schiff. Sie verliebt sich auf den ersten Blick in den gutaussehenden Prinzen Erik, der als Geburtstagsgeschenk eine Statue als Abbild seiner selbst erhält. Auf einmal zieht ein Sturm auf, die Wellen werden immer höher und das Schiff

kann dem Unwetter nicht mehr lange Stand halten. Zunächst versucht Erik tatkräftig Segel zu setzen und das Ruder zu kontrollieren, doch als das Schiff einen Felsen rammt, gehen die ersten Männer über Bord. Zusätzlich bricht ein Feuer aus. Im letzten Moment kann Erik seinen Bediensteten Grimsby ins Rettungsboot ziehen, springt aber selbst zurück an Bord, um seinem Hund Max aus den Flammen zu helfen. Ihm selbst gelingt der Rückweg nicht mehr und die Wucht einer Explosion schleudert ihn ins Meer. Arielle schwimmt durch die brennenden Schiffsteile, packt Erik und bringt ihn zu einer Bucht. Während er bewusstlos am Strand liegt, singt sie ein Lied und wünscht sich ein Teil seiner Welt zu sein. Sanft streicht sie über sein Gesicht und versteckt sich auf einem Felsen im Meer, als sein Hund Max und Grimsby ihn am Strand entdecken. Prinz Erik hat zwar nicht gesehen, wer ihn gerettet hat, aber er hat ihre Singstimme gehört und ist davon ganz angetan (vgl. Musker/Clements 1989: 18:58–27:11).

Anders als in der Märchenfassung gehorcht Arielle ihrem Vater nicht und stellt seine Autorität infrage. In ihrem ersten Lied *Part of that World* singt sie von ihrer Neugierde und ihren Sehnsüchten (vgl. Musker/Clements 1989: 15:23). Sie möchte ein Teil der Menschenwelt sein und dort laufen, spazieren und tanzen können. Mit diesen Synonymen drückt sie die ihr unter Wasser fehlende Mobilität unter der Herrschaft ihres Vaters aus (vgl. Sells 1995: 179). Von der Menschenwelt hat sie den Eindruck, dass alle gleichbehandelt werden und das Thema Liebe wird vorerst ausgespart. Es geht ihr vielmehr um die Freiheit, die sie sich durch das Menschsein erhofft und das Erkunden einer neuen Welt.

Als sie den Schatten eines Schiffs vorüberziehen sieht, schwimmt sie sofort nach. Auf dem Schiff findet ein Geburtstagsfest für Prinz Erik statt. Er ist ein Junggeselle, der sich schwer festlegen kann, weil er bisherige Heiratsangebote abgelehnt hat. Er lebt in einer Männerwelt umgeben von Seemännern und Bediensteten, selbst seinen Hund Max nennt er *boy* (vgl. Kraß 2010: 421f). Erik ist Arielle ebenbürtig. Wie sie, ist er von königlicher Abstammung und von besonderer Schönheit. Die übrigen Männerfiguren an Bord wirken neben ihm wie Karikaturen. Während sein Kammerdiener Grimsby, dessen Namen eine Anspielung auf die Märchen der Gebrüder Grimm ist, sich übergeben muss, genießt Erik die Freiheit auf hoher See. Sein Geburtstagsgeschenk – eine Statue, die ihn übergroß abbildet – beeindruckt ihn nicht. Als romantischer Held hat er andere Ideale und Vorlieben. Selbst an Bord arbeitet er Seite an Seite mit den Seemännern und sieht sich nicht als überlegen an (vgl. Fruzińska 2014: 65).

Prinz Erik soll sich in die heterosexuelle Ordnung eingliedern, aber genau wie Arielle will er mehr. Er will die Richtige heiraten und glaubt an die Liebe auf den ersten Blick, die ihn wie ein Blitz treffen wird. Das Feuerwerk, das im Märchen zu einem Ausbruch von Leidenschaften bei der kleinen Meerjungfrau geführt hat, wird hier durch die explosive Kraft eines Blitzschlags übernommen. Jener Blitz ist es auch, der das Schiff plötzlich in Brand setzt. Prinz Erik sieht also nicht nur gut aus und ist im geeigneten Alter, er ist auch noch königlicher Abstammung,

unverheiratet und ein Tierliebhaber, weil er sich heldenhaft zurück aufs brennende Schiff begibt, um seinen Hund Max zu retten (vgl. Pinsky 2004: 139).

Die Funktion des Prinzen ist es das Objekt von Arielles Sehnsüchten zu sein. Ihre Faszination für die Menschenwelt nimmt durch Erik eine physische Gestalt an. Mit seinem Rettungseinsatz demonstriert Arielle Verhaltensweisen, die bis dahin keine Disney-Prinzessin aufgewiesen hat: Selbstbestimmt und entschlossen setzt sie ihr eigenes Leben in Gefahr, um ihn zu retten (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 471). Sie tritt als starke weibliche Figur auf, die physisch in der Lage ist den Mann ihrer Träume zu retten und wird dadurch selbst fast zu einem *Prince Charming* (vgl. Fruzińska 2014: 65). An Land kann sie ihn zum ersten Mal berühren, soweit das in einem Familienformat sexuell angemessen erscheint. Im Märchen küsst die kleine Meerjungfrau zum Abschied seine Stirn. In der filmischen Version streicht sie ihm sanft die Haare aus Gesicht und schmachtet ihn mit ihrem Gesang an (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 474).

Das zuvor begonnene Lied setzt wieder ein und die zentrale Strophe ändert sich auf *Part of your World* (vgl. Musker/Clements 1989: 25:21). Sie tauscht ihre Träume von einem Leben in Freiheit, die sie zu Beginn noch mit *Part of that World* besungen hat, gegen den Wunsch nach einer Liebesbeziehung mit ihm in seiner Welt ein (vgl. Wesseling 2022: 45; Sells 1995: 180). Ihr Liebesinteresse ist auch eine Liebe zum Konsum. Prinz Erik wird zum Produkt, das sie begehrt. Ohne ihn zu kennen und nur nach seinem äußeren Erscheinen urteilend, hat sie entschieden alles zu tun, um ihn zu bekommen (vgl. Frasl 2018: 351f). Bislang hat sie davon geträumt ein freier Mensch zu werden. Nach der Begegnung mit Erik verdichtet sich ihre Faszination für die Menschenwelt auf einen einzelnen Menschen, der zu ihrem Konsumobjekt der Begierde wird (vgl. Trites 1991: 146). Eine heterosexuelle Beziehung wird somit nicht nur zentral, sondern vielmehr Endziel der filmischen Erzählung (vgl. England et al. 2011: 565).

Durch den Vergleich des Märchens mit dessen filmischer Fassung unter Berücksichtigung der Forschungsfrage nach den Geschlechterdarstellungen, lässt sich erkennen, dass beide Werke unterschiedliche Narrative von Männlichkeit und Weiblichkeit sowohl auf kultureller als auch auf ideologischer Ebene konstruieren.

Während sich im Märchen die kleine Meerjungfrau widerstandslos den Erwartungen ihrer Familie und ihres Standes fügt, bieten ihr ihre melancholischen Sehnsüchte einen Ausweg aus ihrem Leben unter Wasser, in dem sie sich fremd fühlt. Ihre Liebe zum Prinzen basiert nicht auf einer echten Verbindung zwischen den beiden, sondern auf ihrer idealisierten Vorstellung von einem Dasein als beseelter Mensch, was sie deutlich höher bewertet als ihre gegenwärtige Lebensform unter Wasser.

Die kleine Meerjungfrau ist auf der Suche nach einer Seele, Arielle nach einem Ehemann. Ihre Neugierde und ihr Verlangen nach Freiheit werden durch die Begegnung mit Prinz Erik auf

eine romantische Beziehung mit ihm reduziert. Als klassisch kann die Darstellung von Romantik in der Disney-Version aufgefasst werden. Die atemberaubend schöne Prinzessin verliebt sich blitzschnell in den ebenso makellosen Prinzen. Sie sind im selben Alter, beide von königlicher Abstammung und heterosexuell, scheinen also perfekt füreinander geschaffen zu sein. Arielle vergisst alle Unabhängigkeitsbestrebungen, sobald sie eine heteronormative Liebesbeziehung in Aussicht gestellt bekommt.

Im Märchen ist und bleibt die Beziehung zwischen der kleinen Meerjungfrau und ihrem Märchenprinzen platonisch. Romantische oder sexuelle Bedürfnisse werden dem Wunsch nach Zugehörigkeit und Unsterblichkeit untergeordnet. Der Prinz ist ihr mehr Mittel zum Zweck.

Beide Meerjungfrauen beweisen sich als heroische weibliche Figuren, wenn sie trotz Risiken entschlossen zur Tat schreiten und den Ertrinkungstod ihres Geliebten verhindern. Die traditionellen Geschlechteraufgaben werden umgekehrt, indem die furchtlose Prinzessin dem Prinzen in Not zur Hilfe eilt. Das ist sowohl eine Besonderheit im Märchen des 19. Jahrhunderts als auch in dessen filmischer Version aus den späten 1980er Jahren. Arielle übernimmt als erste Prinzessin im Zeichentrickformat von Disney diese Rolle von Weiblichkeit.

5.3 Der Körper als Problem und Lösung

Im dritten Abschnitt wird der Umgang mit der Verliebtheit und überhöhten Vorstellungen von Romantik in Text und Film gezeigt. Worin sich die Werke motivisch gleichen ist der Wunsch nach der Überwindung der körperlichen Barriere, die dem Glück vermeintlich im Weg steht.

Wurde die kleine Meerjungfrau im Märchen bereits als nachdenklich beschrieben, so verstärkt sich ihr innerer Rückzug merklich. Auf die Nachfrage ihrer Schwestern, was auf der Meeresoberfläche passiert sei, antwortet sie nicht. Immer wieder taucht sie bei Stelle auf, wo sie den Prinzen an Land gelegt hat. Jedes Mal kehrt sie noch betrübter nach Hause zurück, weil sie ihn nicht wiedersieht. Zum Trost umarmt sie die Marmorstatue in ihrem Garten. Eines Tages vertraut sie sich einer ihrer Schwestern an und gemeinsam mit Freundinnen finden sie heraus, wo das Schloss des Prinzen ist. Fortan beobachtet sie ihn heimlich und bedauert, dass er nicht auch von ihr träumen kann. Sie möchte noch mehr über die Menschenwelt erfahren und wendet sich an ihre Großmutter. Die Großmutter erklärt, dass Meerjungfrauen 300 Jahre lang leben und sich am Ende in Meerschäum auflösen. Menschen hingegen leben viel kürzer, dafür haben sie ein Grab und eine unsterbliche Seele. Wenn ein Mensch sie mehr lieben würde als seine Eltern und sie heiraten, dann könnte ein Stück seiner Seele in sie hinüber fließen. Die Großmutter rät ihr jedoch das lange Leben unter Wasser zu genießen und ist überzeugt, dass sie mit einem Fischeschwanz ohnehin kein Mensch heiraten würde. Voller Sehnsucht

beschließt die kleine Meerjungfrau die Meerhexe um Rat zu fragen. Unbemerkt verlässt sie abends einen Hofball und macht sich auf den Weg zu ihr (vgl. Andersen 2012: 91–95).

Je mehr sich die kleine Meerjungfrau nach ihrem Prinzen sehnt, desto weniger scheint sie sich selbst lieben zu können. Sie spürt die körperliche Ausgrenzung, fühlt sich nicht liebenswürdig genug für seine Zuneigung und leidet unter ihrem wachsenden Gefühl der Einsamkeit (vgl. Drewermann 1997: 32, 54f). Sie sucht seine Nähe, selbst als Marmorstatue. Das Abbild des steinernen Jünglings verkörpert ihre Wünsche. Die kleine Meerjungfrau beseelt die Statue mit ihren Sehnsüchten und hofft wiederum selbst eine Seele und ein neues Leben durch ihn zu erhalten (vgl. ebd.: 38). Seit ihr die Großmutter erzählt hat, dass sie durch die Heirat mit einem Menschen eine ewige Seele erhalten kann, erscheint ihr ihr jetziges Leben ohne Seele trostlos. Auch wenn ihr die Großmutter empfiehlt sich hier und heute zu amüsieren und nicht an das Morgen zu denken, wird die Gewinnung einer Seele zum obersten Ziel für die kleine Meerjungfrau. Es ist die Liebe eines Mannes und keine Selbstverwirklichung, die sie antreibt (vgl. Fruzińska 2014: 71).

Als Meerjungfrau ist sie weder Fisch noch Fleisch. Sie ist zu gleichen Teilen Mensch und nicht menschlich. Um von ihrem Prinzen geliebt zu werden, darf sie nicht beides sein. Sie muss wählen, denn ein Dazwischen ist nicht erlaubt. Sie leidet unter einem Mangel und sucht eine Überwindung ihrer Qualen. Das ist ein Leid, das in allen Weltreligionen vorhanden ist. Im Christentum werden besonders leidensfähige, gottgläubige Personen am Ende erlöst (vgl. Feustel 2004: 272f). Neben dem Konzept der Seele, das die Großmutter als religiöse Erklärung für die Unterschiede zwischen Menschen und Meerwesen anbietet, ist auch der Umstand, dass Andersen seiner Meerjungfrau einen Fischeschwanz als Unterleib gegeben hat, eine weitere christliche Komponente in seinem Text (vgl. Neuhaus 2017: 224; Galman 2018: 168).

Im Einklang mit dem Ideal der romantischen Liebe im Bürgertum wird die Liebe durch die Verbindung mit religiösen Vorstellungen eines Lebens nach dem Tod bei Andersen erhöht. Die kleine Meerjungfrau wünscht sich eine ewige Verbindung mit dem Prinzen (vgl. Neuhaus 2017: 225). Sie ist diejenige, die sich nach ihm sehnt und nach ihm sucht. Obwohl sie sich ihrer Großmutter, ihren Schwestern und Freundinnen anvertrauen kann, erzählt sie ihnen nichts von ihrer Absicht, als sie sich heimlich auf den Weg zur Meerhexe macht. Hilfesuchend wendet sie sich an eine weitere weibliche Figur in ihrer Umgebung. Im Unterschied zu Arielle in der Zeichentrickversion hat sie aber keinen Konflikt mit ihrer Familie, der dieser Entscheidung vorausgeht (vgl. Bendix 1993: 286).

Im Zeichentrickfilm verraten die Schwestern ihrem Vater, dass Arielle verliebt ist. Sie schwimmt summend und beschwingt herum, gibt sich Tagträumen hin und schwärmt von Prinz Erik. Arielle möchte ihn unbedingt wiedersehen. Die Krabbe Sebastian will sie aufhalten und inszeniert ein Gesangsstück, das von den Vorzügen der Unterwasserwelt handelt. Bevor das

Stück zu Ende ist, hat Arielle sich bereits davongeschlichen und folgt der Möwe Scuttle zum Schloss des Prinzen. Die Meerhexe Ursula lässt Arielles Treiben schon länger durch ihre beiden Muränen beobachten und sieht in ihrer Verliebtheit eine Schwäche, die sie gegen König Triton einsetzen kann. Als böse Gegenfigur ist sie farblich dunkel gestaltet, ihr üppiger Körper endet in Tentakeln. König Triton hat inzwischen erfahren, dass Arielle in einen Menschen verliebt ist. Er wird von der Krabbe Sebastian in ihr Geheimversteck geführt und zerstört dort erzürnt die gesamte Sammlung in ihrer Anwesenheit. Er verbietet prinzipiell jeglichen Kontakt mit Menschen. Weinend sitzt Arielle bei ihrer eingestürzten Höhle, als die zwei Aale auf sie zukommen und anbieten sie zur Meerhexe zu führen. Zunächst lehnt Arielle ab, doch dann entschließt sie sich ihnen trotz der warnenden Worte der Krabbe Sebastian zu folgen (vgl. Musker/Clements 1989: 27:12–38:48).

Ein Versuch Arielles Fixierung und Idealisierung der Menschenwelt entgegenzuwirken ist das Lied *Under the Sea* der Krabbe Sebastian, in dem er die Vorzüge der Unterwasserwelt bewirbt (vgl. Musker/Clements 1989: 29:06). Es ist eine Welt, in der nicht gearbeitet werden muss und eine Harmonie mit der Natur besteht. An Land stellen die Menschen als Fressfeinde eine Gefahr für alle Meereslebewesen dar. Arielle soll lieber zuhause bleiben und das Unterwasserleben in vollen Zügen genießen (vgl. Whitley 2016: 42). Die Darbietung findet bei Arielle allerdings kein Gehör. Sie schleicht sich noch vor dem Ende des Lieds wieder an die verbotene Meeresoberfläche davon.

Die böse Hexe Ursula wird in kurzen Zwischensequenzen eingeblendet, während sie Arielle heimlich beobachtet und finstere Pläne schmiedet. Diese Methode dient zum Aufbau der Spannung. Der Einsatz von Musik unterstützt diese spannungsgeladenen Momente etwa mit dramatischen Melodien und der Steigerung der Lautstärke. Die Kameraperspektive nimmt in diesen nervenaufreibenden Momenten zudem größere Einstellungen vor und zeigt die Emotionen der Charaktere detaillierter und dadurch eindrücklicher. Die Auflösung der Spannung gelingt entweder auf inhaltlicher Ebene, indem das Unglück abgewendet oder das Thema gewechselt wird, oder auf musikalischer Ebene durch sanftere oder ausklingende Tonfolgen (vgl. Bichler 2004: 174).

Das Meeresvolk lebt in einer Monarchie. König Triton herrscht zwar über sein Reich, aber nicht über seine Tochter. Die patriarchale Gesellschaftshierarchie mit ihm als Vater und politischer Führer an der Spitze wird durch ihren Ungehorsam destabilisiert. Als Königstochter kann sie es sich erlauben nicht immer zu gehorchen. Die strukturelle Gewalt, die unter Wasser vorherrscht, erscheint somit geschwächt. Anders verhält es sich bei der bösen Meerhexe, die ihren beiden tierischen Dienern Befehle gibt, die sie widerstandslos ausführen (vgl. Bichler 2004: 175; vgl. Frasl 2018: 347).

Als Beherrscher des Meeres tritt König Triton streng, aber letzten Endes gerecht auf. Seine muskulöse Erscheinung symbolisiert seine Stärke auf visueller Ebene. Er ist ein weißer, alter Mann, der seine jüngste Tochter beschützen will, obwohl sie sich seinen Vorschriften widersetzt. Entsprechend der Erwartungen an einen machtvollen Mann, sind in seiner Figur gutes Aussehen und körperliche Agilität vereint. Seine Krone und der Dreizack weisen auf seinen machtvollen Status hin. Er ist ein Erzieher, der zum Erziehenden wird, weil Arielle ihm Werte wie Offenherzigkeit und Nächstenliebe lehren wird (vgl. Bichler 2004: 180). Bis dahin ist er ein Beispiel für jemanden, der ein stark negatives Bild über eine andere Gruppe erzeugt, ohne sie persönlich zu kennen. Er trifft Annahmen über alle Menschen einzig aufgrund ihrer Zugehörigkeit. Als königlicher Herrscher und Autoritätsfigur trägt Triton mit seiner Ablehnung der Menschheit dazu bei, dass eine unüberbrückbare Binarität zwischen Menschen und Meerwesen hergestellt wird (vgl. Spencer 2014: 121ff; Sebring/Greenhill 2020: 260f). Er will die Trennung der Räume von Wasser und Land durch sein Kontaktverbot und seinen zerstörerischen Ausbruch aufrechterhalten (vgl. Whitley 2016: 41).

Als er ihr eine Lektion erteilen will und seine tyrannische Macht bei der Zerstörung ihres Geheimverstecks demonstriert, behauptet sich Arielle nicht gegen ihn. Sie versteckt sich hinter der Statue des Prinzen, die er ebenfalls zerschmettert. Damit ist auf symbolischer Ebene seine Macht größer als der Schutz des anderen Mannes, den Arielle hinter seiner Statue gesucht hat. Die Handlung läuft ab diesem Moment darauf hinaus, dass sich Arielle zwischen den beiden Männern entscheiden muss. Ein Leben ohne männliche Obhut gibt es für sie nicht. Sie lehnt die Kultur ihres Vaters ab, um jene von Prinz Erik anzunehmen. Auch wenn sie mutig und klug ist, bleibt sie damit unfähig zur Autonomie (vgl. Trites 1991: 146). König Triton wäre es am liebsten gewesen, Arielle hätte Erik ertrinken lassen, weil es dadurch einen Menschen weniger gäbe, um den er sich Gedanken machen müsste. Indem er Erik zu einem *bad boy* erklärt, erzielt er womöglich genau das Gegenteil, und die verbotene Anziehungskraft wird für Arielle umso stärker (vgl. Pinsky 2004: 140).

