



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Disneys neuer Geschlechtervertrag.  
Eine postfeministische Analyse der Prinzessinnenfigur“

verfasst von / submitted by

Sophia-Charlotte Pehlke BA

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

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 582

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

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Andrea Seier, Privatdoz. M.A.



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
1.1. Erkenntnisinteresse.....	4
1.2. Forschungsfrage .....	5
1.3. Aufbau der Arbeit.....	6
2. Theorie .....	7
2.1. Die weibliche Maskerade.....	7
2.2. Der Weg zum Postfeminismus.....	10
2.3. Postfeminismus und McRobbies postfeministische Theorie .....	14
2.4. McRobbies neuer Geschlechtervertrag und die postfeministische Maskerade .....	19
2.5. Das Prinzessinnen-Stereotyp und die postfeministische Disney-Prinzessin .....	27
2.6. Analysemethode.....	31
3. Analyse .....	34
3.1. <i>The Princess and the Frog</i> .....	34
3.1.1. Figurengestaltung .....	36
3.1.2. Beziehungen.....	41
3.1.3. Weibliche Individualisierung .....	47
3.2. <i>Frozen</i> .....	52
3.2.1. Figurengestaltung .....	53
3.2.2. Beziehungen.....	57
3.2.3. Weibliche Individualisierung .....	62
3.3. <i>Moana</i> .....	65
3.3.1. Figurengestaltung .....	66
3.3.2. Beziehungen.....	71
3.3.3. Weibliche Individualisierung .....	75
4. Fazit.....	80
5. Quellenverzeichnis .....	93
5.1. Filmverzeichnis .....	93
5.2. Literaturverzeichnis.....	93
5.3. Andere Medien.....	94
5.3.1. Musiktitel .....	94
5.3.2. Bildverzeichnis .....	95

5.3.3. Links.....	97
6. Anhang .....	98
6.1. Eidesstattliche Erklärung .....	98
6.2. Kurzfassung .....	99
6.3. Abstract.....	99
6.4. Lebenslauf .....	100

# 1. Einleitung

Bei der Recherche von Texten, die sich kritisch mit den Filmen der Walt Disney Studios, insbesondere die der Meisterwerke-Reihe<sup>1</sup>, auseinandersetzen, fällt auf, wie sehr jene Filme diskutiert werden, die als sogenannte Prinzessinnenfilme bezeichnet werden. Auf der einen Seite wird aus feministischer Sicht kritisiert, dass jungen Mädchen ein nicht zeitgemäßes, unemanzipiertes Rollenbild beigebracht wird und die Prinzessinnen stark konservativ dargestellt werden. Es wird auf die Gefahr hingewiesen, dass sich junge Mädchen negative, gender-stereotype Darstellungsweisen aneignen, wie es zum Beispiel Aditi Joshi in dem Artikel *Changing World with Disney*<sup>2</sup> beschreibt. Auf der anderen Seite behauptet Juliana Garabedian in ihrem Artikel *Animating Gender Roles*,<sup>3</sup> dass Disney bei seinen Prinzessinnendarstellungen schon immer mit der Zeit gegangen sei und dass jede Disney-Prinzessin einer bestimmten feministischen Welle zugeordnet werden könne, was das dargestellte Rollenbild in einen zeitlichen Rahmen setzt und es dadurch einer bestimmten Generation zuordnet.

Sicher ist, dass jene Protagonistinnen auch noch Jahre nach dem Erscheinen ihrer Filme in der Populärkultur und im Alltag gegenwärtig sind: auf Schultaschen, Tassen, Bettwäsche und in den Spielwarenabteilungen finden sich die Protagonistinnen Schneewittchen<sup>4</sup>, Arielle<sup>5</sup>, Pocahontas<sup>6</sup> und andere Disney-Prinzessinnen. Dass diese Charaktere nach wie vor bei Kindern sehr beliebt sind, scheint offensichtlich und wird auch durch die regelmäßige Neuerfindung der Prinzessinnenfigur in verschiedensten

---

<sup>1</sup> Anm. d. A.: „Walt Disney Meisterwerke“ ist eine Marketingbezeichnung, die für die meisten abendfüllenden Animationsfilme der Walt Disney Animation Studios benutzt wird.

<sup>2</sup> Vgl. JOSHI, Aditi: *Changing World with Disney*, IN: *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. 8/2, April 2017, S. 801-806.

<sup>3</sup>GARABEDIAN, Juliana: *Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess*, IN: *James Madison Undergraduate Research Journal*, Vol. 2/1, 2014-2015, S. 22-25.

<sup>4</sup> *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), R: David D. Hand.

<sup>5</sup> *Arielle* (1989), R: John Musker, Ron Clements.

<sup>6</sup> *Pocahontas* (1995), R: Mike Gabriel, Eric Goldberg.

Filmen deutlich. Bei den fünf neuesten Meisterwerken von Disney wurden zwei Filme von mindestens einer weiblichen Hauptrolle geführt<sup>7</sup> und auch bei den nächsten zwei angekündigten Neuerscheinungen wird einer der Filme weibliche Hauptrollen aufweisen.<sup>8</sup> Die Protagonistinnen werden in komplexere Story-Inhalte verwickelt, verfolgen eigene psychologisch motivierte Ziele und scheinen im Vergleich zu den früheren Prinzessinnen selbstständigere Charaktere zu sein, die weniger auf die Hilfe von außen angewiesen sind, wie ich in Kapitel 2.5. weiter ausführe. Man kann behaupten, dass sich Disneys neue Protagonistinnen im Laufe der Zeit und besonders in den letzten zehn Jahren von einem Gender-Stereotyp<sup>9</sup> zu individuellen Heldinnen gewandelt haben, die sich zunehmend von bestehenden Herrschaftsverhältnissen emanzipieren. Diese Entwicklung der Prinzessin ist durch die Geschichte der Meisterwerke erkennbar, aber begibt sich meiner Meinung nach seit einiger Zeit auf eine neue Ebene. Die Entwicklung beginnt bei Disneys 49. Meisterwerk *The Princess and the Frog*<sup>10</sup> und seiner afroamerikanischen Heldin Tiana, die den Weg zu ihrem eigenen Unternehmen bestreitet und setzt sich fort im 53. Meisterwerk *Frozen*<sup>11</sup> und seiner ungewöhnlichen Liebesgeschichte. Im aktuellsten Meisterwerk mit der Nr. 56, *Moana*<sup>12</sup>, gipfelt diese Entwicklung durch die ihre Insel und ihr Volk rettende titelgebende Heldin.

Die Protagonistinnen dieser drei Filme sind einerseits attraktive, feminine Charaktere, die durch ihre Gestaltungsweise auf den ersten Blick eindeutig den Prinzessinnenfilmen zuzuordnen sind. Andererseits zeichnen sie sich durch starke

---

<sup>7</sup> Anm. d. A.: *Frozen* (2013) und *Moana* (2016).

<sup>8</sup> Anm. d. A.: *Frozen 2* soll im Herbst 2019 ins Kino kommen.

<sup>9</sup> Anm. d. A.: Der Begriff Gender steht für das soziale Geschlecht, das dem biologischen Geschlecht (sex) gegenübersteht. Im Folgenden wird der englische Begriff Gender aufgrund seiner Eindeutigkeit dem deutschen Begriff vorgezogen. Der Begriff Gender-Stereotyp verweist daran anlehndend auf genderspezifische, gesellschaftlich und sozial geprägte Stereotype.

<sup>10</sup> *The Princess and The Frog* (2009), R: John Musker, Ron Clements.

<sup>11</sup> *Frozen* (2013), R: Chris Buck, Jennifer Lee.

<sup>12</sup> *Moana* (2016), R: John Musker, Ron Clements. (Anm. d. A.: Im Deutschen wurden sowohl der Film, als auch die titelgebende Protagonistin in Vaiana umbenannt. Ich werde im Folgenden ausschließlich den englischen Originaltitel und Namen verwenden).

Attribute wie Zielstrebigkeit, Mut, Magie oder Abenteuerlust aus, tragen verschiedenste Konflikte aus und werden von unterschiedlichen Motiven geleitet. Es entsteht eine Ambivalenz zwischen dieser Diversität und Stärke auf der einen Seite und der traditionellen Prinzessinnenfigur auf der anderen Seite. Diese Ambivalenz macht eine Untersuchung der Filme aus feministischer Perspektive interessant. Bei dem Versuch, diese zu verstehen und deren Gründen nachzugehen, bin ich auf Angela McRobbies postfeministische Theorie im Allgemeinen und im Besonderen auf das Konzept des neuen postfeministischen Geschlechtervertrags mit der postfeministischen Maskerade als zentraler These gestoßen.

McRobbie bietet durch ihre postfeministische Kulturanalyse nicht nur eine Grundlage, um diese Ambivalenzen zu erklären, sie stellt auch eine Verbindung zwischen diesen und den Werten der Emanzipation und des Neoliberalismus her. Außerdem bietet ihre Theorie eine Grundlage, um die zeitgenössische Darstellung der Disney-Prinzessin, ähnlich Garabedians Theorie, im Rahmen einer neuen (post-)feministischen Welle zu verorten. McRobbies Theorie möchte ich als Grundlage verwenden, um drei der neuesten Disney Meisterwerke, *The Princess and the Frog*, *Frozen* und *Moana* hinsichtlich einer postfeministischen Lesart zu analysieren und herauszufinden, inwiefern (post-)feministische Ambivalenzen in diesen Filmen durch McRobbies Konzept des Geschlechtervertrags und der postfeministischen Maskerade zu erklären sind und inwiefern sich die Filme innerhalb dieser Theorie verorten lassen. Zentrale Literatur für diese Arbeit bilden der Artikel *Top Girls? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract*<sup>13</sup> und das damit zusammenhängende Buch *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*<sup>14,15</sup>

---

<sup>13</sup> MCROBBIE, Angela: *Top Girls? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract*, IN: *Cultural Studies*, Routledge, Vol. 21:4-5, 2007, S. 718-737.

<sup>14</sup>MCROBBIE, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. 2. Auflage, Wiesbaden, Springer, 2016.

<sup>15</sup> Anm. d. A.: Im Folgenden ist die Unterscheidung zwischen McRobbies Artikel und dem nahezu gleichnamigen Buch zu beachten: der Artikel wird mit dem Kurztitel *Top Girls?* abgekürzt, während das Buch mit dem Kurztitel *Top Girls* abgekürzt wird.

## 1.1. Erkenntnisinteresse

Die ständige Fortführung der Prinzessinnen-Filme innerhalb der Disney Meisterwerke und die erfolgreiche Neuerfindung der Prinzessinnenfigur, sowie die kritische Auseinandersetzung mit der Darstellungsweise der Protagonistinnen in Film- und Genderwissenschaft machen deutlich, dass dies ein nach wie vor relevantes und interessantes Thema ist. Der Gedanke von Juliana Garabedian, die Entwicklung der Prinzessinnen parallel zu feministischen Strömungen zu sehen, ist eine spannende Betrachtungsweise, die ich anhand von Angela McRobbies Theorie weiterführen möchte, um eine mögliche postfeministische Lesart der Filme *The Princess and the Frog*, *Frozen* und *Moana* anhand des Konzepts des postfeministischen Geschlechtervertrags bzw. der postfeministischen Maskerade zu schaffen. Besonders interessant ist hierbei McRobbies Annahme, dass der Postfeminismus keineswegs das Ende des Feminismus bedeutet, sondern eine „Neudefinition von Geschlechterhierarchien“<sup>16</sup>, die für weibliche Subjekte neue Gender-Ungleichheiten schafft. Für die Prinzessinnenfigur bedeutet dies, dass ihre neu gewonnenen starken Attribute keineswegs einer reinen feministischen Befreiung entsprechen, sondern neue geschlechtliche Ungleichheiten bereithalten.

Wie in der Einleitung erwähnt, ist dabei die Ambivalenz innerhalb der Charaktere von Interesse: zwischen hyperfemininer Figurengestaltung und Handlungsmacht, zwischen Emanzipation, Patriarchat und Neoliberalismus. Zudem sind die Unterschiede zwischen den Protagonistinnen von Relevanz, da die unterschiedliche Gestaltung der Figuren und ihrer Motive auf einen weiterhin bestehenden Wandel der Darstellung der Prinzessinnenfigur hindeutet.

---

<sup>16</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 8.

## 1.2. Forschungsfrage

Ist die mädchenhafte, feminine Darstellungsweise der weiblichen Charaktere als postfeministische Maskerade zu verstehen, hinter der die Protagonistinnen ihre Stärke und Emanzipation verstecken? Und sind die Erfolge der Charaktere im postfeministischen Sinne an Bedingungen eines Geschlechtervertrags geknüpft? Um diese Fragen zu beantworten, wird die Analyse der Filme besonderen Wert auf die charakterliche und optische Darstellung der Protagonistin, ihre Beziehungen und die *Weibliche Individualisierung*<sup>17</sup> legen. Die genauen Untersuchungsschwerpunkte werden im zweiten Teil der Arbeit durch die Auseinandersetzung mit McRobbies Theorie und einem Überblick über das stereotype Bild der Prinzessin erörtert. Dieses aufschlussreiche Bild (post-) feministischer Darstellungsweisen der Filme und Charaktere, soll eine Möglichkeit bieten, die einzelnen Filme innerhalb der vorangehenden Theorie zu verorten, sowie die Grenzen der postfeministischen Lesart aufzuzeigen. Während Tiana in *The Princess and the Frog* im neoliberalen Sinne Teil einer Wertschöpfungskultur ist und Elsa in *Frozen* durch ihre einzigartige Fähigkeit sowohl Macht, als auch Maskerade erfährt, scheint Moana sich im gleichnamigen Film jenseits der postfeministischen und neoliberalen Werte zu bewegen und sich trotz ihrer starken Attribute kaum neuen Geschlechterungleichheiten unterwerfen zu müssen.

Schlussendlich soll diese Arbeit die Frage beantworten, inwiefern man die drei gewählten neuen Disney Meisterwerke, *The Princess and the Frog*, *Frozen* und *Moana*, innerhalb des neuen postfeministischen Geschlechtervertrags und des Konzepts der postfeministischen Maskerade nach Angela McRobbie verorten kann und wo das Konzept des Postfeminismus möglicherweise gesprengt wird.

---

<sup>17</sup> Anm. d. A.: Die Verwendung des Begriffs *Weibliche Individualisierung* wird in Kapitel 2.6. näher erläutert.

### 1.3. Aufbau der Arbeit

Um (post-)feministische Aspekte und Gender-Stereotype zu verstehen und in der Filmanalyse anwenden zu können, ist eine theoretische Grundlage zu McRobbies Werk notwendig. Der theoretische Teil der Arbeit soll als zweites Kapitel die Basis für die darauffolgende Analysearbeit des dritten Kapitels darstellen, indem wichtige Konzepte wie beispielsweise die weibliche Maskerade und der Postfeminismus im Allgemeinen vorgestellt und Entwicklungen beschrieben werden. Außerdem soll die Skizzierung einer stereotypen Prinzessin im Vergleich zu einer postfeministischen Prinzessin die Analyseschwerpunkte auf Figurengestaltung, Beziehungen und *Weibliche Individualisierung* erklären. Im dritten Kapitel, dem Analyseteil der Arbeit, werden die ausgewählten Filme *The Princess and The Frog*, *Frozen* und *Moana* in chronologischer Reihenfolge vorgestellt und anhand der im zweiten Kapitel erörterten zentralen Konzepte analysiert. Abschließend werden die Untersuchungsergebnisse im vierten Kapitel so zusammengeführt, dass die Fragestellung nach der möglichen theoretischen Einordnung der Filme in das postfeministische Konzept von Angela McRobbie beantwortet werden kann. Es folgen Quellenverzeichnis und Anhang.

## 2. Theorie

Der neue postfeministische Geschlechtervertrag und die postfeministische Maskerade als zwei zentrale Konzepte für die Filmanalysen sind Teile eines breit gefächerten feministischen Diskurses. Die einzelnen feministischen Diskurse, zu denen der Postfeminismus einen weiteren bildet, bauen historisch aufeinander auf. Verschiedene Konzepte werden wieder aufgegriffen oder finden eine neue Verwendung. Im Hinblick auf McRobbies Begriff der postfeministischen Maskerade möchte ich deren Ursprungskonzept in *Womanliness as Masquerade*<sup>18</sup> von Joan Riviere erläutern, bevor der Postfeminismus kurz in den historischen Rahmen des Feminismus eingebunden wird. Daraufhin folgt eine Auseinandersetzung mit dem Postfeminismus im Allgemeinen und mit Angela McRobbies Theorie im Speziellen, durch eine genaue Bearbeitung der Konzepte des neuen Geschlechtervertrags und der postfeministischen Maskerade. Anschließend soll ein kurzer Überblick über Disneys Prinzessinnen ein Prinzessinnen-Stereotyp verdeutlichen, von dem sich jene erarbeiteten postfeministischen Merkmale differenzieren lassen. Dieser Auseinandersetzung werden wichtige Untersuchungskriterien und die Analysemethoden für die späteren Filmanalysen entnommen.

### 2.1. Die weibliche Maskerade

Ein wichtiger Teil der postfeministischen Theorie Angela McRobbies ist das Konzept der postfeministischen Maskerade. Dieser Begriff beruht maßgeblich auf Joan Rivieres Text *Womanliness as Masquerade* und ist eine abgeleitete Form des darin enthaltenen Konzepts der Weiblichkeit als Maskerade. Die britische Psychoanalytikerin Joan Riviere beschreibt in diesem Text das Konzept einer Weiblichkeit in der Gesellschaft,

---

<sup>18</sup> RIVIERE; Joan: *Womanliness as Masquerade*, IN: Sigmund Freud: *The International Journal of Psycho-Analysis*, Volume X, 1929. Reprinted 1968, Wm Dawson & Sons Ltd., London, S. 303-313.

das in einem Spannungsverhältnis zur Männlichkeit steht. Die Autorin vertritt die Meinung, dass Weiblichkeit immer in Form einer Maskerade auftritt und analysiert dabei an mehreren Beispielen das Verhalten erfolgreicher Frauen, die ihren Intellekt hinter einer Maskerade aus naiver Weiblichkeit verstecken, um ihre als männlich konnotierten Fähigkeiten zu verstecken und damit einer gefürchteten Strafe durch Männer zu entgehen.

In einer Zeit, als öffentliches Auftreten und Sprechen oder höhere Bildung hauptsächlich Männern vorbehalten waren, beschreibt Riviere einen Zustand der Verunsicherung bei jenen Frauen, welche die Trennlinie zwischen weiblichen und männlichen Domänen übertreten und sich aus beruflichen Gründen als männlich empfundene Eigenschaften aneignen. Dieser Diebstahl von Männlichkeit löst laut Riviere Angst vor Bestrafung in den Frauen aus, woraufhin diese sich wiederum zu maskieren versuchen, um den Diebstahl hinter einer aufgesetzten Weiblichkeit zu verstecken. „I shall attempt to show that women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men“.<sup>19</sup> Rivieres Begriff der Männlichkeit bezieht sich in diesem Kontext auf beruflichen Erfolg und eine höhere Bildung. Weiblichkeit, beziehungsweise Kriterien für eine weibliche Entwicklung, hingegen werden bei Riviere auf die Fähigkeit zur guten Ehefrau, Mutter und Hausfrau reduziert und zielt auf typisch weibliche Interessen wie dem persönlichen Erscheinungsbild ab.<sup>20</sup> Männlichkeit bzw. Weiblichkeit sind bei Riviere demnach aufgrund von persönlichen Verhaltensweisen zugeschriebene Attribute. Das Verhalten einer Frau, die Interesse an beruflichem Erfolg hat oder auf nicht-weiblichen Themenfeldern gebildet ist, wird bei Riviere als homosexuell oder als Ausdruck der in jedem von uns angelegten Bisexualität bezeichnet.<sup>21</sup> Die Schwierigkeit, eine ambivalente, weil sowohl typisch weibliche, als auch beruflich

---

<sup>19</sup> RIVIERE: *Womanliness as Masquerade*. S. 303.

<sup>20</sup> Vgl. a. a. O.: S. 304.

<sup>21</sup> Vgl. a. a. O.: S. 303.

erfolgreiche (und somit männliche) Frau psychologisch zu klassifizieren, bringt Riviere auf das Konzept der Maskerade.

Als Beispiel nennt sie unter anderem eine gebildete Ehefrau und Mutter, die beruflich an einer Universität lehrt, aber sich besonders bei Vorträgen vor Kollegen lächerlich verhält und übertrieben weibliche Kleidung trägt. Auf diese Weise will sie ihre Männlichkeit (ihre universitäre Bildung) vor den männlichen Kollegen hinter einer Maskerade aus Weiblichkeit und hinter Witzen verstecken, als wäre ihre Männlichkeit ebenfalls nur ein Scherz, aber keinesfalls ernst zu nehmen. „She has to treat the situation of displaying her masculinity to men as a `game`, as something *not real*, as a `joke`. She cannot treat herself and her subject seriously, cannot seriously contemplate herself as on equal terms with men“.<sup>22</sup>

Laut Riviere steckt hinter der weiblichen Maskerade ein verkehrter Kastrationskomplex der Frau, die durch ihre männlichen Fähigkeiten in Rivalität zum (symbolischen) Vater steht und diesen kastriert, indem sie sich seine Männlichkeit aneignet. „The exhibition in public of her intellectual proficiency, which was in itself carried through successfully, signified an exhibition of herself being in the possession of the father's penis, having castrated him. The display once over, she was seized by horrible dread of the retribution the father would then exact.“<sup>23</sup> Die Erkenntnis über diesen Diebstahl am Vater ängstigt die Frau so sehr, dass sie das gestohlene Gut versteckt und sich unschuldig gibt, ihre Fähigkeit hinter Lächerlichkeit und übertriebener Weiblichkeit maskiert, um einer Bestrafung zu entgehen, vor der sie sich bei Entdeckung des Diebstahls fürchtet. „In that guise the man found no stolen property on her which he need attack her to recover and, further, found her attractive as an object of love“.<sup>24</sup> Durch diese Aussage betont Riviere nicht nur den Zwang der Frau, sich durch Weiblichkeit unschuldig und unwissend zu geben, sondern auch die

---

<sup>22</sup> RIVIERE: *Womanliness as Masquerade*. S. 308.

<sup>23</sup> a. a. O.: S. 305 f.

<sup>24</sup> a. a. O.: S. 306.

durch die Maskerade entstehende Rolle der Frau als Objekt der Begierde. Durch ihre weibliche Maskerade schützt die Frau sich vor dem Zorn des Mannes nicht nur, indem sie die gestohlene Männlichkeit versteckt, sondern auch, indem sie sich für den Mann attraktiv gibt. Die Maskerade versteckt also nicht nur männliche Kompetenz, sondern betont auch weibliche Attraktivität und Unschuld.

Joan Riviere geht noch einen Schritt weiter und behauptet, dass Weiblichkeit und Maskerade gar nicht voneinander zu trennen sind und Selbstaufopferung, Hingebung und Selbstverleugnung die Bemühungen der Frau sind, die richtige Ordnung dessen wiederherzustellen, was auf psychologischer Ebene von Mutter- oder Vaterfigur genommen wurde.<sup>25</sup> Das Weibliche nach Joan Riviere ist immer eine Maskerade, hinter der eine als männlich und damit als gestohlen empfundene Fähigkeit bzw. Eigenschaft steckt. Aus Angst vor männlicher Bestrafung maskiert die Frau ihre unweiblichen Kompetenzen hinter unschuldiger Schönheit. Auch bei McRobbies postfeministischer Maskerade betont die Frau ihre weibliche Attraktivität und maskiert ihre Kompetenzen. Um den Postfeminismus und das daraus resultierende Konzept der postfeministischen Maskerade zu skizzieren, braucht es zunächst einen groben Überblick über die wichtigsten Entwicklungen des Feminismus an sich, seine Strömungen, Ziele und Entwicklungen, die schließlich zum Postfeminismus führen.

## **2.2. Der Weg zum Postfeminismus**

Die Entwicklung der einzelnen Phasen des Feminismus ist aufeinander aufbauend und im sozialpolitischen Kontext interdependent zu verstehen. Da es zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte Phasen gegeben hat, die stark von Frauenbewegungen geprägt waren, kann man nicht von dem einen Feminismus sprechen. Allen Phasen des Feminismus ist jedoch gemein, dass sie von einer

---

<sup>25</sup> Vgl. RIVIERE: *Womanliness as Masquerade*. S. 313.

Ungleichheit der Geschlechterverhältnisse ausgehen und sie vom Streben nach Emanzipation angetrieben werden.<sup>26</sup>

Diverse Gruppierungen von politisch aktiven Frauen oder FrauenrechtlerInnen gibt es schon lange, doch meist wird die Geschichte des Feminismus in bestimmten Wellen beschrieben. Die erste Welle des Feminismus wird der Zeit vor ungefähr 100 Jahren zugeordnet, als sich Frauen in der aufstrebenden industriellen Gesellschaft, besonders in Großbritannien und den USA, gemeinsam für Frauenrechte einsetzten.<sup>27</sup> Diese gemeinsam politisch auftretenden Frauen kämpften für die gesetzliche Gleichstellung von Mann und Frau, sie zeigten beispielsweise die Doppelmoral der Gesetze über ansteckende Krankheiten auf, welche Prostituierte kriminalisierte und entwürdigte, während Freier davon unbetroffen waren. Am bedeutsamsten war die Forderung dieser Frauen nach Wahlrecht. Eine der bekanntesten Frauen der sogenannten Suffragette-Bewegung war die Aktivistin Emmeline Pankhurst, die 1903 mit einigen anderen Frauen die bürgerliche Frauenbewegung *Women's Social And Political Union* gründete. Aufmerksamkeit erlangten die Frauen schon allein dadurch, dass sie durch ihr politisches Auftreten in der Öffentlichkeit mit den gängigen Normen brachen, da sich politische Teilnahme und politischer Widerstand für Frauen zu dieser Zeit nicht gehörte. Außerdem ließ sich ihr öffentlicher politischer Einsatz nicht mit dem Idealbild einer Frau vereinbaren, die als Hausfrau und Mutter daheim bei den Kindern zu bleiben hatte.

„Suffragists confronted stereotypes of women and, in particular, claims of proper female behavior and talk. First, they engaged in public persuasion, which in those days was considered most unwomanly. [...] Second, their very activity challenged the 'cult of domesticity,' which in those days dictated that a true woman's place was in the home, meeting the needs of husband and children.“<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. KRÄMER, Judith: *Lernen über Geschlecht. Genderkompetenz zwischen (Queer-) Feminismus, Intersektionalität und Retraditionalisierung*. Bielefeld, Transcript, 2015.

<sup>27</sup> Vgl. KROLØKKE, Charlotte/ SØRENSEN, Ann Scott: *Gender Communication Theories and Analyses. From Silence to Performance*. Thousand Oaks/ London/ New Delhi, Sage, 2006.

<sup>28</sup> a. a. O.: S. 5.

Nach Ende des ersten Weltkrieges kam es weltweit zu politischen Neuerungen und im Jahr 1918 wurde in Deutschland und Österreich das Wahlrecht für Frauen eingeführt, ebenso 1920 in den USA und 1928 in Großbritannien.<sup>29</sup> Nachdem das erste große Ziel mit der Einführung des Frauenwahlrechts erreicht war, flaute die feministische Bewegung wieder etwas ab und erstarkte erst einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg erneut.

Obwohl mit der Einführung des Frauenwahlrechts ein großer Schritt in Richtung gesetzlicher Gleichheit zwischen Mann und Frau erreicht wurde, war die Frau der Nachkriegszeit noch weit von Gleichberechtigung entfernt. Auf dem Arbeitsmarkt etwa hatten Frauen kaum Chancen auf Berufe, die nicht als klassische, gering entlohnte Frauenberufe galten. Daher gründeten Frauen und auch andere marginalisierte Gruppen wie Homosexuelle neue Bürgerrechtsbewegungen. „In fact, it grew out of leftist movements in postwar Western societies, among them the student protests, the anti-Vietnam War movement, the lesbian and gay movements, and, in the United States, the civil rights and Black power movements“.<sup>30</sup> Die Ziele dieser zweiten feministischen Welle entsprangen einerseits einem Gleichheitsparadigma,<sup>31</sup> das von der Gleichheit von Männern und Frauen ausging und demnach auch dieselben Rechte und Chancen forderte. Andererseits wurden erstmals den unterschiedlichen Realitäten, bzw. intersektionalen Diskriminierungsformen, innerhalb der Kategorie Frau Beachtung geschenkt. Die Realität einer weißen heterosexuellen Frau der Mittelschicht sah anders aus als jene einer afroamerikanischen oder lesbischen Frau. In Deutschland waren Bildung und Sicherheit der Frau zentrale Themen der zweiten Welle. Judith Krämer schreibt in ihrem Werk *Lernen über Geschlecht*, dass „[i]n der zweiten (west-)deutschen Frauenbewegung seit den 1960ern [...] Gleichheitsfeminist\_innen danach [strebten],

---

<sup>29</sup> <http://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/231260/1906-frauenwahlrecht-finnland-18-07-2016> (Zugriff: 16.07.2018) und <https://www.history.com/topics/womens-history/19th-amendment> (Zugriff: 17.07.2018)

<sup>30</sup> KROLOKKE/ SØRENSEN: *Gender Communication Theories and Analyses*. S. 8.

<sup>31</sup> KRÄMER: *Lernen über Geschlecht*. S. 39.

diskriminierende Gesetzgebungen abzuschaffen und die trotz formaler Gleichberechtigung beobachtbaren Unterschiede der Lebensrealität anzugehen". Gefordert wurden bessere Chancen auf dem Arbeitsmarkt und der Hochschule und das Recht auf Selbstbestimmung über den eigenen Körper. Es bildeten sich Organisationen und Bewegungen, die Empfängnisverhütung, Schwangerschaftsabbruch, häusliche Gewalt, Vergewaltigung und Sexualität thematisierten. Bisher totgeschwiegene Themen wurden nun von Frauen aktiv diskutiert. In Deutschland war Alice Schwarzer die bekannteste Frauenrechtlerin dieser Zeit und sprach sich gegen Zwangsheterosexualität und Pornographie und für die finanzielle Unabhängigkeit der Frau aus. Zusammenfassend überspannten die Forderungen der FeministInnen der zweiten Welle nationale und globale, politische, wirtschaftliche und sexuelle Themenfelder für die Emanzipation der Frau.

Da viele dieser Ziele zumindest oberflächlich erreicht schienen, bildete sich ab Anfang der 1990er eine sich gegen die ehemaligen FeministInnen der zweiten Welle richtende Stimmung in der Gesellschaft. „Der `alte´ Feminismus, immer wieder medial in der Person von Alice Schwarzer repräsentiert - gebannt? -, wird im Kern als Jammerchor männerhassender, verklemmter, verbitterter, unansehnlicher Opfer karikiert, der alle Frauen hinsichtlich ihrer Lebensführung gängelt oder gar terrorisiert".<sup>32</sup> Es folgte eine Zeit, in der sich Frauen bewusst vom alten Feminismus abwandten, um nicht mit diesen AktivistInnen in Verbindung gebracht zu werden. Diese Zeit wird als feministischer Backlash bezeichnet, der den Feminismus der 70er Jahre kritisiert und den allgemeinen Feminismus medial als etwas Vergangenes darstellt.<sup>33</sup> Auf diese Darstellungsweise geht Angela McRobbies postfeministische Theorie ein, die im folgenden Kapitel genauer dargestellt wird.

---

<sup>32</sup> HARK, Sabine/ VILLA, Paula-Irene: Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Einleitung zur deutschen Ausgabe, IN: Angela McRobbie: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. 2. Auflage, Wiesbaden, Springer, 2016, S. XXIV.

<sup>33</sup> Vgl. FALUDI, Susan: *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown Publishing, 1991.

## 2.3. Postfeminismus und McRobbies postfeministische Theorie

Angela McRobbie beschreibt in ihrem Buch *Top Girls* die Zeit um die Jahrtausendwende als eine Zeit, die sich aktiv vom Feminismus abwendet und die als postfeministisch bezeichnet wird. Der Postfeminismus bezeichnet eine feministische Position nach den ersten beiden feministischen Wellen und möchte sich klar von diesen differenzieren. Knapp gefasst beschreibt Rosalind Gill den postfeministischen Diskurs als

„die Vorstellung, dass Weiblichkeit eine körperliche Eigenschaft ist; die Verlagerung von Objektivierung zu Subjektivierung; die Betonung der Selbstüberwachung, Kontrolle und Disziplin; ein Fokus auf Individualismus, Wahlfreiheit und *Empowerment*; die Dominanz eines *Makeover*-Paradigmas; ein Wiederaufleben der Ideen eines natürlichen Geschlechterunterschieds; eine deutliche Sexualisierung der Kultur; und ein Schwerpunkt auf Konsum sowie die Kommerzialisierung von Differenz.“<sup>34</sup>

Es wird deutlich, dass es sich hierbei um einen komplexen Diskurs mit weitgefächerten Themen handelt, der verschiedene feministische, kulturelle und politische Aspekte umfasst. Dabei kehrt er einigen Konzepten des Feminismus auf eine Weise den Rücken, die Angela McRobbie dazu veranlasst, ihr Buch im Originaltitel *The Aftermath of Feminism*<sup>35</sup> zu bezeichnen. Die Autorin beschreibt eine Aushöhlung und Unterminierung jener Erfolge, die der Feminismus in den vorangegangenen Jahrzehnten verzeichnen konnte. Es ist ein antifeministischer Backlash erkennbar, der den Feminismus als etwas Vergangenes darstellt, doch genau gegen diese Auffassung argumentiert McRobbie in ihrem Buch. In ihrem Einleitungskapitel *Was kommt nach dem Feminismus?* schreibt sie, dass feministische Ziele von Politik und Gesellschaft aufgegriffen und angeeignet werden, um den

---

<sup>34</sup> GILL, Rosalind: Postfeministische Medienkultur. Elemente einer Sensibilität, IN: Kathrin Peters/ Andrea Seier (Hg.): *Gender und Medien Reader*, Zürich, diaphanes, 2016, S. 541-556.

<sup>35</sup> MCROBBIE, Angela: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles/ London, SAGE, 2009.

Feminismus zu unterbinden, indem dessen Ziele in diverse Institutionen integriert werden.

„Unter Verwendung von Vokabeln wie *Empowerment* und ‚Wahlfreiheit‘ (*choice*) wurden diese Elemente [des Feminismus] in einen wesentlich individualistischeren Diskurs umgeformt und im neuen Gewand vor allem in den Medien und in der Populärkultur, aber auch von staatlichen Einrichtungen als eine Art Feminismus-Ersatz verwendet“.<sup>36</sup>

In ihren Thesen über den Postfeminismus bezeichnet McRobbie diese institutionellen Methoden als Vorgehensweisen eines Feminismus-Ersatzes, dessen Ziel es ist, den Feminismus endgültig abzuwickeln, und spricht daher vom *undoing* des Feminismus<sup>37</sup>. Bei dieser Abwicklung sei jedoch eine *doppelte Verwicklung*<sup>38</sup> zu beobachten, weil feministische Inhalte einerseits ins Sozialleben integriert werden, und der Feminismus somit aufgegriffen wird. Andererseits wird der Feminismus an sich jedoch zurückgewiesen. McRobbies Überlegungen, „dass einerseits bestimmte Ansichten des Feminismus mittlerweile Teil dessen sind, was Antonio Gramsci den "gesunden Menschenverstand" nennt, er zugleich aber mit Schmähungen bedacht, ja nahezu gehasst wird“,<sup>39</sup> spiegeln diese Verwicklung wider. Der institutionelle Feminismus-Ersatz und diese Verwicklung von Umsetzung und Zurückweisung des Feminismus sind Zeichen dafür, dass der Postfeminismus nicht das Ende des Feminismus bedeutet, sondern dieser auf eine andere Ebene gehoben wird, die neue Konflikte offenbart.

Während die Frauenbewegungen der ersten beiden Wellen durch Forderungen von den Frauen selbst getragen wurden, handelt es sich beim Postfeminismus in weiten Teilen um eine Politik von oben, die feministische Inhalte thematisiert, bevor es die Frauen selbst in Form von Demonstrationen formulieren. Gesellschaftliche Institutionen, Politik, Medien und Populärkultur repräsentieren Ziele des

---

<sup>36</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 1.

<sup>37</sup> Vgl. a. a. O.: S.15.

<sup>38</sup> Vgl. a. a. O.: S. 8.

<sup>39</sup> ebd.

Feminismus, was diesem den Wind aus den Segeln nimmt und ein erneutes Ausbrechen einer feministischen Welle unterbindet. Der Feminismus-Ersatz im Postfeminismus wird laut McRobbie nicht von Frauen selbst geführt, sondern auf politische Weise eingesetzt, um den alten Feminismus zu verdrängen.

Ziel von McRobbies Buch ist es zu zeigen, mit welchen Methoden dieser Feminismus-Ersatz funktioniert und wie junge Frauen davon überzeugt werden, diesen zu akzeptieren. Emanzipation, Wahlfreiheit und vielfältige Möglichkeiten zur Selbstentfaltung sind zentrale Themen. Die Frauen werden explizit darin bestärkt, sich finanziell unabhängig zu machen und Erfolge im Berufsleben anzustreben.

„Der Verzicht auf feministische Inhalte zugunsten dessen, was Judith Butler die Intelligibilität als Frau nennen würde, wird mit Versprechen von Freiheit und Unabhängigkeit reichlich vergolten. Am deutlichsten offenbart sich diese Belohnungstaktik darin, dass Frauen in der Fähigkeit bestärkt werden, ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen“.<sup>40</sup>

McRobbie beschreibt also eine gesellschaftspolitische Situation, in welcher feministische Ziele weitgehend umgesetzt werden und den Forderungen der Frauen nach Selbstständigkeit und Erfolg nachgekommen wird. Den Frauen werden ihre im Feminismus erkämpften Rechte auf Freiheit und Unabhängigkeit gewährt, insofern der von ihnen selbst geführte Feminismus in Form eines politischen Widerstands aufgegeben wird. Die neuen Rechte und Möglichkeiten werden aber nur in einem neoliberalen Rahmen gewährleistet, in welchem aus der Kategorie Frau aus gouvernementaler Sicht ökonomischer Wert geschöpft wird. Es werden all jene Lebensbereiche und Interessen der Frauen gefördert, welche für Staat und Gesellschaft von Nutzen sind. Diese Methode kommt laut McRobbie einer „`gender-sensiblen´ Form von Gouvernamentalität“<sup>41</sup> gleich, bei der sowohl das Arbeiten, als auch das Geldausgeben gleichermaßen Teile des neuen Modells weiblicher

---

<sup>40</sup> MCROBBIE: *Top Girls*. S.2.

<sup>41</sup> a. a. O.: S.3.

Staatsbürgerschaft sind.<sup>42</sup> Der Aspekt der Konsumkultur ist grundlegend für verschiedene Begriffe des Postfeminismus: für das von Rosalind Gill und Angela McRobbie erwähnte *Makeover-Paradigma*<sup>43</sup>, die Selbstüberwachung und -verbesserung und auch für McRobbies postfeministische Maskerade. Frauen werden dazu aufgefordert, sich sowohl optisch, als auch in ihren Fähigkeiten selbst zu verbessern, sodass die erhöhte Kaufkraft der postfeministischen Frau in die Konsumkultur eingebettet werden kann. Ein neues *beauty system* regelt das Idealbild der erfolgreichen jungen Frau und verlangt ein bestimmtes Auftreten von ihr, das durch Arbeit und Kaufkraft erreicht werden kann und für Männer noch immer attraktiv und begehrenswert erscheint. Den Forderungen des Feminismus wird also nur nachgegeben, insofern die Frau in eine neoliberale Marktwirtschaft integriert wird und dabei gleichzeitig ihre weibliche Attraktivität für Männer wahrt.

Den Aspekten des neuen Geschlechtervertrags, der postfeministischen Maskerade und dem *beauty system* werde ich mich im nächsten Kapitel vertieft widmen. Zuerst möchte ich jedoch wiederkehrende, zentrale Begriffe des Postfeminismus genauer definieren. Sowohl bei Rosalind Gill, als auch bei Angela McRobbie taucht der häufig verwendete, aber selten genau definierte Begriff *empowerment* wiederholt auf und bezieht sich dabei immer auf *women's empowerment*. Die UN Women (United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women) nennt in ihren *Women's Empowerment Principles*<sup>44</sup> Gesundheit, Sicherheit, Gleichbehandlung, (Weiter-) Bildung und Unternehmensentwicklung und -führung, die Chancen von Frauen fördert, als ihre Grundsätze. (*Female*) *empowerment* wird im Onlinewörterbuch mit Stärkung der Frau, Machtgewinn, Aktivierung oder auch Ermächtigung übersetzt.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls*, S. 160.

<sup>43</sup> Vgl. a. a. O.: S. 159 und GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 542.

<sup>44</sup> [http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2011/10/women-s-empowerment-principles\\_en%20pdf.pdf?la=en&vs=1504](http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2011/10/women-s-empowerment-principles_en%20pdf.pdf?la=en&vs=1504) (Zugriff: 17.07.2018).

<sup>45</sup> <https://www.dict.cc/english-german/empowerment.html> (Zugriff: 17.07.2018).

*Empowerment* sind also all jene Methoden, die Frauen darin bestärken, sich etwas zuzutrauen, etwas aus sich zu machen und sich große Ziele zu setzen, sowohl am Arbeitsmarkt, als auch in der Arbeit am Selbst.

Eng damit verbunden ist der Begriff *capacity*, Kompetenzerwerb<sup>46</sup>. *Capacity* beschreibt jenen Aspekt des *empowerments*, der Frauen dazu aufruft, sich zu bilden, sich Fähigkeiten anzueignen und Selbstständigkeit zu erlangen. Junge Frauen werden als *capable agents of change* anerkannt, denen ein neuer Geschlechtervertrag angeboten wird und der sie zu neuen privilegierten Subjekten des kapitalistischen, wohlfahrtsstaatlichen Umbaus macht.<sup>47</sup> Dieser Kompetenzerwerb kann sowohl beruflich, als auch privat verstanden werden und dient der Individualisierung und Emanzipation, da Frauen durch Kompetenzerwerb aus der Abhängigkeit geholt werden und eigene Ziele anstreben können.

Ein dritter wiederkehrender Begriff, der für mich im Hinblick auf die Analyse der Disney-Prinzessinnen interessant ist, ist die Wahlfreiheit bzw. *choice*. Wie im nächsten Kapitel vertieft wird, bezieht sich *choice* zum einen auf die angebliche Wahlfreiheit der Frau, Schönheitsidealen nachzukommen und die eigene Weiblichkeit im Rahmen von Optimierungsstrategien zu betonen, weil sie es selbst so möchte. Zum anderen wird *choice* auch bedingt durch *capacity* und *empowerment*, da eine kompetente, in ihrem Weg bestärkte Frau eine größere Wahlfreiheit hat, in ihrem Leben zu erreichen was sie möchte.

Der Postfeminismus ist also eine Auseinandersetzung mit neuer Weiblichkeit in einer Zeit nach dem alten Feminismus. Es ist eine gesellschaftliche Situation, in der feministische Inhalte einerseits aufgegriffen und ins Sozialleben integriert werden, der Feminismus als solcher aber zurückgedrängt wird. Diese Ambivalenz bezeichnet McRobbie wie schon erwähnt als *doppelte Verwicklung*. Im Vergleich zum früheren Feminismus wird der Unterschied zwischen den Geschlechtern wieder stärker betont,

---

<sup>46</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls*, S. 78.

<sup>47</sup> HARK/VILLA: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*: S. XIX.

während nach Gleichberechtigung und Individualisierung gestrebt wird. Der jungen, erwerbsfähigen Frau wird ein neuer Geschlechtervertrag angeboten, der ihr *empowerment, capacity* und *choice* verspricht (bessere Chancen am Arbeitsmarkt und mehr individuelle Möglichkeiten), insofern sie auf den Feminismus verzichtet, weil dieser schließlich als abgewickelt behandelt wird. Mit welchen Methoden laut Angela McRobbie dieses *undoing* des Feminismus geschieht, was dieser sogenannte neue Geschlechtervertrag für Frauen bedeutet und worin der Zusammenhang zur postfeministischen Maskerade besteht, wird im folgenden Kapitel näher ausgeführt.

## **2.4. McRobbies neuer Geschlechtervertrag und die postfeministische Maskerade**

Bevor Angela McRobbie 2009 ihr Buch *Top Girls* erstmals veröffentlichte, beschäftigte sich die britische Kulturtheoretikerin schon einige Jahre mit den Zusammenhängen von Feminismus, Politik und Kulturindustrie. Im Jahr 2007 veröffentlichte sie in der Zeitschrift *Cultural Studies* den Artikel *Top Girls? (2007)* welcher im Buch *Top Girls* (2016) erneut aufgegriffen wird. Die beschriebene Abwicklung des Feminismus durch Integration feministischer Ziele in die „contemporary political culture“<sup>48</sup> ist jedoch als nur eine von zwei Seiten zu verstehen, wie McRobbie in ihren Beispielen über die genauen Auswirkungen und der Entstehung einer „new category of young womanhood“<sup>49</sup> deutlich werden lässt. Die neu gewonnen Freiheiten und Möglichkeiten sind nicht einfach Resultat eines Nachgebens auf feministische Forderungen, sondern sie sind in ein ökonomisches Prinzip eingebettet, das besonders junge, erwerbsfähige Frauen im sozialen und kulturellen Raum als lohnenswerte Investitionssubjekte versteht: „The girl emerges across a wide range of social and cultural spaces as a subject truly worthy of investment“.<sup>50</sup> Die Erkenntnis über den

---

<sup>48</sup> MCROBBIE: *Top Girls?* S. 720.

<sup>49</sup> a. a. O.: S. 721.

<sup>50</sup> Vgl. ebd.

marktwirtschaftlichen Vorteil der Integration der Kategorie Frau in ein neoliberales System ist der Grund für die Förderung junger Frauen auf verschiedenen Ebenen. Frauen, die in geringbezahlten Anstellungsverhältnissen tätig sind oder zuhause bleiben, um sich um Kinder und Haushalt zu kümmern, sind abhängig von finanzieller Unterstützung. Übernimmt kein gutverdienender Ehemann diese Unterstützung, ist die Frau auf staatliche Sozialhilfe angewiesen und ist vor allem im Alter armutsgefährdet. Für die Wirtschaft ist es von Nachteil, wenn sich die Hälfte der erwerbsfähigen Bevölkerung an der Armutsgrenze befindet oder zumindest nicht aktiv an der Marktwirtschaft teilnimmt. Die Forderungen von Frauen nach besseren Chancen am Arbeitsmarkt und besseren Bildungsmöglichkeiten kommt diesem Problem zugute. In McRobbies neuem Geschlechtervertrag werden junge Frauen dazu motiviert, sich weiterzubilden und nach besseren Berufen zu streben, als den typisch weiblich konnotierten, schlechtbezahlten Berufen. Finanziell unabhängige, gebildete und erfolgreiche Frauen und deren Erwerbsbeteiligung sparen enorme Sozialhilfekosten und es kurbelt außerdem die Marktwirtschaft an, wenn Frauen an der Konsumkultur teilhaben können.

„Die lebenslange Partizipation am Arbeitsmarkt verringert die Kosten der sozialstaatlichen Maßnahmen, die auf Frauen als traditionelle Geringverdienerinnen abzielen, und kann im Optimalfall die hohe Altersarmut von Frauen auffangen. Zudem produziert das Eintauchen von Frauen in die Berufstätigkeit eine aufblühende, auf Frauen zugeschnittene Konsumkultur.“<sup>51</sup>

Indem man dem Wunsch nach Gleichberechtigung auf ökonomischer Ebene nachkommt, wird aus der ehemaligen Frauenbewegung eine *Mobilisierung von Frauen*<sup>52</sup>. McRobbie versteht darunter jeden Aspekt der neuen vergeschlechtlichten Machtverhältnisse, welcher die notwendigen sozialen Bedingungen für Frauen bereitstellt und überwacht und für die Verfügbarkeit weiblicher Arbeitskraft in der globalen Ökonomie notwendig ist. Die Frauen werden mobilisiert, um aktiv an der

---

<sup>51</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 110.

<sup>52</sup> Vgl. a. a. O.: S. 9.

Marktwirtschaft teilzunehmen, indem ihnen zu finanzieller Unabhängigkeit verholfen wird. Die fähigen jungen Frauen werden von Angela McRobbie als *top girls* bezeichnet, die ihren eigenen Lebensunterhalt verdienen, aber für ihre neuen Freiheiten mit dem Verzicht auf Feminismus bezahlen. Dies ist der postfeministische Geschlechtervertrag, der Frauen auf sozialer, politischer und ökonomischer Ebene Unterstützung zur Selbstermächtigung, zum *empowerment* bietet. Der Preis dafür ist das Aufgeben feministischer Verhaltensweisen und anderer Feminismen aus der Zeit der früheren feministischen Wellen. Diese Kehrseite des Vertrags bedeutet eine Anpassung der Frau an das neue sozial-ökonomische Abkommen, das die Aspekte des Frau-Seins neu definiert. Teil dieses Vorhabens „to re-shape notions of womanhood“<sup>53</sup> ist das Wiederaufleben eines *beauty systems*, das junge Frauen dazu bewegt, sich bewusst hyperfeminin zu geben und Geld auszugeben, um sich die Produkte des gegenwärtigen *beauty systems* anzueignen. Die postfeministische, finanziell unabhängige Frau kann aktiv am Markt teilnehmen und wird im neuen Geschlechtervertrag genau dazu aufgefordert. Verschiedene Produkte, Werbungen oder mediale Formate erzeugen das Bild der neuen, erfolgreichen Frau und produzieren dadurch auch das Bild einer neuen Weiblichkeit. Sogenannte *Makeover*-Sendungen im Fernsehen zeigen den Prozess bis hin zu der idealen Weiblichkeit, indem zu Beginn unerwünschte Aspekte lächerlich gemacht werden, die jungen Frauen darin belehrt werden, was sie kaufen sollten um besser, jünger, attraktiver auszusehen, und am Ende das verbesserte Subjekt glorifiziert wird.<sup>54</sup> Parallel dazu ergänzt die Werbung von Fitnessstudios, Diätprogrammen, Ernährungstipps und Kosmetikprodukten das *beauty system*, das der Postfeminismus schafft.

„Im Großen und Ganzen suggeriert dieses Szenario eine Veränderung der Geschlechterverhältnisse und vor allem eine Bewegung von Frauen dahingehend, dass sie sich einen neuen Status [...] erobern können. Dieser bestimmt sich jetzt allerdings nicht mehr durch ‚Respektabilität‘, sondern durch stärker individualisierte

---

<sup>53</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls?* S. 721.

<sup>54</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls*, S. 164 ff.

glamouröse Stile, die ihren Trägerinnen eine sorgfältige Arbeit an sich selbst abverlangen.“<sup>55</sup>

Waren es früher die Verhaltensweisen wie Zurückhaltung und Sittlichkeit, oder auch Respektabilität, die als Geschlechterverhältnisse definierten, welche Frau sich richtig oder falsch verhält, so sind es jetzt äußere Merkmale, an denen die Frau selbst arbeiten soll, um einen guten Stand in der Gesellschaft zu erobern. „Die weibliche Individualisierung führt jedoch [...] dazu, dass durch die Herabsetzung armer und benachteiligter Frauen mittels symbolischer Gewalt neue Klassenschranken entstehen“<sup>56</sup>, wodurch jene Frauen benachteiligt bzw. ausgeschlossen werden, die sich den glamourösen Lifestyle, der in den *Makeover*-Fernsehsendungen als die richtige Weiblichkeit verkauft wird, nicht leisten können. Die Individualisierung der postfeministischen Frau hat demnach ihre Grenzen, weil der neue postfeministische Geschlechtervertrag bestimmte weibliche Subjekte marginalisiert. Außerdem wird in dieser Konstruktion „die Darstellung von Frauen als sexuelle Objekte als etwas präsentiert, das ihrem freien Wunsch als aktive, selbstbewusste und durchsetzungsstarke Frauen entspricht, und nicht als etwas, das ihnen von Männern zugemutet wird.“<sup>57</sup> Junge Frauen verhalten sich augenscheinlich innerhalb dieses Systems, weil sie es selbst wollen und sie sich gut dabei fühlen, etwas für sich selbst zu tun. Enge Kleidung, hohe Schuhe, Make-Up und andere Aspekte der Weiblichkeit, auf die in der zweiten Welle des Feminismus oft verzichtet wurde, leben neu auf und werden positiv besetzt, weil sich die Frauen vermeintlich freiwillig dazu entscheiden, anstatt gesellschaftlichen Anforderungen zu folgen. Um sich dem verpönten Feminismus entgegenzustellen, wird Weiblichkeit jetzt mit Selbstbewusstsein betont. Rosalind Gill stellt jedoch zurecht die Frage, warum das Schönheitsideal so einheitlich aussieht, wenn die Entscheidung für bestimmte Kleidung oder Körperformen auf der individuellen Entscheidung der einzelnen Frau beruht.

---

<sup>55</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 170.

<sup>56</sup> a. a. O.: S. 171.

<sup>57</sup> GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 546.

„Diese Idee präsentiert Frauen als völlig freie Akteure, kann aber nicht erklären, warum, wenn Frauen nur sich selbst gefallen wollen und ihren eigenen autonomen, individuellen Begehrlichkeiten folgen, der daraus resultierende Look so uniform ist – haarloser Körper, schlanke Taille, fester Po etc.“<sup>58</sup>

Der Zusammenhang von Schönheitsidealen und den beschriebenen massenmedial erzeugten Repräsentationen weiblicher Schönheit wird im postfeministischen Geschlechtervertrag vernachlässigt oder als nichtexistent behandelt. McRobbie sieht genau in diesem Widerspruch das Aufleben des Patriarchats in neuer Gewandung. Es wird ein eigenes Genderregime erzeugt, welches neue patriarchale Normen einsetzt und neue Zwänge schafft, ohne sie wirklich sichtbar zu machen. Das veraltete Patriarchat, das weibliche Verhaltensweisen geregelt und überwacht hat, wird durch ein Mode- und Schönheitssystem ersetzt, das Selbstoptimierung und Kaufkraft vom weiblichen Subjekt fordert und das Frauen dazu auffordert, sich bewusst weiblich zu zeigen. „[T]he fashion and beauty system which acts as a substitute authority“<sup>59</sup>, ist nun die maßgebende Instanz, die Weiblichkeit festlegt, fordert und verlangt. Das *beauty system* ist als Autorität in der Konsumkultur zu verstehen, die die postfeministische Maskerade und dadurch auch Hyperfemininität hervorbringt, um aus jungen Frauen ideale Subjekte des weiblichen Erfolgs (*top girls*) zu machen.<sup>60</sup> Es ist ein Konzept, das den Frauen die Verantwortung für die Darstellung ihrer Weiblichkeit zuschreibt, aber das gewünschte Bild der Weiblichkeit überall sichtbar macht, sodass man sich ihm nicht entziehen kann.

„I want to propose that the post-feminist masquerade is a strategy or device for the re-securing of patriarchal law and masculine hegemony. The masquerade exists as mode of feminine inscription, an interpellative device, at work and highly visible across the commercial domain as a familiar (even nostalgic), light hearted (unserious), refrain of femininity“.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 548.

<sup>59</sup> MCROBBIE: *Top Girls?* S. 725.

<sup>60</sup> Vgl. a. a. O.: S. 718.

<sup>61</sup> a. a. O.: S. 723.

Die postfeministische Maskerade als Ersatz der patriarchalen Norm fordert von Frauen eine Weiblichkeit, die dem vorfeministischen Frauenbild nicht unähnlich ist. Im Neoliberalismus werden die patriarchalen Muster in neuer Form eingesetzt und wirken hinter den Zugeständnissen von *empowerment* weniger sichtbar, sind aber noch immer existent.