Arielle folgt ihrem Herzen, auch wenn ihr Vater und ihre tierischen Begleiter sie zunächst aufzuhalten versuchen. Mutig verlässt sie ihre Heimat auf der Suche nach ihrem Liebesglück (vgl. Joshi 2017: 805). Sie braucht sich keine Seele zu wünschen, wie die kleine Meerjungfrau im Märchen, weil sie bereits in diesem Leben ihre Erfüllung finden will (vgl. Wesseling 2022: 45). In einer von Männern dominierten Welt begehrt sie gegen deren Ansichten, Regeln und Beschränkungen auf, was sie zu einer romantischen Heldin macht. Vorschriften, die ein Individuum einschränken, lehnt sie ab (vgl. Fruzińska 2014: 71). Ihr Körper stellt das größte Hindernis dar, um an ihr gewünschtes Ziel zu gelangen. Sie identifiziert sich nicht mehr als Meerwesen und empfindet eine starke Unstimmigkeit zwischen ihrer realen und ihrer gewünschten Vorstellungswelt. Arielle macht ihren Körper für dieses Leid verantwortlich. Erst durch eine körperliche Optimierung sieht sie eine Chance auf Liebe und Zufriedenheit.

Mit 16 Jahren ist sich Arielle schon bewusst, dass sie ein sexuelles Wesen ist. Sie sagt ihrem Vater im Streitgespräch, dass sie kein Kind mehr ist, wenn er sie maßregelt (vgl. Davis 2006: 177). Ihr Körper mit einem Fischeschwanz hindert sie an der Auslebung einer heterosexuellen Interaktion mit einem Menschen. In ihrer jetzigen Form kann sie weder an Heterosexualität teilnehmen noch selbst ein Konsumobjekt sein. Sie muss ihren hybriden Körper für den Fleischmarkt der Menschen verändern, wenn sie als Konsumentin und Produkt in der menschlichen Konsumwelt teilhaben will (vgl. Frasl 2018: 347). Sie möchte sich befreien – von der Flosse, von Vaters Regeln und von den Begrenzungen der Meereswelt. Im Film fasst Arielle jedoch nicht selbst den Entschluss die Meerhexe aufzusuchen, sondern wird von den tierischen Untertanen der Hexe dazu ermuntert.

Anhand des Umgangs mit der Thematik der weiblichen Körperlichkeit wird im Märchen wie auch in dessen Verfilmung die Macht der gesellschaftlich konstruierten Normen ablesbar. Der Körper der Meerjungfrau wird zur unvollständigen Mangelerscheinung, da sie weder ganz Tier noch ganz Mensch ist. Beide Meerwesen leiden unter der Zerrissenheit ihrer Identität und sehen sowohl das Ende ihrer Misere als auch die Erfüllung ihrer Begierden durch eine körperliche Transformation gelöst. Sie wollen vollwertige menschliche Frauenkörper, um eine heteronormative Beziehung mit einem Mann eingehen zu können. Immerhin warten sie nicht in ihrem Schloss auf ihren Prinzen, sondern haben sich selbst auf die Suche nach ihm gemacht. Die kleine Meerjungfrau ist bereit ihr erstes Opfer zu bringen und ihre hybride Existenz für einen Mann und die Chance auf eine Seele aufzugeben. Sie kann sich zwar ihrer Großmutter anvertrauen, aber sie erhält nicht alle Antworten, die sie braucht, beziehungsweise stellt sie die Aussicht auf ein langes, vergnügliches, aber dafür seelenloses Leben nicht zufrieden. Um Autonomie in ihrer Entscheidung zu erlangen, sucht sie mit der Hexe selbstbestimmt eine andere weibliche Figur auf.

Die von männlichen Wesen umringte Arielle sucht ebenfalls weiblichen Rat. Die Meerhexe präsentiert eine Verwandlung als Lösung, von der sich Arielle, ohne lange zu zögern, überzeugen lässt. Auch sie entscheidet sich zum Objekt ihrer eigenen Begierde zu werden und körperliche Anpassungen vornehmen zu lassen, um von der Männerwelt an Land akzeptiert zu werden. Die beiden Männer in Arielles Leben vertreten zwei unterschiedliche Typen von Männlichkeit: Ihr Vater Triton steht für Autorität und Tradition. Er meint in guten Absichten zu handeln, wenn er seine Tochter kontrollieren lässt und versucht ihre Freiheiten einzuschränken. Prinz Erik, der zukünftige Mann von Arielle, ist ebenfalls von stattlicher Statur, aber setzt seine Muskeln lieber zum Zusammenarbeiten mit den anderen Seemännern und zur Steuerung des Schiffs ein. Er legt wenig Wert auf seinen aristokratischen Status und lehnt auch eine arrangierte Ehe ab. Erik verkörpert ein romantisches Ideal und phantasiert genauso

von der großen Liebe. Seine Hauptfunktion im Film ist die eines Katalysators für Arielles Wunsch nach Veränderung.

Der Vergleich zeigt, dass auf textueller und filmischer Ebene mehrere Facetten von Männlichkeit und Weiblichkeit thematisiert werden, die vor allem Einblicke in die jeweiligen Geschlechtsvorstellungen ihrer Entstehungszeit geben. Die problematische Botschaft, die beide Werke vereint, ist die Notwendigkeit eines perfekten Frauenkörpers, um ans Ziel der Träume zu gelangen.

5.4 Magischer Aufbruch in eine neue Welt

Im vierten Abschnitt wird die bislang gefürchtete Meerhexe aufgesucht. Die Höhle der Meerhexe ist der symbolische Ort verdrängter sexueller Begierden. Ein folgenreicher Pakt wird abgeschlossen.

Zum ersten Mal wagt sich die kleine Meerjungfrau im Märchen bis zum gruseligen Haus der Meerhexe vor. Die gesamte Szenerie wirkt sehr bedrohlich. Die Meerjungfrau bindet sich ihr Haar zusammen und verschränkt die Arme vor der Brust, um sicher durch den verhexten Polypen-Wald, der nach ihr greift, bis zum Eingang zu gelangen. Die Hexe ist bereit ihr zu helfen, auch wenn sie es für keine gute Idee hält. Sie warnt die Meerjungfrau vor den großen Schmerzen, die mit jedem Schritt ihrer neuen Beine verbunden sind. Zusätzlich gibt sie zu bedenken, dass sie als Mensch nicht mehr zu ihrer Familie zurückkehren kann. Als die Meerjungfrau diesen Bedingungen zustimmt, ermahnt die Hexe sie ein weiteres Mal, indem sie erklärt, dass sie ohne Hochzeit keine Seele erhalten und stattdessen den Schaumtod zu erwarten hat. Zuletzt fragt die Meerjungfrau, wie sie ohne Zunge, die sie als Bezahlung hergeben muss, die Liebe des Prinzen gewinnen kann. Die Meerhexe rät ihr sich auf ihre schöne Menschengestalt zu verlassen. Erneut stimmt die Meerjungfrau allen Bedingungen zu und erhält im Gegenzug den Trank ausgehändigt. Auf dem Weg an Land schwimmt sie am Schloss ihres Vaters vorbei, wo alle nach dem Hofball eingeschlafen sind, und nimmt schweren Herzens Abschied. An Land angekommen trinkt sie den Trank, der ihr so starke Schmerzen verursacht, dass sie in Ohnmacht fällt (vgl. Andersen 2012: 95–99).

In der stürmischen Nacht, in der sie den Prinzen zum ersten Mal begegnet ist, hat sie ihn als Mann und sich als Frau erkannt. Die Großmutter hat ihr beigebracht, dass Schönheit und Leid zum Frausein dazugehören. Bei der Meerhexe setzt sie sich mit ihren bislang verdrängten beziehungsweise unentdeckten sexuellen Wünsche auseinander. Der Weg zur Höhle der Hexe ist einer, den sie noch nie gegangen ist. Ihre Haare und ihre Brust, die sie vor den hungrigen Polypen, die nach ihr greifen, verdeckt, sind Attribute von Weiblichkeit, die sie zu

schützen versucht. In Gegenwart der Polypen, deren Form an männliche Geschlechtsteile erinnert, ist sie in ihrer Weiblichkeit noch verklemmt und unsicher. Trotz ihrer Sexualangst sucht sie die Hexe auf und betritt mit deren Höhle einen Raum voller neuer Möglichkeiten (vgl. Drewermann 1997: 61–65).

Die Hexe weiß bereits, warum sie aufgesucht wird. Sie fungiert als Hüterin der Geheimnisse über Geschlechterbeziehungen. Mit Freud gesprochen vertritt sie das *Es*, das die kleine Meerjungfrau antreibt ihren unbewussten Bedürfnissen zu folgen und ihr Schicksal herauszufordern. Die Großmutter, die als *Über-Ich* fungiert, hat versucht den Triebdrang der kleinen Meerjungfrau zurückzudrängen, indem sie ihr erklärt hat, wie aussichtslos eine Verbindung mit einem Menschen und der Erhalt einer Seele für sie sind. Doch das *Es* siegt und sie will es wagen ihre Neugierde zu stillen (vgl. Fruzińska 2014: 60; Drewermann 1997: 67; Mallet 1995: 124).

Die Meerhexe hat weder vom Erfolg noch vom Misserfolg der kleinen Meerjungfrau einen Nutzen, dennoch klärt sie sie umfangreich über die Konsequenzen ihres Vorhabens auf. Die Zeit drängt allerdings, denn die nächste Möglichkeit für solch einen Zauber ergibt sich erst wieder in einem Jahr. Sie teilt ihr mit, dass sie große Schmerzen erleiden und bluten wird. Das Bild des fließenden Blutes bereitet die Meerjungfrau auf die Menstruation vor, während die Warnung vor einem messerscharfen Schmerz die Durchtrennung ihres Hymens symbolisiert. Das bedeutet, die Meerjungfrau muss als Mensch eine menstruierende Erwachsene sein, bevor sie ihr sexuelles Liebesbedürfnis verwirklichen kann (vgl. Trites 1991: 148). Entschlossen willigt die kleine Meerjungfrau jedes Mal ein. Als Bezahlung für die Metamorphose muss sie ihre Stimme, die in der Mythologie das sexuelle Lockmittel von Meerjungfrauen darstellt, für die Aussicht auf eine menschliche Sexualität und eine unsterbliche Seele eintauschen (vgl. Fruzińska 2014: 61; Stiasny 1996: 117).

Das Märchen erinnert an eine weibliche Version von Goethes Faust, wenn Andersen das Motiv des Teufelpakts übernimmt (vgl. Bendix 1993: 281; Neuhaus 2017: 225). Ekel und Furcht werden erzeugt, bevor die kleine Meerjungfrau ihr Ziel von der ewigen Verbindung mit ihrem Prinzen erreichen kann. Eine Fülle an stereotypischen Hexenkünsten wird angeführt, die Gruseliges mit Komischem mischen. Das Motiv des Teufelpakts wird genutzt, um Mitleid für die Hauptfigur zu erzeugen, die ein großes Risiko eingeht für die Chance auf eine Seele. Ohne Stimme bleiben ihr nur ihre schöne Gestalt, ihre sanften Bewegungen und ihre vielsagenden Augen zur Verführung des Prinzen (vgl. Drewermann 1997: 55; Neuhaus 2017: 225). Die Bezahlung wird auf mechanischem und nicht auf magischem Weg entgegengenommen. Mit einem Schnitt wird die Zunge der Meerjungfrau abgetrennt und die Hexe fügt dem Trank am Ende noch ein paar Tropfen ihres schwarzen Blutes hinzu. Das Akzeptieren und nicht

Zu widerhandeln der Hexe stellt eine Verbundenheit unter Frauen dar, die in der filmischen Interpretation fehlt (vgl. Trites 1991: 150).

Durch den menschlichen Körper sieht sie zwar aus wie ein Mensch, aber es ist ein beschädigter Leib. Die Spaltung ihres Fischeschwanzes hinterlässt eine schmerzende Wunde, von deren Qualen sie erst bei ihrer nächsten Verwandlung in einen Luftgeist erlöst wird (vgl. Kraß 2010: 350f). Vorerst wechselt sie das Element Wasser gegen das der Erde. Der topographische Wechsel aus dem Meer an Land findet auf physischer, emotionaler, spiritueller und kultureller Ebene statt (vgl. Williams 2010: 195). Durch die Einnahme des Zaubersdranks ist die Schwelle zwischen den beiden Welten Wasser und Land nicht mehr durchlässig. Einmal ein Mensch, kann sie nicht mehr als Meerjungfrau in ihr Element zurückkehren (vgl. Kraß 2008: 31). Hat sie zuvor keine Magie gebraucht, um sich in beiden Welten bewegen zu können, verhindert die Magie jetzt den Übertritt und somit die Rückkehr für sie (vgl. Nikolajeva 1988: 75, 92). Sie riskiert alles für die Liebe eines Menschenmannes und befördert damit die missionarische Idee, dass christliche Liebe ein heidnisches Wesen bekehren und retten kann (vgl. Kraß 2008: 36).

Das Zuhause der Meerhexe Ursula ist ein furchteinflößender Ort. Die beiden Muränen führen Arielle durch den Wald, der nach ihr greift. Ursula erwartet sie und sieht die Lösung ihrer Verliebtheit darin selbst ein Mensch zu werden. Die Hexe hat nicht nur die magischen Kräfte für so eine Tat, sie hilft auch gerne Ratsuchenden in Not und verweist in einem Song auf zahlreiche Beispiele. Sie bietet Arielle einen Deal an: Sie braut ihr einen Trank, der sie für 3 Tage lang in einen Menschen verwandelt. Bis zum Sonnenaufgang am dritten Tag muss der Prinz sich in sie verliebt haben und die Verwandlung mit einem Kuss besiegeln. Sollte dies nicht geschehen, muss Arielle wieder unter Wasser und im Besitz der Meerhexe bleiben. Kurz denkt Arielle an ihre Familie, doch Ursula meint, dass sie dafür ihren Mann haben wird. Die Gegenleistung für den Trank ist die Stimme, die sie als Frau ohnehin nicht brauchen wird, versichert ihr Ursula. Männer mögen ihr zufolge kein Geplapper und legen wenig Wert auf Konversation. Ihr schönes Gesicht, ihr gutes Aussehen und ihre Körpersprache werden vollkommen ausreichen, um die Liebe des Prinzen zu erlangen. Überzeugt unterschreibt Arielle den Vertrag. Ihre Stimme fließt in eine Muschelkette, die Hexe Ursula um den Hals trägt, und sogleich verwandelt sich ihr Fischeschwanz in Beine. Nach Luft ringend schwimmt sie schnell an die Oberfläche und ihre tierischen Freunde helfen ihr an Land (vgl. Musker/Clements 1989: 38:49–45:39).

Mit der dramaturgischen Aufwertung der Hexe im Film geht die Streichung der Großmutter aus dem Märchen einher. Die Hexe Ursula wird nicht nur zur Antagonistin von Arielle aufgebaut, sondern betont auch die Rivalität zwischen dem rechtmäßigen Herrscher König Triton und der unrechtmäßigen Tyrannin Ursula im Kampf um die Vorherrschaft. Sie ist eine Vertriebene,

deren Exilstatus zur Aufrechterhaltung des Patriarchats dient (vgl. Kraß 2010: 418ff). In der Liebe von Arielle zu Prinz Erik erkennt sie eine Schwäche, die sie als Druckmittel gegen König Triton einsetzen möchte, um sich an ihm zu rächen und ihn seiner Macht zu berauben (vgl. Pinsky 2004: 141). In der Märchenvorlage ist der Meerhexe der Ausgang der Geschehnisse gleich. In der filmischen Adaption hingegen besteht die Haupthandlung aus Arielles Bestreben ihren Märchenprinzen zu erobern und die Nebenhandlung aus Ursulas Bestreben die Macht des Königs zu erlangen. Die eine Frau möchte einen Mann haben, die andere möchte die Macht eines Mannes haben. Ursula glaubt, dass sie ihr Ziel nur erreichen kann, wenn sie rücksichtslos eine andere Frau für ihre Zwecke benutzt (vgl. Triton 1991: 149f). Sowohl Arielle als auch Ursula haben als Frauenfiguren Ziele vor Augen, doch nur Arielle wird ihres erreichen dürfen, weil der Machtanspruch von Ursula eine Bedrohung für die männliche Ordnung darstellt und verhindert werden muss (vgl. Davis 2006: 233).

Bei der visuellen Gestaltung der Hexe Ursula wurde darauf geachtet sie nicht allzu gutaussehend oder glamourös zu zeichnen, da sie sich im Laufe der Geschichte in die schöne Konkurrentin Vanessa verwandelt und die Transformation sehr kontrastreich erscheinen soll (vgl. Acuna 2019: o.S.). Ihr Unterleib ist von tintenfisch- oder krakenähnlicher Gestalt und wirkt mit den vielen Tentakeln wie eine umgedrehte Medusa-Figur (vgl. Sells 1995: 184; Triton 1991: 150). Ihr Körper ist der einzige unter Wasser, der verstörend ist (vgl. Kraß 2010: 418). Ihre menschliche Hälfte ist vom Aussehen einer Drag Queen inspiriert und ihre Stimme ist so dunkel wie ihr Äußeres (vgl. Acuna 2019: o.S.). Ironischerweise beschreibt sie sich trotz ihrer üppigen Formen als so machthungrig, dass sie fast am Verhungern ist (vgl. Triton 1991: 150). Ihr Gesicht ist überschminkt, sie trägt ihr Haar kurz und hellgrau. Sie wird häufig in sehr nahen Kameraeinstellungen gezeigt, in sogenannten *Close-Ups*. Manchmal spricht sie auch direkt in die Kamera und konfrontiert den Blick der Zusehenden mit ihrem Augenkontakt. Die Nahaufnahmen lassen sie bedrohlicher und größer wirken, was ihr Bosheit betont. Was sie jedoch wirklich gefährlich macht, sind ihr Zugang zu Sexualität als reife Frau und ihre Handlungsabsichten. Ursula lebt und denkt nur für sich selbst. Sie ein sexuelles Subjekt und kein Objekt (vgl. Bell 1995: 116f).

Als böse Hexe ist sie mit zahlreichen typischen negativen Eigenschaften ausgestattet, die von Neid über Wut und Gier bis hin zu Hinterlistigkeit und Betrug reichen. Ihr Lachen ist diabolisch und ihre Absichten sind egoistisch. Ihrer Bosheit und Grausamkeit wird durch lächerlich wirkende Macken entgegengewirkt (vgl. Davis 2006: 233; Bichler 2004: 177f, 224). Es gibt aber auch positive Wahrnehmungen von Ursula, trotz und wegen ihres als abweichend empfundenen Körperbilds. Mit magischen Kräften ausgestattet könnte sie jede beliebige Gestalt annehmen, aber sie entscheidet sich dafür einzigartig zu bleiben (vgl. Do Rozario 2004: 44f). Ihre Identität ist ebenso ein Statement wie ihr Wille zur Macht. Als hinterlistige

Geschäftsfrau ist sie die Böse und genießt es. Bevor Arielle den Vertrag unterschreibt, erklärt sie ausführlich alle Bedingungen, die daran geknüpft sind (vgl. Vermaak-Griessel 2022: 192, 200). Zuvor wurden freilich Maßnahmen zur Entscheidungsbeeinflussung gesetzt. Die beiden Muränen haben nach der Zerstörung der Höhle durch den Vater dafür gesorgt, dass der Teil der zertrümmerten Statue mit dem Gesicht von Erik neben der trauernden Arielle landet. Ein Akt, der Arielle trotz der Warnungen ihrer tierischen Freunde dazu bewogen hat die Meerhexe aufzusuchen. In der Höhle angekommen lässt Ursula das Gesicht von Erik erneut mit einem Trick erscheinen, wodurch Arielle überzeugt zur Feder greift und den Vertrag unterzeichnet. Die Abbildungen von Erik genügen Arielle anscheinend, um eine folgenschwere Entscheidung zu treffen. Diese Szenen verdeutlichen, dass ihr Verlangen primär auf seiner physischen Erscheinung und nicht auf seiner Persönlichkeit basiert (vgl. Trites 1991: 149).