Zu den Schönheitsidealen kommt innerhalb der postfeministischen Maskerade auch eine bestimmte Verhaltensweise. Anhand der Buchverfilmungen um Protagonistin Bridget Jones<sup>62</sup> beschreibt McRobbie einen Typ Frau, der sich trotz eines erfolgreichen Berufslebens wie ein unsicheres, nervöses Kind verhält und seine eigene Kompetenz verleugnet. Dazu kommt eine feminine Bekleidung mit Stiletto und viel zu engem Rock.<sup>63</sup> Die Zusammenhänge zwischen den Schönheitsidealen des *beauty systems*, den naiven, tollpatschigen oder nervösen Verhaltensweisen und den neu erlangten Fähigkeiten am Arbeitsmarkt zeigt McRobbie in ihrer Auseinandersetzung mit dem postfeministischen Geschlechtervertrag auf:

„the feminist perspective presented here is alert to the dangers which arise when a selection of (mostly liberal) feminist values and ideals appear to be inscribed within a more profound and determined attempt, undertaken by an array of political and cultural forces, to re-shape notions of womanhood to fit with new or emerging (neo-liberalised) social and economic arrangements.“<sup>64</sup>

Mit dem Eindringen in zuvor als männliche Domänen verstandene Bereiche im öffentlichen Leben und am Arbeitsplatz entsteht die schon von Joan Riviere beschriebene Furcht, nicht als Frau wahrgenommen oder von Männern als nicht sexuell attraktiv empfunden zu werden. Deshalb wird eine neue Kategorie der (jungen) Frau erschaffen, die einerseits dem neuen Wertschöpfungssystem gerecht

---

<sup>62</sup> *Bridget Jones's Diary*, (2001), R: Sharon Maguire und *Bridget Jones – The Edge of Reason*, (2004), R: Beeban Kidron. (Anmerkung: im Folgenden mit *Bridget Jones* abgekürzt).

<sup>63</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls?* S. 725.

<sup>64</sup> a. a. O.: S. 721.

wird, andererseits aber auch nicht an Weiblichkeit und Attraktivität einbüßt. Weibliche Domänen wie Mode und Kosmetik werden hervorgehoben.

„This signals that the hyper-femininity of the masquerade which would seemingly relocate women back inside the terms of traditional gender hierarchies, by having her wear spindly stilettos and `pencil' skirts does not in fact mean entrapment since it is now a matter of choice rather than obligation.“<sup>65</sup>

Betrachtet man die beschriebenen Verhaltensweisen der Protagonistin Bridget Jones als Teil von McRobbies postfeministischer Maskerade, erinnert das sehr an das Phänomen, welches schon Joan Riviere in ihrem Text über die weibliche Maskerade beschrieben hat: eine handwerklich talentierte Frau mit technischem Verständnis stellt sich absichtlich dumm, sobald ein Handwerker im Haus ist und lässt ihre Vorschläge so klingen, als hätte sie nur zufällig richtig geraten.<sup>66</sup> Obwohl sie selbst richtige Lösungsvorschläge gehabt hätte, gibt sich die Frau unwissend, um den Mann nicht seiner Kompetenz zu berauben.

„Die postfeministische Maskerade fordert der berufstätigen Frau also eine Art Kompromiss ab. Sie kann ihren Platz auf dem Arbeitsmarkt einnehmen und ihren Status als berufstätige Frau genießen – solange sie dabei nicht zu weit geht. Sie muss ersichtlich fragil bleiben, und wenn sie eine konventionelle weibliche Verletzbarkeit an den Tag legt, kann sie sichergehen, weiterhin für Männer begehrenswert zu bleiben.“<sup>67</sup>

Grund für diese Inszenierung einer verletzlichen Weiblichkeit bietet Rivieres Aussage, laut der Weiblichkeit als eine Maske getragen wird, um den Besitz von Männlichkeit (Kenntnisse oder Erfolg in männlichen Domänen) zu verstecken und der gefürchteten Strafe bei Entdeckung dieser zu entkommen.<sup>68</sup> Den Frauen im Postfeminismus wird also einerseits die Freiheit geboten, sich selbst so zu inszenieren und zu entwickeln, wie sie es wollen, auf der anderen Seite wird ihnen jedoch ein Rahmen gezogen, der es ihnen nahezu unmöglich macht, sich jenseits der Grenzen

---

<sup>65</sup> MCROBBIE: *Top Girls?* S. 723.

<sup>66</sup> Vgl. RIVIERE: *Womanliness as Masquerade*, S. 307.

<sup>67</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, 107.

<sup>68</sup> Vgl. RIVIERE: *Womanliness as a Masquerade*, S. 306.

der sexuellen Attraktivität und der neuen, verletzlichen Weiblichkeit zu bewegen. Neben der postfeministischen Maskerade betrifft dies auch ein weiteres von McRobbie beschriebenes Phänomen: das des *phallic girls*, einem Konzept, das ich jedoch nur knapp anschneide, weil es für die Analyse von Kinder- und Jugendanimationsfilmen nicht von primärer Relevanz ist. Das *phallic girl* beschreibt eine genussuchende junge Frau, die sexuelle Freiheiten genießt, welche zuvor den Männern vorbehalten waren und die ein in Selbstbestimmung geführtes Sexualleben genießen darf. Dazu gehört neben Schwangerschaftsverhütung und der freien Entscheidung zur Mutterschaft auch das Ausleben sexueller Wünsche.<sup>69</sup>

„Mädchen und Frauen werden mit Handlungsmacht (*agency*) ausgestattet, damit sie sich selbst als die Art von Subjekt konstruieren können, das der heterosexuellen männlichen Fantasie [...] nahekommt.“<sup>70</sup> Rosalind Gill schreibt über diese Handlungsmacht jedoch, dass die Wahl zur postfeministischen Maskerade nicht wirklich frei, sondern Teil des neuen Geschlechtervertrags ist. Trotz des *empowerments* am Arbeitsmarkt, den Chancen zur finanziellen Unabhängigkeit und individuellen beruflichen Entfaltungsmöglichkeit, unterliegt die postfeministische Frau einem System, das ihr die Entscheidung für bestimmte Schönheitsideale oder weibliche Verhaltensweisen als eine eigene Wahl suggeriert. Dabei ist zu beachten, dass durch kulturelle und massenmediale Repräsentation von Weiblichkeitsbildern „Schönheitsideale verinnerlicht und zu unseren eigenen gemacht werden.“<sup>71</sup>

Den Begriff des neuen Geschlechtervertrags verwendet McRobbie, um die Elemente einer gouvernementalen postfeministischen Theorie zu vereinbaren: Subjektivierung, Individualisierung, Kompetenzerwerb, Wahlfreiheit und *empowerment*. Ein großer Teil dessen ist das *beauty system*, das eine dem patriarchalen Weiblichkeitsbild nicht unähnliche postfeministische Maskerade erzeugt, den äußerlichen Unterschied

---

<sup>69</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls?* S. 718.

<sup>70</sup> GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 545.

<sup>71</sup> a. a. O.: S. 548.

zwischen Männern und Frauen betont und einen mädchenhaften Charakter fordert, um die neu errungene Macht der Frau im sozialen, politischen und kulturellen Feld zu kaschieren und ihre Attraktivität zu wahren. Im Postfeminismus sind feministische Ziele weitgehend umgesetzt, während aktiver Feminismus kritisiert wird und unerwünscht ist. McRobbie möchte anhand des Geschlechtervertrags aufzeigen, dass der Feminismus noch nicht am Ende ist, sondern dass es auch im Postfeminismus neue Formen der Ungleichheit zwischen Männern und Frauen gibt und Frauen einem neoliberalen Patriarchat in neuer Gewandung unterworfen sind.

Im folgenden Kapitel soll nun ein Prinzessinnen-Stereotyp einem postfeministischen Ideal anhand dieser wichtigsten Aspekte des neuen Geschlechtervertrags und der postfeministischen Maskerade gegenübergestellt werden.

## **2.5. Das Prinzessinnen-Stereotyp und die postfeministische Disney-Prinzessin**

Dieses Kapitel versucht, das Bild einer stereotypen Disney-Prinzessin zu umreißen, um dieses anhand der zuvor beschriebenen Theorie einer postfeministischen Disney-Prinzessin gegenüberzustellen. Auf diese Weise soll deutlich werden, welche Eigenschaften eine postfeministische Prinzessin ausmachen, welche dieser widersprechen und wodurch sie sich von dem früheren Prinzessinnen-Stereotyp unterscheidet. Ein kurzer Vergleich zu früheren Darstellungsweisen soll verdeutlichen, wie feministische Inhalte im Film Anwendung bzw. keine Anwendung finden und eine feministische Abgrenzung zu früheren Disney Meisterwerken herstellen.

Zentraler Gedanke des neuen Geschlechtervertrags ist ein Tauschhandel, bei dem unerwünschte feministische Verhaltensweisen von den Frauen abgelegt werden sollen und ihnen dafür *empowerment* ermöglicht wird: Bestärkung, Selbstermächtigung, Handlungsmacht und Möglichkeiten der Weiterentwicklung auf

diversen Ebenen. Dem *empowerment* der Frau liegt ein Emanzipationsgedanke zugrunde, der die Frau darin bestärkt, selbstständig auf das Erreichen ihrer Ziele hinzuwirken. Die postfeministische Frau wird aufgefordert, sich selbst Fähigkeiten anzueignen (*capacity*), anstatt anderen dabei zuzusehen und sie hat zudem die Möglichkeit, eigene Entscheidungen über ihr Leben zu treffen, anstatt den Anforderungen anderer Folge zu leisten (*choice*).

Eben diese Charaktereigenschaften werden bei früheren Disney-Prinzessinnen als mangelhaft kritisiert. Das Bild der stummen, passiven, hilflosen Prinzessin, die auf Rettung angewiesen ist, dominiert die Kritik. In Disneys erstem Meisterwerk, *Snow White and the Seven Dwarfs*, ist Schneewittchen auf der Flucht vor ihrer bösen Stiefmutter und versteckt sich bei den Zwergen, deren Haushalt sie fortan organisiert. Als die Stiefmutter ihr folgt und ihr in Verkleidung einen vergifteten Apfel gibt, erkennt Schneewittchen die Gefahr nicht, nimmt naiv das Geschenk einer angeblich Fremden an und fällt in einen tiefen Schlaf, aus dem sie nur von einem Prinzen wachgeküsst werden kann. Sowohl ihre Naivität, als auch ihre Passivität und Hilflosigkeit sind Beispiel einer Protagonistin ohne *empowerment* oder *capacity*. Ihre einzigen Fähigkeiten sind Haushaltstätigkeiten, ohne die rettende Hilfe des Prinzen wäre sie verloren. Joshi kritisiert, dass hier ein negatives Gender-Stereotyp bestärkt wird, indem eine hilflose Protagonistin gezeigt wird, die einem gefährlichen Schönheitskonzept unterworfen und aufgrund ihrer Schönheit von ihrer Stiefmutter mit dem Tod bedroht wird. Die Erkenntnis „[b]eauty becomes more important than relationship, humanity and any other thing in the world“<sup>72</sup> widerspricht einem postfeministischen Gedanken, bei dem weibliche Schönheit zwar eine wichtige Rolle spielt, diese jedoch als Ausgleich zu Handlungsmacht und Stärke der Frau dargestellt wird.

---

<sup>72</sup> JOSHI: *Changing World with Disney*, S. 802.

Der im Jahr 1998 veröffentlichte Film *Mulan*<sup>73</sup> zeigt im Vergleich eine deutlich selbstbewusstere und aktivere Protagonistin. Als ihr kranker Vater zum Kriegsdienst eingezogen werden soll, verkleidet sich Mulan als Junge und tritt den Dienst an seiner Stelle an. Im Heer beweist sie sich durch ihre Intelligenz und rettet ihren Hauptmann, doch als ihre Tarnung entdeckt wird, entgeht sie nur knapp der Todesstrafe für ihre Verkleidung und sie wird zurückgelassen. „Even after proving her worth and intelligence in war, she is commented as, ‘she’s a woman! She’ll never be worth anything!’“<sup>74</sup> In *Mulan* spielt das Konzept einer Maskerade zwar eine wichtige Rolle, doch es ist weder eine weibliche, noch eine postfeministische Maskerade, sondern eine komplett männliche, ihre Weiblichkeit negierende Maskerade, die es ihr ermöglicht, ihrer Familie zu helfen und in die männliche Domäne des Kriegs einzutreten. Nur durch das Aufgeben ihrer Weiblichkeit bekommt Mulan die Chance, ihre *capacity* zu beweisen, anstatt nach einem postfeministischen Prinzip Weiblichkeit und Kompetenz zu vereinbaren.

Aditi Joshi stellt fest, dass zwei wichtige Kriterien für die klassischen Disney-Prinzessinnen erstens das Konzept von Schönheit als oberstem Ideal und zweitens die Darstellung des Prinzen als dem Erretter der Prinzessin sind.<sup>75</sup> Außerdem findet sie eine Reihe weiterer Gemeinsamkeiten in der Darstellungsweise der Disney-Prinzessin im 20. Jahrhundert, etwa das Konzept „that a ‘girl is another girl’s enemy’“<sup>76</sup>, da die in Joshis Text untersuchten Prinzessinnen gegen eine feindliche weibliche Figur kämpfen oder von dieser bedroht werden. Auch eine oberflächliche Einstellung zu der Suche nach einem Prinzen ist allgegenwärtig. Es gehe der klassischen Prinzessin laut Joshi mehr um die Tatsache, irgendeinen Prinzen mit Geld und Einfluss zu finden, als den richtigen Prinzen mit Qualitäten wie Intelligenz, positiven Werten oder

---

<sup>73</sup> *Mulan* (1998), R. Tony Bancroft, Barry Cook.

<sup>74</sup> JOSHI: *Changing World with Disney*, S. 804.

<sup>75</sup> Vgl. a. a. O.: S. 802.

<sup>76</sup> a. a. O.: S. 803.

charakterlichen Eigenschaften: „The underlying thought presented here is that a girl gives priority to power and money, not to the intelligence, values and nature of men.”<sup>77</sup>

Es zeichnet sich ab, dass bestimmte Aspekte sowohl in früheren Disney-Filmen, als auch für eine postfeministische Lesart, von Relevanz sind. Dazu gehört in erster Linie die Trennung von weiblich und männlich konnotierten Domänen: Privates vs. Öffentliches, Schönheit vs. Intelligenz/ Stärke, Passivität vs. Aktivität, Gerettete und Retter. Dies lässt sich unter dem Begriff Gender-Stereotyp zusammenfassen und beinhaltet die Kategorien Charaktereigenschaften, Aussehen, persönliche Interessen und Motive, Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen. Diese definieren, von wem die Handlungsmacht ausgeht, wer die Entscheidungen fasst oder anders gesagt, wer *empowerment* erfährt, wer *choice* hat und wer nicht.

Die genannten Filmbeispiele älterer Disney Meisterwerke beinhalten all diese Aspekte, setzen sie jedoch konträr zu Angela McRobbies postfeministischer Theorie um. Die Fähigkeiten der Protagonistinnen stammen entweder aus der traditionell weiblichen Domäne oder werden heimlich ausgeübt. Schönheit ist einer Prinzessin höchstes Gut, während Intelligenz, Mut und Stärke dem Prinzen vorbehalten sind. Anstelle konkreter Lebensziele oder Motive zeichnet sich das Prinzessinnen-Stereotyp durch die Suche nach einem Prinzen aus, der als Retter auftritt. Das klassische Prinzessinnen-Stereotyp zeichnet das Bild einer schönen, aber hilflosen, passiven Prinzessin, die auf die Hilfe eines Anderen wartet. Umso spannender ist es, die neuesten Disney Meisterwerke genauer auf die Darstellungsweise von Schönheit, Charakter, Beziehung und emanzipatorischer Aspekte zu untersuchen. Diese werden im Folgenden in drei Analysebereiche aufgegliedert, sodass die Filmanalysen thematisch strukturiert werden.

---

<sup>77</sup> JOSHI: *Changing World with Disney*, S. 803.

## 2.6. Analysemethode

Eine zentrale Untersuchungskategorie zur Erfassung der Konzepte des *beauty systems*, der traditionellen Schönheit von stereotypen Prinzessinnen und der postfeministischen Maskerade, ist die optische und charakterliche Figurengestaltung der Protagonistin und anderer relevanter Charaktere. Mit welchen äußeren Merkmalen sind die Charaktere ausgestattet, welche Kleidung tragen sie und welche Bedeutung kommt diesen optischen Aspekten zu? Eine Analyse dieser optischen Darstellungsweise gibt Aufschluss über das in Disney gezeigte *beauty system*. Welche Charaktereigenschaften haben die Protagonistin und ihre Bezugspersonen und durch welche Wünsche werden sie motiviert? Diese charakterlichen Eindrücke der Prinzessin und ihrer relevanten Bezugspersonen sollen es ermöglichen, sie in das Konzept der postfeministischen Maskerade einzuordnen, indem neben Aspekten des *beauty systems* bzw. der (Hyper-)Femininität auch typisch weiblich bzw. männlich konnotierte Eigenschaften wie Naivität, Oberflächlichkeit, Passivität auf der einen oder Mut und Zielstrebigkeit auf der anderen Seite in die Analyse eingebunden werden.

Des Weiteren wird ein Teil der Analyse auf die Beziehungen der Protagonistin eingehen. Welche wichtigen zwischenmenschlichen Beziehungen führt die Protagonistin und welchen Einfluss haben andere Charaktere bzw. Figuren auf ihre Entscheidungen? Besonderes Augenmerk wird hierbei auf die Beziehung zum primären männlichen Nebencharakter gelegt, zum Beispiel ob es eine Liebesbeziehung gibt, wie diese sich entwickelt und wie die Rollenverteilung innerhalb der Beziehung dargestellt wird. Auch das dargestellte Liebesideal oder die Wünsche an eine Beziehung sind relevante Betrachtungspunkte. Da sich McRobbies postfeministische Idee mit dem Gedanken befasst, wie eine selbstständige, beruflich erfolgreiche Frau trotz ihrer *capacity* für einen Mann attraktiv bleibt, ist das Verhalten zwischen der Protagonistin und dem männlichen Charakter an dieser Stelle besonders relevant. Weiters werden die Beziehungen zu anderen wichtigen Bezugspersonen

oder zu sogenannten *Animal Sidekicks* Beachtung finden. Unter Letzteren werden die tierischen Begleiter der ProtagonistInnen verstanden, die in Disneys Meisterwerken meist als männlicher bester Freund und treuer Gehilfe der Prinzessin zur Seite stehen, um sie in schwierigen Situation zu unterstützen. Durch ihre eigenen, die Prinzessin ergänzenden, Fähigkeiten sind sie oft für das Gelingen dieser Herausforderungen verantwortlich, die die Protagonistin allein vermutlich nicht hätte meistern können. Deshalb gibt ihre Rolle möglicherweise Aufschluss über die tatsächliche Emanzipation der Prinzessin.

Ein dritter Untersuchungsschwerpunkt legt den Fokus auf die Inszenierung des neuen Geschlechtervertrags und der Konzepte *empowerment*, *capacity* und *choice*. Es wird danach gefragt, wer von wem in seinen Entscheidungen bestärkt und ermutigt wird und auf welche Weise die Protagonistin *empowerment* erfährt. Diese Aspekte können durch das Verhalten der Figuren oder durch Sprache verdeutlicht werden. Da in den Disney Meisterwerken die Lieder eine große Rolle spielen und inhaltlich häufig Aufschluss über Gefühle und Motive geben, wird die Narration innerhalb der Lieder in der Analyse Beachtung finden. Außerdem wird untersucht, wie viel Wahlfreiheit und Handlungsmacht die Protagonistinnen über ihr Leben und ihre Entscheidungen haben und welche Fähigkeiten sie auszeichnen. Durch diese zentralen Konzepte des Postfeminismus werden Individuen dazu aufgerufen, sich selbst eigene Strukturen zu schaffen und ihr Leben eigenständig zu planen. Aus diesem Grund wähle ich als Überbegriff für diesen Analyseteil den von McRobbie in Anlehnung an Anthony Giddens, Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim und Zygmunt Baumann verwendeten Begriff *Weibliche Individualisierung*.<sup>78</sup>

Die drei Disney Meisterwerke *The Princess and the Frog*, *Frozen* und *Moana* werden im folgenden Analyseteil der Arbeit innerhalb der Kategorien Figurengestaltung, Beziehungen und *Weibliche Individualisierung* anhand optischer und charakterlicher

---

<sup>78</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls*. S. 25 f.

Eigenschaften, Verhaltensweisen, Bildgestaltung und narrativer Aspekte auf McRobbies postfeministische Theorie hin untersucht.

### 3. Analyse

Der analytische Teil dieser Arbeit untersucht die drei gewählten Disney Meisterwerke in der Reihenfolge ihres Erscheinens. Zuerst widme ich mich der ersten afroamerikanischen Disney-Prinzessin Tiana und ihrem Traum vom eigenen Restaurant in *The Princess and the Frog*. Daraufhin folgt die Analyse des bisher erfolgreichsten Disney Meisterwerks<sup>79</sup>, *Frozen*, und seinen beiden Protagonistinnen Anna und Elsa. Zum Schluss untersuche ich Disneys neuestes Meisterwerk *Moana*, das seine titelgebende Heldin auf eine abenteuerliche, im polynesischen Kulturraum angesiedelte, Reise zur Rettung ihres Volks schickt.

Die drei Filmanalysen werden je mit Informationen zum Film und einer prägnanten Inhaltszusammenfassung eingeleitet, woraufhin die Kapitel Figurengestaltung, Beziehungen und *Weibliche Individualisierung* folgen. Diese kapitelweise Zusammenfassung relevanter Untersuchungsaspekte soll eine bessere Lesbarkeit und Übersicht über die Analyse gewährleisten und die wichtigsten Aspekte der Theorie McRobbies in einzelne Kapitel aufgliedern.

#### 3.1. *The Princess and the Frog*

Im Jahr 2009 wurde der Film *The Princess and the Frog* vor allem deshalb in den Medien diskutiert, weil Disney zum ersten Mal in seiner Geschichte der abendfüllenden Animationsfilme eine afroamerikanische Prinzessin in der Hauptrolle darstellt. Nachdem die Sichtbarkeit von AfroamerikanerInnen schon seit der zweiten feministischen Welle thematisiert bzw. die fehlende Sichtbarkeit kritisiert wurde, wurde der Film nach seiner Ankündigung nicht nur wegen des Verzichts auf moderne

---

<sup>79</sup>

<http://www.boxofficemojo.com/studio/chart/?view=parent&debug=0&p=.htm&studio=buenavista.htm> (Zugriff: 17.07.2018).

Animation und seiner mittlerweile sehr seltenen handgezeichneten Produktion gespannt erwartet, sondern auch wegen dieses langerwarteten ethnischen Aspekts. Schon seit den 90ern wandte sich Disney mit *Pocahontas*, *Mulan* und *Aladdin*<sup>80</sup> der multikulturellen Repräsentation zu, doch erst 2009 wurde auch aktiv das afroamerikanische Publikum angesprochen. Unter die positive Zustimmung mischten sich auch kritische Stimmen, die den Bösewicht des Films, einen schwarzen Voodoo-Magier und den Job von Tianas Mutter als Haushälterin bei reichen Weißen als überzogene Klischees bezeichneten.<sup>81</sup> Dennoch bekam der Film im Folgejahr viele Nominierungen für Filmpreisverleihungen, unter anderem bei den Academy Awards.<sup>82</sup>

Angesiedelt im New Orleans der 1920er Jahre handelt *The Princess and the Frog* von der jungen Afroamerikanerin Tiana, die den Traum ihres verstorbenen Vaters teilt, ein eigenes Restaurant zu eröffnen. In ihrem Leben ganz von diesem Traum erfüllt, arbeitet Tiana rund um die Uhr in zwei Jobs, um das Geld dafür anzusparen. Als Tianas Kindheitsfreundin Charlotte von der Ankunft Prinz Naveens aus Maldonia erfährt, überredet sie ihren reichen Vater, den Prinzen zu ihrem Maskenball einzuladen und engagiert Tiana dafür als Köchin. Charlottes größter Traum ist es, durch die Heirat eines Prinzen selbst zur Prinzessin zu werden. Der Prinz hingegen möchte seine finanzielle Situation verbessern, indem er eine reiche Südstaatenschönheit aus New Orleans heiratet. Von einem hinterlistigen Voodoo-Magier getäuscht, wird Prinz Naveen jedoch in einen Frosch und sein Diener in den Prinzen verwandelt. In Erinnerung an das Märchen *Der Froschkönig*<sup>83</sup>, überredet Naveen in Froschgestalt die als Prinzessin verkleidete Tiana auf Charlottes Maskenball, ihn zu küssen, um wieder zum Menschen zu werden. Stattdessen

---

<sup>80</sup> *Aladdin* (1992), R: John Musker, Ron Clements.

<sup>81</sup> Vgl. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/meet-tiana-a-disney-heroine-like-no-other-1825937.html> (Zugriff: 17.07.2018).

<sup>82</sup> Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/oscar/movies/?id=princessandthefrog.htm> (Zugriff: 17.07.2018).

<sup>83</sup> GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, 1812.

verwandelt sich Tiana ebenfalls in einen Frosch. Gemeinsam begeben sich die beiden Frösche in den Bayou, eine Sumpflandschaft um New Orleans, um bei der guten Voodoo-Priesterin Mama Odie Hilfe zu erbitten. Auf der Reise verlieben sie sich ineinander, finden aber scheinbar keinen Ausweg aus dem Frosch-Fluch und beschließen, zu heiraten und als Frösche glücklich zu werden. Durch die Eheschließung wird Tiana jedoch zu einer Prinzessin und der erste Kuss verwandelt beide zurück zu Menschen. Gemeinsam kaufen die beiden Tianas Traumrestaurant und renovieren es.

### **3.1.1. Figurengestaltung**

Die beiden weiblichen Charaktere Tiana und Charlotte stehen in ihrer Figurengestaltung in Kontrast zueinander, was besonders durch den Vergleich der beiden innerhalb einer Szene deutlich wird. Das erste Mal als erwachsene Frauen werden die beiden gemeinsam in Dukes Café gezeigt, in welchem Tiana kellnert (00.09.27 ff.). Charlotte wird von ihrem Vater und dessen Chauffeur mit dem Auto abgeholt und in Dukes Café gefahren, während Tiana nach einer durchgearbeiteten Nacht mit der Straßenbahn zu ihrem zweiten Job in besagtes Café fährt. Die Anreise ins Café spiegelt die unterschiedliche soziale Herkunft der beiden Frauen wider, steht aber auch repräsentativ für wichtige Charaktereigenschaften der Figuren. Charlottes Kindheit in Reichtum hat sie an ein genussvolles Leben fern von Arbeit und Verantwortung gewöhnt. Tiana hingegen lernt von ihren Eltern schon früh die Relevanz harter Arbeit für den persönlichen Erfolg. Sie lässt sich nicht von anderen ans Ziel bringen, sondern geht ihren Weg selbst. Versinnbildlicht werden die Leitwerte ihres Lebens durch einen bestimmten Moment, als Tiana erschöpft von der Arbeit nach Hause kommt, um kurz darauf zum zweiten Job aufzubrechen: erschöpft lehnt sie sich gegen ihre Zimmertüre und schleudert ihre Schuhe achtlos von den Füßen. Ihre Frisur ist zerzaust, sie trägt ein schlichtes grünes Arbeitskleid und im Hintergrund ist das ebenfalls schlicht eingerichtete Zimmer zu sehen, das schon als Kind ihr Zimmer im Haus ihrer Eltern war. An der Wand ist ein Familienbild aus

Tianas Kinderzeit mit ihren Eltern zu sehen, das Bett ist rechts am Rand des Bildausschnitts angeschnitten (Fig. 1). Dieser Bildausschnitt drückt unter anderem Fleiß aus, indem Tiana zwischen zwei Jobs nur einen kurzen Moment nach Hause kommt, um die Kleidung zu wechseln, während das Bett als Symbol für Erholung nicht einmal vollständig abgebildet ist. Außerdem drückt der Bildausschnitt Sparsamkeit aus, nicht nur weil Tiana einen Moment später ihr eben verdientes Trinkgeld in die Spardosen im Schrank legt, sondern auch da das Zimmer schlicht eingerichtet ist und nicht mehr beinhaltet, als Tiana zum Leben braucht. Schlussendlich wird Familiensinn in diesem Bild deutlich, sowohl durch das Familienbild an der Wand, als auch durch die Tatsache, dass Tiana als erwachsene Frau noch immer im Haus ihrer Familie lebt. Die drei Werte Fleiß, Sparsamkeit und Familie sind leitende Motive für Tianas Leben, besonders der Begriff Familie wird im Weiteren eine besondere Relevanz erfahren.

Bei der Arbeit zeigt sich Tiana höchst professionell, schnell, freundlich und zuvorkommend, als sie in kürzester Zeit große Mengen Frühstück zubereitet, Gäste zum Lächeln bringt und den Überblick über das Café behält. Obwohl sie ein anstrengendes Leben mit wenig Schlaf führt und von ihrem Chef herumkommandiert wird, wirkt sie zufrieden mit sich, weil sie ihrem Traum vom eigenen Restaurant mit jedem Arbeitstag einen Schritt näherkommt. Ihre berufliche Zielstrebigkeit ist ihre stärkste Charaktereigenschaft. Fehlender Glaube und Unterstützung ihres Umfelds, etwa als ihr Chef sie für ihren Traum auslacht und ihr sagt, sie würde es nie schaffen, lassen Tiana unbeeindruckt. Als ihre Freunde sie zum Tanzen einladen und sie aus beruflichen Gründen absagt, zeigt Tianas kurze Niedergeschlagenheit jedoch die Last auf ihren Schultern, die ihr Arbeitseifer auslöst. Tiana lässt Kopf und Schultern hängen und geht mit halb geschlossenen Augen und schweren Schritten zurück an die Arbeit (00.10.00 ff.). Dieser Moment ist als erstes Indiz zu verstehen, dass durch Tianas Arbeitseifer die Liebe und Gemeinsamkeit in ihrem Leben verloren geht.

Charlotte hingegen springt nur wenige Momente später leichtfüßig durch die Tür des Cafés und tanzt aufgeregt um Tiana herum, um ihr von der Ankunft Prinz Naveens in New Orleans zu berichten (00.10.45 ff.). Charlotte sieht im Besuch Naveens ihre große Chance, einen Prinzen zu heiraten und dadurch zur Prinzessin zu werden. Dass sie Prinz Naveen noch nie zuvor gesehen hat, ist für sie kein Hindernis. Im Vergleich zu Tianas selbstständiger und tüchtiger Herangehensweise, ihre Lebensziele zu erreichen, wird in dieser Szene Charlottes passives Lebensziel (geheiratet zu werden) und ihre naive Methode, dieses zu erreichen, deutlich. Die von der Ankunft des Prinzen völlig unbeeindruckte Tiana gibt Charlotte einen Rat: „My mama always said the quickest way to a man’s heart is through his stomach“ (00.11.25 ff.). Charlotte ist sofort restlos begeistert von der Idee, Tianas Kochkünste für ihre Zwecke zu nutzen. Sie wirft sich ihrem Vater in die Arme, schnappt seine Geldtasche und überschüttet Tiana mit Geldscheinen als Vorauszahlung, sodass weder Tiana, noch Charlottes Vater eine Wahl haben und Charlotte beide vor vollendete Tatsachen stellt. Charlotte nimmt sich, was sie will und scheint darin meist erfolgreich. Sie nutzt sowohl das Geld ihres Vaters, als auch ihre weibliche Attraktivität. Charlotte trägt Makeup und üppige, körperbetonte pinkrosa Kleider mit vielen Accessoires. Sie hat blondes Haar, blaue Augen und ein hellrosa rundes Puppengesicht mit einem Schmollmund. Durch diese Attribute ist sie einerseits schon hyperfeminin gezeichnet, doch auch ihr Verhalten spiegelt dies wider. Sie schwingt die Hüften, trippelt beim Gehen und klimpert mit den Wimpern, wenn sie etwas von ihrem Vater möchte (00.10.41 ff.). Einerseits benimmt sie sich wie ein kleines Mädchen, das an Märchen glaubt und sich versorgen lässt. Sie ist hilflos wie ein Kind ohne die Fürsorge und das Geld ihres Vaters. Andererseits gibt sie sich erwachsen genug, um mit ihren Reizen zu spielen und Heiratspläne zu schmieden. Diese Kombination aus Mädchenhaftigkeit und Sexualität beschreibt Rosalind Gill in Anlehnung an Estella Tincknell als „*girlification* von erwachsenen Frauen [...], die weibliche Kinder als begehrten sexuelle

Symbole darstellt“<sup>84</sup>. Angela McRobbie beobachtet dieses Phänomen auch bei *Bridget Jones*: eine junge Frau, die alle Chancen hätte, etwas Eigenes aus ihrem Leben zu machen, entscheidet sich bewusst dafür, sich mädchenhaft zu geben und den Traumprinzen zu suchen. „Dem Feminismus zum Trotz träumt Bridget von romantischer Liebe, möchte den passenden Mann finden und Kinder kriegen [... ,] tritt in beruhigender Weise einmal mehr dezidiert weiblich auf. Ihre Karriere ist ihr nicht besonders wichtig“<sup>85</sup>. Genau diese Beschreibung trifft auch auf Charlotte zu, die in ihrer Darstellungsweise keinerlei Interesse an feministischen Zielen hegt, während ihre Romantik und traditionelle Weiblichkeit so nostalgisch inszeniert sind, „als sei[en] diese in unserer Gesellschaft fast vollständig verloren gegangen“<sup>86</sup> und müssten als Gegenpol zu Tianas rationaler Zielstrebigkeit stehen. Entsprechend der postfeministischen Maskerade versteckt Charlotte ihre Machtposition (die sie durch ihren sozialen Stand jederzeit ausüben könnte) hinter einer Maskerade aus Hyperfemininität. Auf diese Weise erhofft sie sich, ihren Traumprinzen zu finden, um glücklich bis an ihr Lebensende mit ihm zusammen zu sein.

Während sich Charlotte als Prinzessin imaginiert und inszeniert, möchte Tiana Restaurantbesitzerin werden und ist dementsprechend die meiste Zeit in Kellner-Kleidung dargestellt. Diese ist schlicht, einfarbig und zweckmäßig. Selbst auf Charlottes Maskenball entscheidet sich Tiana für ein schmuckloses, braunes Pharaonengewand, anstatt zu diesem besonderen Anlass ihre Weiblichkeit durch passende Kostümierung zur Schau zu stellen. Da Tiana keine Zeit für und kein Interesse an der Suche nach einem Partner hat, bedient sie sich nicht der postfeministischen Maskerade, um feminin und attraktiv zu wirken, sondern hält sich stets ihr berufliches Ziel vor Augen. Als sie jedoch ihre Verkleidung beschmutzt, leiht Charlotte ihr eines ihrer prachtvollen Kleider. Tiana bekommt somit zwar das glitzernde Prinzessinnenkleid, das für die Figur der Disney-Prinzessin so prägend ist,

---

<sup>84</sup> GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 544 f.

<sup>85</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 16.

<sup>86</sup> a. a. O.: S. 17.

doch dieses trägt Tiana nicht aufgrund eigener Entscheidung, sondern es ist eine aufgezwungene Verkleidung. Trotz des wunderschönen bodenlangen, schulter- und rückenfreien Glitzerkleids mit langen Abendhandschuhen, Diadem und breiter Halskette wirkt Tiana alles andere als glücklich, weil die Immobilienmakler ihres Traumrestaurants ihr kurz zuvor eine Absage erteilt haben (00.25.33 ff.). Im Gegensatz zu Joshis Feststellung, dass Schönheit für eine Disney-Prinzessin wichtiger sei als alles andere,<sup>87</sup> kann ihre Inszenierung als Prinzessin Tiana nicht über ihren beruflichen Verlust hinwegtrösten.

Tianas Kleidung gibt über ihre Persönlichkeit viel Aufschluss und ist zudem für eine zentrale Situation verantwortlich. Ihre Kellnerinnenkleidung repräsentiert Tianas hartes Arbeitsleben und ihren Fokus auf beruflichen Erfolg. So schlicht und schmucklos wie ihre Kleidung ist, so freudlos scheint auch ihr Leben, als sie sich keine Zeit nimmt, um mit ihren Freunden tanzen zu gehen. In der Inszenierung als Prinzessin in Charlottes Kleid hingegen steckt Tiana in einer aufgezwungenen Maskerade, die für die darauffolgenden Verwicklungen verantwortlich ist. Während sie in ihrer unweiblichen Verkleidung von den Immobilienmaklern eine Absage erhalten hat, lernt sie in der Prinzessinnenverkleidung Prinz Naveen kennen, der am Ende ihr Ehemann wird und ihr beim Kauf des Restaurants hilft. Die Inszenierung als hyperfeminine Frau und Prinzessin ist es also, die der Beginn ihres Glücks bedeutet. Auf der anderen Seite wird Tiana durch diese Maskerade zuerst in einen Konflikt verwickelt, weil der (in einen Frosch verwandelte) Prinz Naveen Tiana in ihrer Maskerade für eine echte Prinzessin hält. Er überredet sie zu einem Kuss, um - getreu des Märchens des *Froschkönigs*<sup>88</sup> - in einen Menschen zurückverwandelt zu werden, doch stattdessen verwandelt sich Tiana in einen Frosch. Die weibliche Maskerade wird für Tiana also zuerst zum Verhängnis, resultiert durch die Liebe zu Naveen jedoch in ihrem beruflichen Erfolg. Als sie am Ende des Films durch die Hochzeit mit

---

<sup>87</sup> JOSHI: *Changing World with Disney*, S. 802.

<sup>88</sup> Vgl. GRIMM: *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, 1812.

Naveen in den Sümpfen des Bayou zu einer echten Prinzessin wird, entspricht ihre Kleidung für die Zeit der Hochzeit erneut der einer Prinzessin. Kurz darauf sieht man Tiana jedoch wieder in Arbeitskleidern, die nun Eleganz mit Funktionstüchtigkeit vereinen, als sie mit Naveen endlich ihr Traumrestaurant kauft und selbst renoviert (01.24.00). Diese Darstellungsweise suggeriert, dass der Prinzessinnentraum von Charlotte in der Realität nicht aufrechterhalten werden kann, aber dass Frauen am Tag ihrer Hochzeit zumindest für einen Moment das Gefühl einer Prinzessin erleben dürfen. Disney setzt sein traditionelles Prinzessinnen-Bild auf diese Weise in einen realistischen Kontext, ohne dabei den RezipientInnen die Identifikationsmöglichkeit mit der Prinzessinnenfigur zu nehmen.

Der beobachtete Kontrast zwischen den beiden weiblichen Charakteren lässt sich als ein Kontrast zwischen Antifeminismus und Feminismus bezeichnen. Charlotte bedient sich des *beauty systems*, um attraktiv und verführend auf Männer zu wirken, sie ist hyperfeminin dargestellt und hat keine weiteren Ansprüche, als einen Prinzen zu heiraten und Prinzessin zu werden. Feministische Forderungen oder Verhaltensweisen sind ihr völlig fremd. Tiana hingegen strebt auf feministische Weise nach Aufstiegsmöglichkeiten, Erfolg im Beruf und nach finanzieller Unabhängigkeit, ohne dabei einen Sinn für Liebe und Romantik zu zeigen. Sie wird in eine postfeministische Maskerade gezwungen, die ihren Arbeitseifer ausgleicht, während Charlotte realisiert, dass ihr Traum vom Prinzessinnenleben für sie selbst nicht wahr wird.

### **3.1.2. Beziehungen**

Die wichtigsten Beziehungen in *The Princess and the Frog* sind die der weiblichen Charaktere mit dem Prinzen. Da Prinz Naveen der zentrale männliche Charakter ist, soll er an dieser Stelle zuerst charakterlich umrissen werden, bevor seine Beziehungen zu Tiana und Charlotte untersucht werden. Naveen ist ein großer, schlanker junger Mann mit dunklen Locken, dunklen Augen und einem leichten lateinamerikanischen

Akzent, der die Jazzmusik und Kultur New Orleans liebt. Er ist als männliches Pendant zu Charlotte zu verstehen: er kommt als Prinz des Königreichs Maldonia ebenfalls aus reichen Verhältnissen und wächst wie Charlotte mit dem Märchen *Der Froschkönig* auf. Er musste aufgrund seiner Herkunft weder Verantwortung für sein Leben übernehmen, noch sich Gedanken über die Zukunft machen. Von seinem ungeschickten, dicken Diener Lawrence erfahren die RezipientInnen, dass Naveens Eltern den freiheitsliebenden, verschwenderischen Lebensstil ihres Sohnes nicht länger unterstützen wollen, weswegen Naveen nun in New Orleans eine reiche Südstaatenschönheit heiraten möchte, um wieder zu Geld zu kommen. Auf naive Weise folgt er dem mysteriösen Dr. Facilier, einem bösen Voodoo-Magier, im Glauben, dieser könne ihm aus seiner finanziellen Misere heraushelfen. Es sind Naveens Sorglosigkeit, Naivität und Weltfremdheit, die ihn ins Unglück stürzen, als Dr. Facilier den Diener Lawrence in den Prinzen verwandelt und Prinz Naveen in einen Frosch. Von Tiana erhofft sich Naveen nun die Befreiung aus diesem Frosch-Fluch.

Im Vergleich zum Prinzessinnen-Stereotyp, ist es an dieser Stelle der Prinz, der sich in einer passiven, misslichen Lage befindet, aus der er sich nicht allein befreien kann. Die Prinzessin wird als Retterin inszeniert, die aktiv werden muss, um den Prinzen zu retten. Mit dem Mythos des in einen Frosch verwandelten Prinzen wird von Tiana und Charlotte jedoch sehr unterschiedlich umgegangen. „Look, I’m sorry. I’d really like to help you but I just do not kiss frogs!“ (00.27.47 ff.). Während Charlotte seit ihrer Kindheit davon träumt, einen Märchenprinzen zu heiraten und dafür auch einen Frosch küssen würde, lehnt Tiana nüchtern ab, als sie genau dieses Angebot bekommt. Mit ihrer Aussage stellt Tiana ihre Prinzipien klar und distanziert sich von dem seit Grimms Märchen existierenden Topos des Froschkönigs, der zu einem wunderschönen Prinzen wird und die Prinzessin zum Dank seiner Erlösung heiratet.<sup>89</sup> Obwohl alle drei Figuren mit diesem Märchen aufgewachsen sind, glauben nur

---

<sup>89</sup> Vgl. GRIMM: *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, 1812.

Charlotte und Naveen daran; Tiana hingegen besitzt eine rationale Einstellung zu der Geschichte und hat ohnehin kein Interesse an Prinzen. Sie lässt sich nur auf einen Kuss ein, weil Prinz Naveen verspricht, ihr als Dank für ihre Hilfe genug Geld für ihr Restaurant zu geben. Der traditionell romantische Moment wird dadurch für Tiana zu einem Handel, um ihrem beruflichen Ziel näher zu kommen. In Auslegung von McRobbie Theorie besiegelt Tiana somit den postfeministischen Geschlechtervertrag, als sie einen Akt der romantischen Liebe mit dem Prinzen eingeht, um im Gegenzug für diese traditionelle Rolle der Frau mit der Aussicht auf beruflichen Erfolg belohnt zu werden.

Charlotte hingegen verkündet schon als kleines Mädchen: „I would do it! [...] I would kiss a hundred frogs if I can marry a prince and be a princess“ (00.02.34 ff.). Sie würde jederzeit eine unangenehme Aufgabe übernehmen, um dafür mit Liebe und Luxus belohnt zu werden. Die beiden Aussagen der Frauen über das Küssen von Fröschen sind ebenso kontrastiert, wie ihr Verhalten gegenüber dem Prinzen. Während Tiana den wahren Prinzen in Form eines Froschs kennenlernt und gänzlich unbeeindruckt und abweisend ist, lernt Charlotte bei ihrem Maskenball den in Prinz Naveen verwandelten Diener Lawrence kennen und hält ihn für den wahren Prinzen. Bei Charlottes erstem Treffen mit dem falschen Prinz Naveen steht sie auf einer riesigen, eleganten Treppe vor der Villa ihres Vaters, sie trägt ein üppiges rosa Prinzessinnenkleid mit Diadem und steht im Scheinwerferlicht, der auf ihren Pfiff hin auf sie gerichtet wird. Am Fuß der Treppe erwartet sie der falsche Prinz Naveen mit ausgestreckter Hand, um mit ihr zu tanzen, während Tiana klein und unscheinbar im Hintergrund steht. Untermalt ist diese Szene von pompöser Orchestermusik und einem Glitzerregen, der Charlottes Augenklimbern betont (Fig. 2). Das Bild kann als Versinnbildlichung von Charlottes Prioritäten verstanden werden: Luxus, Glamour und märchenhafte Liebe im Stil der traditionellen Prinzessinnengeschichten stehen für sie deutlich erhöht und im Mittelpunkt ihres Interesses, während harte Arbeit, Erfolg und Zielstrebigkeit, verkörpert durch Tiana, nahezu unscheinbar und klein in

den Hintergrund gerückt werden. Der Gefahr, einen Betrüger zu heiraten, läuft Charlotte mit offenen Armen entgegen. Da der falsche Prinz Naveen in Wirklichkeit der Diener Lawrence ist, steht dieser für den Realitätsverlust und die Blendung, die Charlotte in ihrer Träumerei erleidet. Der falsche Prinz steht groß, mit ausgestrecktem Arm im Schatten und erwartet Charlotte.

Im Gegensatz zu Aditi Joshis Aussage über die Feindschaft zwischen zwei weiblichen Charakteren in Disney-Filmen<sup>90</sup>, besteht zwischen Tiana und Charlotte nie etwas anderes als Freundschaft, obwohl gegen Ende des Films beide an Prinz Naveen interessiert sind. Als Charlotte erkennt, dass sich Prinz Naveen und Tiana ineinander verliebt haben und Naveen offenbar einen Kuss von Charlotte benötigt, um vom Frosch wieder zum Menschen zu werden, willigt sie selbstlos ein, um dem Liebespaar zu helfen. Obwohl sie Naveen einen Moment zuvor noch aus egoistischen Gründen küssen und selbst heiraten wollte, steht das Ideal der großen Liebe und ihre Freundschaft zu Tiana über ihrem eigenen Prinzessinnenwunsch. Sie verzichtet auf ihre Chance, Prinzessin zu werden und freut sich für Tianas Erfolg in der Liebe. Obwohl Charlotte im Sinne einer stereotypen Disney-Prinzessin dargestellt wird, zeichnet auch sie sich durch vielschichtige Eigenschaften aus und verkörpert zum Schluss mehr als nur ein Prinzessinnen-Stereotyp mit Heiratswunsch.

Die Beziehung zwischen Tiana und Prinz Naveen steht in großem Kontrast zu Charlottes Vorstellung von romantischer Liebe auf den ersten Blick. Nicht nur weigert sich Tiana zu Beginn, den Frosch zu küssen, auch später geraten die beiden aufgrund verschiedener Ansichten aneinander. Ihre Rollenverteilung steht im Widerspruch zu McRobbies Beobachtungen von postfeministischem Verhalten: Tiana versteckt ihre Kompetenz nicht, sondern belehrt Prinz Naveen. Sie bezeichnet ihn als „spoiled little rich boy“ (00.32.15 ff.) und beweist ihm mehrmals ihre Kompetenz, indem sie ihn von Blutegelein befreit, ihn vor Krokodilen rettet, ein Floß baut und mit gefundener

---

<sup>90</sup> JOSHI: *Changing World with Disney*, S. 803.

Nahrung eine Mahlzeit bereitet. Naveen wird dabei wiederholt hilflos, faul und an ein neues Lebensumfeld nicht anpassungsfähig dargestellt. Im Laufe ihres Aufenthalts im Bayou stellt Naveen seine eigene Unfähigkeit fest und erkennt die Nachteile seiner adeligen Herkunft: „When you live in a castle everything is done for you, all the time. They dress you. They feed you. Drive you. Brush your teeth [...] I admit it was a charmed life until the day my parents cut me off and suddenly I realised I don't know how to do anything...“ (00.54.10 ff.) Naveen wirkt beschämt über seine Unfähigkeit und traurig über diese Erkenntnis, wodurch er sich von Charlotte unterscheidet, die das Prinzen-/Prinzessinnen-Stereotyp romantisiert und idealisiert.

Charlotte spiegelt den Traum vieler junger Mädchen wider, die mit den Geschichten über Märchenprinzessinnen aufgewachsen sind und sich selbst als Prinzessinnen inszenieren. Schöne Kleidung, ein angenehmes Leben im Überfluss und die Möglichkeit, sich jeden Traum mit Geld zu verwirklichen, sind die schöne Seite des royalen Lebens. Naveen reflektiert auf seiner abenteuerlichen Reise mit der bodenständigen, kompetenten Tiana jedoch sein Leben und beneidet sie für ihre Fähigkeiten. Tiana bringt ihm grundlegende Kochkenntnisse bei und ermuntert ihn, weiter zu üben. Später überrascht Naveen Tiana mit einem Abendessen aus selbstgeschnittenem Obst. Tiana ist gerührt über die Mühe, die sich Naveen für sie macht und Naveen gesteht: „You've had quite an influence on me“ (01.06.17 ff.).

Die Szenen, in denen Tianas Kompetenz positiv hervorgehoben wird und Naveen seine Inkompetenz realisiert, beinhalten den neoliberalen Wertschöpfungsgedanken, aus (weiblichen) Subjekten lohnende Investitionen zu machen, da Tianas Selbstständigkeit und ihre Fähigkeiten für den positiven Verlauf der Handlung verantwortlich sind. Indem Naveen das genussvolle Leben des Adels kritisiert und dessen Nachteile hervorhebt, wird der stereotype Prinzessinnentraum Charlottes nach einem passiven Leben infrage gestellt und Fleiß und Kompetenz durch Tianas Figur als lohnend dargestellt.

Außerdem stellen Naveens Kochversuche eine neue Form der Romantik dar, die der Liebe auf den ersten Blick widerspricht. Tiana verliebt sich nicht in ihn, weil er ein Prinz ist, sondern weil sie ihn als Person schätzen gelernt hat, der sich um sie bemüht und ihre Fähigkeiten respektiert. Weiblich konnotierte Attribute und Situationen wie Kochkunst, Hilflosigkeit und der Wunsch zu gefallen werden an dieser Stelle dem männlichen Charakter zugeschrieben, der damit das Herz der Protagonistin mehr erreicht, als durch seinen Adelstitel. Ähnlich romantisch ist Naveens Liebe für Tiana: er möchte sie heiraten, doch er erkennt, dass ihr größter Wunsch das eigene Restaurant ist. Uneigennützig und aufopferungsbereit will der Prinz seiner Geliebten diesen Wunsch ermöglichen, indem er plant, die reiche Charlotte zu heiraten und Tiana somit finanziell zu unterstützen. Als der böse Voodoo-Magier Dr. Facilier Tiana jedoch die Möglichkeit gibt, gegen Auslieferung Naveens zu ihrem Restaurant zu kommen, erkennt auch Tiana ihre Liebe zu Naveen: „My dream wouldn't be complete without you in it“ (01.18.50).

Nicht nur aufgrund der umgekehrten Verteilung von Kompetenzen widersprechen Tiana und Naveen in ihrer Beziehung zueinander dem klassischen Disney-Paar. Auch Naveens Opferbereitschaft aus Liebe und Tianas Fokus auf ihre Arbeit entsprechen einem verdrehten Gender-Stereotyp. Tiana wird nach der Hochzeit mit Naveen zwar zu einer rechtmäßigen Prinzessin, doch die beiden Verliebten ziehen nicht in Naveens Königreich Maldonia in ein Schloss, wo Tiana fortan glücklich bis an ihr Lebensende als Prinzessin thront. Stattdessen überzeugen Tiana und Naveen die Immobilienmakler, Tianas eigenes, in Kaffeedosen gespartes Geld anzunehmen, um das Restaurant zu kaufen. Obwohl Naveen seit der Hochzeit mit Tiana wieder in der Gunst seiner Eltern steht, entscheiden sich die frisch Verheirateten für ein bodenständiges Leben abseits des Adels. Naveen gibt das royale Leben auf und unterstützt Tiana im Aufbau ihres Restaurants namens *Tianas Palace*. Ihre Beziehung beruht auf gegenseitiger Unterstützung und basiert auf gemeinsamen Erfahrungen, ohne den Topos der Liebe auf den ersten Blick zu verwenden.

### 3.1.3. Weibliche Individualisierung

Wie in Kapitel 3.1. erwähnt, wird Tiana in ihrem Lebenstraum maßgeblich von ihrem Vater beeinflusst, der ihr das Kochen beibringt und ihr den Traum vom eigenen Restaurant vererbt. Als kleines Mädchen hört Tiana bei Charlotte von der Geschichte des Abendsterns, der Wünsche erfüllt, doch ihr Vater fügt dem Träumen und Wünschen etwas Wichtiges hinzu:

„Yes, you wish and you dream with all your little heart. But you remember, Tiana, that old star can only take you part of the way. You got to help him with some hard work of your own. And then... Yeah, you can do anything you set you mind to. Just promise your Daddy one thing? That you'll never, ever lose sight of what is really important.“  
(00.05.10 ff.)

Die offensichtliche Lehre hinter diesem Zitat, harte Arbeit als Weg zum Erfolg, merkt sich Tiana und strebt es ihr Leben lang an. Außerdem stellt das Zitat dem passiven Träumen aktive Arbeit gegenüber und kritisiert indirekt Charlotte, die auf eine glückliche Fügung ihres Schicksals hofft. Tianas *empowerment* beruht in weiten Teilen auf der Unterstützung ihrer Eltern, die ihr eine gesunde Einstellung zu ihren Träumen und realistische Ratschläge mitgeben. Tiana wird ermutigt, ihre Träume beizubehalten und aktiv an deren Erfüllung zu arbeiten, anstatt auf Wunder zu hoffen. Der letzte Satz über das wirklich Wichtige gerät von Tiana in Vergessenheit, spielt aber eine entscheidende Rolle für ihr Leben. Als sie mit Naveen bei der guten Voodoo-Magierin Mama Odie ist, möchte Tiana von ihr in einen Menschen zurückverwandelt werden, doch die Magierin erfüllt diesen Wunsch nicht, sondern gibt Tiana in dem Song *Dig a Little Deeper*<sup>91</sup> einen rätselhaften Rat:

„Miss Froggy, might I have a word? You's a hard one, that's what I heard. Your daddy was a loving man, family through and through. You your daddy's daughter. What he had in him you got in you [...] Dig down deep inside yourself, You'll find out what you need“ (01.01.20 ff.).

---

<sup>91</sup> LEWIS, Jennifer feat. The Pinnacle Gospel Choir & Anika Noni Rose: „Dig a Little Deeper“, IN: *The Princess and the Frog: Original Songs and Score*, Komponist: Randy Newman, Walt Disney Records, 2009.