Die Hexe Ursula ist nicht nur die einzige starke weibliche Figur im Film, an der sich Arielle orientieren könnte, sie ist für sie neben der Möwe Scuttle auch eine wichtige Quelle für Informationen über die Menschenwelt. Besonders in Liebesangelegenheiten ist Arielle noch unerfahren. Ihre tierischen Freunde und Ursula unterweisen sie, obwohl niemand von ihnen in einer Beziehung steht, geschweige denn selbst ein Mensch ist. Ursulas Lektionen über Sexualität stellen die Individualität von Weiblichkeit stark infrage (vgl. Fruzińska 2014: 66). In ihrem Charaktersong *Poor Unfortunate Souls* spielt Ursula mit Genderkonventionen und unterläuft mit ihrem parodistischen Auftritt die Erwartungen des Publikums (vgl. Musker/Clements 1989: 40:01; Sells 1995: 182). Ausgerechnet die Hexe, die von normierten Körpervorstellungen weit abweicht und in einer heterosexuellen Gesellschaftsordnung damit keine wertvolle Ware verkörpert, klärt Arielle über den Einsatz von weiblichen Vorzügen bei der Männerjagd auf. Diese Szene, in der ein Tintenfisch als Frau posiert und einer Meerjungfrau das Flirten beibringt, lädt zum queeren Interpretieren ein. Nichts an dieser Szene repräsentiert Normalität. Das burleske Schauspiel lässt eine humoristische Begegnung mit Sexualität und Gender zu, ohne diese Themen explizit anzusprechen. Auf diese Weise bleibt es im Verständnis des Disney-Konzerns kindgerecht und bietet gleichzeitig für Erwachsene die Möglichkeit die Drag-Aufführung zu durchschauen (vgl. Mallan/McGillis 2005: 14ff; Frasl 2018: 347; Wesseling 2022: 43).

In ihrem Song betont Ursula, dass die Anpassung an die idealisierten Schönheitsnormen der Menschen die einzige Möglichkeit für Arielle ist, um ihr Liebesglück zu finden (vgl. Sebring/Greenhill 2020: 263). Sie selbst repräsentiert in der Verfilmung keine Frau, sie performt lediglich wie eine und erzeugt dadurch den Eindruck, als ob eine Frau in der Welt der Männer nur eine gute Show abziehen muss, um Kontrolle zu gewinnen. Gender wird als schauspielerischer Akt, als Konstrukt, vorgeführt (vgl. Landis 2023: o.S.). Arielle erfährt, dass Stimme und Körpersprache sowohl Ausdruck als auch Befreiung von Geschlecht

sind. Geschlecht entsteht durch Wiederholungen, die öffentlich zur Schau gestellt werden und regulierte Ausdrücke von Bedeutungen sind. Die Annahme, dass Geschlecht eine natürliche, angeborene Erscheinung ist, wird damit aufgelöst (vgl. Sells 1995: 182f). Ursula setzt durch die Enttarnung der Geschlechterverhältnisse und das Empowerment von Arielle auf ihrem Weg zur Menschenfrau ein Zeichen des Feminismus (vgl. Landis 2023: o.S.).

Dank der magischen Kräfte der Hexe könnte sich Arielle alles wünschen und doch entscheidet sie sich für einen perfekten Frauenkörper und die Rolle der Ehefrau (vgl. Landis 2023: o.S.). Arielle ist ein sexuelles Subjekt, das sich selbst zum Objekt macht. Sie muss gar nicht objektifiziert werden, weil sie das selbst übernimmt, um eine erfolgreiche Weiblichkeit zu erzielen (vgl. Frasl 2018: 349). Der Tauschhandel fordert Arielles Stimme als Preis. Für ihr Verlangen nach männlicher Zuneigung muss Arielle ein sekundäres Geschlechtsmerkmal und essenzielles Kommunikationsmittel aufgeben und verstummen (vgl. Fruzińska 2014: 66). Ohne ihre Stimme ist sie allerdings ein weniger attraktives, weil beschädigtes, Produkt auf dem Dating-Markt und ihr fehlt auch das Wiedererkennungsmerkmal, um Prinz Erik auf sich aufmerksam zu machen (vgl. Murphy 1995: 133). Die Stimme ist zudem nicht nur ein individuelles Merkmal, sondern auch ein Unterscheidungskriterium zwischen Menschen und niederen Lebensformen, die der Sprache nicht mächtig sind (vgl. Yamato 2017: 306f). Dennoch versucht Ursula Arielle weiszumachen, dass sie an Land als stille und bescheidene Frau mehr Erfolg bei Männern haben wird, weil sie nicht viel Wert auf Konversation legen. Wenn Ursula das sagt, ist das nicht sexistisch, sondern vielmehr ein Verweis auf eine sexistische Gesellschaft, in der Frauen beim Sprechen so häufig von Männern unterbrochen und zum Schweigen gebracht werden, dass für sie die Annahme entstanden ist, Männer bevorzugen generell schweigsame Frauen (vgl. Begum 2022: 12).

Die Vertragsbedingungen erfordern, dass ihr Märchenprinz sie innerhalb von 3 Tagen küsst, damit sie für immer ein Mensch bleiben kann. Andernfalls gehört sie auf ewig Ursula und es erwartet sie etwas Schlimmeres als der Tod. Anstatt die Liebe durch das Lieben kennenzulernen, bekommt Arielle Anleitungen zum Einsatz ihrer Körpersprache und weiblichen Reize, damit innerhalb kürzester Zeit ein erster sexueller Kontakt stattfinden kann. Die mythologische Verführung eines Mannes durch eine Meerjungfrau wird im Film auf zweifacher Ebene aufgelöst: Die Hexe wird zur Verführerin der Meerjungfrau mit ihrem Teufelspakt, die wiederum zuvor von einem Menschen verführt wurde.

Es lassen sich im Film einige Parallelen zur Bibel finden: Der Kontakt zu den Menschen gleicht der verbotenen Frucht. Die Aale Ursulas sind wie die verlockenden Schlangen im Garten Eden. Das Rachemotiv von Ursula ähnelt jenem des Teufels aus dem verlorenen Paradies mit der Eifersucht auf Gottes Macht. König Triton lebt im Palast, während Ursula die Gefallene ist. Sie herrscht lieber in ihrer Höhle, sinngemäß Hölle, als ihm in seinem himmlischen Reich zu

dienen. Ursula will Arielle fallen sehen, so wie Satan hofft, dass die Versuchung Adams den Vater verletzen wird. Sollte Arielles Unterfangen misslingen, will Ursula sie in ihrem höllenartigen Garten für alle Zeiten behalten, so wie Satan die Seelen der Menschen sammelt (vgl. Trites 1991: 148).

Der Besuch bei der Hexe stellt im Märchen und der filmischen Ausführung eine Schlüsselszene in Bezug auf Geschlechtsidentitäten und Sexualität dar. Im Märchen bleibt die Hexe so namenlos wie alle anderen Figuren. Von ihrer körperlichen Erscheinung wird nur ihre große Brust erwähnt, die sie anreizt, um ihr schwarzes Blut für den Trank zu spenden. Ansonsten zeichnet sie vor allem ihr dämonisches Lachen und ihr dubioses Verhalten als Hexe aus. Ansonsten bietet sie lediglich eine Dienstleistung an und erhält dafür eine Gegenleistung, ohne weitere Absichten. Gegen Ende der Märchenerzählung nehmen auch die Schwestern der kleinen Meerjungfrau ihre Dienste in Anspruch.

Die Hexe Ursula bei Disney ist ebenfalls eine Geschäftsfrau, doch sie wird auch mit einer Persönlichkeit und einer Vorgeschichte ausgestattet, wodurch ihr ein Motiv für die hinterlistigen Taten gegeben wird. Der Konflikt zwischen Gut und Böse wird im Film durch zwei weibliche Kontrastfiguren aufgebaut. Arielle steht für perfekte Weiblichkeit in Reinform, wohingegen die Hexe Ursula alle negativen weiblichen Merkmale und Wünsche in sich vereint. Ihr Äußeres und ihr Zugang zu Sexualität destabilisieren Gender-Erwartungen. Ihr krakenartiger Unterleib mit den vielen Tentakeln verweist auf eine sehr intelligente Weichtierspezies ohne Wirbelsäule, die sich hauptsächlich von Fischen ernährt. Diesen Eigenschaften kommt Ursula gleich, wenn sie einen rückgratlosen und ausgeklügelten Plan entwirft, um den halb-Fisch König zu stürzen. Das Verlangen ihren Fressfeind zu besiegen liegt ihr also gewissermaßen in ihrer Natur.

Anders als König Triton braucht sie keinen Dreizack zur Anwendung ihrer Magie. Ihr wahrer Zauber liegt aber vor allem in ihrer Destabilisierung von Geschlechternormen. Sie selbst entspricht keinen Schönheitsidealen und stellt als machtgierige weibliche Figur eine ambivalente Kombination aus Bedrohung und Empowerment dar. Trotz ihrer Bosheit bietet sie eine alternative Perspektive auf Weiblichkeit, die einen Raum für queere Interpretationen öffnet, an. Indem sie Weiblichkeit zur Show erklärt und als Akt der Inszenierung beschreibt, erinnert ihre konstruktivistische Auffassung an die Performanztheorie von Butler. Durch die Einbehaltung von Arielles Stimme als Preis für den Zugang zur Menschenwelt, beraubt die Hexe Arielle ihrer verbalen Ausdruckskraft und somit ihrem Mitspracherecht.

5.5 Beziehungsstatus: Es ist kompliziert

Im fünften Abschnitt geht es darum, die Liebe erwidert zu bekommen. Ohne sich verbal mitteilen zu können, stellt dieses Vorhaben eine Herausforderung dar. Die Meerjungfrauen erleben gemeinsame Abenteuer mit ihren Prinzen, sind sich deren Liebe aber nicht gewiss.

Im Märchen erwacht die kleine Meerjungfrau unter Schmerzen am Strand und deckt ihren nackten Körper mit ihren langen Haaren zu, als sie bemerkt, dass der Prinz sie gefunden hat. Betrübt schaut sie ihn an, weil sie ihm nicht antworten kann. Er nimmt sie an der Hand und führt sie in sein Schloss. Wie vorhergesagt schmerzt jeder Schritt, aber sie erträgt es gerne an seiner Seite. Im Schloss angekommen tanzt sie in ihrem neuen Kleid für den Prinzen und zeigt auf diese Weise ihre Leidenschaft. Der Prinz ist entzückt und bittet sie für immer bei ihm zu bleiben. Er erlaubt ihr auf einem Samtkissen vor seiner Schlafzimmertüre zu nächtigen. Sie gehen zusammen reiten und bergsteigen. Abends kühlt sie ihre blutigen Füße im Meer und denkt an ihre Familie. Ihre Schwestern besuchen sie und erzählen davon, wie traurig alle über ihren Weggang sind. Eines Nachts winken ihr auch die Großmutter und der Vater, die schon seit Jahren nicht mehr an der Meeresoberfläche waren, aus weiter Ferne zu. Der Prinz findet viel Gefallen an seiner neuen Gefährtin, hängt emotional jedoch noch an seiner unbekannten Retterin aus dem Tempel. Zwar sieht die kleine Meerjungfrau ihr ähnlich, aber das reicht ihm nicht aus, um sie an ihrer Stelle zu heiraten. Die kleine Meerjungfrau hofft, dass es nie wieder zu einem Treffen des Prinzen mit dem Tempelmädchen kommen wird (vgl. Andersen 2012: 100ff).

Die Parallelisierung der Begegnungsszene zwischen dem Prinzen und der kleinen Meerjungfrau deutet bereits auf den Verlauf und Ausgang ihrer Beziehung hin. Dieses Mal ist es die Meerjungfrau, die am Strand liegt und er kommt ihr zu Hilfe. Hat sie ihn zuerst mütterlich umsorgt, so nimmt er sie nun väterlich auf. Sie aber will als Frau von ihm wahrgenommen und begehrt werden. Dazu wird es nicht kommen, was schon die unterschiedlichen Zeiten ihrer Begegnungen versinnbildlichen: Während sie im Mondlicht zum ersten Mal zu ihm gekommen ist, findet er sie bei Sonnenaufgang. Wie Tag und Nacht finden sie nicht zueinander, sondern kreisen nur umeinander (vgl. Drewermann 1997: 69f).

Der Prinz nimmt sie mit in sein Schloss, das ihrem auf dem Meeresgrund ähnelt. Die Verwandlung lässt die kleine Meerjungfrau sprachlos zurück und als stummer Mensch macht sie ihre Andersartigkeit zu einem asexuellen Gegenüber für den Prinzen (vgl. Yenika-Agbaw 2011: 96). Er versucht gar nicht ihre Körpersprache zu deuten und scheint weder fähig noch willens zu sein für ernstzunehmende Beziehungsarbeit. Ohne zu ahnen, welche Rolle er im Liebeskonzept der kleinen Meerjungfrau einnimmt, weiß er auch nichts von ihren Schmerzen oder Hoffnungen (vgl. Drewermann 1997: 71, 74). Sie sieht zwar aus wie ein Mensch, aber sie

bleibt für ihn ein mitleiderregendes Objekt, das einzig zu Unterhaltungszwecken dienen kann (vgl. Yenika-Agbaw 2011: 96f). Er lässt sie Männerkleidung tragen, wenn sie gemeinsam sportliche Ausflüge unternehmen, womit er sie sexuell sowohl tabuisiert als auch neutralisiert. Sie erhält in seinem Schloss ein Bleiberecht wie ein Haustier und auf diese Weise liebt er sie auch (vgl. Drewermann 1997: 75; Williams 2010: 201).

Die kleine Meerjungfrau lebt in der Hoffnung, dass er ihre starken Gefühle für ihn spürt und ohne Worte wahrnehmen kann. Sie tanzt leidenschaftlich für ihn, da ihre Körperlichkeit ihr als einzige Sprache übriggeblieben ist. Der Schautanz ihrer Liebe gefällt dem Prinzen, doch liebt er sie weiterhin, wie man ein kleines Kind liebt (vgl. Drewermann 1997: 73). Sie leidet sehr darunter, genau wie unter der Trennung von ihrer Familie, die sie regelmäßig besuchen kommt. Ihre Familie nimmt eine große Rolle im Leben der kleinen Meerjungfrau ein, das findet sich auch auf textueller Ebene des Märchens wieder. Andersen räumt beispielsweise den Berichten der Schwestern von ihren Erlebnissen auf der Meeresoberfläche reichlich Platz in seiner Erzählung ein. Jede der fünf Schwestern hat ihre eigene Geschichte. Sie sind ebenfalls an der Menschenwelt interessiert und teilen gerne ihre persönlichen Eindrücke von der anderen Welt mit ihrer jüngsten Schwester (vgl. Fruzińska 2014: 61, 69).

Mit dem Wechsel des Lebensraums ändert sich auch das soziale Gefüge der kleinen Meerjungfrau. Unter Wasser war sie umgeben von einer weiblichen Schar – ihren Schwestern und Freundinnen, ihrer Großmutter und der Hexe. Es herrschte eine quantitative und qualitative Dominanz der Frauen gegenüber dem Königsvater vor. Nachdem er keine Söhne hat, ist sein patriarchales Herrschaftssystem brüchig. Es sind die Frauen, die im Märchen Entscheidungen treffen und Handlungen ausführen, die sich der Kontrolle des Patriarchats entziehen. So kümmert sich die Großmutter um die Enkelinnen und führt den Haushalt, die Meerhexe weist die Meerjungfrau in die Welt der Menschen ein und die Schwestern eröffnen ihr im späteren Verlauf der Geschichte einen Weg zurück ins Meer. Der Meerkönig steht isoliert da. An Land sieht es anders aus, denn dort ist der Prinz in einen vollständigen Familienverbund mit beiden Elternteilen eingebettet, ebenso wie die Tempelprinzessin. Die Welt der Menschen ist damit ein Ort mit einer intakten patriarchalen Ordnung im Gegensatz zur Meerwelt mit einem rudimentären Patriarchat. Durch eine Heirat mit dem Prinzen würde die Meerjungfrau nicht nur Liebe, eine Seele und einen Menschenleib erhalten, sie bekäme auch Zugang zu einem traditionellen Geschlechtermodell (vgl. Kraß 2010: 354f).

Anfangs konnte sich die kleine Meerjungfrau noch ihrer Familie mitteilen, aber ihre Reise ist sie anschließend allein angetreten. Ohne Zunge ist sie nicht mehr in der Lage sich mit ihren Angehörigen auszutauschen und damit auch ihnen gegenüber verstummt. Obgleich sie sich nach der Menschenwelt gesehnt hat, verspürt sie Heimweh nach ihrer alten Heimat (vgl. Drewermann 1997: 69). Sie ist nunmehr vollkommen auf die Liebe des Prinzen angewiesen,

um eine Seele erhalten und Mensch bleiben zu können. Er wird sozusagen zu ihrem Erzeuger, wenn sie durch ihn beseelt wird. Doch der Prinz ist unterdessen auf der Suche nach seiner Retterin und trägt dieses idealisierte Bild des jungen Mädchens aus dem Tempel, das ihn damals gefunden hat, so stark in sich, dass das Zueinanderfinden mit der Meerjungfrau verhindert wird. Im Grunde könnten sich der Prinz und die Meerjungfrau gegenseitig mit ihren Erwartungen und Sehnsüchten erlösen, nur dazu wird es niemals kommen (vgl. ebd.: 72, 77f).

Arielle sitzt in der Disney-Verfilmung im seichten Wasser und bestaunt ihre Beine. Ihr Fischfreund Fabius, die Krabbe Sebastian und die Seemöwe Scuttle sind bei ihr. Provisorisch wickelt sie ihren Körper in ein Stück Stoff und präsentiert sich mit ein paar Hüftbewegungen darin, wofür sie bestätigende Pfiffe der Möwe erntet. Prinz Erik geht mit seinem Hund am Strand spazieren und glaubt seine Retterin und Traumfrau wiederzuerkennen. Da Arielle aber keine Stimme hat, ist er überzeugt sich zu irren. Er nimmt sie trotzdem mit in sein Schloss, lässt sie baden und neu einkleiden. Arielle wird am Hof für ihre Schönheit bewundert. Die irrtümlich falsche Verwendung einer Gabel beim Abendessen wird ihr sofort nachgesehen. Der Königsdiener Grimsby schlägt einen Ausflug der beiden vor, damit der Prinz aufhört vor Liebeskummer Trübsal zu blasen und seinem Gast das Reich zeigen kann. Nach einer aufregenden Kutschfahrt versuchen einige Tiere eine romantische Stimmung für Arielle und Erik herzustellen, die in einem kleinen Boot durch eine Lagune rudern. Als beide ihre Augen schließen und es zu einem Kuss kommen könnte, drehen die Muränen im letzten Augenblick auf Befehl der Hexe Ursula das Boot um. Ursula befürchtet, dass der Prinz sie bald küssen wird und beschließt zu intervenieren. Sie nimmt die Gestalt einer gutaussehenden, jungen Menschenfrau an und stattet sie mit Arielles Stimme aus (vgl. Musker/Clements 1989: 45:40–1:03:02).

Arielles Aufgabe an Land besteht darin, ihren Märchenprinzen möglichst schnell zu erobern. Ihre größte Herausforderung ist dabei seine Fixierung auf die Stimme aus seiner Erinnerung, in die er sich bei seiner Rettung verliebt hat und nach der er sich sehnt (vgl. Fruzińska 204: 66f). Seine Liebe hängt von diesem einen Merkmal ab, was die Hexe Ursula für ihre Zwecke ausnutzen kann (vgl. Murphy 1995: 133). Die stimmlose Arielle versucht auf andere Art und Weise die Zuneigung des Prinzen zu wecken. Als er sie am Strand aufliegt, klammert sie sich hilflos an ihn, während sie heimlich ihren tierischen Freunden zuzwinkert. Sie täuscht eine Schwäche vor, um ihn in seiner Funktion als Helfer in der Not aufzuwerten. Arielle setzt ihre erste Manipulation als Frau ein, um zu bekommen, was sie möchte. Sie wird in seinem Schloss aufgenommen (vgl. Trites 1991: 146f).

Beim Abendessen verlässt sie sich auf die Informationen, die sie von der Seemöwe vorab erhalten hat und kämmt sich mit der Gabel das Haar. Sie versucht menschliche Verhaltensweisen zu imitieren, scheitert bisweilen daran und versorgt dadurch nicht nur das

Publikum mit belustigenden Szenen, sondern enttarnt zugleich die Konstruiertheit der Normvorstellungen (vgl. Sebring/Greenhill 2020: 262). Fraglich ist, warum sie in der nächsten Szene erneut zur Gabel greift, um ihr Haar vor dem Schlafengehen zurechtzumachen, wenn sie beim Abendessen auf die falsche Handhabung aufmerksam gemacht wurde (vgl. Davis 2006: 178). Vermutlich sieht sie die Fehlinformation der Möwe nach, weil sie gute Absichten damit verfolgt hat. Anders als Arielle sind die Tiere nicht perfekt, sondern weisen die ein oder andere Charakterschwäche auf, was dafür sorgt, dass sie fast menschlicher wirken als die makellose Hauptfigur (vgl. Bichler 2004: 180, Zarranz 2007: 93).