Mama Odie erfüllt nicht einfach Tianas Wunsch und gibt ihr auch keine genauen Anweisungen für ihre Wunscherfüllung. Stattdessen fordert sie Tiana auf, sich selbst kennenzulernen und selbst zu hinterfragen, was ihr im Leben für ihr Glück fehlt. Erneut ist Tiana selbst dafür verantwortlich, sich ihr Glück zu erarbeiten und erfährt durch Mama Odie *empowerment*. Sie versteht Mama Odies Rat nicht sofort, aber wird von ihr an die Aussage ihres Vaters erinnert, nicht zu vergessen, was wirklich wichtig: Liebe, Familie und Gemeinsamkeit. Mama Odie kritisiert subtil, dass Tiana in ihrem beruflichen Streben zu hart zu sich ist und der Liebe zu wenig Platz einräumt. Für Tianas Vater James war das Kochen nicht nur ein Beruf, sondern vor allem eine schöne Möglichkeit, um mit Menschen zusammenzukommen und etwas zu teilen. Erst als Tiana ihre Härte ablegt und sich Naveen emotional öffnet, wird die Rückverwandlung zum Menschen und ihr Traum vom Restaurant möglich. Das reine Streben nach beruflichem Erfolg und der Verzicht auf Liebe kann Tiana nicht ans Ziel bringen. Auch McRobbie schreibt in Anlehnung,

„dass die reine Individualisierung ein in keiner Weise lebensfähiger Modus ist, wenn gleichzeitig die gesellschaftliche Einbindung immer stärker verloren geht und das Individuum damit einer Situation ausgesetzt ist, in der es nur noch sich selbst zur Verantwortung ziehen kann, wenn der Erfolg ausbleibt.“<sup>92</sup>

In diesem Sinne benötigt der berufliche Erfolg die Wiederkehr des romantischen Liebesideals. Durch die Kombination aus Liebe und beruflichem Erfolg stellt *The Princess and the Frog* die Situation dar, die McRobbie als den neuen postfeministischen Geschlechtervertrag bezeichnet. Auch dessen Forderung nach Verzicht auf Feminismus und die Betonung bzw. Rückkehr traditioneller Werte sind stark erkennbar, indem Tianas hochgesteckte berufliche Ziele kritisiert werden. Zu Beginn des Films erfährt sie mehrmals rassistische und sexistische Diskriminierung. Ihr Chef im Café lacht sie aus, als er von ihrem Plan erfährt, für ein eigenes Restaurant zu sparen: „You ain’t never going to get enough for the down payment [...] You got about

---

<sup>92</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 25.

as much chance of getting that restaurant as I do of winning the Kentucky Derby“ (00.10.12.ff.). Auch die Immobilienmakler, von denen Tiana das Restaurant kaufen möchte, diskriminieren sie:

„You were outbid. A fellow came in, offered the full amount in cash. Unless you can top his offer by Wednesday, you can kiss that place goodbye.“

„Do you know how long it took me to save this money?“

„Exactly! Which is why a little woman of your background would have had her hands full trying to run a big business like that. No, you’re better off where you’re at. Love those beignets though!“ (00.23.45 ff.)

Auch wenn die Makler zuerst von einem anderen Bieter sprechen, wird schnell deutlich, dass sie es einer Frau und besonders einer schwarzen Frau nicht zutrauen, ein eigenes Geschäft zu eröffnen und damit Geld zu verdienen. Sie formulieren die Absage nicht nur, als würden sie Tiana damit einen Gefallen tun, sie in der Position zu lassen, in der sie ist, sondern loben zum Abschluss entschuldigend ihr Gebäck. Sie implizieren damit, dass es einer Frau genügen sollte, den Männern das große Geschäft zu überlassen, da sie als schwarze Frau nicht kompetent genug ist und sie sich damit zufriedengeben sollte, eine gute Köchin zu sein. So wie es die Frau in Rivieres Beispiel fürchtet, wird Tiana an dieser Stelle dafür bestraft, sich in die männliche Domäne des Berufslebens einzumischen und wird sofort in ihre Schranken verwiesen. Im Sinne des postfeministischen Geschlechtervertrags, welcher den Verzicht auf Feminismus fordert, wehrt sich Tiana jedoch nicht gegen diese Diskriminierung. Stattdessen beschließt sie einfach, noch härter zu arbeiten. Erfolgreich ist Tiana jedoch erst am Schluss, nachdem sie sich auf die Ehe eingelassen hat und mit Naveen an ihrer Seite das Restaurant kauft, also sowohl den Rat ihres Vaters, als auch den von Mama Odie befolgt und Liebe in ihr Leben lässt.

Man kann Tianas Figur zu Beginn des Films als feministisch bezeichnen. Sie legt keinen Wert auf traditionelle Weiblichkeit, nimmt sich keine Zeit für die Suche nach einem Ehemann und strebt ganz nach beruflichem Erfolg und Selbstständigkeit. Im

Laufe der Handlung wird sie jedoch mehrmals in ein postfeministisches Ideal gedrängt. Charlotte verkleidet sie als Prinzessin und verweist Tiana in eine postfeministische Maskerade, während Tianas Mutter versucht, ihre Tochter zu verheiraten:

„I’m sure this place is going to be just wonderful, but it’s a shame you’re working so hard [...] Tiana, your daddy may not have gotten the place he always wanted, but he had something better. He had love. And that’s all I want for you, sweetheart, to meet your Prince Charming and dance off into your happily ever after.“ (00.13.13 ff.)

Einerseits ist Tianas Mutter stolz auf ihre Tochter, die ihrem Vater so sehr ähnelt, aber dennoch kann sie nur schwer akzeptieren, dass Tiana kein Interesse an Heiraten und Familiengründung hat. Die Liebe wird auch von ihr an die erste Stelle des Lebensplans einer Frau gerückt und ähnlich wie Charlotte verweist auch Tianas Mutter auf die Stereotypen des Märchenprinzen und des Happy Ends als dem angestrebten Ziel einer jungen Frau. Schlussendlich rät auch Mama Odie dasselbe: ohne Liebe in ihrem Leben würde Tiana nicht glücklich werden. Der postfeministische Geschlechtervertrag beinhaltet einen Weg, auf dem Tiana Arbeit und Liebe kombinieren kann: sie bekommt am Ende ihr Restaurant und darf ihren Traumjob ausüben, aber sie fügt sich zuerst traditionellen Werten, öffnet sich für die Liebe und heiratet, bevor sie ihre beruflichen Wünsche erfüllt bekommt und ihr eigenes Restaurant *Tianas Palace* eröffnen kann.

Die Benennung des Restaurants steckt voller Symbolik für die Moral, die *The Princess and the Frog* jungen Frauen vermittelt und stellt den stärksten Moment von Tianas *empowerment* dar. Während Charlotte die klassische Disney-Prinzessin repräsentiert, die für einen einzigen Kuss glücklich bis an ihr Lebensende mit einem Prinzen in dessen Schloss leben möchte, erschafft sich Tiana ihren eigenen Palast. Disney offenbart die Ironie hinter Charlottes Figurengestaltung, indem sie so überzeichnet ist, dass sie nicht ernst genommen werden kann. Schlussendlich bekommt sie nicht ihren Traumprinzen und das adelige Leben selbst wird von Naveen kritisiert. Die hart an sich selbst arbeitende Tiana ist es, die schlussendlich Prinzessin wird. Mit diesem

Titel beginnt sie jedoch kein passives, abgehobenes Leben und bekommt ihr Schloss nicht vom Ehemann, sondern dieser hilft ihr bei der Erbauung ihres eigenen Palasts. *The Princess and the Frog* gestattet der Protagonistin im Rahmen des neuen Geschlechtervertrags viel Kompetenz, ohne eine feminine Maske aus Naivität oder Hilflosigkeit von ihr zu verlangen. Die einzige Bedingung, die Tiana erfüllen muss, ist die Öffnung für Romantik und Familie, indem sie ihrer Liebe zu Naveen Raum gibt und ihr (Berufs-)Leben als verheiratete Frau fortführt.

In *The Princess and the Frog* ist nicht Tiana selbst als postfeministisch zu bezeichnen, da ihr das hyperfeminine, mädchenhafte Verhalten und das Streben nach Anerkennung von Männern fehlt. In ihrer Zielstrebigkeit und Rationalität auf dem Weg zum Erfolg könnte man sie zumindest zu Beginn des Films eher als feministisch bezeichnen. Auch Charlotte ist nicht postfeministisch, sondern eher vor- bzw. antifeministisch in ihrem klassischen Liebesideal und der Abwesenheit emanzipatorischer Werte. Der Film porträtiert beide Frauen als Teile eines weiblichen Charakters, die gemeinsam ein postfeministisches Bild abgeben. Charlotte erfüllt die hyperfeminine Maskerade und das Interesse an traditionellen Werten, sodass sie nicht die Kompetenz von Männern konfrontiert. Ähnlich wie es Angela McRobbie bei *Bridget Jones* und anderen Serien um die Jahrtausendwende beschreibt, „möchten sich [die Protagonistinnen] mädchenhaft verhalten dürfen und ohne schlechtes Gewissen Vergnügungen nachgehen können, die traditionell als typisch weiblich gelten“.<sup>93</sup> Charlotte befriedigt den Wunsch der ZuschauerInnen, auch in der heutigen Zeit noch an den Märchenprinz glauben zu dürfen und sich als Prinzessin zu inszenieren. Doch Disney entwirft in *The Princess and the Frog* einen Kompromiss, indem Tiana am Tag ihrer Hochzeit wie eine Prinzessin sein darf, danach jedoch wieder an die Arbeit geht und ein normales bürgerliches Leben führt.

---

<sup>93</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 29.

Tiana muss einsehen, dass das Streben nach Erfolg und Geld allein nicht ausreicht. Erst als sie sich dem Geschlechtervertrag hingibt, sich für Naveen entscheidet und ihn heiratet, kann sie ihrem beruflichen Ziel näherkommen. Liebe und Ehe stehen in diesem Konzept als Bedingung an erster Stelle des postfeministischen Geschlechtervertrags, aber wenn sie dies erfüllt, darf die junge Frau auch beruflich erfolgreich und zu einer sich selbst optimierenden lohnenden Investition für den Neoliberalismus werden.

### **3.2. *Frozen***

Zwei Oscars, einen Golden Globe, viele weitere Filmauszeichnungen im Jahr 2014 und bis heute das finanziell erfolgreichste Disney Meisterwerk laut Box Office Mojo.<sup>94</sup> Der enorme Erfolg des 2013 veröffentlichten Animationsfilms *Frozen* unter der Regie von Chris Buck und Jennifer Lee ist nicht von der Hand zu weisen. Inspiriert von Hans Christian Andersens Märchen *Die Schneekönigin*<sup>95</sup>, schreibt Co-Regisseurin und Drehbuchautorin Jennifer Lee ein Wintermärchen um die zwei Prinzessinnen Elsa und Anna.

Die ältere der beiden Prinzessinnen von Arrendale, Elsa, wurde mit der magischen Fähigkeit geboren, Eis zu erzeugen und kann dies besonders in emotionalen Situationen nicht kontrollieren, wodurch sie als Kind bei einem Unfall ihre Schwester verletzte und sich fortan, eingeschlossen in ihrem Zimmer, vom Leben zurückzog. Bei ihrer Inthronisierung gerät diese Fähigkeit erneut außer Kontrolle und sie versetzt nicht nur alle Anwesenden in Angst und Schrecken, sondern auch das ganze Königreich in einen ewigen Winter, bevor sie panisch in die Berge flieht. In der Überzeugung, nicht in die Gesellschaft zu passen, will sie für immer in ihrem selbst gezauberten Schloss aus Eis leben, um die Menschen vor ihrer Macht zu schützen und

---

<sup>94</sup> <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=disneyanimation.htm> (Zugriff: 17.07.2018).

<sup>95</sup> ANDERSEN: *Die Schneekönigin*, 1844.

endlich ohne Angst vor Verurteilung sie selbst sein zu können. Ihre Schwester Anna will dies nicht akzeptieren und macht sich mit Hilfe des Einzelgängers Kristoff, dessen Rentier Sven und dem Schneemann Olaf auf die Suche nach ihrer geliebten Schwester, um den ewigen Winter zu beenden und wieder mit Elsa vereint zu sein. Erneut von Elsas Eismagie verletzt, benötigt Anna einen Akt der wahren Liebe, um nicht für immer zu Eis zu erstarren. Obwohl sie diesen Liebesakt zuerst im Kuss eines Geliebten sucht, ist es schlussendlich ein Kuss ihrer Schwester, der den bösen Zauber löst und daraufhin auch den Winter in Arendale aufhebt.

### **3.2.1. Figurengestaltung**

Optisch entsprechen die beiden Schwestern in *Frozen* einem bekannten Schönheitsideal der Disney-Prinzessinnen: sie sind weiß, dünn, jung, haben langes volles Haar und eine Wespentaille und tragen prächtige Kleider. Sie entsprechen dem hyperfemininen Stereotyp einer Prinzessin, die sich durch weibliche Schönheitsmerkmale auszeichnet und diese durch Makeup und Kleidung zusätzlich betont. Besonders auffällig an ihren Gesichtern sind die übergroß dargestellten türkisblauen Augen, die von dichten schwarzen Wimpern umgeben sind. Nase und Mund sind verhältnismäßig klein dargestellt. Elsa wirkt durch ihr weißblondes Haar und die dünnen zusammengepressten Lippen kühl, gequält und nahezu überheblich. Anna, als die jüngere der beiden Schwestern, ist etwas kleiner und ihre Gesichtszüge sind etwas rundlicher. Sie hat rotbraunes Haar, das seit ihrem Unfall als kleines Mädchen von einer weißblonden Strähne durchzogen ist. Nachdem sie bei der Suche nach Elsa von einem Eissplitter ins Herz getroffen wird, verfärben sich ihre Haare nach und nach, bis sie ganz der blassen Haarfarbe ihrer Schwester entsprechen. Durch ihre Sommersprossen, die Stupsnase und ihr verschmitztes Grinsen wirkt ihr Gesichtsausdruck etwas frech und herausfordernd.

Beide Schwestern werden durch die Zeichnung ihrer Gesichter auf eine kindliche Weise verniedlicht. Die großen Augen und der kleine Mund erinnern an ein kleines

Kind, obwohl die Protagonistinnen schon junge Frauen oder zumindest Teenager sind. Junge, kindliche Gesichtszüge oder Körpermerkmale werden in der Biologie auch als Kindchenschema bezeichnet und gelten besonders bei Frauen als attraktiv und als Zeichen für Fruchtbarkeit und Jugendlichkeit.<sup>96</sup> Die Protagonistinnen in *Frozen* werden also mit der Methode der Verniedlichung und Mädchenhaftigkeit attraktiv dargestellt. Auch die Kleidung betont die weiblichen Körper. Dass diese jedoch nur den Zweck der Schönheit erfüllt, wird deutlich, sobald Anna das Schloss verlässt und in einem eisigen Fluss mit ihren unpraktischen Roben kämpfen muss. Diese betonte Mädchenhaftigkeit stellt McRobbie in ihrer Untersuchung von *Bridget Jones* ebenfalls fest, wo dem Feminismus zum Trotz die romantische Liebe in den Vordergrund gerückt wird. Rein auf optischer Ebene findet in *Frozen* eine Betonung traditioneller Weiblichkeit statt, die auf feministische Aspekte wie beispielsweise ungeschminkte Gesichter, natürliches Haar und pragmatische Kleidung verzichtet und stattdessen auf ein *beauty system* zurückgreift, das auf Attraktivität setzt. Diese Darstellung ist Ausdruck dessen, was McRobbie als postfeministische Maskerade bezeichnet: die bewusst inszenierte Femininität, die die Suche nach romantischer Liebe unterstützt und dabei den Niedlichkeitsfaktor über Kompetenz stellt. Die optische Gestaltung der beiden Protagonistinnen entspricht dem Verzicht auf Feminismus, den McRobbie als Teil des neuen Geschlechtervertrags definiert.

Elsas Kleidung verwandelt sich nach ihrer Flucht in die Berge von einer royalen türkis-violetten Robe in ein glitzerndes hellblaues Kleid aus hauchdünnem Stoff, das durch Material und Farbe ihre Eismagie symbolisiert. Der dünne, fast durchsichtige Stoff bietet keinen Schutz vor Kälte, den Elsa auch nicht benötigt, weil sie selbst emotional kühl ist. Außerdem ist das Kleid durch seine optische Ähnlichkeit mit Eis und Schnee auch repräsentativ für Elsas Verletzlichkeit und ihr mangelndes Selbstbewusstsein, das durch die Kritik ihrer Eltern und der Gäste im Königreich zu

---

<sup>96</sup> Vgl. <https://www.unibas.ch/de/Forschung/Uni-Nova/Uni-Nova-116/Uni-Nova-116-Attraktivitaet.html> (Zugriff: 17.07.2018).

zerbrechen scheint, sodass Elsa sich durch Isolation schützt (Fig. 3). Anna trägt zu Beginn ebenfalls royale Kleidung aus Arrendale. Nachdem sie in einen Fluss fällt, ist ihr Kleid so steif gefroren, dass Anna sich kaum darin bewegen kann (00.34.10 ff.). Sie stellt fest, dass sie darin nicht weiter nach Elsa suchen kann und kauft in einem kleinen Laden Winterkleidung. Sie ist zwar eine Prinzessin und dementsprechend gekleidet, doch Anna zögert nicht, eine pragmatische Wahl zu treffen, sobald es die Situation erfordert. Dies ist ein erstes Anzeichen dafür, dass Anna die Intelligenz und Kompetenz besitzt, sinnvolle Entscheidungen selbstständig zu treffen.

So sehr sich die beiden Schwestern äußerlich ähneln, so verschieden sind Anna und Elsa in ihren Charakterzügen und Eigenschaften. Anna steckt voller Energie, Lebensfreude und Tatendrang. Sie stürmt ihrer Schwester ohne nachzudenken sofort hinterher in die eisige Schneelandschaft und stellt bald fest, dass sie allein nicht weiterkommt. Sie trifft auf den Eismann Kristoff und bringt ihn kurzerhand dazu, sie auf seinem von Rentier Sven gezogenen Schlitten auf den Berg zu Elsa zu bringen (00.37.28 ff.). In dieser Szene wird jedoch auch deutlich, wie viel Mut es Anna kostet, so eindringlich und fordernd zu sein, wie sie es mit Kristoff ist. Scheinbar selbstbewusst schleudert sie ihm die Waren entgegen, die sie für ihn als Bezahlung gekauft hat, um ihn dadurch dazu zu zwingen, sie in die Berge zu bringen. Als einer der Beutel jedoch Kristoff ins Gesicht fliegt, erschrickt sie vor ihrer Kraft, entschuldigt sich stammelnd und fällt gleich darauf zurück in die Rolle der Herrscherin, die Kristoff befiehlt, sofort aufzubrechen. Nach dieser Szene muss sich Anna jedoch erst kurz vor dem Gebäude an die Wand lehnen und durchatmen, von ihrer eigenen Kühnheit überrascht. Obwohl an ihrem Mut und ihrer Kompetenz kein Zweifel besteht, erinnert sich Anna doch immer wieder an Verhaltensweisen wie Anstand, gutes Benehmen und weibliche Zurückhaltung. Es fällt ihr schwer, ihr Temperament zu zügeln, gleichzeitig hat sie aber die Anforderungen des Geschlechtervertrags und der postfeministischen Maskerade verinnerlicht, die weibliches Auftreten von ihr verlangen. Diese Ambivalenz in ihrem Charakter wird auch auf andere Weise

deutlich. Auf der Flucht vor wilden Wölfen beweist Anna einerseits viel Selbstbewusstsein und Problemlösungskompetenz, als sie brennendes Gepäck nach den Wölfen wirft, um Kristoff zu retten. Andererseits wird Anna als extrem naiv dargestellt und ähnelt bei ihrer Suche nach Liebe Tianas Freundin Charlotte in *The Princess and the Frog*. Anna träumt von der großen Liebe und verlobt sich auf Elsas Inthronisierung mit dem jungen Prinzen Hans, den sie gerade erst kennengelernt hat, weil sie von der Idee begeistert ist, die Liebe auf den ersten Blick gefunden zu haben.

Während Anna zielgerichtet, aktiv und extrovertiert ist, unterscheidet sich Elsa charakterlich stark von ihrer Schwester. Der Tag ihrer Inthronisierung ist für sie eine Qual, weil sie sich nicht länger verstecken kann und öffentlich vor die Menschen im Königreich treten muss. Als ihre Zauberkräfte bemerkt werden, reagiert sie panisch, wehrt sich mit gefährlichen Eisattacken gegen die sie bedrängenden Gäste und flieht. Weder als Kind, noch als inthronisierte Königin stellt sich Elsa ihren Ängsten und Problemen, sondern läuft vor ihnen davon. Sie sperrt sich jahrelang in ihrem Zimmer ein, versteckt ihre Magie unter einem Handschuh, der die Eismagie zurückhält und zieht sich schließlich endgültig in die Berge zurück. Allein und in Isolation traut sie sich, ihren Zauberkräften freie Hand zu lassen und sie testet ihre Fähigkeiten aus, indem sie ein prächtiges Schloss aus Eis herbeizaubert. Obwohl die Schönheit ihrer Macht an dieser Stelle deutlich wird, kann Elsa diese nur nutzen, weil sie sich unbeobachtet fühlt. Elsa wirkt dadurch ängstlich, verschlossen und instabil. Sie hat als Königin und Magierin die Macht, andere zur Akzeptanz ihrer Situation zu zwingen, sodass sie sich und ihre Fähigkeiten nicht verstecken müsste. Doch offenbar fürchtet sie sich vor sich selbst, ihrer Macht und der Kritik anderer, weswegen sie auf die Ausübung ihrer Fähigkeiten verzichtet. Diese Szene wird im Kapitel 3.2.3 im Rahmen der Analyse der *Weiblichen Individualisierung* weiter ausgeführt.

Zu ihrer optischen postfeministischen Maskerade aus Kleidung, Makeup und körperlicher Figurengestaltung, kommt bei Elsa ein weiteres Element der Maskerade dazu. Sie versteckt ihre Kompetenz, so wie die Frauen in Rivieres Beispielen ihr

Wissen verstecken und so wie Bridget Jones in der Arbeit Fehler macht, um anderen nicht zu nahe zu treten. Nach McRobbies Geschlechtervertrag ist Elsa mit verschiedenen Arten der Macht ausgestattet. Betrachtet man die Rolle der Königin als Beruf, so hat Elsa das oberste Ende der Karriereleiter erreicht. Dazu kommt eine einzigartige Fähigkeit, die außer ihr niemand besitzt: die Eismagie kann sowohl Schönes und Praktisches, als auch Gefährliches und Angsteinflößendes hervorbringen. In McRobbies Postfeminismus ist der Frau diese Macht nicht ohne Einschränkung erlaubt. Von klein auf wurde Elsa beigebracht, ihre Fähigkeiten zu unterdrücken und sich dafür zu schämen, sodass sie als erwachsene Frau emotional instabil, unsicher und unfähig ist, sich zu behaupten. Sie versteckt sich sowohl symbolisch hinter einer hyperfemininen Kleidung und Schutzhandschuhen, als auch tatsächlich in einem eisigen Schloss in der Einöde, um nicht die Privilegien der Männer auszuhöhlen.<sup>97</sup>

Besonders Elsa scheint von Ambivalenzen zerrissen zu werden, die auf die zwei Seiten des Geschlechtervertrags zurückgeführt werden können. Sie hat eine besondere Macht und kann diese kaum zurückhalten, fürchtet sich jedoch vor deren Ausübung und verzichtet deshalb darauf, während sie sich auf doppelte Weise versteckt. Anna hingegen vereint postfeministische Kompetenzen wie Mut, Zielstrebigkeit und Problemlösungskompetenz mit traditioneller Romantik und weiblicher Naivität deutlich einfacher.

### **3.2.2. Beziehungen**

In *Frozen* gibt es drei zentrale zwischenmenschliche Beziehungen: zwischen Anna und Prinz Hans, Anna und Kristoff und zwischen Anna und Elsa. Durch den für Disney Meisterwerke unüblichen Fokus auf platonische Liebe zwischen Geschwistern gibt es in diesem Film einige Verweise auf ein bestimmtes Liebesideal, welches der Film vermitteln möchte. Wie in 3.2.1. kurz erwähnt, schwebt Anna zu Beginn ein sehr

---

<sup>97</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls*. S. 53.

naives Bild der Liebe vor Augen, als sie sich nach einem einzigen gemeinsamen Tag mit Prinz Hans verlobt. Ähnlich wie in der Darstellungsweise von Charlotte in *The Princess and the Frog* scheint Disney auch bei der Charakterisierung von Anna mit dem Klischee zu spielen, Disney-Prinzessinnen würden noch immer die Liebe auf den ersten Blick und die Hochzeit mit einem Prinzen anstreben. Es wird deutlich, dass Disney dies selbst nicht mehr ernst meint, als nicht nur Elsa ihren königlichen Segen zu dieser spontanen Verlobung verweigert, sondern Anna auch von Kristoff für verrückt erklärt wird. Auf ihrer gemeinsamen Suche nach Elsa erzählt Anna Kristoff von Hans und Kristoff kann die spontane Verlobung Annas mit einem Fremden kaum fassen. Mehrfach bringt er das Thema zur Sprache und traut Annas Urteilungsvermögen fortan nicht mehr. Die von *Snow White* bis *Pocahontas* propagierte Liebe auf den ersten Blick wird dadurch auf humorvolle Weise in ein neues, rationales Licht gerückt und das romantische Liebesideal als nicht realistisch oder erstrebenswert dargestellt.

Während die spontane Ehe aus Verliebtheit verurteilt wird und sich Prinz Hans zu guter Letzt als Betrüger herausstellt, entwickeln sich zwischen Anna und Kristoff während ihrer gemeinsamen Abenteuer romantische Gefühle. Sie helfen sich gegenseitig auf der Suche nach Elsa, ergänzen sich gut in ihren Fähigkeiten und Eigenschaften, um ans Ziel zu gelangen und übernehmen Verantwortung für den Anderen, wie zum Beispiel in der Szene ihrer Flucht vor Elsas aufgrund seines Aussehens als Marshmallow bezeichneten Schneemonster. Kristoff und Anna seilen sich dabei von einer Klippe mit einem Seil ab, gleichen sich jeweils gegenseitig aus und sind somit aufeinander angewiesen (00.56.31 ff.). Sie lernen sich zuerst kennen, die Verliebtheit baut sich langsam auf und basiert auf Eigenschaften, die sie am jeweils anderen schätzen, statt auf oberflächlichen Attributen wie einem Adelstitel oder

einem hübschen Gesicht. Anhand der Weisheit der Trolle im Song *Fixer Upper*<sup>98</sup> wird deutlich, welche Vorstellung von Liebe Disney in *Frozen* vermitteln möchte:

„We aren't saying you can change him; 'Cause people don't really change; We're only saying that love's a force that's powerful and strange. People make bad choices if they're mad or scared or stressed. But throw a little love their way, and you'll bring out their best. True love brings out the best.“(01.03.43 ff.)

Durch diesen Text wird ein Verständnis von Liebe vermittelt, das nicht nach Perfektion strebt, sondern die Fehler und Schwächen des Anderen akzeptiert, ohne sie ändern zu wollen. Dies widerspricht dem Ideal der perfekten Liebe auf den ersten Blick, die meist als fehlerfrei und einfach dargestellt wird und keine Schwierigkeiten oder Probleme kennt. Zudem liegt die Priorität der Prinzessin bei der Wahl ihres Partners im Gegensatz zum klassischen Disney-Stereotyp nach Aditi Joshi, nicht auf Geld oder Macht, sondern auf den Werten und dem Charakter des Mannes.<sup>99</sup>

Indem sich Hans als Heiratsschwindler und Betrüger erweist, verdeutlicht Disney einmal mehr, dass von einer spontanen Hochzeit aufgrund der Liebe auf den ersten Blick abzuraten ist. Annas spontane Verliebtheit in den Prinzen und ihre ebenfalls spontane Zuwendung zu Kristoff innerhalb weniger Tage kann jedoch im erweiterten Sinne als jenes Produkt des Geschlechtervertrags angesehen werden, das McRobbie als *phallic girl* beschreibt. Die junge phallische Frau im Postfeminismus hat nicht nur beruflich mehr Möglichkeiten, sondern auch im Privatleben mehr Freiheiten. Sie wird nach McRobbie mit Freiheiten ausgestattet, die zur männlichen Sexualität gehören und darf Sex als Freizeitspaß verstehen. Die Fähigkeit, sich den Phallus anzueignen und dadurch Männlichkeit zu performen, ohne die eigene Weiblichkeit aufzugeben, verhindert einerseits eine Neuordnung der Geschlechterhierarchie und steigert andererseits die Begehrlichkeit der Frau. Auf diese Weise ist der weibliche

---

<sup>98</sup> WILSON, Maia and Cast: „Fixer Upper“, IN: *Frozen: Original Motion Picture Soundtrack*, KomponistInnen: Kristen Anderson-Lopez and Robert Lopez, Walt Disney Records, 2013.