Die Tiere im Film sorgen darüber hinaus auch für Ablenkung und dienen der Abschwächung der Spannung zwischen Menschen und Meerwesen. Durch das Zusammenspiel aller Lebewesen entsteht der Eindruck, dass alle Dinge gleich geschaffen sind und die Grenzen zwischen den Arten mühelos überwunden werden können. Auf den zweiten Blick wird allerdings sichtbar, dass geschlechtliche sowie Artenunterschiede auf visueller Ebene sehr wohl Machtgefälle abbilden. Die Krabbe Sebastian beispielsweise erinnert durch seinen Akzent an eine Karikatur eines schwarzen Karibikers. Seine dicken Lippen betonen stereotypisch empfundene schwarze Gesichtszüge. Er ist ein machtloses Tier und symbolisiert die eingeschränkten Möglichkeiten für Minderheiten in der westlichen Gesellschaft jemals an Macht zu gelangen (vgl. Bendix 1993: 287f). Als Arielle die Krabbe Sebastian beim Abendessen mit dem Prinzen serviert bekommt, steht sie vor einem Dilemma. Noch bevor sie sich allerdings der Situation stellen muss, folgt ein Schnitt zur nächsten Szene, der die Spannung in Heiterkeit auflöst (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 469).

Der gemeinsame Ausflug mit Prinz Erik durch sein Königreich gefällt ihr. Anders als die kleine Meerjungfrau im Märchen, findet sie sich in seiner Welt gut zurecht. Sie scheint keine starken sozialen Verbindungen in ihrer Unterwasserwelt zu haben, denn sie vermisst ihre Familie nicht offensichtlich. Ihre Schwestern haben weder ein Interesse an Menschen, noch kommen sie ihr in irgendeiner Form unterstützend zur Hilfe. Sie halten sich an die Gebote ihres Vaters und stehen damit im Dienst des Patriarchats. Nachdem sie dem Königsvater Auskunft über die Verliebtheit von Arielle gegeben haben, bringen sie sich in weiterer Folge nicht mehr in die Geschehnisse ein (vgl. Fruzińska 2014: 69, 71; Zarranz 2007: 56). Ihr Verhalten verhindert Arielles Möglichkeit einer weiblichen Allianz, da sie ansonsten nur Tiere männlichen Geschlechts als Freude hat. Immerhin sind Arielle und die Tiere ohne merkbare Hierarchie untereinander befreundet. Im Unterschied dazu befiehlt die Hexe Ursula ihren Tieren und gibt ihnen Kommandos (vgl. Bichler 2004: 181; Davis 2006: 233).

In der Lagune inszenieren Arielles tierische Freunde gemeinsam mit anderen Tieren ein romantisches Musikstück, das den Prinzen dazu bringen soll, Arielle zu küssen und sie damit für immer zu einem Menschen zu machen. Von sich aus wäre Prinz Erik anscheinend nicht

auf die Idee gekommen, diesen Schritt zu wagen. Unter Wasser hat Arielle noch davon geträumt sich in der Menschenwelt endlich frei bewegen zu können. An Land angekommen, macht sie kaum Gebrauch von diesen Möglichkeiten. Ihr Wunsch nach physischer Aktivität konzentriert sich nur mehr darauf bald zum Traualtar zu schreiten (vgl. Frasl 2018: 349).

Im Vergleich der beiden Werke werden unterschiedliche Auffassung von Liebe und Romantik deutlich. In der Märchenfassung dreht sich alles um das übergeordnete Ziel einer Seele und die Heirat mit einem Mann ist dabei ein willkommenes Mittel zum Zweck. Bei Disney wird Liebe zu einer körperlichen Sensation, auf die eine Blitzhochzeit folgen soll. Die kleine Meerjungfrau im Märchen verspürt eine tiefe Sehnsucht in sich. Sie wünscht sich nicht nur eine irdische Beziehung mit einem Mann, sondern auch eine überirdische Seelenverbundenheit mit der Ewigkeit. Sie verliebt sich in den ersten Menschenmann, den sie jemals zu Gesicht bekommt. Seine Ähnlichkeit mit ihrem inneren Traumbild, das sie anhand der Statue in ihrem Schlossgarten im Voraus errichtet hat, reicht ihr aus, um seinetwegen bereitwillig schmerzhaftes Opfer auf sich zu nehmen. Für sie sind Liebe und Leid untrennbar miteinander verbunden.

Gleich der Märchenerzählung wird auch Arielles Schicksal durch den Pakt mit der Hexe an den Prinzen gekoppelt. Sie kann ihre Auswahl nicht mehr ändern und sich einen anderen Mann aussuchen. Sollte es ihr nicht gelingen von ihm binnen 3 Tagen geküsst zu werden, war es das mit der großen Schwärmerei. In der popkulturellen Filmfassung geht es trotz des jungen Zielpublikums deutlich sexualisierter zu als in der Vorlage. Als Meerjungfrau präsentiert sich Arielle mit ihrem spärlich bekleideten und entwickelten Körper selbstbewusst unter Wasser. An Land setzt sie ihre weiblichen Reize ein, als sie Prinz Eriks Beschützerinstinkt durch das Vortäuschen eines Schwächeanfalls anregt, indem sie ihm halbnackt und hilflos in die Arme fällt. Sich zu lieben bedeutet im Film dieses Begehren durch Körperkontakt auszudrücken und sich durch einen Kuss zueinander zu bekennen. Im Märchen kann die kleine Meerjungfrau ihr sexuelles Interesse nicht entfalten, da sie in der Menschenwelt nicht als begehrenswerte, weil unvollständige, Frau wahrgenommen wird. Ihr Verlangen nach einer Zwischenmenschlichen Vereinigung bleibt unerhört.

In der Gegenüberstellung zeigt sich, dass im Märchen eine kritische Perspektive auf die Suche nach Liebe und Unsterblichkeit entworfen wird, während der Disney-Film das individuelle Streben nach Glück durch eine romantische Liebesbeziehung feiert.

5.6 Träume sind Schäume

Im sechsten Abschnitt schmachten sowohl die Meerjungfrauen als auch die Prinzen nach ihrem Objekt der Begierde, doch nur für die Prinzen scheint sich die Sehnsucht zum Leidwesen der Meerjungfrauen zu erfüllen.

Der Prinz bricht im Märchen mit dem Schiff auf ins Reich des Nachbarkönigs, dessen Tochter er als mögliche Braut kennenlernen soll. Er kann sich nicht vorstellen eine andere zu lieben als jenes unbekannte Mädchen aus dem Tempel, an das er immerzu denken muss. Bevor er eine Fremde heiratet, würde er sich eher für die kleine Meerjungfrau entscheiden, da sie seiner Retterin noch am meisten ähnelt. Das gibt ihr die leise Hoffnung, dass sich ihre Wünsche doch noch erfüllen könnten. Auf der Reise winken ihr nachts ihre Schwestern zu. Am Hafen des Nachbarkönigs angekommen werden sie gebührend empfangen. Ihnen zu Ehren finden prunkvolle Feste mit zahlreichen vornehmen Gästen statt. Als der Prinz die Königstochter sieht, erkennt er sie als seine Retterin wieder und drückt sie hochofreut an sich. Nach der Verkündung der Verlobung folgt schon bald die Hochzeit. Die kleine Meerjungfrau trägt die Schleppe der schönen Braut und denkt an alles, was sie verloren hat. Ein letztes Mal tanzt sie voller Hingabe. Die Schmerzen ihrer Beine spürt sie nicht mehr, denn die Qualen des Abschieds sind viel größer. Sie feiert ihre Todesnacht, während sich das Brautpaar in die Schlafkabine zurückzieht (vgl. Andersen 2012: 102–104).

Der junge Prinz betont oft, dass ihm die kleine Meerjungfrau am liebsten ist, doch seinen Beteuerungen folgen keine verbindlichen Taten. Die kleine Meerjungfrau findet nicht die Welt vor, auf die sie gehofft hat. Sie wollte als Frau akzeptiert und geliebt werden. Er hingegen liebt sie geschwisterlich, bewundert sie für ihre Tanzkünste und schätzt ihre Begleitung bei Unternehmungen. Wie ein liebgewonnenes Haustier schläft sie auf einem Kissen vor seiner Schlafzimmertüre. Bis zuletzt versteht beziehungsweise erkennt er sie nicht. Während sie stumm ist, scheint er blind zu sein. Im Märchen gibt es keine Hexe, die interveniert und die für diese Umstände mitverantwortlich gemacht werden kann. Die kleine Meerjungfrau ist das einzige Opfer ihrer Sehnsüchte (vgl. Drewermann 1997: 30, 81f; Bendix 1993: 286; Hastings 1993: 88).

Auf dem Weg zur Brautschau erklärt der Prinz, dass er eher die kleine Meerjungfrau als Ersatz für die Frau aus seiner Erinnerung heiraten würden, da sie ihr noch am meisten ähnelt, als die standesgemäße Diplomatie mitzumachen und jemanden zu heiraten, die er nicht im Geringsten begehrt. Alles, was die kleine Meerjungfrau war und besaß, hat sie aus Liebe zu ihrem Prinzen geopfert. Aus ihrer Sicht kann sie nichts tun, um die Entscheidung des Prinzen zu beeinflussen. Seit der Rettung hat sie es nicht mehr gewagt ihm gegenüber aktiv zu werden (vgl. Drewermann 1997: 79ff, 84).

Aus Missverständnis und Missverstand wird der Prinz eine andere wählen, eine Angehörige seiner Art (vgl. Drewermann 1997: 31; Bendix 1993: 286). Die kleine Meerjungfrau muss feststellen, dass die andere, das Mädchen aus dem Tempel, sehr hübsch ist und erkennt somit Qualitäten ihrer Konkurrentin an. Es entsteht ein Liebesdreieck zwischen dem Prinzen, der kleinen Meerjungfrau und dem Tempelmädchen. Die kleine Meerjungfrau ist wohl neidisch, aber sie wetteifert nicht mit ihrer Konkurrentin. Vielmehr bewundert sie ihre Schönheit und bestätigt auf diese Weise gleichsam die Wahl des Prinzen. Sie wird von ihrem Platz an der Seite des Prinzen verdrängt und er fordert sie auf, sich für ihn zu freuen. Sie tut es, auch wenn es sie sehr schmerzt (vgl. Trites 1991: 147; Drewermann 1997: 81).

Im Märchen begegnen die beiden Frauen einander versöhnlich, denn auch die Tempelprinzessin, die er heiratet, ist keine missgünstige Konkurrentin, sondern eine Verkörperung von Tugend und Unschuld (vgl. Kraß 2010: 348f). Die Tragik der Geschichte liegt darin, dass der Prinz und die Meerjungfrau sich in Verehrung zueinander begegnen, aber nicht zu einer Einheit finden. Wenn Mann und Frau sich nicht vereinen, scheitert die Synthese von Geist und Natur (vgl. Stiasny 1996: 118). Am Hochzeitstag tanzt sie wie bei ihrer ersten Begegnung um ihr Leben. Wieder übertanzt sie ihre Schmerzen, doch dieses Mal ohne Hoffnung und in Erwartung ihres Todes. Die kleine Meerjungfrau tanzt ihren Todestanz (vgl. Drewermann 1997: 84).

In der Disney-Adaption sieht man Prinz Erik nachdenklich auf dem Balkon seines Schlosses stehen. Sein Bediensteter Grimsby kommt hinzu und rät ihm seine Schwärmerei für eine Unbekannte aufzugeben. Er soll sich lieber für einen Menschen entscheiden, den es bereits gibt. Erik blickt zu Arielles Fenster hinauf und scheint dem Vorschlag folgen zu wollen. Als er losgehen möchte, ertönt die vertraute Singstimme seiner Retterin. Unten am Strand entdeckt er eine junge Frau, die ihn mit ihrem Gesang hypnotisiert. Die junge Frau ist in Wahrheit die Meerhexe Ursula, die sich in eine reizende Menschengestalt namens Vanessa verwandelt hat, um die Liebespläne von Arielle zu boykottieren. Am nächsten Morgen gesteht Grimsby ein, dass er sich geirrt hat und Eriks Traumfrau tatsächlich zu existieren scheint. Er wird alles für die Hochzeit veranlassen, die noch am selben Tag stattfinden soll. Arielle hat sich versteckt und das Gespräch belauscht. Sie ist am Boden zerstört und läuft weinend davon. Als das festlich geschmückte Hochzeitsschiff ablegt, bleibt Arielle am Hafen zurück und schaut der Hochzeitsgesellschaft seufzend nach. Ihre tierischen Freunde, die Krabbe Sebastian und der Fisch Fabius, sind bei ihr und ebenfalls niedergeschlagen ob der misslichen Lage (vgl. Musker/Clements 1989: 1:03:03–1:06:27).

Von sich aus unternimmt Arielle nichts, um die Vermählung zwischen Erik und Vanessa zu verhindern. Passiv schaut sie dem davon segelnden Schiff nach. Arielle hat von ihrem *Prince Charming* und einer Hochzeit im weißen Kleid geträumt. Sie war bereit ihre Identität als

Meerjungfrau aufzugeben. Als sich ihre Träume in Luft auflösen, findet sie sich leidend mit ihrem Schicksal ab (vgl. Tseëlon 1995: 1027; Bendix 1993: 288). Arielle kann nur ein Mensch bleiben und ihren Märchenprinzen heiraten, wenn es innerhalb von 3 Tagen zu einem Kuss der wahren Liebe kommt. Trotz gegenseitigem Interesse füreinander, hat sie verunsichert darauf gewartet von ihm geküsst zu werden. Es sind ihre tierischen Begleiter, die die Initiative ergreifen und versuchen, ihn dazu zu bringen, sie endlich zu küssen und von ihrem Fluch zu erlösen (vgl. Fruzińska 2014: 67).

Wie im Märchen, hängt der Prinz innerlich seiner Traumfrau nach und sieht eine Beziehung mit der Meerjungfrau lediglich als annehmbaren Ersatz an. Die Stimme seiner Retterin, die sich in sein Liebesgedächtnis eingebrannt hat, ist so machtvoll, dass die Hexe Ursula sie für ihre Intervention einsetzen kann. Im Zeichentrickfilm ist die dritte Person im Liebesdreieck ebenfalls eine Illusion. Prinz Erik verliebt sich in seine Erinnerung an die schöne Gesangsstimme seiner Retterin. Er liebt die als Menschenfrau Vanessa verzauberte Hexe Ursula, wie er das Traumbild in seiner Phantasie liebt, und zwar nur aufgrund eines Merkmals. Sein Begehren ist genauso oberflächlich wie jenes von Arielle, die sich in seine körperlichen Attribute verliebt hat (vgl. Trites 1991: 148). Die Hexe Ursula droht nicht nur den Meerkönig zu entmachten, sie gefährdet durch die Verführung von Erik auf die irdischen Machtverhältnisse (vgl. Kraß 2010: 424). Ursula und Arielle müssen beide Weiblichkeit performen, um ihre Ziele zu erreichen. In Gestalt von Vanessa wird die Hexe zur romantischen Gegenspielerin. Arielles Wunsch von einer Hochzeit mit ihrem Traumprinzen ist von der Gesellschaft validiert, während Ursulas Wunsch nach Macht das nicht ist. Beide nehmen Risiken auf, um an ihr Ziel zu gelangen. Am Ende wird die Frau siegen, die weder das Patriarchat unter Wasser noch an Land gefährdet (vgl. Williams 2010: 199f).

Die Analyse des Märchens und dessen filmischer Adaption offenbart stereotype Beziehungsmuster zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit sowie deren Auswirkungen auf das Schicksal der Figuren. Beide Meerjungfrauen haben sich verliebt, waren bereit Opfer zu bringen und leiden schließlich unter ihrer Tatenlosigkeit. Die kleine Meerjungfrau im Märchen wird von ihrem Prinzen nicht als gleichwertiges Geschöpf erkannt. Ihre Liebe ist geprägt von Selbstaufopferung und großem Leid. Er kann sich eine Verbindung mit ihr nur als Ersatz für seine unerreichbare Traumfrau vorstellen. Diese Dynamik verweist auf ein Geschlechterverständnis, bei dem die Frau als Objekt des Mannes fungiert und ihm die Entscheidungsgewalt überlässt. Die filmische Meerjungfrau Arielle ist anfangs aktiv und willensstark in der Verwirklichung ihrer Wünsche beteiligt. Sie widersetzt sich ihrem Vater und seinen Regeln. Unterstützt von ihren tierischen Freunden nimmt sie Risiken auf sich und hat ein klares Ziel vor Augen. Doch sobald es darum geht, den Kuss der wahren Liebe zu realisieren, wartet sie darauf, dass Prinz Erik die Initiative ergreift. Sie verhält sich passiv und zurückhaltend in seiner

Gegenwart. Wie rund 150 Jahre zuvor zur Entstehungszeit des Märchens, legt sie als Frau geduldig ihr Schicksal in die Hände eines Mannes.

Das Spannungsfeld zwischen individueller Sehnsucht und gesellschaftlichen Erwartungen wird in den beiden Erzählungen unterschiedlich thematisiert. Während die kleine Meerjungfrau bis zuletzt an ihrer moralischen Integrität festhält und alles für einen Mann opfert, der sie weder versteht noch begehrt, wirft Arielle alle romantischen Hoffnungen sofort über Bord, als sie sich geschlagen sieht. Das vermittelt den Eindruck, als hätten Frauen, die nicht von ihren Männern auserwählt werden, das stillschweigend zu akzeptieren.

5.7 Hilfe naht

Im siebten Abschnitt scheint alle Hoffnung verloren. Es kommt zur Hochzeit des Prinzen mit einer anderen Frau, was das Scheitern des Pakts bedeutet. Den Verlust betrauernd ahnen die Meerjungfrauen nicht, dass es noch eine Chance für sie geben könnte.

Der Hochzeitmorgen des Prinzen mit seiner neuen Gemahlin bedeutet im Märchen den Tod für die kleinen Meerjungfrau. Kurz vor Sonnenaufgang ist es ruhig auf dem Schiff. Sie lehnt an der Reling und wartet auf die aufgehende Sonne, die sie in Schaum auflösen wird. Auf einmal entdeckt sie ihre Schwestern im Meer. Ihre einst langen Haare sind abgeschnitten und ihre Gesichter ganz blass. Sie erzählen ihr, dass sie ihre Haare der Meerhexe im Tausch gegen ein magisches Messer gegeben haben. Die Schwestern wollen verhindern, dass sie stirbt. Wenn die kleine Meerjungfrau das Messer ins Herz des Prinzen sticht und sein Blut auf ihre Beine tropft, werden sie wieder zu einem Fischeschwanz und sie kann zurück ins Meer kommen. Bevor die Schwestern wieder untertauchen, bitten sie die kleine Meerjungfrau sich zu beeilen und überreichen ihr das Messer. Eine*r von beiden muss noch vor Sonnenaufgang sterben. Die kleine Meerjungfrau geht in die Kabine des schlafenden Brautpaares. Sie küsst den Prinzen auf die Stirn und hört, wie er schlaftrunken den Namen seiner Braut murmelt. Mit zittrigen Händen schmeißt sie das Messer über Bord, wirft einen letzten Blick auf den Prinzen und stürzt sich mit den ersten Sonnenstrahlen ins Meer, wo ihr Körper zu Schaum wird (vgl. Andersen 2012: 104–106).

Andersens Meerjungfrau betritt die Welt der Menschen mit einem romantischen Verlangen und einer spirituellen Sehnsucht nach einer Seele (vgl. Hastings 1993: 85). Von der Menschenwelt verführt will sie an Land leben, aber findet nur den Tod, der ihr Leid beendet. Sie hat nicht den Prinzen unter Wasser und in seinen Tod gezogen, um mit ihm vereint zu sein, wie es die Tradition der Meerjungfrauen-Mythologie vorschreibt (vgl. Mortensen 2016: 180f). Der Prinz ist verblendet und mitverantwortlich für ihr Schicksal. Er findet in der Tempelfrau sein

Wunschbild wieder und ist in sein eigenes Machwerk verliebt. Die kleine Meerjungfrau bleibt versöhnlich und gibt ihm weder die Schuld für ihr Begehren noch für die unerwiderte Liebe.

Der angeblich unwiderrufliche Zauber wird durch ihre Schwestern, die ihr Haar selbstlos für sie opfern, im letzten Moment widerruflich gemacht. Als sie die Gelegenheit erhält ihre Meerjungfrauen-Gestalt durch den Mord am Prinzen wieder anzunehmen, entscheidet sie sich dagegen ihre moralische Haltung aufzugeben. Sie übernimmt die Verantwortung für ihr eigenes Handeln und stellt sich den tödlichen Konsequenzen (vgl. Trites 1991: 151; Hastings 1993: 85). Ein zweites Mal retten sie auf diese Art den Prinzen vor sich, denn bereits in der Sturmnacht hat sie ihn vor ihrer Leidenschaft und damit vor dem Tod gerettet. Sie wird erneut zur Erlöserin, indem sie ihn an Land lässt und sich ins Meer zurückzieht. Beide haben unter dem Missverständnis und der fehlenden Erwidern der Liebe ihrer Traumbilder gelitten. Die kleine Meerjungfrau weiß, dass er ohne sie weiterleben kann. Der Prinz hat in seiner Braut die Projektion seiner Wünsche gefunden. Ihr Selbstmord ist zugleich ein verhinderter Mord (vgl. Drewermann 1997: 87f). Auch wenn ihre Erwartungen in dieser Welt nicht erfüllt werden, wird sie durch ihre moralische Haltung eine zweite Chance auf eine Seele erhalten (vgl. Hastings 1993: 85).

Hätte die kleine Meerjungfrau den Prinzen getötet, wäre sie wieder als vollwertiges Mitglied in ihre Unterwassergemeinschaft zurückgekehrt, wo sie für ihren königlichen Status und ihre Talente bewundert wird. Sie hat sich eine Aufnahme in die Welt der Menschen und deren Gesellschaft durch die Hochzeit erhofft, doch sie blieb bis zum Schluss eine Fremde (vgl. Yenika-Agbaw 2011: 99). Sie entscheidet sich lieber dafür ihr Leben aufzugeben, als in einen Körper zurückzukehren, der sich für sie falsch anfühlt (vgl. Spencer 2014: 118). Die kleine Meerjungfrau hat ihren Prinzen verloren und kehrt wieder in ihr Herkunftselement zurück, in dem sie aufgeht (vgl. Kraß 2010: 351).

Die Seemöwe Scuttle fliegt in der filmischen Interpretation an der Kabine der zukünftigen Braut vorbei und erkennt den Täuschungszauber der Hexe Ursula, deren Gestalt im Spiegel anstelle von Vanessa reflektiert wird. Sofort erzählt die Möwe Ariel und ihren Freunden von dem Betrug. Ariel springt ins Wasser und möchte dem Schiff nachschwimmen, was ihr in Menschengestalt allerdings schwerfällt. Die tierischen Freunde organisieren ein Fass, an dem sie sich festhalten kann, und der Fisch zieht sie hinter sich her. Die Krabbe will König Triton informieren, während die Möwe weitere Tiere zu Hilfe holt, um die Hochzeit zu verhindern. Auf dem Hochzeitsschiff stimmt Erik unter Hypnose der Vermählung zu und als der Pfarrer sein Wort an Vanessa richtet, beginnen dutzende Tiere ein großes Chaos anzustiften. Im Durcheinander gelingt es der Möwe die Kette loszureißen, sodass die Muschel auf dem Boden zerbricht. Ariels Stimme gelangt wieder in ihren Körper und Prinz Eriks Bann ist aufgehoben. Er erkennt sie als seine wahre Retterin und es kommt zum Kuss. Zur Freude der Hexe Ursula

ist die Sonne bereits aufgegangen und Arielles Beine verwandeln sich zurück in einen Fischeschwanz. Siegesicher nimmt sie Arielle gefangen und springt mit ihr über Bord (vgl. Musker/Clements 1989: 1:06:28–1:10:33).

Nur durch den Aufruf ihrer tierischen Freunde schreitet Arielle zur Tat und will um Erik kämpfen (vgl. Bendix 1993: 288; Fruzińska 2014: 67). Auf dem Schiff kommt es zur Auseinandersetzung zwischen den Tieren und der Hexe Ursula in Gestalt der Braut Vanessa. Die wahre Hässlichkeit der Hexe wurde durch die Reflexion im Spiegel enttarnt. In der Welt von Disney wird Schönheit zum Kriterium für Liebenswertigkeit. Erst als sich die widerliche Hexe in die gutaussehende Vanessa verwandelt, wird sie zu einer akzeptablen Partie für den Prinzen. Genau wie Arielle muss sie einen Zaubertrick anwenden, um als Frau schön und damit begehrenswert zu sein. Die äußere Erscheinung soll zur Erreichung der Ziele verhelfen, denn das gute Aussehen dient als Beweis für herausragende Charaktereigenschaften. Die versuchte Täuschung der bösen Hexe muss aus diesem Grund zwangsläufig bestraft werden (vgl. Davis 2006: 232).

Arielle bekommt ihre Stimme zurück, weil die Tiere die Pläne ihrer Antagonistin durchkreuzen konnten. Die Befreiung ihrer Stimme sorgt für das endgültige Scheitern der Zeremonie. In dem Moment, in dem sie ihre Stimme wiedererlangt, wird das Hochzeitsritual der patriarchalen Ordnung gestoppt. Die Wiedererlangung ihrer Sprache holt außerdem die herrschsüchtige Hexe aus ihrer Verwandlung und die weibliche Bedrohung des Machtgefüges kann vorerst abgewendet werden (vgl. Sells 1995: 185). Arielle hat wieder einmal Mut bewiesen, als sie sich ins Wasser gestürzt und nicht aufgegeben hat. Sie ist in der Lage Entscheidungen für sich zu treffen und ist bereit, wie damals bei ihrer Verwandlung, Risiken für ihr Vorhaben einzugehen. Einerseits wirkt sie naiv, wenn sie unfähig ist unzuverlässige Informationen von der Seemöwe über die Menschenwelt richtig zu deuten, andererseits ist sie mit einem starken Willen ausgestattet, der sie als weibliche Figur zur Aktivität drängt (vgl. Davis 2006: 181). Sie kann also der Versuchung einer Intervention nicht widerstehen und setzt sich für ihre Ziele ein (vgl. Fruzińska 2014: 70). Nach der Unterstützung der Tiere, die nicht verhindern konnten, dass der Kuss zu spät erfolgt ist, übernehmen die männlichen Figuren Erik und Triton die Austragung des finalen Kampfes zwischen Gut und Böse, sprich zwischen männlicher und weiblicher Vorherrschaft (vgl. Towbin et al. 2004: 37f).

Im Film wird das aktive Einmischen und Betrügen der Hexe Ursula dazu genutzt, sie als Gegenspielerin von Arielle zu installieren. Im finalen Kampf zwischen Gut und Böse kann somit die Auslöschung der Hexe als Sieg des Guten verbucht werden. In der Märchenerzählung gibt es ebenfalls einen guten Ausgang, der klassische Endkampf fehlt allerdings in der Geschichte, was die filmische Version interessanterweise näher an eine volkstümliche Erzähltraditionen rückt als die Märchenvorlage. Die Hexe im Märchen tritt zwei Mal in Aktion, wenn sie mit ihren

Künsten die kleine Meerjungfrau mit einem Trank und später ihre Schwestern mit einem magischen Messer ausstattet. Sie bekommt dafür jedes Mal ein kostbares Körperstück als Bezahlung und damit endet ihr Auftritt auch schon wieder. Sie kann als faire Händlerin betrachtet werden.

Vor die Wahl gestellt ein Leben zu opfern, entscheidet sich die kleine Meerjungfrau dafür nicht den Prinzen für den Misserfolg zu bestrafen, sondern lieber alle Schuld auf sich zu nehmen. Nicht nur sie hat gelitten, denn auch der Prinz hat sich nach seiner unbekannten Retterin gesehnt und eine Fixierung auf ein abwesendes Liebesobjekt entwickelt. Er ist mehr an einer idealisierten Vorstellung von Liebe interessiert, als die Gefühle der kleinen Meerjungfrau zu enträtseln. Am Ende wird er von seinem Liebesleid erlöst, weil er die Frau seiner Träume heiraten darf. Die Tempelprinzessin ist auch ein Opfer der Umstände, wobei ihr das Missverstehen des Prinzen zugutekommt und sie mit ihm eine standesgemäße Vermählung eingehen kann. Obwohl die Sehnsucht der kleinen Meerjungfrau dadurch unerfüllt bleibt, wird ihr Umgang mit ihrer Rivalin als sehr versöhnlich dargestellt. Im Kontrast dazu erwacht Arielles Mut in letzter Sekunde wieder. Die Tiere an ihrer Seite motivieren sie, um Prinz Erik zu kämpfen und sie lässt sich mitreißen. Hat sich Arielle zuvor noch mit der Entscheidung des Prinzen für Vanessa abgefunden, ändert die Enttarnung der Hexe und ihrer Absichten alles. Gegen die böse Hexe will sie es aufnehmen, gegen eine andere Menschenfrau wollte sie es nicht einmal versuchen.

Die Herausforderungen auf der Heldinnenreise der beiden Meerjungfrauen werden zwischen den Bedeutungswelten von Geschlecht, Macht und Identität unterschiedlich verhandelt und doch fällt für beide der Pakt an dieser Stelle ins Wasser.

5.8 Das ewige Glück der Menschen

Im achten und letzten Abschnitt ist ein aussichtsloser Tiefpunkt erreicht, denn für beide Meerjungfrauen hat sich der Pakt nicht zu ihren Gunsten erfüllt. Eine überraschende Wendung wird über ihr weiteres Schicksal entscheiden.

Im Märchen hat sich die kleine Meerjungfrau bei Sonnenaufgang ins Meer und somit in ihren Tod gestürzt. Wundersamerweise erhebt sie sich als Luftgeist aus dem Meerschäum und sieht über ihr Hunderte von durchsichtigen Wesen, die flügellos durch die Luft schweben. Die Menschen können diese Wesen weder hören noch sehen. Sie fragt, was mit ihr passiert ist und erfährt, dass sie nunmehr zu den Töchtern der Luft zählt, die sich durch gute Taten selbst eine unsterbliche Seele erarbeiten können. Sobald sie den Menschen 300 Jahre lang geholfen hat, darf sie an deren Glück der Ewigkeit teilhaben. Die Frist kann allerdings auch verlängert oder verkürzt werden. Jedes Mal, wenn sie einem braven Kind begegnet, verkürzt Gott die

Zeitspanne. Doch jedes Mal, wenn sie auf ein Kind treffen, das unartig ist, verlängern ihre Tränen die Dauer bis zum Erhalt einer Seele. Als Meerjungfrau ist es ihr nicht gelungen eine Seele durch die Liebe eines Menschen zu erhalten, umso mehr rührt sie diese Chance. Auf dem Schiff suchen der Prinz und seine Gemahlin nach ihr und vermuten sie über Bord. Als Luftgeist küsst sie lächelnd die Stirn der Braut und schwebt davon (vgl. Andersen 2012: 106f).

Der Weg, den Andersen für die kleine Meerjungfrau wählt, erlaubt es der Titelheldin den Tod zu überwinden und trotzdem die religiösen Regeln einzuhalten, indem ein seelenloses Wesen nicht sofort in den Himmel aufsteigen darf (vgl. Yamato 2017: 302). Die Erlösung durch die Liebe eines Mannes ist nicht der einzige Weg, denn sie kann ihre Erlösung auch durch Selbstlosigkeit und gute Taten selbstständig erreichen. Auf diese Weise wird sie, auch wenn es deutlich länger dauert, eine Seele durch eigene Anstrengung erlangen und bekommt sie nicht durch einen Mann geschenkt (vgl. Trites 1991: 150).

Die Wahl, vor die sie mit dem Erhalt des Messers gestellt wurde, kommt einer Prüfung gleich, die sie bestanden hat. Sie darf als himmlisches Wesen nach 300 Jahren in Gottes Reich einkehren. Ausgehend vom Entstehungszeitpunkt des Märchens im Jahr 1837 ist die kleine Meerjungfrau vermutlich noch bis 2137 mit ihrer Aufgabe betraut (vgl. Williams 2010: 196). Wegen ihrer Gutherzigkeit und ihrer Opferbereitschaft wird die kleine Meerjungfrau zu einer Tochter der Luft. Zum ersten Mal füllen sich ihre Augen mit Tränen und weisen auf ihre menschenähnliche Entwicklung hin (vgl. Fruzińska 2014: 62). Ihr Leiden auf Erden hat ein Ende gefunden. So viele Schmerzen hat sie für eine Seele auf sich genommen und schenkt den Menschen, denen ebenfalls kein Liebesglück zu Lebzeiten vergönnt ist, mit ihrer Geschichte die Hoffnung auf eine jenseitige Erfüllung (vgl. Drewermann 1997: 91f).

Im Laufe des Märchens bewohnt die kleine Meerjungfrau Wasser, Land und Himmel. Sie durchläuft in verschiedenen Erscheinungsformen alle Elemente der in der Romantik beliebten Elementargeisterlehre von Paracelsus. Zu Beginn ist sie als Meerjungfrau im Wasser, später als Mensch auf der Erde und zum Schluss als Luftgeist im Himmel. Als sie in ihren Tod springt, tut sie das bei Sonnenaufgang. Die Hitze der Sonne lässt als Feuerelement den Meerschäum verdunsten und sie als Geist aufsteigen. Die Lehre unterscheidet unterirdische Körper ohne Seele, irdische Körper mit Seele und Überirdisches ohne Körper und Seele. Als Tochter der Luft zählt sie zu den seelenlosen Elementargeistern, die sich in der christlichen Weltanschauung durch Werke der Barmherzigkeit eine Seele verdienen können. Die bewahrte Virginität ermöglicht vermutlich auch ihre Auferstehung als Luftgeist, denn nach dem Vorbild christlicher Schutzengel ist ihr Wunsch nach einer Vereinigung mit den Menschen der Fürsorge für die Menschen gewichen (vgl. Kraß 2010: 349f, 353f). Eine Rückkehr zum Ursprung ist für die kleine Meerjungfrau nicht mehr möglich. Durch das Verlassen ihres Habitats und ihrer Familie hat sie eine Bruchstelle in der Unterwasserwelt hinterlassen. In der

Menschenwelt erscheint sie verstummt und verstümmelt. Als Tochter der Luft wird niemals ihre sexuelle Neugierde ausleben. Sie hat tiefes Leid erfahren, aber auch verursacht. Andersen widmet sein Märchen einer Gescheiterten (vgl. Malle 2008: 49; Tseëlon 1995: 1020ff; Drewermann 1997: 82). Das Märchen endet mit einer Botschaft an das kindliche Publikum, die zur Affirmation der bürgerlichen Moralvorstellungen 19. Jahrhunderts passt. Es legt auch Zeugnis ab für die Gedankenwelt im europäischen Kampf der Geschlechter zu jener Zeit, in der Männer und Frauen in getrennte und einander gegenüberstehende Sphären aufgeteilt wurden. Den Frauen wurden Gefühle und Triebe zugeschrieben und den Männer Verstand und Selbstbeherrschung (vgl. Neuhaus 2017: 225; Drewermann 1997: 88).

Gefühlvoll verabschiedet sich auch die kleine Meerjungfrau von ihrer ehemaligen Rivalin, als sie sie als Luftgeist zum Abschied auf die Stirn küsst und ihr zulächelt. Der Konflikt zwischen den beiden wird dadurch noch mehr verringert, als er ohnehin schon war. Das Märchen vermittelt wesentlich positivere Vorstellungen davon, was es bedeutet eine Frau zu sein, als dessen Verfilmung rund 150 Jahre später. Ihre Großmutter ist eine vertrauensvolle und zuverlässige Informationsquelle für sie. Die Hexe mischt sich nicht in die Geschehnisse ein, sondern spendet sogar ihr eigenes Blut für die Herstellung eines Zaubertranks, um der kleinen Meerjungfrau ihren Wunsch zu erfüllen. Ihre Schwestern schneiden ihr wertvolles Haar ab, um ihr einen letzten Ausweg zu ermöglichen. Selbst das Mädchen aus dem Tempel akzeptiert die Gefährtin des Prinzen. Zuletzt sind auch die Töchter der Lüfte ein Bund weiblicher Wohltäterinnen, die die kleine Meerjungfrau unterstützend aufnehmen. Dieses starke, weibliche Umfeld wird in der Disney-Adaption durch die Änderung der Figuren auf geschlechtlicher und funktionaler Ebene vollständig zerstört (vgl. Trites 1991: 151f). Gleichberechtigte Frauenbündnisse ermöglichen gegenseitige Bestätigung, Intimität und Teilung von Macht, wodurch eine Autonomie jenseits von Heirat denkbar wird (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 483f). Am Ende heiratet die kleine Meerjungfrau im Grunde auch, weil sie als Tochter der Luft nonnenähnliche Dienste verrichtet und als solche zu den Vermählten Gottes zählt.

Im Zeichentrickfilm reichen König Tritons Kräfte nicht aus, um den abgeschlossenen Vertrag zwischen der Meerhexe Ursula und seiner Tochter zu zerstören. Die Hexe bietet ihm einen Gefangenenaustausch an, dem er zustimmt. Er schrumpft zu einem Polypen zusammen und Arielle erhält wieder die Form einer Meerjungfrau. Ursula setzt sich zufrieden die Krone auf, als sie Prinz Erik mit einer Harpune verletzt, die er von einem Schiff aus abfeuert. Ihr Gegenschuss mit dem Dreizack verfehlt Erik, weil Arielle ihn abfälschen kann, und verbrennt stattdessen ihre beiden Aale. Die Hexe wird durch die Gegenwehr immer wütender und wächst zu einem Riesenmeeresungeheuer an. Das erzeugt einen gewaltigen Sturm und sie richtet den Dreizack gerade auf Arielle, da spießt Erik sie mit dem Mast seines Schiffs auf. Die Hexe

versinkt schreiend im Meer. Alle Polypen aus ihrem Gewahrsam erhalten ihre einstigen Körper wieder, so auch König Triton. Wieder im Besitz seiner Macht entschließt er sich seiner Tochter zu helfen und sie in einen Menschen zu verwandeln. Mit Erik vereint folgt eine Kusszene, die in ihre Hochzeit überblendet. Die Menschen an Bord des Hochzeitsschiffs gratulieren dem Brautpaar ebenso wie das Meervolk um sie herum im Wasser. König Triton zaubert einen Regenbogen in den Himmel und das glückliche Paar küsst sich erneut (vgl. Musker/Clements 1989: 1:10:34–1:18:18).

Im Märchen wird die kleine Meerjungfrau zu Meerschäum, in dessen filmischer Fassung zu einer Meerespflanze. Arielle akzeptiert die Selbstaufopferung ihres Vaters mit ihr den Platz zu tauschen, anstatt sich an die Vertragsbedingungen zu halten, die sie mit Ursula vereinbart hat. Nachdem ein Mann verhindert ist, springt der nächste ein, um der Meerjungfrau in Not zu helfen: Prinz Erik wird aktiv. Seine mutige Entscheidung sichert ihm auch den Respekt von König Triton, der ihnen nach der erfolgreich durchgeführten Mission seinen Segen gibt (vgl. Bendix 1993: 287f). Als die Hexe Ursula von Prinz Erik angegriffen wird, lässt sie diese Herausforderung und Infragestellung ihrer neu erworbenen Macht so wütend werden, dass sie immer weiter anwächst (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 472). Zunächst scheint es so, als ob Arielle und Erik unterlegen wären, schon allein aufgrund des Größenunterschieds und ihrer Verteidigungsmöglichkeiten. Die Hexe Ursula fühlt sich siegessicher, weil sie Arielle ausgetrickst und ihr Ziel erreicht hat. Die Unterstützung, die Arielle von den männlichen Figuren aus ihrem Umfeld erhält, hat sie dabei zweifellos unterschätzt und damit ist ihr Untergang besiegelt (vgl. Bichler 2004: 181f). Gewaltdarstellungen werden im Film verharmlost, indem sie nicht, gemindert oder humoristisch, wie im Fall der Krabbe als königliches Abendessen, vorkommen. Die Hexe geht unter und im nächsten Moment regnen ihre Körperteile in harmlosen Flocken auf den Meeresboden herab (vgl. Bichler 2004: 218).