<sup>99</sup> JOSHI: *Changing World with Disney*, S. 803.

Phallizismus eine andere Art der postfeministischen Maskerade als Methode, selbstbestimmt ein begehrenswertes Selbst zu entwerfen, das auf Männer ansprechend wirkt.<sup>100</sup> Der Aspekt der Sexualität ist in den Kinder- und Jugendfilmen von Disney abwesend, aber Annas spielerische Koketterie gegenüber Kristoff und ihre Sprunghaftigkeit gegenüber möglichen Beziehungspartnern ist ein Verhalten, das deutlich freier ist, als man es von traditionellen weiblichen Charakteren kennt. Gab es in älteren Disneyfilmen nur einen einzigen Prinzen als Option für die Prinzessin, so hat Anna die Wahl zwischen zwei Männern und entscheidet sich schlussendlich für den Zweiten. Durch die Erlaubnis, sich in der Liebe auszuprobieren, hat Anna die Chance, den Menschen charakterlich kennen und einschätzen zu lernen, den sie am Ende trotz seiner Fehler und Schwächen wählt.

Das neue propagierte Liebesideal setzt sich nicht nur in der romantischen Beziehung zwischen Anna und Kristoff durch, sondern gilt auch für die enge Beziehung zwischen den beiden Schwestern. Während in vielen Disneyfilmen die wichtigste Beziehung jene zwischen der Prinzessin und ihrem zukünftigen Prinzen ist, ist die zwischenmenschliche Beziehung in *Frozen* zwischen Elsa und Anna von größter Bedeutung, was besonders deutlich wird, als Anna nur durch einen Akt der wahren Liebe vor dem Erstarren zu Eis gerettet werden kann. Zuerst deutet alles in der Handlung darauf hin, dass Anna durch einen Kuss von Prinz Hans gerettet werden muss. Als dieser sich als Betrüger erweist, liegt alle Hoffnung auf Kristoff. In einem finalen Konflikt entscheidet sich Anna jedoch dagegen, zu Kristoff zu gehen, um von ihm gerettet zu werden. Sie opfert sich stattdessen und stellt sich zwischen Elsa und den rachsüchtigen Hans, der Elsa töten will. In dieser Sekunde erstarrt Anna zu Eis, doch Elsa realisiert durch diesen Akt der Aufopferung, wie groß Annas Liebe zu ihr ist und küsst ihre Schwester verzweifelt. Damit wird der auf Anna und dem Reich Arrendale liegende Fluch gelöst und das Eis beginnt zu schmelzen. Der Akt der

---

<sup>100</sup> Vgl. MCROBBIE: *Top Girls*. S. 112 f.

wahren Liebe besteht an dieser Stelle nicht zwischen Liebespartnern, sondern drückt sich in Form von Geschwisterliebe aus.

Eine andere Art der Beziehung, aber dennoch von Relevanz, ist die zwischen Elsa und den von ihr erschaffenen Eiskreaturen, die an die Rolle der Tiergefährten bzw. *Animal Sidekicks* erinnern. Der erste Gefährte ist Olaf, der sprechende Schneemann, der zweite das Schneemonster Marshmallow. Beide sind zwar keine Tiere, aber zumindest Olaf nimmt die Rolle des nichtmenschlichen Begleiters an Annas Seite ein. Marshmallow hingegen ist ein riesiges, ständig wütendes Monster aus Schnee, das Anna und ihre Freunde verfolgt und von Elsas Eisschloss vertreibt. Es ist Elsas Bodyguard in ihrem Exil, der Wächter des Berges und artikuliert sich nicht durch Sprache, sondern brüllt und zerstört alles, was ihm auf der Jagd nach Anna in die Quere kommt. Sein erster Auftritt im Film findet kurz nachdem Anna Elsa in ihrem Eisschloss findet und von dieser wieder weggeschickt wird statt.

Olafs hat seinen ersten Auftritt zu Beginn des Films, als die kleine Elsa noch mit ihrer Magie spielt und den Schneemann für Anna erzeugt. Während des Songs *Let It Go*<sup>101</sup> sieht man kurz, wie dieser wieder ins Leben gerufen wird. Später kreuzen Anna und ihre Freunde den Weg des Schneemanns, der sich ihnen daraufhin anschließt. Da sowohl Olaf, als auch Marshmallow eine Kreation Elsas sind, interpretiere ich sie als Ausdruck verschiedener Seiten von Elsas Persönlichkeit. Olaf steht für die kindliche Freude an der Magie, ist Symbol der Verbindung zwischen Anna und Elsa und vermittelt die treue Freundschaft an Annas Seite, die Elsa selbst nicht zeigen kann. Er steht aber auch für die Hoffnung, dass diese Freundschaft zwischen den Schwestern nicht ganz erloschen ist, sondern Elsas Gefühle an ihre Schwester und die Erinnerung an die schönen gemeinsamen Zeiten noch immer in ihr stecken. Marshmallow ist in dieser Interpretation der Gegenspieler zu Olaf und repräsentiert die dunkle Seite Elsas, die voller Angst steckt. Das Monster symbolisiert ihre Wut auf alles, was sie in

---

<sup>101</sup> MENZEL, Idina: „Let It Go“, IN: *Frozen: Original Motion Picture Soundtrack*, KomponistInnen: Kristen Anderson-Lopez and Robert Lopez, Walt Disney Records, 2013.

ihrer Magie einschränkt, ihre Angst, verurteilt zu werden oder andere zu verletzen und es fungiert als Elsas Bodyguard, der ihre Einsamkeit verteidigt, indem er alle angreift, die ihr zu nahekommen. Mit Elsa bekommt eine Disney Prinzessin damit eine seltene Eigenschaft: einen ambivalenten emotionalen Charakter mit Stärken und Schwächen, guten und schlechten Seiten anstelle einer idealisierten Persönlichkeit des perfekten Mädchens. Elsa singt es selbst in *Let It Go*, als sich der Text von "be the good girl you always have to be" zu "that perfect girl is gone" (00.30.20 ff.) wandelt.

### **3.2.3. Weibliche Individualisierung**

Ähnlich wie bei *The Princess and the Frog* kann man die Protagonistinnen bei *Frozen* nicht als rein postfeministisch bezeichnen, da sie verschiedene Eigenschaften kombinieren und vielschichtige Charaktere sind. Anna weiß ihre Freiheiten zu schätzen und trifft ihre Entscheidungen selbstbewusst und ohne Rücksichtnahme auf die Meinung anderer. Sie lässt sich leicht als eine junge Frau verstehen, die *empowerment* erfahren hat und beweist auf ihrer Suche nach Elsa, dass sie mehr als eine hübsche Dame ist und auch Fähigkeiten besitzt, die nicht einer Prinzessin entsprechen. Im Film gibt es mehrere Situationen, wo Anna Wahlfreiheit hat, nicht nur bei der Partnerwahl, sondern auch bei anderen Entscheidungen. Sie ist es, die nach Elsas Flucht wie selbstverständlich die Entscheidungsmacht in Arendale übernimmt. Sie verteilt Aufgaben und beschließt, Elsa selbstständig zurückzuholen, weil sie sich für das Geschehen verantwortlich fühlt. Nur durch ihre teils tollpatschige, schreckhafte, mädchenhafte Art und ihre Koketterie gegenüber Kristoff erfüllt Anna jenen Aspekt des Geschlechtervertrags, der von den jungen Frauen verlangt, auf Feminismus zu verzichten und an der eigenen Attraktivität für Männer zu arbeiten.

Bei Elsa wird der Konflikt des Geschlechtervertrags deutlicher dargestellt. Sie besitzt eine *capacity*, die Männern Angst macht und die sonst niemand besitzt, doch sich diese anzueignen fürchtet Elsa genau aus diesem Grund: ihre Furcht wurzelt in der

Abweisung durch andere, begonnen mit den Worten ihres Vaters beim Anblick der jungen verletzten Anna: „Elsa, what have you done? This is getting out of control!“ (00.05.41 ff.). Elsa versteckt ihre Fähigkeit nicht nur durch Handschuhe und ein isoliertes Leben, sondern auch, indem sie unschuldig und überzeichnet mädchenhaft inszeniert ist. Elsa ist nach dem Prinzip der postfeministischen Maskerade hyperfeminin dargestellt, doch sie nutzt ihre Attraktivität nicht, um die große Liebe zu finden. Im ganzen Film gibt es keinen Moment, in dem Elsa an Männer, Liebe oder Heirat denkt, ihre Maskerade gilt dem Verstecken ihrer Macht. In ihrer Rolle als Königin kommt ihr eine weitere große Macht zu: zu ihrer Inthronisierung reisen Adelige aus verschiedenen Regionen an, um sie als Herrscherin zu akzeptieren. Ihre Macht vergrößert sich immer mehr. Doch erst, als sie in den Bergen ganz allein ist und nur durch Willenskraft und Magie ein riesiges Eisschloss baut, wird ihre Stärke und Kompetenz auch sichtbar. Diese Szene, als sie sich zum ersten Mal ausleben kann, wird als sehr machtvoll und bedeutsam dargestellt. Begleitet wird die Szene der inneren Befreiung Elsas durch den Filmsong *Let It Go* (00.29.41 ff.). Parallel zu Elsas Entwicklung beginnt der Song melancholisch und mit einem Text über Einsamkeit, während Elsa als winzige schemenhafte Figur auf eine steile Bergspitze steigt. Elsa vergleicht den Wind in den Bergen mit einem inneren Sturm, der in ihr aufbraust und den sie nicht zurückhalten kann, obwohl sie es versucht. Bei den Worten "well, now they know. Let it go!" reißt sie sich ihren Handschuh von den Fingern, der dazu dient, ihre Zauberkräfte zu unterdrücken und beginnt mit der Erschaffung ihrer Eismagie, wobei auch Olaf der Schneemann wiederaufersteht, den sie zuletzt als Kind für Anna erzeugte. Im Moment der Befreiung ihrer magischen Kräfte umspielt ein glückliches Lächeln das bisher verschlossene Gesicht und ihre Körperhaltung wechselt von einer gebückten Haltung zu einem forschenden Schritt, bis sie losläuft und eine tiefe Schlucht durch eine einzige Handbewegung mit einem glitzernden Brückenbogen aus Eis überspannt. Durch ihre gefundene Freiheit findet Elsa in dieser Szene wortwörtlich eigene Wege, um Hindernisse zu beseitigen. Ihre Verwandlung von der Prinzessin von Arendale zur Eisprinzessin wird vollendet, als sie ihre Krone wegwirft, die

strenge Frisur befreit und auch die königlichen Roben in ein eisblaues Kleid verwandelt. Sowohl innerlich, als auch äußerlich verwandelt Elsa sich während des Songs von der verängstigten Prinzessin zur Herrscherin über ihr eigenes Reich, das am Ende des Liedes in die fröhlichen Farben eines Sonnenaufgangs getaucht wird. Ähnlich wie Tiana in *The Princess and the Frog* erschafft sich Elsa ihren eigenen Palast. Ein einziges Indiz für Elsas weiterhin bestehende Angst vor den Menschen ist ihr trotziger Blick, mit dem sie verkündigt: "the cold never bothered me anyway" und hinter sich die Türe zuschlägt, wie ein stures Kind (00.32.58 ff.). Die Szene baut Hoffnung und Befreiung auf, lässt zum Schluss aber den weiterhin bestehenden Konflikt der Isolation durchblicken. Elsa eignet sich zwar endlich scheinbar selbstbewusst ihre Macht an, hat aber aus ihrem Umfeld keine Bestätigung für dieses *empowerment*, weswegen sie in Einsamkeit leben muss. Das wahre *empowerment* erfährt Elsa erst am Ende, als sie durch den Akt der wahren Liebe den eisigen Fluch bricht und fortan Kontrolle über ihre Fähigkeiten erlangt. Plötzlich kann sie ihre Macht einsetzen, um schöne Momente zu erzeugen und anderen eine Freude zu machen. Weil ihre Eltern sich für Elsa und ihren Zauber schämen und ihre Tochter dazu bringen, ihre Andersartigkeit zu verstecken, braucht es Jahre und die aufopfernde Liebe ihrer Schwester, damit Elsa den Mut findet, sich ihrer einzigartigen Fähigkeiten auch zu bedienen.

Während bei Anna die positiven Seiten des postfeministischen Geschlechtervertrags sichtbar werden, *empowerment, capacity, choice*, wird bei Elsa die Kehrseite des Vertrags gezeigt. Die große Macht, die ihr auf mehrfache Weise zukommt, überfordert die junge Frau und stürzt sie in Panik. Sie erfährt Verachtung und Abweisung, unterdrückt ihre Magie und zieht sich zurück, um andere nicht ihren Fähigkeiten auszusetzen, über die sie vor lauter Angst die Kontrolle verliert. Erst durch eine Bestätigung in Form von Liebe, lernt Elsa den Umgang mit ihren Fähigkeiten. Ähnlich wie bei *The Princess and the Frog* werden zwei weibliche Figuren in ihrer Charakterisierung einander gegenübergestellt, sodass sie sich durch verschiedene

postfeministische Merkmale ergänzen. Obwohl die Schwestern sehr unterschiedlich sind, erfüllen dennoch beide auf ihre eigene Weise den postfeministischen Geschlechtervertrag und lassen zumindest in einigen Situationen eine postfeministische Maskerade erkennen.

### **3.3. *Moana***

Der 2016 in die Kinos gekommene 56. abendfüllende Disney-Animationsfilm von Ron Clements und John Musker erhielt bei den 89. Academy Awards Nominierungen für den besten Animationsfilm und für den besten Song<sup>102</sup>. Laut Box Office Mojo ist *Moana* einer der drei umsatzstärksten Filme von Disney<sup>103</sup> und überzeugt durch eine starke Heldin, deren große Liebe kein Prinz, sondern das Meer ist und die nicht davor zurückschreckt, Grenzen zu überschreiten, um ihr Volk zu retten.

Im Südpazifik angesiedelt, beginnt der Film mit einer von Moanas Großmutter erzählten Legende: am Anfang der Zeit gab es nur das Meer und die Mutterinsel Te Fiti, deren Herz Leben erschuf. Eines Tages raubte der Halbgott und Gestaltwandler Maui das Herz und Te Fiti zerbrach an dem Verlust und gebar Finsternis. Ein Dämon jagte Maui und das Herz Te Fitis, bis beide für immer im Ozean verschwanden, doch die Dunkelheit breitet sich bis heute immer weiter aus, bis alles Leben zerstört ist. Als Kleinkind hat Moana eine besondere Begegnung: das Meer teilt sich für das kleine Mädchen und gibt ihr das verloren geglaubte Herz Te Fitis. Moana wird vom Meer zur Auserwählten ernannt. Als Moanas Vater das Mädchen so nah am Meer sieht, trägt er seine Tochter vom Strand weg und Moana verliert das Herz Te Fitis, aber das Meer übt fortan eine große Anziehungskraft auf sie aus. Als Tochter des Stammesführers soll sie später lernen, sich auf die Verantwortung für das Leben auf der Insel zu konzentrieren. Das Meer ist für ihren Vater und den Stamm ein Tabu, seit

---

<sup>102</sup> <http://www.boxofficemojo.com/oscar/movies/?id=disney1116.htm> (Zugriff: 17.07.2018).

<sup>103</sup> <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=disneyanimation.htm> (Zugriff: 17.07.2018).

jemand jenseits des Riffes verunglückte, und selbst als das ökologische System auf der Insel zusammenbricht und die Bewohner ihre Lebensgrundlage zu verlieren scheinen, will niemand Moanas Rat folgen, das Riff zu verlassen. Einzig ihre Großmutter ermutigt sie dazu, auf ihr Herz zu hören und gibt Moana das Herz Te Fitis, das sie all die Jahre in einem Amulett aufbewahrte, seit Moana es vom Meer persönlich erhalten hatte. Sich auf ihre Bestimmung besinnend, bricht diese mit Te Fitis Herz auf, um Maui zu finden und ihn dazu zu zwingen, der Göttin das Herz zurückzugeben. Maui stellt sich jedoch als selbstverliebter Feigling heraus, der Moanas Aufgabe zusätzlich erschwert. Schlussendlich hilft Maui zwar, aber es ist Moana, die das Herz zurückbringt, wodurch das Böse sich auflöst und das Leben auf der Insel wieder neu erblüht. Moana rettet nicht nur ihr Volk, sondern bringt ihnen auch eine in Vergessenheit geratene Fähigkeit zurück: die Seefahrt.

### 3.3.1. Figurengestaltung

Mit der Aussage „I’m not a princess“ (00.49.07 ff) legt *Moana* einen neuen Meilenstein in der Geschichte der Disney Meisterwerke. Zum ersten Mal distanziert sich eine Protagonistin explizit von dem Titel der Prinzessin, obwohl Moana als Tochter des Stammesführers durchaus royalen Prinzessinnenstatus beanspruchen könnte. In einem Gespräch mit Maui wird das Wort Prinzessin auf eine Weise verwendet, die Inkompetenz suggeriert. Moana verlangt von Maui, ihr das Segeln beizubringen, woraufhin dieser abwertend antwortet: „It’s called wayfinding, princess!“ (00.48.54 ff.) Maui nimmt Moana nicht ernst, sondern hält sie nur für die Gesandte des Stammes, die aufgrund ihrer Abstammung mit der Aufgabe betraut wurde, das Herz Te Fitis zurückzubringen. Er fühlt sich Moana überlegen, was sichtbar wird, als er am Mast des Bootes hinaufklettert und von oben auf die Protagonistin herabredet. In dieser Einstellung (Vgl. Fig. 4) nimmt ein in die Ferne blickender Maui die gesamte rechte Hälfte des Bildes ein, während Moana in der linken Bildhälfte als winzige Figur dargestellt ist, die zu Maui hinaufblickt. Sowohl der Größenunterschied der beiden Charaktere, als auch die unterschiedliche Höhe, auf der sich die einzelnen Figuren

befinden, suggeriert an dieser Stelle das ungleiche Machtverhältnis zwischen Moana und Maui. Am Ende des Films begegnet Maui Moana jedoch auf Augenhöhe und bezeichnet sie als Master Wayfinder, weil sie nun das Segeln und Navigieren beherrscht. Die Protagonistin wird auf diese Weise von dem Stereotyp der Disney-Prinzessin abgegrenzt und schlussendlich mit einem gender-neutralen Begriff ausgestattet, der große Kompetenz ausdrückt. Die letzte Begegnung von Maui und Moana findet auf Augenhöhe statt, die verbildlicht wird, indem es in dieser Szene Moana ist, die auf den Mast eines Schiffes klettert, von dort ihren Stamm und ihre Flotte überblickt und hoch in der Luft neben dem in Vogelgestalt fliegenden Maui abgebildet ist (Fig. 5). Die Einstellung ist im Vergleich zu Fig. 4 deutlich heller und freundlicher in der Farbgestaltung und aus einer frontalen Perspektive dargestellt, während Fig. 4 düster und aus Vogelperspektive abgebildet ist, was den Eindruck der ungleichen Machtverteilung verstärkt. Sowohl durch Narration, als auch die Bildgestaltung ist in diesen Szenen Moanas *empowerment* erkennbar. Zu Beginn wird sie von Maui noch abwertend als naive, untaugliche Prinzessin angesehen, die seine Hilfe benötigt und ist neben ihm klein und untergeordnet dargestellt. Am Ende des Films erstrahlt Moana jedoch auf einer Ebene mit dem Halbgott, steht auf dem Schiffmast hoch über ihrem Stamm und begegnet Maui nicht aus Hilfsbedürftigkeit, sondern in Freundschaft.

Neben Moanas Überzeugung, sich nicht mit dem Prinzessinnen-Stereotyp zu identifizieren, besticht der Film durch die optische Gestaltung seiner Protagonistin. Durch ihre stämmigen Beine, die von Wind und Wasser zerzausten dunklen Locken und ihre nicht sexualisiert-weibliche Figur entspricht die titelgebende Heldin viel mehr der Realität, als einem verzerrten hyperfemininen Wunschbild. Zu Moanas natürlicher Erscheinung kommen Sturheit, Mut und Abenteuerlust als ihre größten Charaktereigenschaften. Schon als Kleinkind hebt sich Moana von den anderen Kindern ab, weil sie die einzige ist, die fasziniert der Legende um Maui und Te Fiti lauscht, während die anderen Kinder weinend davonlaufen. Obwohl sie mehrmals

von ihrem Vater zurechtgewiesen wird, sich vom Meer fernzuhalten, fügt sich Moana nicht einfach dem vorgegebenen System ihres Vaters, sondern hinterfragt immer wieder das Verbot, hinter das Riff zu fahren. In dem wiederholten Versuch, auf das Meer zu segeln, spiegelt sich jedoch nicht nur Moanas Sturheit und Abenteuerlust wider, sondern auch eine Unsicherheit darüber, was sie sich erlauben darf und was der richtige Weg ist. Die Auseinandersetzung mit diesem inneren Konflikt Moanas wird in Kapitel 3.3.3. näher ausgeführt. In die richtige Richtung entwickelt sie sich schlussendlich durch die Hilfe ihrer Großmutter. Während Moana also von Beginn an körperliche Stärke und Selbstbewusstsein ausstrahlt, lernt sie erst mit der Zeit die charakterliche Stärke, sich selbst zu vertrauen.

Rosalind Gill bezeichnet das *Makeover*-Paradigma als ein Grundelement der postfeministischen Medienkultur und meint dabei eine Verbesserungskultur, die darauf abzielt, das weibliche Subjekt einer Optimierung zu unterziehen, um „eine bessere, `erfolgreichere` Version ihrer selbst“<sup>104</sup> zu werden. Während die Autorin in ihrem Beispiel jedoch auf TV-Shows verweist, in denen die TeilnehmerInnen optisch „verbessert“ werden und damit auf Aspekte des *beauty systems* und der postfeministischen Maskerade abzielt, erkenne ich eine andere Art des *Makeovers*, das Moana zu einer erfolgreicheren Version ihrer selbst verhilft. Moanas Zerrissenheit zwischen ihrem Herzenswunsch und den Forderungen ihres Vaters und Stammes führen die Protagonistin in Unsicherheit. Gerade als Moana sich dazu entscheidet, nicht auf ihr Herz zu hören, sondern dem Wunsch ihres Vaters zu folgen, zeigt Moanas Großmutter diese Fehlentscheidung auf und erzieht Moana um, indem sie ihr von der Seefahrtsgeschichte ihres Stammes und der Auserwählung Moanas durch das Meer erzählt. Moana lernt durch den Tadel und die Lehren ihrer Großmutter, welches der richtige Weg ist und findet ihr neues, verbessertes Selbst, welches die Lösung für die ökonomischen Probleme ihres Stammes kennt. Sie verlässt die Insel gegen den Willen ihres Vaters, um Te Fitis Herz zurückzubringen und kehrt erfolgreich zurück.

---

<sup>104</sup> GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 550.

Moana erfährt ein *Makeover*, doch es ist kein auf äußere Aspekte abzielendes *Makeover*, sondern ein sie emanzipierendes und wegweisendes.

Die postfeministische Maskerade im Sinne McRobbies ist bei Moana optisch und charakterlich kaum erkennbar, da die Protagonistin weder betont feminin gestaltet, noch mit mädchenhafter Naivität oder anderen typisch weiblichen Stereotypen ausgestattet ist. Moana verhält sich nicht bewusst mädchenhaft, um anderen zu gefallen oder um niemanden einzuschüchtern, wie es in McRobbies Beispiel von *Bridget Jones* der Fall ist. Im Gegenteil, Moana stellt sich einer 15m großen Riesenkrabbe, um Maui zu seinem magischen Fischhaken zu verhelfen und schüchtert den selbstverliebten Halbgott durch ihren Mut ein. Eine stereotype Weiblichkeit oder weiblich konnotierte Attribute wie Schüchternheit, Zurückhaltung oder Hilflosigkeit besitzt Moana nicht. Maui hingegen ist körperlich auf übertriebene Weise mit männlichen Attributen ausgestattet: er ist im Vergleich zu Moana riesig, breit, massig, haarig und am ganzen Körper tätowiert. Auf diese Weise entsteht eine starke Geschlechterdifferenz, ohne die weibliche Figur hyperfeminin darzustellen. Diese Betonung einer natürlichen sexuellen Differenz bezeichnet Rosalind Gill als wesentliches Merkmal des medialen Postfeminismus, das den oft asexuell dargestellten neuen Mann zu einem von der Weiblichkeit stark abgegrenzten, maskulinen Kerl wandelt.<sup>105</sup> Zu Mauis äußerem Erscheinungsbild kommt ein übertrieben maskuliner Charakter: der Halbgott ist narzisstisch, arrogant, eingebildet und größenwahnsinnig, er will bewundert werden und ist von sich selbst überzeugt. Diese überzeichnete Maskulinität Mauis kontrastiert Moanas fehlende Hyperfemininität, um die Geschlechterdifferenz aufrechtzuerhalten, die für die postfeministische Maskerade zentral ist.

Außerdem wird in *Moana* Ironie auf eine laut Rosalind Gill postfeministische Weise bewusst eingesetzt, um sexistische, inkorrekte oder veraltete Anschauungen auf

---

<sup>105</sup> Vgl. GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 551.

lustige Weise darzustellen.<sup>106</sup> Als Moana Maui dazu auffordert, das gestohlene Herz Te Fitis zurückzubringen und dadurch ein wahrer Held zu werden, wird das maskuline Bild auf ironische Weise zerlegt. Angst vor der Aufgabe und vor einem möglichen Versagen lassen Maui zuerst aufgeben und davonlaufen. Sein magischer Fischhaken ist am Zerschneiden und ohne ihn fühlt er sich machtlos. Mutlos sitzt er auf dem Boot und summt ein sarkastisches Lied darüber, dass er gleich sterben wird (01.03.43 ff.). Die mögliche Kritik an einer in den Schatten eines mächtigen männlichen Charakters gestellten Protagonistin wird vorweggenommen, indem das Bild des erfolgreichen, starken Helden sofort lächerlich gemacht wird und somit ohnehin nicht ernst gemeint war. Diese Ambivalenz spiegelt zudem die Verschränkung von Feminismus und Antifeminismus wieder, die laut Gill und McRobbie für den Postfeminismus so relevant ist.<sup>107</sup> Auf der einen Seite wird eine traditionelle Männlichkeit produziert, auf der anderen Seite wird diese sofort wieder im Sinne des Feminismus als lächerlich dargestellt, um sich nicht des Sexismus strafbar zu machen.

Der in *Moana* produzierte Umgang mit postfeministischen Aspekten der Befähigung junger Frauen und der Aufrechterhaltung einer Geschlechterdifferenz wie der zwischen der titelgebenden Heldin und dem Halbgott, findet vor allem im Miteinander Moanas und Mauis statt. Auch die erwähnte ambivalente Männlichkeit Mauis und Moanas *Makeover* zu einer selbstbewussten Abenteuerin sind für die Untersuchung der Beziehungskonstellationen im diesem Film relevant.

---

<sup>106</sup> Vgl. GILL: *Postfeministische Medienkultur*, S. 552 f.

<sup>107</sup> Vgl. a. a. O.: S. 554 und MCROBBIE: *Top Girls*, S. 17 f.

### 3.3.2. Beziehungen

Innerhalb der Handlung verbringt Moana am meisten Zeit mit Maui. Ähnlich wie Tiana und Anna befindet sie sich auf einer Reise, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen und wird dabei zu einem großen Teil der Zeit von einem männlichen Nebencharakter begleitet. Im Unterschied zu den ersten beiden Protagonistinnen verlieben sich Moana und Maui jedoch nicht ineinander und das Topos der romantischen Liebe wird auch sonst im Film nicht erwähnt. Im Unterschied zu anderen Disney Meisterwerken mit Prinzessinnenfigur ist diese Form der Liebe weder Teil des Happy Ends, noch der gewonnene Preis für eine Heldentat oder eine nicht vom Film wegzudenkende Nebenhandlung, sondern schlichtweg irrelevant. In *Moana* ist die romantische Liebe weder Motiv noch Lohn und der Film präsentiert eine Protagonistin, die auch ohne Liebesbemühungen erfolgreich ist.