Im Zeichentrickfilm der Disney-Studios gibt es keine Diplomatie, das Böse wird ohne Verhandlung zerstört. Die Botschaft lautet, dass schlechte Dinge nur wegen schlechten Figuren passieren. Sobald diese personifizierten Ursachen des Unglücks beseitigt sind, steht einer Wunscherfüllung nichts mehr im Wege (vgl. Hastings 1993: 90). In der finalen Konfrontation wird männliche Macht als positiv und weibliche Inanspruchnahme als negativ zementiert. Das Böse kommt in Form einer Frau, die den Phallus-Stab der Macht begehrt und selbst zu einem riesigen Phallus heranwächst, der sich aufrecht aus dem Wasser aufbäumt (vgl. Trites 1991: 150). Die rituelle Schlachtung der archetypisch bösen weiblichen Figur wird von Repräsentanten des Patriarchats durchgeführt (vgl. Kraß 2010: 424; Sells 1995: 176). Brave Meerjungfrauen sollen offenbar nicht so viel Macht haben, um Meerungeheuer selbst zu töten. Diese mutige Aufgabe übernimmt lieber der Prinz, selbst wenn sie vielmehr unter der Hexe gelitten hat (vgl. Trites 1991: 150). Immerhin hat die fiese Hexe unentwegt bis

zu ihrem Tod für ihre Ziele gekämpft, was die schöne und charmante Arielle nicht von sich behaupten kann (vgl. Zipes 1995: 37).

Das Filmende ist problematisch, weil argumentiert werden kann, dass keine eigenständige Reifung der Heldin stattgefunden hat. Prinz Erik tötet die Hexe und Vater Triton rettet sie sowohl aus ihrem Vertrag und macht anschließend auch die Hochzeit durch seine Zauberkraft möglich. Arielle hat ihre Probleme also nicht selbst gelöst. Sie hat es nur geschafft, ihren Vater erkennen zu lassen, was ihr persönliches Glück bedeutet. Weder sie noch ihre Ziele ändern sich, sondern sie bringt die anderen dazu sie und ihre Wunschvorstellungen zu akzeptieren (vgl. Fruzińska 2014: 67, 71). Als ihr gelungen ist die Gültigkeit ihrer Partnerwahl und das, was Erik repräsentiert, vorzuführen, erhält sie den Segen ihres Vaters. Ab diesem Moment teilen sie eine Sichtweise über die Zukunft des Königreichs (vgl. Do Rozario 2004: 56). Ihr Vater hätte von Anfang an die Möglichkeit gehabt sie in einen Menschen zu verwandeln, aber sie musste ihren Willen zunächst beweisen (vgl. Fruzińska 2014: 67).

Unklar bleibt, ob König Triton ihr Interesse für Menschen und deren Kultur plötzlich akzeptiert oder nur die Tatsache, dass er sie aus seiner Obhut in die eines ebenbürtigen Mannes weiterreichen kann. Das Heranwachsen scheint in diesem Fall eher durch den Übergang aus dem Elternhaus ins Eheleben stattzufinden als auf persönlicher Ebene. Arielle erlangt weder Selbstbestimmung noch Unabhängigkeit durch die Überwindung ihrer Probleme. Die Heldin erhält am Ende nur die Erlaubnis von einer männlichen Abhängigkeit in die nächste zu wechseln (vgl. Trites 1991: 151). Es ist ein Film über Opfer, in dem im Grunde aber nichts geopfert wird, denn am Ende wendet sich für Arielle alles zum Guten (vgl. Bendix 1993: 289; Hastings 1993: 86). Ihr ewiges Glück findet nicht im sakralen Sinne mit einer Auferstehung und Himmelfahrt nach einer Opfer- und Erlösungstat statt, sondern erfüllt sich auf profaner Ebene mit der Hochzeit ihres Märchenprinzen. Sie findet ihr Glück auf Erden, es ist keine weitere Verwandlung mehr notwendig. Einzig die Bedeutung ihres biblischen Namens *Ariel* als Luftgeist verweist noch auf die himmlische Sphäre (vgl. Kraß 2010: 415; Pinsky 2004: 138).

Die Hochzeit findet auf einem großen Schiff statt und referenziert auf den Ort ihrer ersten Begegnung. Das Schiff treibt auf der Meeresoberfläche und symbolisiert ein Bindeglied zwischen der Welt des Meeres und des Landes. Die Hexe Ursula, die zunächst eine Gefahr für die Unterwasserwelt und als Vanessa auch für die Menschenwelt dargestellt hat, ist besiegt. Eine Versöhnung der beiden Welten scheint möglich (vgl. Sebring/Greenhill 2020: 264; Hastings 1993: 88; Do Rozario 2004: 56). Trotz des Jubels der Hochzeitsgäste zu Land und zu Wasser, kann die Spannung zwischen Natur und Kultur durch die Liebe des Brautpaares nicht gänzlich überwunden werden. Der Koch des Prinzen versucht erneut die Krabbe Sebastian zu erwischen, um ihn als Gericht zuzubereiten. Das Konsumverhalten der Menschen und ihre Dominanz über die Natur werden mittels slapstickartigen Humors

aufgezeigt (vgl. Whitley 2016: 44). Der tragische Märchenmythos wird bei Disney zu einem Unterhaltungsstück, das trotz geschlossenem Ende einige Fragen offenlässt (vgl. Tseëlon 1995: 1026).

Nach der physischen Auflösung der kleinen Meerjungfrau in Schaum, wird die Tragik im Märchen durch ihre unerwartete Verwandlung in einen Luftgeist ins Positive gewendet. Ihr Versuch, eine Seele durch menschliche Liebe zu erhalten, darf in einer anderen Entität fortgeführt werden. Ihrer selbstlosen Tat werden die nächsten drei Jahrhunderte noch unzählige weitere gute Taten folgen, bis sie ins unendliche Seelenreich aufsteigen kann. Ihre Reise begann ganz unten auf dem tiefen Meeresgrund. Sie wurde auf ihrem Weg nach oben stets von weiblichen Wesen unterstützend begleitet. Selbst hoch oben als Tochter der Luft ist sie in weiblicher Gesellschaft und erfährt Solidarität bei der Verwirklichung ihrer Seelensuche.

Im Märchen wird Weiblichkeit mit Opferbereitschaft gleichgesetzt. Die kleine Meerjungfrau opfert vergebens ihre Zunge, Familie, Heimat und ihren Fischschwanz. Diese Selbstlosigkeit reicht nicht aus, um die Liebe eines Mannes und damit ein Stück seiner Seele zu erhalten. Als Menschenfrau hat sie nur die Fleischhülle zur Verfügung gestellt bekommen und war auf die Ehe mit einem Mann angewiesen, damit er sie am göttlichen Glück teilhaben lässt. Seit sie von ihrer Großmutter von dem Konzept der Seele erfahren hat, glaubt sie daran. Sie ist eine Gläubige geworden. Nachdem sie ihren Meerjungfrauen- und ihren Menschenfrauenkörper verlassen hat, wird sie als Luftgeist weiterhin ihre Liebe für die Menschen beweisen. Als Prinzessin unter Wasser musste sie keiner Arbeit nachgehen. Anstatt sich 300 Jahre zu vergnügen, wie es ihr ihre Großmutter nahegelegt hat, leistet sie lieber 300 Jahre Care-Arbeit. Ob sie für ihre Mühen belohnt wird, lässt die Märchenerzählung offen.

Die Disney-Variante vermittelt mit Arielle ein Bild von Weiblichkeit, das auf männliche Akteure angewiesen ist. Anfangs stellt sie fest, dass ihr der Ozean mit den Richtlinien ihres Vaters zu eng wird und sie lieber die andere Welt über Wasser kennenlernen möchte, die ihr unendlich weit und voller Freiheiten erscheint. Sie fasst den Entschluss etwas zu unternehmen, ist auf ihrer Heldinnenreise aber stets auf ihre tierischen Freunde angewiesen. Am Ende löst sie ihre Probleme auch nicht selbst, sondern wird von ihrem zukünftigen Ehemann heldenhaft gerettet und von ihrem Vater nachsichtig erlöst. Als Frau ist sie nicht in der Lage ihre Probleme ohne männliche Hilfe zu bewältigen. Die einzige weibliche Figur, die Arielle teilweise bei der Erreichung ihrer Ziele unterstützt, ist die Hexe Ursula. Ihre Kraft ist schöpferisch, aber ebenso zerstörerisch. Als Gegenfigur hilft sie Arielle nur vermeintlich, denn eigentlich nutzt sie ihre Notlage nur für ihre eigenen Zwecke aus. Die Niederlage der Hexe erfolgt durch männliche Gewalt, wodurch ein Sieg der guten patriarchalen Kräfte über die böse weibliche Macht symbolisiert wird.

6. Die Moral von der Geschicht'

Künstlerische Darstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit bringen zeitgenössische Vorstellungen von den Bedeutungen der Geschlechter zum Ausdruck. Sie können die bisherigen Zuschreibungen festigen, erweitern oder verändern. Das sich etablierende bürgerliche System der Zweigeschlechtlichkeit wird in Andersens Märchen nicht nur reproduziert, sondern auch mit einer christlichen Symbolik aufgeladen. Die Märchenerzählung erfährt rund 150 Jahre nach ihrem Erscheinen durch den Disney-Konzern eine Transformation. Der Märchenstoff wird auf inhaltlicher, personaler und medialer Ebene umgestaltet. Die Zeichentrickverfilmung soll ein möglichst breites Publikum ansprechen, daher wird auf religiöse Konnotationen sowie auf den Tod der Meerjungfrau verzichtet. Durch den Prozess der filmischen Aneignung erhalten die Botschaften in Bezug auf die Geschlechterordnung neue Bedeutungszuschreibungen, die teilweise weniger modern sind als jene aus der Märchenvorlage. Besonders die Neuordnung der Figurenkonstellation in der filmischen Adaption stellt einen großen Eingriff mit weitreichenden Folgen für weibliche Handlungsfähigkeit und Solidarität dar.

Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Werke, die im vorangegangenen Kapitel anhand der chronologischen Handlungsverläufe herausgearbeitet wurden, werden nun in thematischen Einheiten gebündelt zur Diskussion gebracht, um die Botschaften der beiden Erzählungen zu problematisieren.

6.1 Weibliches Begehren ist gefährlich

Im Märchen von Hans Christian Andersen steht die Sehnsucht der kleinen Meerjungfrau nach Liebe und einer Seele im Mittelpunkt der Erzählung. In dessen filmischer Fassung durch die Disney-Studios werden die spirituellen Wünsche durch das Versprechen auf sexuelle Erfüllung ersetzt (vgl. Wesseling 2022: 42). Kaum, dass Arielle zum ersten Mal einem Menschenmann begegnet, scheint sie jegliches Interesse an menschlichen Freiheiten verloren zu haben und ihre Bestrebungen drehen sich nur noch darum sich schnellstmöglich mit ihm durch eine Ehe zu vereinen. Die kleine Meerjungfrau will eine Seele, Arielle einen Mann (vgl. Trites 1991: 145).

Beide Werke erzählen die Geschichte von einem Mädchen, das zur Frau werden möchte. Die Welt, nach der sie sich sehnt und die ihr bislang unbekannt ist, ähnelt der Welt der Erwachsenen aus der Sicht eines Kindes (vgl. Drewermann 1997: 29f, 42). Als Prinzessin hat der Übergang von Tochter zur heiratsfähigen Frau große Auswirkungen auf das Königreich und dessen Macht. Diesen Moment der Verwundbarkeit nutzt die Hexe Ursula in der filmischen Version, um das Begehren von Arielle für ihr eigenes Streben nach Macht auszunutzen (vgl.

Do Rozario 2004: 43f). Alle schlechten Wünsche werden im Zeichentrickfilm in der weiblichen Figur der Hexe zusammengefasst (vgl. Hastings 1993: 86).

Von der Hexe Ursula gehen zwei Gefahren für das Patriarchat aus: Zum einen ihre Rache an König Triton für ihre Verbannung mit dem Ziel nach ihrem Sieg an seiner Stelle zu regieren. Zum anderen ihr Verständnis von Weiblichkeit als einer Inszenierung. Für sie geht es bei einer Frau um ihr Auftreten und um die Erscheinung, und nicht um eine angeborene Fähigkeit. In ihrer Darbietung vermittelt sie Arielle ihre Sichtweise, doch Arielle nutzt dieses Wissen als Menschenfrau nur, um heiraten zu können. Sie setzt es für keinen anderen Zweck ein und damit ist ihre Weiblichkeit keine Bedrohung innerhalb des patriarchalen Systems (vgl. Williams 2010: 200f; Vermaak-Griessel 2022: 192–195).

Die weiblichen Machtansprüche von Ursula werden als grässlich und monströs abgebildet. Vergleichbar mit den realgeschichtlichen Hexenprozessen, wird sie der Hexerei angeklagt und zum Tode verurteilt. Der Vollstrecker ist der Prinz in der Rolle des Erlösers. Der Vater ist trotz seines mächtigen Dreizacks nicht in der Lage seine Tochter aus dem Vertrag zu lösen. Indem er mit seiner Tochter den Platz als Meerespflanze tauscht, hinterlässt er sowohl Arielle als auch sein Königreich ungeschützt. Gegen eine *femme fatale* ist selbst der mächtigste Mann im Reich vorübergehend hilflos (vgl. Do Rozario 2004: 43). Im Unterschied zu ihm verwandelt sie Triton im Augenblick ihrer Machtübernahme bloß und löscht ihn nicht vollständig aus (vgl. Vermaak-Griessel 2022: 202). Die männliche Vorherrschaft wird bei Disney positiv bewertet, während der weibliche Wille zur Macht verhöhnt wird (vgl. Fruzińska 2014: 69). Der Film zeigt eine hierarchisch strukturierte Sozialordnung, bei der Männer an der Spitze stehen. Frauen dürfen sich nur so weit einmischen, wie sie zum Vorteil dieses Systems dienen und nicht zu dessen Destabilisierung beitragen (vgl. Ward 2002: 120).

Im Märchen erscheint die Unterwasserwelt wie ein Matriarchat mit einer weisen Großmutter als zentrale Figur, die ihre Enkelinnen erzieht und ihnen mit Ratschlägen zur Seite steht. Die weiblich-zentrierte Märchenwelt wird bei Disney zu einer männlich-dominierten Zeichentrickversion umfunktioniert. Die spirituellen Werte der kleinen Meerjungfrau sind durch die materialistischen Ansprüche von Arielle in der filmischen Fassung nicht mehr auffindbar. Zuletzt weicht auch die Unschuld der kleinen Meerjungfrau den sexuellen Befreiungswünschen von Arielle (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 468). Die Handlungsräume und die Intentionen der Meerjungfrauen wurden durch den Wechsel des Formats umgeschrieben. Was gleichgeblieben ist, sind die Belohnungen, die sie vom Patriarchat für ihr angemessenes Verhalten bekommen: Die kleine Meerjungfrau ist bereit zu sterben, anstatt den Prinzen zu opfern und erhält dafür eine zweite Chance auf eine Seele im Himmel (vgl. Tseëlon 1995: 1019). Die einstige Rebellin Arielle darf ihren Traummann heiraten, weil sie letzten Endes das Königreich erweitert und das Patriarchat bestätigt, indem sie ihre machtvollen

Position in den Dienst eines anderen Mannes stellt (vgl. Fruzińska 2014: 62). Hauptsache, weibliches Begehren stellt männliche Herrschaft nicht infrage, ob im Himmel oder auf Erden.

6.2 Der perfekte Körper hat seinen Preis

Die Zeichentrickfilme der Walt-Disney-Studios ähneln ihren Märchenvorlagen so sehr, dass sie deren Aura der Zeitlosigkeit einfangen und selbst zu generationenübergreifenden Geschichten werden. Das Logo des Konzerns zeigt ein Märchenschloss und spiegelt die Hauptfunktion des Märchenerzählens wider. Die Prinzessin, die aus diesem medialen Königreich in der Figur von Arielle hervorgegangen ist, fordert als Erste in der Konzerngeschichte die traditionellen Geschlechterrollen heraus (vgl. Do Rozario 2004: 34ff).

Dem Zeitgeist des Erscheinens im Jahr 1989 entsprechend, wurde eine breitere Palette an weiblichen Verhaltensweisen erwartet und auch gezeigt. Sie ist beispielsweise mutiger und willensstärker als ihre Vorgängerinnen, aber verfügt auch über einige geschlechtsspezifische Stereotype, wie Schüchternheit, die Sorge ums gute Aussehen und die Abhängigkeit von männlichem Schutz, die sie insgesamt als *femme fragile* ausweisen. Auf der männlichen Seite wurden ebenfalls gegenwärtige Normvorstellungen bei der Gestaltung des Prinzen reflektiert. So wurden klassische Elemente wie der athletische Körperbau und seine Stärke beibehalten, aber es kamen moderne Aspekte wie eine komplexere Gefühlswelt und Fürsorglichkeit hinzu. Er wird sowohl mutig und körperlich stark als auch ängstlich und körperlich schwach gezeigt. Die kommerzielle Reichweite des Disney-Konzerns macht die Untersuchung seiner Geschlechterdarstellungen nicht nur interessant, sondern auch relevant (vgl. England et al. 2011: 564; Hine et al. 2018: 3).

Gespräche und Reflexionen über die Botschaften der Disney-Filme helfen besonders Kindern, dem Zielpublikum des Konzerns, ihre Medienkompetenz auszubauen und einen kritischen Blick zu entwickeln. Werden mehrfach wiederholende Botschaften unreflektiert verinnerlicht, können daraus normierte Überzeugungen entstehen, die wiederum zur Fortführung der geschlechtlichen Interpretationen und den damit verbundenen Annahmen von Stereotypen führt (vgl. Towbin et al. 2004: 24, 40; England et al. 2011: 557). Das Erkennen der Mechanismen bei der Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit ist ein Weg des Empowerings. Besonders das Motiv des Schönheitskönigsinnenwettbewerbs ist eine problematische Form der Interpretation von Märchenvorlagen durch Disney-Verfilmungen. Vorstellungen von Schönheit und Weiblichkeit werden so eng miteinander verknüpft, dass sie das Geschlechterverständnis des Publikums nachhaltig prägen (vgl. Rollin 1987: 90).

Nur wunderschöne und lebenslustige Prinzessinnen werden in der Zeichentrickwelt von Disney wirklich wertgeschätzt. Die Antagonistin auf dem Weg ins Eheleben ist eine hässliche Frau fortgeschrittenen Alters, die als Verkörperung des Bösen auffallend dünn und knochig oder stark übergewichtig, jedenfalls von Schönheitsideal abweichend, ist und als Kontrastfigur dient (vgl. Trites 1991: 150). Weibliche Identität bewegt sich somit in einem heteronormativen Rahmen, in dem Frauenfiguren nicht nur von einem männlichen Blick definiert werden, sondern immer auch in Relation, oder besser gesagt in Abhängigkeit, zu mindestens einer männlichen Figur im Film stehen (vgl. Frasl 2018: 344). Als Folge dessen ist es nicht verwunderlich, dass für Arielle erst durch die Überwindung ihrer körperlichen Erscheinung Glück, Liebe und Zufriedenheit erreichbar scheinen. Der weibliche Körper ist sowohl Grundlage für Identität als auch Verhandlungsort von Macht. Ein perfektes Äußeres ist geradezu eine Voraussetzung, um liebenswürdig zu sein und heiraten zu dürfen. Dasselbe gilt übrigens auch für Prinz Erik, denn Arielle ernannt ihn zuallererst aufgrund seines Aussehens zu ihrem Liebesobjekt (vgl. Trites 1991: 146).

Im Gegensatz zur Märchenvorlage leidet Arielle zu keinem Zeitpunkt unter körperlichen Schmerzen. Sie erhält ihren Zugang zur Menschenwelt zu einem viel geringeren Preis als die kleine Meerjungfrau bei Andersen (vgl. Sells 1995: 180). Im Märchen erklärt die Großmutter der kleinen Meerjungfrau bereits beim Schmücken ihres Körpers zur Vorbereitung auf den Übertritt ins geschlechtsreife Alter, dass Schönheit und Leid zum Frausein dazugehören (vgl. Williams 2010: 202). Am Ende kann sich die kleine Meerjungfrau weder darauf verlassen noch dadurch retten, dass sie eine außerordentlich schöne Menschengestalt hat. Ihre vielsagenden Augen, ihr geschmeidiger Gang oder ihr leidenschaftlicher Tanz reichen nicht aus, um die Liebe eines Mannes zu erhalten. Der Weg zur Anerkennung ihrer Weiblichkeit ist verbunden mit Konflikten, Schmerzen, Verlust und Opferbringung (vgl. Leadbeater/Wilson 1993: 471).