Moana und Maui werden nicht nur optisch, sondern auch charakterlich konträr dargestellt. Bei ihrer ersten Begegnung werden ihre unterschiedlichen Intentionen schnell deutlich, als Maui Moanas Satz weiterführt und in einen völlig anderen Kontext setzt. Moana will Maui auf ihr Boot befehligen: „Maui, Demigod of the Wind and Sea, I am Moana of Motunui [...] and you will board my...“, doch Maui unterbricht sie und ergänzt ihren Satz: „Boat! A boat! The Gods have given me a...!“ (00.34.11 ff.). Während Moana das Boot für die Aufgabe nutzen will, Maui zu Te Fiti zu bringen, erkennt dieser in dem Boot ein Geschenk der Götter, das Freiheit symbolisiert und er interessiert sich nicht im Geringsten für Moanas Intentionen. Nach einem ersten Schreck ist Maui der festen Überzeugung, Moana wäre ein Fan von ihm und ist sprachlos, als er ihr Desinteresse an seiner Person bemerkt. Moana hingegen ist sprachlos über Mauis narzisstisches Verhalten. Der Konflikt durch ihre charakterliche und intentionale Differenz ist damit besiegelt. Im weiteren Verlauf führen Moanas und Mauis unterschiedliche Motive erneut zu Schwierigkeiten: Moana will ihre Aufgabe erfüllen, zu der sie sich berufen fühlt und vom Meer auserwählt wurde, während Maui sich nur durch das Versprechen von endlosem Ruhm und der

Rückgewinnung seines magischen Fischhakens von Moana überhaupt dazu überreden lässt, das Herz Te Fitis zurückzubringen. Als er mit dem Fischhaken jedoch nicht mehr so gut seine Gestalt wandeln kann wie früher und ein böser Dämon die Mission zusätzlich erschwert, gibt Maui auf und lässt Moana im Stich. Im Gegensatz zur postfeministischen Maskerade muss Moana ihre Kompetenz und ihren Mut nicht vor Maui maskieren, denn sie wird von ihm sogar aktiv in die Heldenrolle gedrängt, als er sie verlässt und damit seine eigene Schwäche offenbart. Die Differenz zwischen der weiblichen Protagonistin und dem männlichen Nebencharakter besteht nicht nur auf optischer Ebene, sondern auch durch Charaktereigenschaften und durch ihre verschiedenen Motive.

Während der postfeministische Geschlechtervertrag auf eine traditionelle Weiblichkeit abzielt und sich die Frau als begehrenswertes Subjekt konstruieren soll, widersprechen Moana und Maui in ihrer Beziehung zueinander dem klassischen Beziehungsgefüge zwischen Mann und Frau. Nicht nur ist Moana die zielstrebigere, mutigere der beiden, in einem ernsten Gespräch wird auch Mauis dramatische Geschichte erzählt, die viele weibliche Dilemmata offenbart. Auf die Frage nach der Geschichte eines seiner Tattoos erzählt Maui, dass er nicht immer ein Halbgott war, sondern als Menschenkind geboren wurde. Nachdem seine Eltern ihn erblickten, wollten sie ihn nicht behalten und warfen ihn ins Meer. Dort wurde er von den Göttern aufgenommen und bekam seinen magischen Fischhaken, mit dem er fortan Inseln aus dem Meer zog, Kokospalmen erschuf und alles tat, damit die Menschen ihn liebten. Maui wurde aufgrund seines Aussehens verstoßen, weil er optisch nicht den Vorstellungen seiner Eltern entsprach und litt fortan unter dieser Zurückweisung. Während der Postfeminismus laut McRobbie von den Frauen eine bestimmte Art der Weiblichkeit verlangt, um erfolgreich und begehrenswert zu sein, ist es in *Moana* der männliche Charakter, dem aufgrund seines Äußeren Liebe und Akzeptanz verwehrt werden. Auch Mauis lebenslange Bemühungen, mit seinen halbgöttlichen Fähigkeiten die Menschen zu beeindrucken, um von ihnen geliebt zu werden, also die

Kopplung von „beruflichen“ Fähigkeiten und dem gleichzeitigen Streben nach Liebe, ist ein Konzept, das der Postfeminismus den Frauen zuschreibt. An dieser Stelle ist die postfeministische Rollenverteilung vertauscht, weil sich Maui sowohl als begehrenswertes Subjekt konstruieren will, als auch mit weiblichen Attributen wie Hilflosigkeit und Ängstlichkeit ausgestattet ist, während Moana ihn aufmuntert und ermutigt. Obwohl *Moana* durch diese Beispiele viele Konzepte von McRobbies Postfeminismus aufgreift, werden die Theorien jedoch auf eine konträre Weise umgesetzt und stellen nicht den weiblichen, sondern den männlichen Charakter in den Mittelpunkt des Geschlechtervertrags.

Ähnlich wie bei Elsa in *Frozen* hat Maui einen nicht-tierischen *Sidekick*, der ihm zur Seite steht, ihm bei Entscheidungen hilft, ihn auf den richtigen Weg bringt und ihn charakterlich ergänzt. Es handelt sich dabei um ein gestikulierendes Tattoo-Abbild, das Maui Mini Me nennt und das wiederholt an sein Gewissen appelliert. Mini Me weist Maui mehrmals zurecht, wenn dieser sich unmoralisch verhält, es leistet Überzeugungsarbeit, damit Maui Moana hilft und das Tattoo ist es auch schließlich, das Maui dazu bringt, zu Moana zurückzukehren und ihr dabei zu helfen, das Herz Te Fitis zurückzubringen. Im Vergleich zu vielen anderen ProtagonistInnen in Disneyfilmen ist Moanas tierischer Begleiter kein *Animal Sidekick*, der sie mit seinen ergänzenden Fähigkeiten und seiner Intelligenz unterstützt, sondern der an überlebensnotwendiger Grundintelligenz mangelnde Hahn Hei Hei. Während der Erfolg von Mulan, Pocahontas und anderen oft von der Intelligenz ihrer *Animal Sidekicks* abhängt, ist Moana auf sich allein gestellt, weil der Hahn mehr Schwierigkeiten als Hilfe bringt und nur für humoristische Effekte existiert. Der fehlende tierische Helfer wird jedoch teilweise ersetzt durch den Ozean, der anthropomorphisiert ist und Moana als seine Auserwählte mehrmals rettet und beschützt. Außerdem verwandelt sich Moanas Großmutter nach ihrem Tod in ihr Totentier, einen Rochen, und erscheint Moana in der Not.

*Moana* dreht sowohl in der Charaktergestaltung, als auch in dem Beziehungsgefüge zwischen Moana und Maui postfeministische Methoden und bindet eher den männlichen, als den weiblichen Charakter in eine Art neuen Geschlechtervertrag ein. Das, was McRobbie als *doppelte Verwicklung* im Postfeminismus bezeichnet, wird in der Beziehung zwischen Moana und Maui ebenfalls deutlich. Diese *doppelte Verwicklung* von Feminismus und Antifeminismus, von emanzipatorischem Bestreben und dessen Zurückweisung, wird sichtbar, als Moana Maui selbstständig zu Te Fiti bringen will. Als Auserwählte will sie selbst segeln, stellt aber fest, dass ihr dazu das nötige Wissen fehlt. Sie ist davon abhängig, dass Maui ihr zuerst das Segeln und Navigieren beibringt. Dieser traut ihr das jedoch nicht zu und muss zuerst vom Ozean dazu gezwungen werden, Moana zu unterrichten. Als Moana schlussendlich siegreich nach Hause zurückkehrt und ihrem Stamm das Wissen über die Seefahrt weitervermittelt, ist sie ein erfahrener, erfolgreicher Master Wayfinder, was sie Mauis Unterricht verdankt.

Wichtiger als Mauis Lehren ist jedoch das, was Moana von ihrer Großmutter lernt. Sie ist Moanas wichtigste Bezugsperson, die einzige, die ihre Sehnsucht nach dem Meer versteht und Moana auch nach ihrem Tod noch begleitet. Als Mentorin öffnet sie Moana die Augen, ihrem Herzen zu folgen, um das Richtige zu tun. In ihren Lehren sind Selbstfindung und Intuition zentral. Außerdem ist es die Großmutter, die sich an die Seefahrtsgeschichte ihres Stammes erinnert und die Legende um Maui und Te Fiti weitergibt. Moanas Großmutter vermittelt weibliches Wissen, also Intuition und Geschichte, wohingegen Moanas Vater von Ratio geleitet wird und sich vom gefährlichen Meer fernhalten will. Während in Disneys Meisterwerken alte Menschen oft als verrückt dargestellt werden, spielt Moanas Großmutter mit dem Stereotyp der verrückten Alten. Moana fragt ihre Großmutter, warum sie sich so seltsam verhält. „I’m the village crazy lady. That’s my job.“ (00.19.52 ff). Ihre Verrücktheit stellt sich aber als Weisheit heraus, die aus einer Verbundenheit mit der Natur und dem Göttlichen entsteht, denn die Großmutter ist scheinbar die einzige, die von der

Geschichte des Stammes und von Moanas Auserwählung durch das Meer weiß. Ihre Verbundenheit wird besonders sichtbar, als sie nach ihrem Tod als Rochen zurückkehrt, um Moana zu helfen. Während der Halbgott Maui nur mit Hilfe seines magischen Fischhakens Macht besitzt und Moanas Vater aus Angst vor dem Meer passiv bleibt, stellt sich die alte verrückt wirkende Großmutter als die wahre Quelle der Kraft und Weisheit heraus. In der Verbindung von weiblichem Wissen durch die Großmutter und dem zentralen Topos der Muttergottheit Te Fiti stellt *Moana* der sonst patriarchalen Welt der Disney Meisterwerke eine matriachale Mythologie gegenüber, in welcher der männliche Charakter eine Krise bewältigen muss und weibliche Intuition siegreich ist.

Moana wird zwar beizeiten vom Meer geschützt und schlussendlich von Maui unterstützt, doch schlussendlich sind es die wenigen Kontakte zu ihrer Großmutter, die Moana lehren, auf ihre eigene Stimme zu hören und ihren eigenen Weg zu finden. Da die Großmutter auf verschlüsselte Weise mit Moana interagiert und Moanas innere Stimme am Ende zur Wahrheit führt, ist in diesem Film vor allem die Auseinandersetzung der Protagonistin mit sich selbst die wichtigste Beziehung. Anstatt den richtigen Partner zu finden, lernt Moana ihre Wege allein zu bestreiten.

### **3.3.3. Weibliche Individualisierung**

Wie in der Beziehung zwischen Moana und ihrer Großmutter schon erwähnt, ist die Rolle der *Weiblichen Individualisierung* in diesem Film besonders beachtenswert, da alle Kraft von weiblichen Charakteren ausgeht. Die Schöpfung und das Wohl der Menschen liegt in den Händen der Göttin Te Fiti, uraltes Stammeswissen kennt Moanas Großmutter und es ist Moana selbst, die schlussendlich als Auserwählte die Legende erfüllt und ihr Volk rettet. Männliche Charaktere wie Moanas Vater und Maui sind hingegen von Verlusten und Angst geprägt und wollen sich nicht der gefährlichen Aufgabe stellen, das Herz Te Fitis zurückzubringen und das Verderben zu beenden. Besonderen Stellenwert hat Moanas Großmutter, die für die zentralen

Momente von Moanas Individualisierung, also die Möglichkeit, ihren eigenen Weg zu erkennen und auf emanzipierte Weise eigene Entscheidungen zu treffen, verantwortlich ist. Bei dieser Individualisierung ist das Konzept des *empowerments* für die starke Protagonistin ein besonders relevantes postfeministisches Merkmal.

In dem oscarnominierten Filmsong *How far I'll go*<sup>108</sup> setzt sich Moana mit ihrer inneren Zerrissenheit auseinander, sie versucht so zu sein, wie ihr Vater es verlangt, aber spürt, dass sie damit nie zufrieden wäre. Ihre Unsicherheit reflektiert den Konflikt der postfeministischen Frau, die sich zwischen Karriereerfolg und möglichem Liebesverlust befindet. „I wish I could be the perfect daughter, but I come back to the water, no matter how hard I try [...] I can lead with pride, I can make us strong, I'll be satisfied if I play along, but the voice inside sings a different song. What is wrong with me?“ (00.15.20 ff.) Die ambivalenten Gefühle stehen zwischen der Forderung nach einer traditionellen Rollenerfüllung und Moanas persönlichem Streben nach einer neuen Herausforderung, zu der sie sich berufen fühlt. Jedes Mal, wenn sie sich dafür entscheidet, auf ihren Vater zu hören und sich vom Meer oder ihrer Bestimmung abwendet, taucht jedoch ihre Großmutter auf. Das besondere an der Kommunikation zwischen Moana und ihrer Großmutter ist, dass letztere auf eine verdeckte, fast therapeutische Weise mit Moana spricht, die sie dazu bringt, über ihr Problem zu reflektieren und selbst auf die Lösung zu kommen. Das *empowerment*, das Moana dadurch erfährt, gründet deshalb nicht nur auf der Weisheit ihrer Großmutter, sondern vor allem auf einer inneren Weisheit, zu der Moana mit Hilfe ihrer Großmutter gelangt.

Eine zentrale Szene ist der Moment, als Moana von ihrer Großmutter in eine versteckte Höhle geführt wird, in der alte Schiffe lagern. Moana erkennt plötzlich ihre Herkunft aus einer Seefahrerkultur und die Lösung für die Not ihres Volks. Zuvor hin und hergerissen zwischen dem Verbot ihres Vaters und dem starken Wunsch, ihrem

---

<sup>108</sup> CRAVALHO, Auli'i: „How far I'll go“, IN: *Moana: Original Motion Picture Soundtrack*, Komponist: Lin-Manuel Miranda, Walt Disney Records, 2016.

Herzen zu folgen, weiß Moana nun genau, was sie will. Als sie die Steine wegbricht, die den Zugang zu der Höhle versperren, weht ihr wortwörtlich ein neuer Wind entgegen, der symbolisch für den Wandel steht, den Moanas Leben kurz darauf nehmen wird (00.20.25 ff). Ihre Großmutter unterlegt diesen Moment mit einem mysteriösen Laut, der ebenfalls dem Wind gleicht und zusätzlich darauf hinweist, dass gleich etwas Bedeutsames geschehen wird. Kurz darauf findet Moana die Schiffe ihrer Vorfahren und entdeckt das Boot, mit dem sie später in See sticht. Die Szene ist mystisch aufgeladen durch eine sich steigernde Musik, eine mondlichtartige Beleuchtung und zahlreiche Symbole der polynesischen Kultur, die darin gipfelt, dass Moana auf einem Schiff eine Holtrommel findet: „bang the drum!“ (00.21.55 ff). Nachdem sie auf die Trommel schlägt, entzünden sich plötzlich mehrere Fackeln und Moana kann in ihrem Licht die Zeichen und Abbildungen auf den Segeln der Schiffe lesen, die die Geschichte ihrer Vorfahren beinhalten. Es ist nicht nur die Erkenntnis ihrer Bestimmung durch diese Zeichen, sondern auch die doppeldeutige Aussage „bang the drum“, die so viel bedeutet wie auf eine sehr enthusiastische Weise von einer Überzeugung zu sprechen, um andere ebenfalls zu überzeugen.<sup>109</sup> Nicht nur wird Moana in diesem Moment darin bestärkt, ihrer inneren Stimme zu folgen und das Abenteuer auf dem Meer zu wagen, die Erkenntnis bringt sie auch dazu, voller Begeisterung zu den anderen Stammesmitgliedern zu laufen, um ihnen davon zu berichten. Nach ihren ambivalenten Gefühlen weiß Moana nun mit Sicherheit, warum die Seefahrt sie so fasziniert und dass dies ihre Bestimmung ist.

Nachdem Moana auf die Trommel schlägt, ist die durch Fackeln erhellte Höhle in einer Bildtotalen erkennbar (Fig. 6). In dieser Einstellung besteht nicht nur ein starker Fokus auf mystische Inszenierung durch Feuer, Mondlicht und eine stark kontrastierte Farbgebung, es ist auch die Bildanordnung von symbolischer Bedeutung. Das Boot, das dem Wasser am nächsten ist, ist jenes, das Moana später nutzt, um in ihr Abenteuer aufzubrechen. So wie Moana die erste ihres Stammes ist,

---

<sup>109</sup> <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/bang-beat-the-drum> (Zugriff: 17.07.2018).

die nach langer Zeit wieder aufs Meer fährt, steht auch ihr Boot in diesem Bild an der Spitze. Moanas emotionale Nähe zum Wasser wird hier durch Nähe ihres Bootes am Wasser dargestellt. Dieses Boot ist zwar deutlich kleiner als alle anderen, wird von diesen jedoch fast schützend umringt. Auch Moana ist jünger und kleiner als viele andere Stammesangehörige, trotzdem ist sie es, die zu dem Abenteuer aufbricht, bei dem sie von ihren Vorfahren begleitet und beschützt wird.

Eine weitere zentrale Stelle der Individualisierung ist jene, als Moana von Maui verlassen wird und niedergeschlagen ist, aber die Stimme ihrer Großmutter sie erneut leitet, die richtige Entscheidung zu treffen. Moana will dem Meer das Herz zurückgeben, weil sie glaubt, die Aufgabe nicht zu bewältigen. Obwohl sie vom Meer dazu auserwählt wurde, nimmt dieses es wieder zurück und akzeptiert Moanas Entscheidung. Durch die Frage ihrer Großmutter, ob Moana wisse, wer sie sei, erkennt diese jedoch tief in ihrem Inneren, dass sie den Willen hat, das Herz auch allein zurückzubringen und ihrem Stamm zu helfen. Sie entscheidet sich bewusst dafür, die Aufgabe erneut anzugehen, weil es ihr sonst keine Ruhe lassen würde. Sie wird nicht vom Schicksal zur Heldin gezwungen, sondern wählt ihren Weg selbst, indem sie auf ihre innere Stimme hört. An dieser Stelle wird das Konzept der Wahlfreiheit deutlich, die Moana über ihr eigenes Leben hat, da weder ihre Herkunft aus einer Seefahrernation, noch ihre Auserwählung vom Meer oder ihre weise Großmutter ihr Schicksal bestimmen, sondern es ganz allein Moanas freier Wille ist, das Herz Te Fitis zurückzubringen. Die Szene wird von dem Song *I am Moana/ Song of the Ancestors*<sup>110</sup> getragen, in dem Moana der Frage nachgeht, wer sie ist. „I’ve delivered us to where we are, I have journeyed farther, I am everything I’ve learned and more, still it calls me. And the call isn’t out there at all, it’s inside me [...] I am Moana!“ (01.17.43 ff.). Ihre Großmutter hilft Moana zu erkennen, was sie schon alles erreicht hat. Dies stärkt ihr Selbstbewusstsein und lässt sie verstehen, dass es nicht das Meer ist, das nach ihr

---

<sup>110</sup> HOUSE, Rachel and CRAVALHO, Auli’i: „I am Moana/ Song of the Ancestors“, IN: *Moana: Original Motion Picture Soundtrack*, Komponisten: Opetaia Foa’i, Lin-Manuel Miranda, Marc Mancina, 2016.

ruft, sondern dies ihre innere Stimme ist, der Moana fortan zu vertrauen weiß. Durch diese Szene und die starken Worte „I am Moana“ thematisiert Disney *empowerment* durch individuelle Selbstfindung, indem eine junge Frau erst Erfolg hat, als sie auf ihre innere Stimme hört, ihre eigenen Stärken erkennt und eine eigene Wahl trifft. Moanas Unabhängigkeit, die Stärkung ihrer eigenen Stimme und die Führungsposition, die sie am Ende in ihrem Volk einnimmt, zeigen die Entwicklung einer Protagonistin, die lange Zeit durch den patriarchalen Einfluss ihres Vaters und des Halbgottes eingeschränkt ist, aber sich schlussendlich von den sie verunsichernden Regeln befreit. Ihre Beziehung zu sich selbst ist die wichtigste Errungenschaft auf ihrem Weg zum Erfolg. Nicht nur aus diesem Grund, sondern auch durch die Darstellung männlicher, mit Schwächen ausgestatteter Charaktere in emotionalen Konflikten überwindet *Moana* den postfeministischen Geschlechtervertrag zumindest von Seiten der Frau.

Das folgende Fazit wird nun durch knappe Wiedergabe der wichtigsten Theorien und Erkenntnisse der Filmanalysen prägnant die Untersuchungsergebnisse veranschaulichen und zusammengefasst darstellen, inwiefern sich *The Princess and The Frog*, *Frozen* und *Moana* innerhalb McRobbies postfeministischer Theorie verorten lassen.

## 4. Fazit

Ziel dieser wissenschaftlichen Arbeit ist es, Antworten auf die Fragen zu geben, inwiefern die drei gewählten Disney Meisterwerke, *The Princess and the Frog*, *Frozen* und *Moana*, innerhalb des neuen postfeministischen Geschlechtervertrags und des Konzepts der postfeministischen Maskerade nach Angela McRobbie verortet werden können und wo das Konzept des Postfeminismus möglicherweise an seine Grenzen stößt. Eine Zusammenfassung der theoretischen Schwerpunkte und der wichtigsten Ergebnisse der Filmanalysen soll nun zur Beantwortung dieser Fragestellungen führen.

Angela McRobbie vermittelt in ihrer postfeministischen Kulturanalyse *Top Girls* ein Verständnis der Methoden, die in einer neoliberalen Gesellschaft als Reaktion auf den Feminismus entstehen und dabei eine Geschlechterdifferenz fordern. McRobbie widerspricht der Meinung, der Feminismus sei am Ende, und sie zeigt anhand mehrerer Beispiele, in welcher Form neue komplexe (post-)feministische Methoden und Ungleichheiten im Alltag erkennbar werden. Ein Merkmal des Postfeminismus ist die postfeministische Maskerade, ein Konzept, das McRobbie von Joan Rivieres feministischer Grundlagenliteratur *Womanliness as Masquerade* entlehnt. Gemeinsamkeit der beiden Maskerade-Konzepte ist die Feststellung, dass erfolgreiche Frauen von ihrem eigenen Erfolg eingeschüchtert sind und die Zurückweisung von Männern befürchten. Deshalb verstecken sie sich hinter einer weiblichen bzw. postfeministischen Maskerade, um nicht als zu männlich und dadurch für Männer gefährlich oder uninteressant wahrgenommen zu werden. Eine Frau in Rivieres Beispiel versteckt ihre handwerklichen Fähigkeiten vor einem Installateur, um seiner Position nicht zu nahe zu treten und gibt sich auf eine stereotype Art weiblich: unwissend, naiv und hilfsbedürftig. Auch in McRobbies Filmbeispiel *Bridget Jones* versteckt die Protagonistin ihre Kompetenz hinter einer Maskerade aus Naivität, Tollpatschigkeit und einer jugendlichen Mädchenhaftigkeit.

Bridget Jones genießt zwar alle Freiheiten einer postfeministischen Frau - einen guten Job, sexuelle Freiheiten und ein selbstbestimmtes Leben - doch ihr fehlt der Traummann an ihrer Seite. Nach McRobbies Lesart muss Bridget Jones ihre Errungenschaften der Gleichberechtigung durch eine Maske der Weiblichkeit relativieren, um nicht des Feminismus bezichtigt zu werden und dadurch an Attraktivität zu verlieren. Die postfeministische Maskerade ist also eine Methode, um, zu Ungunsten der Frau, eine totale Gleichberechtigung zu verhindern, indem die Frau nur dann in allen Lebenslagen erfolgreich sein kann, wenn sie eine konservative Weiblichkeit betont und daran arbeitet, für Männer attraktiv zu bleiben. Aus dieser Anforderung entstehen Konzepte, die sich mit dem gängigen Schönheitsideal beschäftigen: das Prinzip des *Makeovers*, das Frauen auf mediale Weise die gewünschte Attraktivität anhand zahlreicher Selbstverbesserungsvorschläge in Form von Kosmetik-Werbung, Mode oder Körperdisziplinierung suggeriert, sodass ein neues, erstrebenswertes *beauty systems* entsteht. Die postfeministische Maskerade wird von McRobbie daher als Ersatz des patriarchalen Gesetzes bezeichnet.<sup>111</sup> Aus diesem Grund widerspricht die Autorin auch der Aussage, der Feminismus wäre abgewickelt. Feministische Forderungen wurden zwar weitgehend in den Alltag integriert, sodass eine scheinbare Gleichberechtigung besteht, doch McRobbie weist auf jene Aspekte hin, die dieser Abwicklung des Feminismus widersprechen, „die der Steuerung sozialen Wandels und den Machtwirkungen von Geschlechterdiskursen zugrunde liegen, und dabei jene Illusionen von Absolutheit und Fortschritt [aufdecken], die junge Frauen in `neue' alte Abhängigkeiten und Ängste einschließen“.<sup>112</sup>

Während die wichtigsten Forderungen des Feminismus mittlerweile institutionell und rechtlich verankert sind, erkennt McRobbie neue Geschlechterungleichheiten, die auf einer Art Tauschhandel oder Vertrag basieren. Diese Aspekte fasst McRobbie

---

<sup>111</sup> MCROBBIE: *Top Girls?* S. 723.

<sup>112</sup> MCROBBIE: *Top Girls*, S. 14.

mittels des Konzepts des neuen Geschlechtervertrags zusammen: den Frauen werden im Gegenzug zum Verzicht auf feministische Inhalte all jene Forderungen gewährt, in denen das weibliche Subjekt aus neoliberaler Sicht gewinnbringend eingesetzt werden kann. Diese umfassen finanzielle Unabhängigkeit und beruflichen Erfolg zur globalen Nutzung weiblicher Arbeitskraft in einer kapitalistischen Gesellschaft. Um das weibliche Subjekt in diesem Sinne zu einer lohnenden Investition zu machen, finden vor allem junge Frauen Unterstützung, ihre Fähigkeiten und ihr Selbstbewusstsein zu stärken und werden aufgefordert, das Beste aus sich herauszuholen. Diese Methoden umschreibt McRobbie mit den Begriffen *empowerment*, *capacity* und *choice* als tragende Konzepte, die ich in der Analyse der Filme auf postfeministische Merkmale als zentrale Untersuchungsgegenstände verwende.

Um postfeministische Aspekte nach McRobbies Theorie in einer Filmanalyse herauszufiltern und einen Film daraufhin postfeministisch einzuordnen, fasse ich als wesentliche Merkmale die zwei Seiten des Geschlechtervertrags zusammen. Auf der einen Seite stehen all jene Aspekte, die das weibliche Subjekt bestärken, bevollmächtigen, aus einem Abhängigkeitsverhältnis befreien, sie emanzipieren oder anders ausgedrückt *empowerment* bewirken. Außerdem gehören alle Eigenschaften dazu, die den Konzepten *capacity* und *choice* zuzuordnen sind: Handlungs- und Entscheidungsmacht, Kompetenz, Wissen und Selbstbestimmung. Diese Seite des Geschlechtervertrags steht für eine emanzipierte Verwirklichung und Ausübung eigener Wünsche. Auf der anderen Seite steht die postfeministische Maskerade, die ein bestimmtes *beauty system*, und eine fast traditionelle Weiblichkeit hervorbringt. Sie bedeutet ein Maskieren der eigenen Kompetenz hinter Unschuld, Mädchenhaftigkeit und Naivität. Auf diese Weise wird von der Frau eine Geschlechterdifferenz zum Männlichen verlangt, was einer tatsächlichen Gleichstellung widerspricht und sich sowohl in äußerlichen, als auch charakterlichen Eigenschaften, zwischenmenschlichen Beziehungen und Entscheidungen äußern kann. Anhand

dieser Merkmale wurden drei der neuesten Disney Meisterwerke, *The Princess and the Frog*, *Frozen* und *Moana* analysiert, um die Fragen beantworten zu können, inwiefern sich die Filme oder ihre Figuren als postfeministisch bezeichnen lassen und inwiefern die Erfolge der Protagonistinnen an Bedingungen des Geschlechtervertrags geknüpft sind.