Die Meerjungfrauen in den beiden Werken sind Symbole der Transformation. Als hybride Wesen fordern sie die Ordnung der Kategorien Mensch und Tier sowie das Verständnis von *sex* und *gender* heraus (vgl. Galman 2018: 168). Manche werten ihren ambivalenten Körper als Kritik gegen identitätspolitische Beschränkungen und als Zeichen für eine positive Andersartigkeit (vgl. Sells 1995: 176). Dem ist zu entgegenen, dass Meerjungfrauen durchaus auch ein schwieriges Vorbild sein können, weil sie beispielsweise als stumm, hierarchisch den Menschen untergeordnet, unwichtig und sogar gefährlich in medialen Darstellungen von der Antike bis heute gezeigt werden (vgl. Galman 2018: 177).

Um eine Frau in der Menschenwelt zu werden und von einem Mann geliebt zu werden, müssen die Meerjungfrauen zuerst ihre körperliche Gestalt anpassen und normierte Schönheitserwartungen erfüllen. Ihre Identität unter Wasser haben sie abgelehnt, weil sie ihnen als Mangel erschien. An Land lernt die kleine Meerjungfrau im Märchen, dass ihre

qualvollen Mühen umsonst waren und sie erst ohne Körperlichkeit ihr ewiges Glück finden kann. Im Film lernt Ariel, dass sie eine von ihrem Vater unabhängige Identität erlangen kann, aber nur, indem sie stattdessen von einem anderen Mann abhängig wird (vgl. Trites 1991: 145f).

6.3 Selbstlosigkeit wird belohnt

Das Märchen von der kleinen Meerjungfrau erzählt auch von der Gesellschaft aus jener Zeit, in der es verfasst wurde. Welche Aspekte beibehalten und welche an die neue Entstehungszeit der Disney-Verfilmung angepasst wurden, gibt Einblicke in das gegenwärtige Verständnis der Geschlechter. Die Umformulierung des Märchenstoffs findet zur Anpassung an das neue Medium und sein Zielpublikum statt. Die mündliche Tradition des Märchens wird als filmische Variante im kulturellen Gedächtnis fortgesetzt (vgl. Davis 2006: 11ff).

Das Originalmärchen kann als eine tragische Bejahung weiblicher Selbstaufopferung interpretiert werden. Im Vergleich dazu erscheint die Disney-Version wie ein siegreiches Beispiel über jugendlichen Eigensinn und Anspruchsdenken (vgl. Ross 2004: 58f). Die Opferbereitschaft der kleinen Meerjungfrau und ihre Treue werden im Märchen höher bewertet als ihre Handlungskompetenz (vgl. Lehnert 1996: 26). Die Erzählung ist aus der Perspektive des Opfers erzählt, das für die Chance auf Unsterblichkeit bereit ist alles zu opfern, einschließlich das eigene Leben (vgl. Kraß 2010: 356, 362). Sie erträgt die messerscharfen Schmerzen bereitwillig und hofft, durch die Selbstverleugnung in diesem Leben von allem Leid im ewigen Leben erlöst zu sein. Ihr Schmerz hat einen Zweck und ist auf das Ziel hin ausgerichtet eine ewige Identität zu erreichen (vgl. Trites 1991: 148). Anstatt die kleine Meerjungfrau zu bedauern, lohnt es sich die geschlechtlichen Zeichen der Macht kritisch anzusprechen, insbesondere der sozialen Werte: wer wird warum wertgeschätzt oder ausgegrenzt (vgl. Yenika-Agbaw 2011: 104).

Der Prinz aus dem Märchen erfährt nie, dass sie seine Retterin war, noch verliebt er sich jemals ernsthaft in die kleine Meerjungfrau. Ihm gefällt ihre Hingabe und Treue. Es sind genau diese Eigenschaften, die schließlich ihre Selbstaufopferung mit sich bringen und ihre wundersame Errettung ermöglichen (vgl. Zipes 2005: 110). Die kleine Meerjungfrau verliert sich in der Liebe. Sie nimmt das Opfer ihrer Schwestern nicht an, die ihre lange Haarpracht – ein Ausdruck von Schönheit, Weiblichkeit und ihrer Wesensart – der Hexe zum Tausch gegen ein magisches Messer überlassen. Die Unschuld der kleinen Meerjungfrau erlaubt es nicht ihrer Tragik auf diesem Weg zu entkommen. Was ihr durch eine Verbindung mit einem Mann auf Erden nicht gelungen ist, darf sie auf höchster Ebene nun selbst für sich erschaffen. Ihre opferbereite Liebe hat ihr die Vergeistigung zugelassen (vgl. Stiasny 1996: 118f). Ihr Verzicht

auf die unmittelbare Befriedigung ihres Seelenwunsches führt erst zur wirklichen Befriedigung. Dieser Ausgang der Märchenerzählung vermittelt die Botschaft, dass wahre Bescheidenheit am Ende belohnt wird und Selbstverwirklichung durch Selbstverleugnung erreicht werden kann (vgl. Solms 1986: 51f).

Wie im Märchen ist Arielle bereit ihre Stimme im Gegenzug für einen entzückenden Menschenkörper einzutauschen. Sie bringt ein schmerzfreies Opfer, um für die Männerwelt attraktiv zu sein (vgl. Trites 1991: 148). Der Ausgang ihrer Geschichte beweist, dass sie recht daran getan hat sich ihrem Vater und den Konventionen zu widersetzen. Ihre individualistische Überlegenheit findet letzten Endes Anerkennung (vgl. Fruzińska 2014: 71f). Arielle will und bekommt alles: Mann, Hochzeit, Stimme und perfekten Frauenkörper. Es ist ihr Vater, König Triton, der im Zeichentrickfilm bereit ist, für seine Tochter ein Opfer zu bringen. Selbstlos nimmt er ihren Platz als Gefangener der Hexe ein. Seine Liebe zu ihr erscheint so bedingungslos wie jene der Schwestern in der Märchenvorlage (vgl. Spencer 2014: 124). Was Arielle wirklich opfert, ist ihre weibliche Verbindung zur Hexe Ursula, der einzigen anderen starken Frau im Film. Arielle wird zur Komplizin des Patriarchats, indem sie die Auslöschung Ursulas und die Verhinderung weiblicher Vorherrschaft befördert (vgl. Sells 1995: 181, 185).

So unterschiedlich die Erzählungen der beiden Meerjungfrauen in der literarischen und filmischen Fassung auch verlaufen, sie weisen gemeinsame anti-feministische Botschaften auf: Beide sind bereit stumme Wesen in einer männlich-dominierten Menschenwelt zu sein, ihre Gestalt zu modifizieren und sich von ihrer Heimat und Familie zu trennen, weil sie beide glauben, dass sie nur durch die Verleugnung ihrer bisherigen Identität Liebe gewinnen können – und das sogar ohne verbale Kommunikationsmittel, was bedeutet, dass sie ihre sich hauptsächlich auf ihre körperlichen Reize verlassen können (vgl. Trites 1991: 152). Das sind ein hoher Preis und ein großes Wagnis, um eine Konsumentin und ein Produkt von heterosexueller Liebe zu werden (vgl. Frasl 2018: 350).

6.4 Brave Meerjungfrauen bekommen ein Happy End

Die Medienlandschaft entwickelt sich unaufhörlich weiter. Animationsfilme sind eine feste Größe im digitalen Zeitalter und prägen den Sektor maßgeblich mit (vgl. Feyersinger/Bruckner 2021: 257). In Disney-Produktionen werden alte Geschichte mittels neuer Technik wieder zum Leben erweckt. Während sich die Welt verändert, bleibt die Disney-Welt allerdings relativ beständig (vgl. Zipes 1995: 39).

Der Disney-Konzern übernimmt Märchenvorlagen, die vereinfacht und nach dem Disney-Schema adaptiert werden, das neben den optischen Wiedererkennungsmerkmalen der

Studioproduktionen auch Kernelemente wie Individualismus, romantische Liebe, Familienzusammengehörigkeit, der Sieg des Guten über das Böse und die Vormachtstellung von Gefühlen über Vernunft hochhält. Die Vorlagen werden gewissermaßen gereinigt von jeglichen Subkontexten, die der Konzernphilosophie widersprechen beziehungsweise die breite Akzeptanz der Filme mindern könnte (vgl. Artz 2004: 120, 123, 140; Zarranz 2007: 93). Alle Formen von Gewalt, Sexualität und Politik werden kindgerecht verpackt und tragen auf diese verharmloste Weise zur Etablierung zeitloser Geschichten bei (vgl. Lacroix 2004: 213).

Die Charaktere in Disney-Filmen verbinden stereotype Weiblichkeit mit Unterwürfigkeit und Zurückhaltung, während Männlichkeit mit Heldentum und Dominanz gleichgesetzt wird. Das setzt beide Geschlechter unter einen gewissen Erwartungsdruck (vgl. Joshi 2017: 801). Die familienfreundliche Unterhaltung führt problematische Machtverhältnisse zwischen Frauen und Männern sowie ein unrealistisches Bild von Romantik und erwachsenen Beziehungen vor (vgl. Zarranz 2007: 55). Die Romantik-Formel wird anhand derselben Abläufe dekliniert: Das Aufeinandertreffen von Mann und Frau, denen sich böse Mächte und schwierige Aufgaben entgegenstellen, wobei Liebe und Freundschaft triumphieren und das glückliche Ende in einer erfüllten Beziehung mündet (vgl. Zipes 2005: 113).

Die Ehe wird im Film *Arielle, die kleine Meerjungfrau* zum erklärten Ziel, das es um jeden Preis zu erreichen gilt. Der Weg zur Ehe wird nicht als Prozess dargestellt, sondern als belohnende Instanz. Das erweckt den Eindruck, als ob es die größte Aufgabe einer Frau ist sich zu vermählen, um endlich ihre Zufriedenheit zu finden (vgl. Trites 1991: 147). Mit ihren Heiratsabsichten gleicht Arielle auch den Disney-Prinzessinnen vor ihr. Der entscheidende Unterschied liegt in der Art und Weise, wie sie ihre Erfüllung findet, denn sie ist aktiver und energischer als ihre Vorgängerinnen (vgl. Pinsky 2004: 138). Innerhalb der Disney-Zeichentrick-Ära kann dieser Prinzessinnen-Film als feministisch gelesen werden, da er, trotz einiger Schwachstellen, den Beginn einer Entwicklung weg von traditionellen Lösungen für unglückliche Frauen hin zur Vorstellung neuer Ideen und Handlungsmöglichkeiten abseits der Rolle und Welt, in die sie hineingeboren wurden, anbietet (vgl. Davis 2006: 181).

Das romantische Ende der Geschichte ist dennoch problematisch für die weibliche Hauptfigur, denn war heiraten wirklich alles, was sie wollte? Viel mehr hat sie jedenfalls nicht erreicht (vgl. Fruzińska 2014: 68). Ihre Konformität mit dem stereotypen Geschlechtersystem bringt ihr am Ende die ersehnte Vermählung. Gewünschte weibliche Verhaltensweisen werden belohnt und unerwünschte, wie bei der Hexe Ursula, bestraft (vgl. England et al. 2011: 565). Arielles Ungehorsam setzt zwar die Handlung in Gang, doch dahinter verbergen sich eher Botschaften, die an den Glauben an die Liebe und den Ruf des Herzens appellieren. Wahr, gut und richtig ist, was sie als solches empfindet, und das wird am Ende auch bestätigt (vgl. Ward 2002:

121ff). Sie konnte die Meinung ihres Vaters ändern, indem sie ihr Leben und das ihrer Freunde für die Liebe ihres Prinzen riskiert (vgl. Williams 2010: 194; Fruzińska 2014: 68).

Der Märchenprinz ist nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der heutigen Gegenwart als Medienprinz präsent. Er ist Träger des ideologischen Bildes vom glücklichen Leben und stellt sowohl in der Märchenfassung als auch in der Verfilmung den schönen Preis dar. Damit er mit allerlei Phantasien befüllt werden kann, bleibt er relativ konturlos und abstrakt. Je mehr er ist, desto weniger könnte er sein. Seine Hauptfunktion ist jene des Lustobjekts. Auf den Prinzen bewegt sich die Handlung als Zielpunkt zu (vgl. Solms 1986: 45–54).

Im Märchen darf die kleine Meerjungfrau so lange als Mensch leben, bis der Prinz eine andere Frau heiratet beziehungsweise darf sie mit einer Seele ewig leben, wenn er sie heiratet. In der filmischen Interpretation müssen das Kennenlernen, Verlieben und Heiraten innerhalb von 3 Tagen stattfinden und durch den körperlichen Akt des Küssens bestätigt werden. Die Herausforderungen stellen sich für die beiden Meerjungfrauen unterschiedlich dar (vgl. Trites 1991: 147). Zudem ist Arielle die Chance auf eine romantische Liebesbeziehung mit dem Prinzen wichtiger als ihre Unabhängigkeit oder die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung. Das Hauptmotiv der Sehnsucht nach einer Seele im Märchen ist bei Disney zur Suche nach einem Ehemann umfunktioniert worden (vgl. Spencer 2014: 119). Beide Geschichten erzählen über den Preis, die Verlockungen und die Gefahren für eine Frau, die an der Männerwelt teilhaben will (vgl. Sells 1995: 176).

Am Ende der Märchenerzählung bezieht Andersen das kindliche Publikum und ihr Verhalten in die Geschichte mit ein. Durch die Liebe des Prinzen hat die kleine Meerjungfrau keine Seele bekommen. Jetzt wird es zur Mitmach-Aufgabe der Kinder ihr dabei zu helfen, indem sie sie lieben und lieb zu anderen Menschen sind. Durch den Appell wird die Fiktion in das Leben der Kinder übertragen, die dem christlichen Glauben nach instinktiv wissen, was gut ist (vgl. Mortensen 2016: 181f).

7. Conclusio

In der vorliegenden Arbeit ging es darum, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit im Märchen *Die kleine Meerjungfrau* von Hans Christian Andersen aus 1837 und dessen filmische Interpretation *Arielle, die Meerjungfrau* aus dem Jahr 1989 durch die Walt-Disney-Studios herauszuarbeiten und die Ergebnisse zu deuten.

Um die Forschungsfrage nach der geschlechtlichen Repräsentation zu beantworten, wurde zunächst eine Einführung in die grundlegenden Begriffe und Theorien aus dem Feld der

Gender Studies formuliert. Als roter Faden zogen sich die Konzepte von Judith Butler durch den Theorieteil dieser Arbeit. Ihre Perspektive zu Geschlecht als performativ produzierter Akt bot zahlreiche Anknüpfungspunkte für die vergleichende Werkanalyse. Um die Unbeständigkeit von Geschlechterbildern abzubilden, wurde ein kurzer und überblicksartiger historischer Streifzug durch die Geschlechtergeschichte unternommen. Der daran anschließenden Auseinandersetzung mit märchentheoretischen Überlegungen folgte ein Überblick über filmtheoretische Zugänge. Die gemeinsame Bezugsgröße im Theorieteil waren stereotype Annahmen über Geschlechterverhältnisse. Die darauf aufbauende Analyse folgte den chronologischen Handlungsverläufen der beiden Erzählungen und deckte schrittweise übereinstimmende und abweichende Merkmale in den Darstellungen der Geschlechter im Märchen und dessen filmischer Adaption auf. In der anschließenden Diskussion wurden die Ergebnisse der Analyse über Geschlechterdarstellungen in thematische Untergruppen zusammengefasst und problematisiert.

Der genderkritische Vergleich des Märchens und seiner Verfilmung hat gezeigt, dass es in rund 150 Jahren, die zwischen den beiden Werken liegen, zu gesellschaftlichen Veränderungen kam, die sich auf das Verständnis und die mediale Repräsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit ausgewirkt haben. Dieser Umstand bezeugt, dass Geschlechtlichkeit zwar ein zeit- und ortsbedingtes, aber letzten Endes unfestes und veränderliches Konzept ist. Die inhärente Instabilität der Kategorie Geschlecht, die sich durch deren Historisierung argumentieren lässt, gibt Hoffnung auf eine Zukunft, in der alle Menschen gleichwertig in Vielfalt leben dürfen.

Der nun folgende Abschnitt bündelt die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit und bietet zum Abschluss einen Exkurs über queere Potenziale in den beiden Werken an, die als Brüche innerhalb der betont konventionell entworfenen Figuren und deren Schicksalen gedeutet werden können.

7.1 Mangelwesen auf der Suche

Die Meerjungfrauen-Erzählungen beginnen mit einer Mangelsituation aufgrund wachsender Sehnsüchte nach einer anderen Lebensform. Es kommt zum Auszug aus der Unterwasserwelt mithilfe eines Zaubertranks. Die Aufgabe gelingt beim ersten Anlauf nicht und die Meerjungfrauen müssen in ihr Element zurückkehren. Sie finden sich erneut in einer Mangelsituation wieder. Im Märchen wird dieser Mangel durch die Aufnahme in den Bund der Luftgeister überwunden. Die kleine Meerjungfrau erhält eine neue Aufgabe, die sie zur Erreichung ihres Zieles erfüllen muss, wobei der Schluss offenbleibt. Im Film wird Arielle von ihrem Vater erlöst und darf die Unterwasserwelt wieder verlassen. Sie hat ihre Aufgabe, ihn

von ihren Heiratsabsichten zu überzeugen, damit bewältigt. Am Ende steht die klassische Hochzeit von Mann und Frau (vgl. Pöge-Alder 2016: 211).

Sowohl in der literarischen Fassung des Märchens als auch in seiner filmischer Adaption durchlaufen die beiden Meerjungfrauen dieselben Stationen. Trotz dieser Gemeinsamkeit gibt es einige Aspekte, die sie voneinander trennen. Entlang dieser Bruchstellen wurden zahlreiche Antworten auf die Gretchenfrage nach dem Geschlecht im Analyseteil aufgedeckt. Im Werkvergleich sind es besonders die moralischen Botschaften, die zum Nachdenken anregen und an dieser Stelle prägnant zusammengefasst werden:

Im Märchen ist weibliches Begehren gefährlich, wenn die Liebe und Sehnsüchte der kleinen Meerjungfrau ihr nichts als Schmerzen einbringen. Erst als sie bereit ist von ihrem Drang abzulassen, wird sie belohnt. Im Film ist weibliches Begehren gefährlich, wenn die Heranreifung zur Frau bei Arielle nach ihrem eigenen Willen geschehen soll. Erst als ihre sexuellen Wünsche durch Liebeskummer gedämpft werden, wird sie erlöst. Weibliches Begehren ist am gefährlichsten, wenn es in Form einer Frau erscheint, die Machtansprüche stellt. Dieses Begehren führt zur kompromisslosen Auslöschung durch das Patriarchat.

Der Preis für den perfekten Körper ist sowohl im Märchentext als auch in dessen Zeichentrickverfilmung das Recht auf freie Meinungsäußerung. Aus der Perspektive der Menschen ist der Meerjungfrauenkörper unvollständig. Hierin lassen sich die Macht und der Druck der gesellschaftlich konstruierten Normen ablesen. Ihre hybriden Körper können der Vorstellung von Weiblichkeit nicht standhalten. Eine Verbindung zwischen Mann und Meerfrau wird von vornherein ausgeschlossen, denn die Gewissheit der Geschlechter darf nicht erschüttert werden. Es bleibt zu hoffen, dass Arielle, die als Menschenfrau ihre Stimme zurückerlangt hat, sie auch erheben wird.

Wenn die Bedürfnisse anderer über die eigenen gestellt werden, wird dieser Akt der Selbstlosigkeit hoch angesehen. Das Märchen von Andersen erzählt von einer stummen Meerjungfrau, deren Bedürfnisse so lange unerhört bleiben, bis sie das größte aller Opfer bringt und ihr physisches Leben für das eines Mannes bereitwillig aufgibt. In der Disney-Version will Arielle ihren Willen durchsetzen und schafft es, weil sich opferbereite Männer aus zwei Welten für ihre Agenda einsetzen: Zuerst nimmt ihr Vater, Meerkönig Triton, ihren Platz als Gefangener ein und danach riskiert Prinz Erik sein Leben im Kampf gegen die Meerhexe. Arielle erhält am Ende alles, was sie wollte, durch die Opferbereitschaft anderer.

Das obligatorische Happy End bei Disney erfüllt sich für Arielle, weil sie brav aus der Obhut ihres Vaters in jene des Prinzen wechselt. Die Phase der rebellischen Teenagerin ist abgeschlossen und wird durch die Rolle der domestizierten Ehefrau abgelöst. Sie hat ihren Wert in der patriarchalen Gesellschaftsordnung gefunden, weil sie zu einem annehmbaren

weiblichen Subjekt geworden ist, das sich selbst objektiviert hat. In Andersens Erzählung nimmt die Suche nach Liebe einen tragischen Ausgang für die kleine Meerjungfrau und hinterfragt auf diese Weise die Idealisierung romantischer Vorstellungen. Liebe findet eine zweite Chance in Form von Nächstenliebe und das deutet darauf hin, dass es auch Beziehungsnetze jenseits heterosexueller Normen geben kann.

Zum Abschluss findet eine kurze Erprobung eines Queer Readings der beiden Primärquellen statt, um verborgene Botschaften sichtbar zu machen.

7.2 Queer Reading

Eine queere Lesart der beiden Märchenerzählungen erlaubt einerseits ein breiteres Verständnis der Botschaften und stellt andererseits die Unschuld der Geschichten infrage. Die heterosexuelle Liebe und Hochzeit oder die patriarchalen Lektionen mit der Bestrafung der bösen Frauenfigur sind so klassische Bausteine einer Märchenerzählungen, dass queere Beiträge auf den ersten Blick unentdeckt bleiben. Erst bei der Relektüre tauchen nicht-normative Begehrensformen auf, die das Potenzial für neuen Perspektiven in sich tragen (vgl. Seifert 2015: 18f).

Als Beispiel lassen sich die emotionalen Stationen der Meerjungfrauen nennen, die sie im Verlauf ihrer Reifung durchlaufen: Aufregung, Erwartung, Kampf, Schmerz, Schweigen und Schönheit. Diese Aspekte sind alle ein Teil eines *Coming-Out*-Prozesses von trans*gender Personen. Die beiden Meerjungfrauen fühlen sich im Wasser nicht zuhause, obwohl es ihr Element ist (vgl. Spencer 2014: 124f; Wesseling 2022: 41).

Die Meerjungfrau im Märchen ist ein seltsames, also queeres Kind. Sie weicht als Meerjungfrau von der Norm ab und wird zu einer transitorischen Figur. Der Preis für ihre Grenzüberschreitung ist der Verlust ihrer körperlichen Hülle. Nachdem ihr der Aufenthalt in der Menschenwelt verwehrt wird, tritt sie als Tochter der Luft in eine weibliche Gemeinschaft ein. Unter Wasser wurde bereits ein Familienmodell vorgestellt, das von dem Bild der traditionellen Kernfamilie abweicht. Mit Ausnahme ihres Vaters bestehen alle Familienmitglieder aus weiblichen Figuren (vgl. Disoski 2008: 45). Im Himmel wird sie Teil einer Schwesternschaft und nimmt auch von der Prinzessin auf Erden, für die sich der Prinz als Braut entschieden hat, mit einem versöhnlichen Stirnkuss Abschied von ihr. Die Hinwendung zur Braut ist gleichzeitig die Ablösung vom Prinzen. Das Märchen präsentiert ein alternatives Gesellschaftsmodell der Verschwisterung, das egalitär strukturiert ist und als utopischer Gegenentwurf zum Patriarchat aufgefasst werden kann (vgl. Kraß 2008: 38, 355f).

Eine weibliche Allianzbildung gelingt in der Zeichentrickverfilmung aufgrund der Streichung zentraler weiblicher Figuren und deren Funktionen nicht. Queere Dimensionen lassen sich dafür in Form der tierischen Wegbegleiter Arielles ausmachen: Die Krabbe Sebastian ist ein Musical-Regisseur, der Wissen über den Einsatz von weiblichen Reizen in romantischen Situationen aufweist. Als modeaffin zeigt sich die Möwe Scuttle, als sie Arielle am Strand zu ihrem ersten Outfit verhilft. Fabius ist ein ängstlicher, zeitweise beinahe hysterischer Fisch, den Arielle deswegen im Original als *guppie* bezeichnet, was ein Slang-Ausdruck für eine homosexuelle Person ist. Darüber hinaus scheint sich Prinz Erik in seiner Männerwelt sehr wohlfühlen und muss von der Idee eine Liebesbeziehung mit einer Frau einzugehen erst überzeugt werden. Als letzten Akt zaubert König Triton einen Regenbogen, ein queeres Symbol, zwischen Wasser und Himmel, der das gesamte Schlussbild des Films rahmt (vgl. Kraß 2010: 420–425).

Die Methode des *Queer Readings* fragt nicht nach dem Begehren des Autors oder der Autorin, sondern nach dem des Textes (vgl. Kraß 2008: 41). Märchenerzählungen sind eine übernationale Dichtungsform, die versuchen Universelles einzufangen. Alle, die Geschichten weitertragen und dafür sorgen, dass sie nicht in Vergessenheit geraten, werden in deren Schöpfungsprozess miteinbezogen. Jede Erzählung wird bei der Wiedergabe immer ein Stück neu erschaffen im Spannungsfeld zwischen Erzählenden und Zuhörenden. In den Variationsmöglichkeiten liegen sowohl der Zauber als auch die queeren Potenziale der Geschichten verborgen (vgl. Rossel 1996: 56ff).

8.1 Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärquellen

Andersen, Hans Christian (2012): *Sämtliche Märchen*, Bd. 1, Mannheim: Albatros.

Musker, John / Clements, Ron (1989): *Arielle, die Meerjungfrau* [Film], USA: Walt Disney Pictures.

Sekundärquellen

Acuna, Kirsten (2019): How 'The Lion King' codirector, a drag queen, and one of Disney's greatest animators helped bring 'The Little Mermaid' villain to life, [online] <https://www.businessinsider.com/the-little-mermaid-ursula-concept-art-2019-7> [21.08.2023].

Artz, Lee (2004): The Righteousness of self-centered royals. The world according to Disney animation, in: *critical arts*, Bd. 18, Nr. 1, S. 116–146.

Babka, Anna (2007): Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume, in: *produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung*, S. 1–75, [online] <http://differenzen.univie.ac.at/texte/dekonstruktion.php?sp=92> [08.03.2023].

Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (2008): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*, Göttingen: V&R unipress.

Babka, Anna / Posselt, Gerald (2016): *Gender und Dekonstruktion*, Wien: Facultas.

Begum, Shakira (2022): He said, she said. A critical content analysis of sexist language used in Disney's The Little Mermaid (1989) and Mulan (1998), in: *Journal of International Women's Studies*, Bd. 23, Nr. 1, S. 1–23.

Bell, Elizabeth (1995): Somatexts at the Disney Shop. Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies, in: Bell, Elizabeth / Haas, Lynda / Sells, Laura (Hrsg.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, S. 107–124.

Bendix, Regina (1993): Seashell Bra and Happy End. Disney's transformations of The Little Mermaid, in: *Fabula*, Bd. 34, Nr. 3/4, S. 280–290.

Bettelheim, Bruno (1991): *Kinder brauchen Märchen*, 15. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Bichler, Michelle (2004): *Anime sind anders. Produktanalytischer Vergleich amerikanischer und japanischer Zeichentrickserien*, Marburg: Tectum Verlag.

Braun, Christina von (2006): Medienwissenschaft, in: Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 294–306.

Bulgakowa, Oksana / Mauer, Roman (2023): *Angewandte Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Butler, Judith (2004): Zwischen den Geschlechtern. Eine Kritik der Gendernormen, in: Mogge-Grotjahn, Hildegard (Hrsg.), *Gender, Sex und Gender Studies. Eine Einführung*, Freiburg im Breisgau: Lambertus, S. 157–162.

Butler, Judith (2017): *Das Unbehagen der Geschlechter*, 21. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2020): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, 9. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dahlerup, Pil (1998): *Dekonstruktion*, Berlin, New York: de Gruyter.

Dang, Sarah-Mai (2020): Feministische Filmanalyse, in: Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (Hrsg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer, S. 309–327.

Davis, Amy M. (2006): *Good Girls and Wicked Witches. Women in Disney's Feature Animation*, New Barnet: John Libbey Publishing Ltd.

Do Rozario, Rebeca-Anne C. (2004): The Princess and the Magic Kingdom. Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess, in: *Women's Studies in Communication*, Bd. 27, Nr. 1, S. 34–59.

Disoski, Meri (2008): Queer Reading. Aber wie. Respondenz zum Beitrag von Andreas Kraß, in: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hrsg.), *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*, Göttingen: V&R unipress, S. 43–45.

Dudenredaktion (2023): Suchwort *Märchen*, [Duden online], <https://www.duden.de/node/92380/revision/1227695> [05.08.2024].

Eckes, Thomas (2010): Geschlechterstereotype. Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen, in: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hrsg.), *Handbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 178–189.

Eder, Jens (2014): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren Verlag.

England, Dawn Elisabeth / Descartes, Lara / Collier-Meek, Melissa A. (2011): Gender Role Portrayal and the Disney Princess, in: *Sex Roles*, Bd. 64, S. 555–567.

Feustel, Elke (2004): *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Feyersinger, Erwin / Bruckner, Franziska (2021): Animationstheorien, in: Groß, Bernhard / Morsch, Thomas (Hrsg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 243–261.

Frasl, Beatrice (2018): Bright young women, sick of swimmin', ready to ... consume? The construction of postfeminist femininity in Disney's The Little Mermaid, in: *European Journal of Women's Studies*, Bd. 25, Nr.3 , S. 341–354.

Fruzińska, Justyna (2014): *Emerson Goes to the Movies. Individualism in Walt Disney Company's Post-1989 Animated Films*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Galman, Sally Campbell (2018): Enchanted Selves. Transgender Children's Persistent use of Mermaid Imagery in Self-Portraiture, in: *Shima*, Bd. 12, Nr. 2, S. 163–180.

Grandjean, Iseult (2023): Befreit aus den Netzen des Patriarchats. Meerjungfrauen schlagen Wellen in Film und (Pop-)Kultur. Was fasziniert uns so an ihnen, in: *Falter Wochenzeitung*, Nr. 27/23, 05.07.2023, S. 27.

Gymnich, Marion (2017): Erzählen und Gender, in: Martínez, Matías (Hrsg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 326–332.

Haas, Lynda (1995): Eighty-Six the mother, in: Bell, Elizabeth / Haas, Lynda / Sells, Laura (Hrsg.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, S. 193–211.

Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (2020): *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Hastings, A. Waller (1993): Moral simplification in Disney's The Little Mermaid, in: *The Lion and the Unicorn*, Bd. 17, Nr. 1, S. 83–92.

Hine, Benjamin / Ivanovic, Katarina / England, Dawn (2018): From the Sleeping Princess to the World-Saving Daughter of the Chief. Examining Young Children's Perceptions of 'Old' versus 'New' Disney Princess Characters, in: *social sciences*, Bd. 7, Nr. 9, 1–15.

Joshi, Aditi (2017): Changing World with Disney, in: *the criterion. an International journal in English*, Bd. 8, Nr. 2, S. 801–806.

Keutzer, Oliver / Lauritz, Sebastian / Mehlinger, Claudia / Moormann, Peter (2014): *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Kraß, Andreas (2008): Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen Die kleine Meerjungfrau, in: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hrsg.), *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*, Göttingen: V&R unipress, S. 29–42.

Kraß, Andreas (2010): *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Lacroix, Celeste (2004): Images of Animated Others. The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From The Little Mermaid to The Hunchback of Notre Dame, in: *Popular Communication*, Bd. 2, Nr. 4, S. 213–229.

Landis, Michael (2023): The Little Mermaid Has Been Subverting Expectations for Decades, [online] <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/little-mermaid-was-way-more-subversive-you-realized-180973464/> [17.07.2023].

Leadbeater, Bonnie J. / Wilson, Gloria Lodato (1993): Flipping their Fins for a Place to Stand. 19th- and 20th-Century Mermaids, in: *Youth and Society*, Bd. 24, Nr. 4, S. 466–486.

Lehnert, Nicole (1996): *Brave Prinzessin oder freie Hexe. Zum bürgerlichen Frauenbild in den Grimmschen Märchen*, Münster: WWU Professur für Frauenforschung.

Lüthi, Max (2004): *Märchen*, 10. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler.

Mallan, Kerry / McGillis, Roderick (2005): Between a Frock and a Hard Place: Camp Aesthetics and Children's Culture, in: *Canadian Review of American Studies*, Bd. 35, Nr. 1, S. 1–19.

Malle, Julia (2008): Text und Begehren. Zu Andreas Kraß' Verständnis von Queer Reading, in: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hrsg.), *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*, Göttingen: V&R unipress, S. 47–49.

Mallet, Carl-Heinz (1995): *... und rissen der schönen Jungfrau die Kleider vom Leib. Männlichkeitsmodelle im Märchen*, Solothurn/Düsseldorf: Walter Verlag.

Mauer, Roman (2023): Theorien des filmischen Erzählens, in: Bulgakowa, Oksana / Mauer, Roman (Hrsg.): *Angewandte Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 51–83.

Meder, Thomas (2023): Bildtheorie, in: Bulgakowa, Oksana / Mauer, Roman (Hrsg.), *Angewandte Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 83–110.

Mogge-Grotjahn, Hildegard (2004): *Gender, Sex und Gender Studies. Eine Einführung*, Freiburg im Breisgau: Lambertus.

Mortensen, Finn Hauberg (2016): From Icon to Disneyfication. A Mermaid's Aesthetic Journey, in: Brode, Douglas / Brode Shea T. (Hrsg.), *It's the Disney Version. Popular Cinema and Literary Classics*, Lanham: Rowman & Littlefield, S. 177–187.

Murphy, Patrick D. (1995): The Whole Wide World Was Scrubbed Clean. The Androcentric Animation of Denatured Disney, in: Bell, Elizabeth / Haas, Lynda / Sells, Laura (Hrsg.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, S. 125–136.

Neuhaus, Stefan (2017): *Märchen*, 2. Aufl., Tübingen: A. Francke Verlag.

Nikolajeva, Maria (1988): *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Pinsky, Mark I. (2004): *The Gospel according to Disney. Faith, Trust, and Pixie Dust*, Louisville: Westminster John Knox Press.

Pöge-Alder, Kathrin (2016): *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*, 3. Aufl., Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Röhrich, Lutz (1986): Das Bild der Frau im Märchen und im Volkslied, in: Solms, Wilhelm (Hrsg.), *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, Marburg: Hitzeroth, S. 83–108.

Rollin, Lucy (1987): Fear of Faerie. Disney and the Elitist Critics, in: *Children's Literature Association Quarterly*, Bd. 12, Nr. 2, S. 90–93.

Ross, Deborah (2004): Escape from Wonderland. Disney and the Female Imagination, in: *Marvels & Tales*, Bd. 18, Nr. 1, S. 53–66.

Rossel, Sven Hakon (1996): *Hans Christian Andersen und seine Märchen heute*, Wien: Picus Verlag.

Schößler, Franziska / Wille, Lisa (2022): *Einführung in die Gender Studies*, 2. Aufl., Berlin/Boston: De Gruyter.

Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin: Akademie Verlag.

Sebring, Jennifer Hammond / Greenhill, Pauline (2020): The Body Binary. Compulsory Able-bodiedness and Desirably Disabled Futures in Disney's The Little Mermaid and The Little Mermaid II Return of the Sea, in: *Marvels & Tales*, Bd. 34, Nr. 2, S. 256–275.

Seifert, Lewis C. (2015): Queer(ing) Fairy Tales, in: *Marvels & Tales*, Bd. 29, Nr. 1, S. 15–20.

Sells, Laura (1995): Where Do the Mermaids Stand. Voice and Body in The Little Mermaid, in: Bell, Elizabeth / Haas, Lynda / Sells, Laura (Hrsg.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, S. 175–192.

Solms, Wilhelm (1986): *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*, Marburg: Hitzeroth.

Spencer, Leland G. (2014): Performing Transgender Identity in The Little Mermaid. From Andersen to Disney, in: *Communication Studies*, Bd. 65, Nr. 1, S. 112–127.

Stephan, Inge (2006): Literaturwissenschaft, in: Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 284–293.

Towbin, Mia Adessa / Haddock, Shelley A. / Zimmermann, Toni Schindler / Lund, Lori K. / Tanner, Litsa Renée (2004): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, in: *Journal of Feminist Family Therapy*, Bd. 15, Nr. 4, S. 19–44.

Trites, Roberta (1991): Disney's Sub/Version of Andersen's The Little Mermaid, in: *Journal of Popular Film and Television*, Bd. 18, Nr. 4, S. 145–152.

Tseëlon, Efrat (1995): The Little Mermaid. An Icon of Woman's condition in Patriarchy, and the Human condition of Castration, in: *International Journal of Psycho-Analysis*, Bd. 76, Nr. 5, S. 1017–1030.

Vermaak-Griessel, Janelle (2022): Poor, Unfortunate Souls. Fan Perception of Ursula the Sea Witch from Disney's The Little Mermaid (1989), in: Le Clue, Natalie / Vermaak-Griessel, Janelle (Hrsg.), *Gender and Female Villains in 21st Century Fairy Tale Narratives. From Evil Queens to Wicked Witches*, Bingley: Emerald Publishing Limited, S. 191–204.

Ward, Annalee R. (2002): *Mouse Morality. The Rhetoric of Disney Animated Film*, 1. Aufl., Austin: University of Texas Press.

Wesseling, Lies (2022): Curtailment in Mermaid Lore. Disney's The Little Mermaid (1989), in: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hrsg.), *On Disney. Deconstructing Images , Tropes and Narratives*, Berlin: J. B. Metzler, S. 39–49.

Whitley, David (2016): *The Idea of Nature in Disney Animation*, New York: Routledge.

Wilchins, Riki (2006): *Gender Theory. Eine Einführung*, 1. Aufl., Berlin: Querverlag.

Williams, Christy (2010): Mermaid Tales on Screen. Splash, The Little Mermaid, and Aquamarine, in: Frus, Phyllis / Williams, Christy (Hrsg.), *Beyond Adaptation. Essays on Radical Transformations of Original Works*, North Carolina: McFarland & Company, S. 194–205.

Yamato, Lori (2017): Surgical Humanization in H. C. Andersen's 'The Little Mermaid', in: *Marvels & Tales*, Bd. 31, Nr. 2, S. 295–312.

Yenika-Agbaw, Vivian (2011): Reading Disability in Children's Literature. Hans Christian Andersen's Tales, in: *Journal of Literarcy & Cultural Disability Studies*, Bd. 5, Nr. 1, S. 91–107.

Zarranz, Libe García (2007): Diswomen strike back. The evolution of Disney's femmes in the 1990s, in: *Atenea*, Bd. 27, Nr. 2, S. 55–65.

Zelle, Carsten (2013): Vergleich, in: Zymner, Rüdiger / Hölter, Achim (Hrsg.), *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S.129–134.

Zipes, Jack (1995): Breaking the Disney Spell, in: Bell, Elizabeth / Haas, Lynda / Sells, Laura (Hrsg.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, S. 21–42.

8.2 Abstract

Es war einmal eine kleine Meerjungfrau, die große Berühmtheit erlangte, als ihre Geschichte verfilmt wurde. Das tragische Märchen *Die kleine Meerjungfrau* (1837) des dänischen Dichters Hans Christian Andersen wurde durch die Disney-Studios einer romantischen Transformation unterzogen und als *Arielle, die Meerjungfrau* (1989) im kulturellen Gedächtnis verewigt.

Ziel dieser Masterarbeit ist es, die Verhandlung von Männlichkeit und Weiblichkeit in Andersens Märchenerzählung sowie deren filmischer Adaption aus einer genderkritischen Perspektive zu untersuchen. Für die vergleichende Analyse kommen Theorien aus der Literatur- und Filmwissenschaft sowie Konzepte der Gender Studies zum Einsatz.

Meerjungfrauen sind Fabelwesen mit einem hybriden Körper, die im Kulturbetrieb dazu verwendet werden können, neue Körperkonzepte abseits binärer Vorstellungen zu repräsentieren. Als Symbole für fluide Identitäten tragen sie zur Akzeptanz von Diversität bei und destabilisieren gleichzeitig die patriarchale sowie hierarchisch strukturierte Rollenverteilung der Geschlechter innerhalb einer Gesellschaft.

Der interdisziplinäre Werkvergleich zeigt jedoch, dass der Disney-Konzern in seiner filmischen Interpretation auf Möglichkeiten zur Veränderung heteronormativer Ordnungen zugunsten traditioneller Rollenbilder verzichtet. Das alternative Gesellschaftsmodell aus der Märchenvorlage wird in der rund 150 Jahre späteren filmischen Interpretation durch die Verfestigung stereotyper Geschlechtervorstellungen verworfen und hält die Meerjungfrau im Netz des Patriarchats gefangen.