In der optischen und charakterlichen Figurengestaltung unterscheiden sich die analysierten Protagonistinnen stark. Tiana ist eine zielstrebige, hart arbeitende junge Frau aus der Arbeiterschicht, die genau weiß, was sie will und alles dafür tut, es zu erreichen. Sie scheut keine Mühe und konzentriert sich ganz und gar auf ihr Berufsleben, sodass ihre äußere Erscheinung der Situation entsprechend unglamourös und pragmatisch ist. Als Gegenpol fungiert Tianas, in ein Prinzessinnenstereotyp vernarrte, Freundin Charlotte, die auf dem großen Luxusanwesen ihres reichen Vaters aufwächst, ein passives Leben führt und den erstbesten Mann heiraten will, der einen Prinzentitel führt. Tianas feministisches Streben nach beruflichem Erfolg steht im Kontrast zu Charlottes antifeministischem Verhalten. Tiana will ein eigenes Restaurant, Charlotte will Prinzessin sein. Gemeinsam ergänzen sich die beiden Charaktere jedoch auf eine Weise, die der *doppelten Verwicklung* nach McRobbie entspricht. *The Princess and the Frog* stellt Feminismus und Antifeminismus anhand zweier Extreme einander gegenüber, die keine der beiden Frauen zum Erfolg führen. Charlotte verkörpert die hyperfeminine Maskerade und die traditionelle Romantik, Tiana verkörpert Selbstopтимierung, finanziellen Erfolg und berufliches Weiterkommen. Charlottes Wunsch, einen Prinzen zu heiraten, stellt sich als unerfüllbarer Traum heraus und sie scheint sich am Ende damit abzufinden. Tiana hingegen bekommt ihren Wunsch vom eigenen Restaurant erst erfüllt, als sie sich für die Liebe öffnet und eine Balance zwischen feministischen Forderungen und traditionellen Werten findet. Auf diese Weise geht Tiana den neuen Geschlechtervertrag ein, in dem einer jungen arbeitswilligen Frau Chancen im

Berufsleben ermöglicht werden, wenn sie auf Feminismus verzichtet und ein Subjekt männlichen Interesses bleibt.

Elsa in *Frozen* entspricht von den untersuchten Protagonistinnen optisch am ehesten einer hyperfemininen Prinzessin. Sie ist blond, dünn, blass, trägt immer Makeup und eine perfekte, aufwändige Kleidung und Frisur. Diese Hyperfemininität wird jedoch durch eine Macht ausgeglichen, die außer ihr niemand im Königreich Arendale besitzt: sie hat als einzige eine magische Kontrolle über Eis und Schnee. Diese Fähigkeit kann sie sowohl zum Guten, als auch zum Schlechten verwenden, womit Elsa anfangs nicht umzugehen weiß. Sie wird als Bedrohung empfunden und versteckt sich und ihre Macht zuerst hinter einer Maskerade aus femininer Kleidung und Zurückhaltung, später durch totale Isolation in den Bergen. Elsa erleidet denselben Konflikt, den Riviere in ihrem Beispiel als Diebstahl bezeichnet: „I shall attempt to show that women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men“.<sup>113</sup> Aufgrund ihrer Angst, zu viel Macht zu besitzen, gibt sich Elsa optisch hyperfeminin, nahezu zerbrechlich. Sie versteckt sich nicht nur wortwörtlich in einem Eisschloss in den Bergen, sondern auch hinter einer postfeministischen Maskerade aus traditioneller Weiblichkeit und Inkompetenz, da sie ihre Macht nicht auf die Weise einsetzt, die ihr eigentlich möglich wäre. Auch in *Frozen* ist es die Liebe, die den Konflikt löst und der Protagonistin, die nun ihre Fähigkeiten zur Gänze nutzen kann, zu ihrem Glück verhilft.

Elsas Schwester Anna ist ähnlich feminin dargestellt. Ihre große Motivation ist die Liebe. Zuerst träumt Anna – Charlotte in *The Princess and the Frog* nicht unähnlich – von einem Prinzen und der Liebe auf den ersten Blick. Dann wird ihr Weg von der Liebe zu ihrer Schwester bestimmt. Anna macht sich mutig auf den Weg in die Wildnis, um die geflohene Elsa zurückzuholen und sie mit ihrer Liebe zu retten.

---

<sup>113</sup> RIVIERE: *Womanliness as Masquerade*. S. 303.

Schlussendlich siegt diese Geschwisterliebe, beendet den Winter im Königreich Arrendale und Anna findet zusätzlich die romantische Liebe in ihrem Begleiter Kristoff. Annas Umgang mit dem neuen Geschlechtervertrag und der postfeministischen Maskerade scheint im Vergleich zu Elsas Konflikt spielend. Sie ist kompetent, mutig und selbstbewusst auf der einen Seite, verhält sich gegenüber ihrem männlichen Begleiter jedoch oft naiv, ungeschickt und auf eine Weise lustig und humorvoll, die ihre Ernsthaftigkeit in Frage stellt. Ihre maskulin konnotierten Eigenschaften werden durch dieses mädchenhafte Verhalten relativiert, sodass sich Anna nicht auf eine Ebene mit Männern stellt.<sup>114</sup> Die beiden Seiten des postfeministischen Geschlechtervertrags sind daher auch bei Anna gut erkennbar. Dennoch scheint sie die Balance zwischen der Rolle als begehrenswertes weibliches Subjekt und der als emanzipierte, selbstbestimmte und kompetente Frau leicht zu halten, ohne offensichtliche Einbußen zu erleiden.

Die titelgebende Heldin in *Moana* lässt sich nur schwer in das Konzept des Postfeminismus einordnen. Sie widerspricht äußerlich der postfeministischen Maskerade und einem hyperfemininen *beauty system*. Ihr Körper ist weniger dünn als die der anderen Protagonistinnen, ihre Figur stämmiger und weniger sexualisiert. Charakterlich ist sie ebenso mutig und abenteuerlustig wie Anna und so zielstrebig wie Tiana, während die romantische Liebe für sie jedoch kein Thema ist. Vom Meer dazu auserwählt, das Herz Te Fitis zurückzubringen, besitzt Moana eine Macht, die mit Elsas vergleichbar ist, doch Moana leidet deutlich weniger unter der Last der Verantwortung. Sie bekommt zwar Unterstützung vom Meer, von ihrer weisen Großmutter und später auch von Halbgott Maui, doch die Verantwortung liegt stets bei Moana selbst. Zentrales Thema des Films ist Moanas Suche nach ihrer inneren Stimme, die ihr den richtigen Weg weist und schlussendlich dazu führt, dass die Heldin die richtigen Entscheidungen treffen kann, mit denen sie glücklich wird und ihr Volk rettet. Ein Höhepunkt der bisherigen Entwicklung der Emanzipation in der

---

<sup>114</sup> RIVIERE: *Womanliness as Masquerade*. S. 308.

Geschichte der Disney Meisterwerke ist daher jene Szene, als Moana erfolgreich von dem Abenteuer in die Heimat zurückkehrt. Sie vermittelt ihren Eltern und ihrem Stamm das Wissen über die Seefahrt und die gemeinsame Stammesgeschichte, verhilft ihnen dadurch zu Fortschritt und Wohlstand und begegnet schlussendlich sogar dem Halbgott Maui auf Augenhöhe und in Freundschaft.

Eine in Disney oft propagierte Vorstellung der romantischen Liebe existiert im Film *Moana* nicht. Auch in Elsas Leben scheint es keinen Platz und kein Interesse hierfür zu geben. In *The Princess and the Frog* ist Tiana anfangs zu sehr mit der Verfolgung ihres Lebensstraums beschäftigt, um Interesse an einer Liebesbeziehung oder Ehe zu hegen. Sie heiratet Prinz Naveen schlussendlich nicht aufgrund seines Titels, sondern weil er sie im Erreichen ihres Lebensstraums unterstützt und sich um sie bemüht. Durch diese Inszenierung wird die Ehe nicht als obligatorischer Meilenstein im Leben einer Frau etabliert, sondern als ein möglicher Lebensweg, für den sich Tiana bewusst entscheidet. In *Frozen* träumt Anna zwar von der Erfüllung jener stereotypen Liebesgeschichte, für die Disney bekannt ist: die des Traumprinzen, der Liebe auf den ersten Blick und nie endendes gemeinsames Glück, doch als ihre Schwester in Gefahr ist, stellt Anna jeden Gedanken an die Liebe zurück und macht sich mutig und selbstbewusst auf den Weg, um ihre Schwester zu finden. So lernt sie Kristoff erst als Wegbegleiter und Kameraden kennen, der ihre spontane Verlobung mit einem Fremden kritisiert und sie auf die damit verbundenen Gefahren hinweist. Nach gemeinsamen Abenteuern wird Kristoff vom Wegbegleiter und treuen Freund zum Partner. Ähnlich wie bei Tiana fällt auch Annas Entscheidung für Kristoff aufgrund charakterlicher Eigenschaften und Gemeinsamkeiten. Annas Verliebtheit in den Betrüger Prinz Hans hingegen stellt sich als Phantasma einer idealisierten Liebe heraus, während die sich langsam entwickelnde Liebe zwischen Anna und Kristoff konträr zu dieser Utopie einer kopflosen Verliebtheit steht. Kristoffs Tadel an Annas spontaner Verlobung mit Hans unterstreicht Disneys hier inszenierte Vorstellung einer romantischen Liebe, die auf sich langsam entwickelnde Gefühle, auf

Verbundenheit und Vertrauen beruht. Zentral ist in *Frozen* die Treue und Liebe zwischen Geschwistern, die sogar stärker und wichtiger ist, als die zwischen Mann und Frau. Auch in *Moana* sind die zentralen Beziehungen von nicht-romantischer Liebe geprägt. Moana empfindet tiefe Verbundenheit für ihr Volk und für die Seefahrt, sie hat eine enge vertrauensvolle Beziehung zu ihrer Großmutter und lernt Maui im Laufe ihres Abenteuers als guten Freund schätzen.

Die wichtigsten männlichen Nebencharaktere in den drei Filmen sind Prinz Naveen in *The Princess and the Frog*, Kristoff in *Frozen* und Maui in *Moana*. Alle drei zeichnen sich durch für männliche Charaktere untypische Schwächen oder Ängste aus und widersprechen alle dem kompetenten, erfolgreichen, starken Heldenstereotyp. Prinz Naveen ist der einzige klassische Prinz, der am Ende des Films mit der Protagonistin verheiratet ist, doch entgegen der Erwartung ändert sich durch diese Hochzeit nicht Tianas Leben, sondern Naveens. Dieser gibt sein luxuriöses Leben auf und wird Teil von Tianas Lebensplanung. Er renoviert mit ihr das Restaurant *Tianas Palace* und arbeitet dort als Musiker. Tiana bekommt als Prinzessin auf diese Weise zwar einen Palast, wobei es sich jedoch um kein Schloss im klassischen Sinne handelt, sondern um ihr lang ersehntes eigenes Restaurant. Vor der Hochzeit wird Naveen als genussuchender, fauler Prinz dargestellt, der sich auf dem Geld seiner Eltern ausruht und ein reiche Südstaatenschönheit heiraten will, um diesen Lebensstandard beizubehalten. Er ähnelt Charlotte in diesem Verhalten und entspricht in seiner oberflächlichen, passiven Art eher einem Prinzessinnen-Stereotyp, als dem eines Prinzen. Von Tianas Kompetenz und Zielstrebigkeit beeindruckt, hinterfragt Naveen jedoch sein bisheriges Leben und findet Erfüllung darin, Tianas Traum zu ermöglichen, sowie Musiker zu werden. In ihrer Beziehung ist Tiana die aktive Triebkraft, die den passiven Naveen mitreißt und zur Selbstoptimierung motiviert.

Kristoff in *Frozen* ist der wohl unüblichste männliche Nebencharakter in den drei Filmen. Seine Troll-Familie beschreibt ihn im Song *Fixer Upper* als ungeschickt, mürrisch, unförmig und übelriechend, aber auch als lieb und einfühlsam. Er ist kein

Prinz, sondern ein verwaister, scheuer Einzelgänger, der Tiere den Menschen vorzieht und beim Anblick der Schönheit von Elsas Eispalast nahezu zu Tränen gerührt ist. Mit diesen Attributen entspricht er weder einem Traumprinzen, noch zeichnet er sich durch stereotype Maskulinität aus. Sowohl in dem Song seiner Troll-Familie, als auch durch sein Verhalten werden andere positive Eigenschaften betont: Kristoff ist hilfsbereit, gutmütig und ein treuer Freund, der Anna vor den Risiken warnt, einen Fremden zu heiraten und ihr bei der Rettung ihrer Schwester Hilfe bietet. Im Gegensatz zum stereotyp dargestellten Prinzen Hans, der sich als Betrüger erweist, werden in *Frozen* diese für den männlichen Charakter unüblichen Werte positiv betont und sind schlussendlich ausschlaggebend für Annas Zuwendung. Die von McRobbie und Rosalind Gill erwähnte Geschlechterdifferenz, die im Postfeminismus wieder stark betont wird, ist hier kaum zu finden.

Mauï hingegen ist ein Beispiel überzeichneter Männlichkeit, sowohl durch sein eindrucksvolles Äußeres, als auch durch sein narzisstisches Wesen und seine Taten als Halbgott. Diese Darstellung einer extremen Männlichkeit wird in *Moana* jedoch sofort auf ironische Weise zerlegt, als sich herausstellt, dass Mauï als Kind von seinen Eltern verlassen wurde und seither versucht, die Menschen zu beeindrucken und von ihnen geliebt zu werden. Ohne seinen magischen Fischhaken fühlt er sich schwach und nutzlos und verfällt für einen Moment in eine depressive Phase, bevor Moana ihn dazu ermutigt, nicht aufzugeben. Schlussendlich nimmt sich Mauï an Moanas Mut ein Beispiel und kämpft an ihrer Seite gegen einen Dämon.

Während in *The Princess and the Frog* Prinz Naveen selbst den royalen Lebensstil hinterfragt und das gutbürgerliche Leben als bevorzugte Wahl dargestellt wird, zeigt *Frozen* durch die Charakterisierung Kristoffs, dass ein männlicher Charakter durchaus introvertiert und sensibel sein, sowie Gefühle zeigen darf. Auch bei Mauï wird eine nicht-stereotype Männlichkeit dargestellt, jedoch gut verpackt in einem äußerst maskulinen Rahmen, den es erst zu durchschauen gilt. Mauï und Naveen haben gemeinsam, dass sie zu Beginn der Handlung von ihrem Leben und sich selbst sehr

überzeugt sind, dann jedoch durch die weibliche Protagonistin dazu gezwungen werden, ihr Leben zu hinterfragen und dieses daraufhin ändern, um zu einer erfolgreicherer Version ihrer selbst zu werden. Die Protagonistinnen sind in allen drei zwischenmenschlichen Beziehungen die leitende Kraft, die die Handlung vorantreiben und den männlichen Charakteren zu einem glücklicheren Leben verhelfen. Besonders bei *Moana* wird eine große Geschlechterdifferenz etabliert, bei der die Protagonistin jedoch nicht an postfeministischem *empowerment* einbüßt oder eine Maskerade in Kauf nehmen muss, sondern am Ende ihres Abenteuers auf Augenhöhe mit dem wieder erfolgreichen Maui steht. In allen drei Filmen, besonders jedoch in *Moana*, liegen die Machtverhältnisse deutlich stärker bei den weiblichen Charakteren. Außerdem wird in allen Filmen ein zwischenmenschliches Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Charakteren vermittelt, das auf Gegenseitigkeit, Gemeinsamkeit und Hilfsbereitschaft beruht. Während die Protagonistinnen auf unterschiedliche Weise die Balance zwischen traditioneller Weiblichkeit und emanzipatorischem Streben und Erfolg halten, sind besonders die männlichen Charaktere einem Wandel in der Geschlechterdarstellung unterworfen. Es scheint, als würde das *empowerment* der Frau den Mann in eine Krise stürzen, aus der ihm die starke Protagonistin jedoch sogleich wieder heraushilft, so wie Tiana Naveen die Augen öffnet und Maui sich an Moanas Mut ein Beispiel nimmt. Es kommt also, wie im einleitenden Erkenntnisinteresse (Kapitel 1.1.) formuliert, zu einer Neudefinierung von Geschlechterhierarchien.

Tiana wird von ihrem Umfeld für ihren Fleiß und ihre Zielstrebigkeit wiederholt ausgelacht, aufgezoogen oder hinterfragt. Moana hingegen wird früh von mehreren Seiten beim Erreichen ihres Ziels unterstützt. Tiana muss allein für ihre Chancen kämpfen und sich das *empowerment* zu großen Teilen selbst aneignen. Ihre Fertigkeiten in Küche und Restaurant lernte sie von ihrem Vater, der ihr harte Arbeit und Liebe als einander ergänzende Werte im Leben beibrachte. Elsas Macht scheint im Vergleich zufällig gegeben zu sein und wird zu Beginn als Belastung betrachtet. Sie muss ihre

Fähigkeiten verstecken und wird nicht darin bestärkt, diese zu perfektionieren oder stolz darauf zu sein, sondern aufgefordert, sie zu unterdrücken. Erst die Liebe ihrer Schwester gibt Elsa genug *empowerment*, um mit sich und ihrer Macht ins Reine zu kommen. Moana hingegen wurde im Sinne einer matriarchalen Tradition auserwählt, das Herz der Göttin zurückzubringen und sie wurde von klein auf von ihrer Großmutter belehrt, ihren eigenen Weg zu gehen und auf ihre innere Stimme zu hören, um erfolgreich zu sein. Ihr Vater steht ihr als Vertreter eines Patriarchats im Weg, dieser Stimme zu folgen, doch schlussendlich erkennt Moana, dass ihr Vater von seiner Angst zurückgehalten wird und sie findet eine bessere Führungsweise für ihr Volk. Auf diese Weise überwindet Moana die Schranken des Patriarchats und somit auch die Notwendigkeit eines Geschlechtervertrags, der von ihr einen Ausgleich für ihre Stärke einfordert. Im Gegensatz zur postfeministischen Maskerade weiblicher Subjekte ist es in *Moana* der Halbgott Maui, der mit sich selbst in einem Spannungsverhältnis steht und seine weibliche Seite voller Liebesehnsucht und Zweifel durch eine Maskerade der Männlichkeit zu überdecken sucht.

In *The Princess and the Frog* wird anhand der beiden weiblichen Charaktere Tiana und Charlotte die *doppelte Verwicklung* im Postfeminismus dargestellt und Tiana wird in den postfeministischen Geschlechtervertrag eingebunden, bevor ihr Erfolg gestattet wird. Es sind nicht so sehr die Charaktere im Film, die postfeministisch sind, sondern die Methoden, die zu Erfolg bzw. Misserfolg führen. Werden Tiana als Feministin und Charlotte als Antifeministin bezeichnet, so stellt *The Princess and the Frog* die beiden Charaktere einander ergänzend gegenüber, wodurch der Film an sich auf postfeministische Weise argumentiert, indem er Tiana erst nach Erfüllen des Geschlechtervertrags Erfolg gönnt. In *Frozen* leidet Elsa deutlich spürbar unter dem Druck des postfeministischen Geschlechtervertrags, da sie mit einer untypischen Macht ausgestattet ist und diese nicht zu rechtfertigen weiß. Die beiden Seiten des Geschlechtervertrags, nämlich Kompetenzerwerb und Verzicht auf Feminismus, sind an dieser Stelle deutlich spürbar. Ebenso werden die postfeministische Maskerade

und das *beauty system* als Methoden deutlich, ein weibliches Subjekt sowohl begehrenswert, als auch erfolgreich zu gestalten. Obwohl der Film selbst das Konzept der traditionellen romantischen Liebe hinterfragt, sowie Mut, Freundschaft und Verwandtschaft in den Vordergrund stellt und starke weibliche Charaktere erschafft, ist Elsa als eine postfeministische Figur zu bezeichnen.

Während *The Princess and the Frog* und *Frozen* sich also auf unterschiedliche Weise mit dem Konzept des Postfeminismus auseinandersetzen, strebt *Moana* scheinbar über diesen hinaus. Die Protagonistin überschreitet mehrere Grenzen (das Verbot ihres Vaters, ihre eigene Unsicherheit und einen gegen sie kämpfenden Dämon) und kehrt erfolgreich nach Hause zurück. Moana vereint *empowerment*, *capacity* und *choice* als wichtige Eigenschaften einer ermächtigten, postfeministischen Frau, ohne jedoch den Geschlechtervertrag einzugehen, der von ihr für diese Kompetenzen im Gegenzug eine Rückkehr zu traditionellen Werten, eine postfeministische Maskerade oder feminines Verhalten fordert. Ihr Erfolg ist, entgegen der Überlegung in meiner Fragestellung (Kapitel 1.2.) nicht an Bedingungen des postfeministischen Geschlechtervertrags geknüpft. Das Stereotyp des maskulinen Helden hingegen wird ironisch zerlegt und neu zusammengesetzt. Es ist der männliche Charakter, der angesichts der starken Protagonistin in eine Identitätskrise gerät. In *Moana* ist nicht die Frau für die Herstellung einer Geschlechterdifferenz verantwortlich, denn während Moana sehr natürlich wirkt, ist der männliche Charakter mit Hypermaskulinität ausgestattet und differenziert sich somit von ihr.

Zentrales Motiv in allen Filmen ist die persönliche Selbstverwirklichung der Protagonistin. Tiana wird von ihrem beruflichen Traum geleitet und erfüllt sich diesen am Ende. Elsa wird durch die Liebe ihrer Schwester mit sich selbst und ihren einzigartigen Fähigkeiten versöhnt und lernt den Umgang mit ihrer Macht. Moana lernt durch die weisen Ratschläge ihrer Großmutter und durch ihre abenteuerliche Reise, auf ihre innere Stimme zu hören, sodass sie schlussendlich Zugang zu innerer Weisheit besitzt, die sie richtig leitet. Anhand der Gestaltung der männlichen

Charaktere in *The Princess and the Frog* und *Frozen*, aber noch viel mehr in *Moana* wird ein Umgang mit dem (Post-)Feminismus vorgeschlagen, in dem nicht immer nur am Weiblichen, sondern auch am Männlichen gearbeitet werden muss. Auf diese Weise kann Gleichberechtigung geschaffen werden, ohne das weibliche Subjekt und seine Kompetenzen hinter einer zarten weiblichen bzw. postfeministischen Maskerade zu verstecken. Obwohl also die postfeministische Theorie McRobbies in allen Filmen erkennbar ist, scheint eine mit der Zeit stärker werdende Distanzierung von diesem Geschlechtervertrag sichtbar zu werden, da sich besonders das neueste Disney Meisterwerk *Moana* weigert, von seiner Protagonistin im Gegenzug für ihre Kompetenzen und ihre Stärke etwas einzufordern. In der für Ende des Jahres 2019 angekündigten Fortsetzung von *Frozen* wäre im Rahmen einer erneuten Betrachtung von Elsas Figur spannend, ihre mögliche Entwicklung aus dem postfeministischen Geschlechtervertrag heraus zu untersuchen.

# 5. Quellenverzeichnis

## 5.1. Filmverzeichnis

### Primär:

- *Frozen*, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee. DVD. Walt Disney Studios Home Entertainment. USA 2013.
- *Moana*, Regie: John Musker, Ron Clements. DVD. Walt Disney Studios Home Entertainment. USA 2016.
- *The Princess and The Frog*, Regie: John Musker, Ron Clements. DVD. Walt Disney Studios Home Entertainment. USA 2009.

### Sekundär:

- *Aladdin* (1992), R: John Musker, Ron Clements.
- *Arielle* (1989), R: John Musker, Ron Clements.
- *Bridget Jones's Diary*, (2001), R: Sharon Maguire.
- *Bridget Jones – The Edge of Reason*, (2004), R: Beeban Kidron.
- *Mulan* (1998), R. Tony Bancroft, Barry Cook.
- *Pocahontas* (1995), R: Mike Gabriel, Eric Goldberg.
- *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), R: David D. Hand.

## 5.2. Literaturverzeichnis

- ANDERSEN, Hans-Christian: *Die Schneekönigin*, 1844.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm: Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich, IN: *Kinder- und Hausmärchen*, erste Auflage, Band 1, 1812.
- FALUDI, Susan: *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown Publishing, 1991.
- GARABEDIAN, Juliana: Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess, IN: *James Madison Undergraduate Research Journal*, Vol. 2/1, 2014-2015, S. 22-25.
- GILL, Rosalind: Postfeministische Medienkultur. Elemente einer Sensibilität, IN: Kathrin Peters/ Andrea Seier (Hg.): *Gender und Medien Reader*, Zürich, diaphanes, 2016, S. 541-556.
- HARK, Sabine/ VILLA, Paula-Irene: Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Einleitung zur deutschen Ausgabe, IN: Angela McRobbie: *Top Girls*.

*Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. 2. Auflage, Wiesbaden, Springer, 2016, S. XXIV.

- JOSHI, Aditi: Changing World with Disney, IN: *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. 8/2, April 2017, S. 801-806.
- KRÄMER, Judith: *Lernen über Geschlecht. Genderkompetenz zwischen (Queer-) Feminismus, Intersektionalität und Retraditionalisierung*. Bielefeld, Transcript, 2015.
- KROLØKKE, Charlotte/ SØRENSEN, Ann Scott: *Gender Communication Theories and Analyses. From Silence to Performance*. Thousand Oaks/ London/ New Delhi, Sage, 2006.
- MCROBBIE, Angela: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles/ London, SAGE, 2009.
- MCROBBIE, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. 2. Auflage, Wiesbaden, Springer, 2016.
- MCROBBIE, Angela: Top Girls? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract, IN: *Cultural Studies*, Routledge, Vol. 21:4-5, 2007, S. 718-737.
- RIVIERE; Joan: Womanliness as Masquerade, IN: Sigmund Freud: *The International Journal of Psycho-Analysis*, Volume X, 1929. Reprinted 1968, Wm Dawson & Sons Ltd., London, S. 303-313.

## 5.3. Andere Medien

### 5.3.1. Musiktitel

- CRAVALHO, Auli'i: „How far I'll go“, IN: *Moana: Original Motion Picture Soundtrack*, Komponist: Lin-Manuel Miranda, Walt Disney Records, 2016.
- HOUSE, Rachel and CRAVALHO, Auli'i: „I am Moana/ Song of the Ancestors“, IN: *Moana: Original Motion Picture Soundtrack*, Komponisten: Opetaia Foa'i, Lin-Manuel Miranda, Marc Mancina, 2016.
- MENZEL, Idina: „Let It Go“, IN: *Frozen: Original Motion Picture Soundtrack*, KomponistInnen: Kristen Anderson-Lopez and Robert Lopez, Walt Disney Records, 2013.
- LEWIS, Jennifer feat. The Pinnacle Gospel Choir & Anika Noni Rose: „Dig a Little Deeper“, IN: *The Princess and the Frog: Original Songs and Score*, Komponist: Randy Newman, Walt Disney Records, 2009.
- WILSON, Maia and Cast: „Fixer Upper“, IN: *Frozen: Original Motion Picture Soundtrack*, KomponistInnen: Kristen Anderson-Lopez and Robert Lopez, Walt Disney Records, 2013.

### 5.3.2. Bildverzeichnis



Fig. 1 (*The Princess and the Frog*; 00.06.35)



Fig. 2 (*The Princess and the Frog*; 00.23.09)



Fig. 3 (*Frozen*; 00.32.45)



Fig. 4 (*Moana*; 00.49.02)



Fig. 5 (*Moana*; 01.32.18)



Fig. 6 (*Moana*; 00.22.22)

### 5.3.3. Links

- <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=disneyanimation.htm> (Zugriff: 17.07.2018).
- <http://www.boxofficemojo.com/oscar/movies/?id=princessandthefrog.htm> (Zugriff: 17.07.2018).
- <http://www.boxofficemojo.com/oscar/movies/?id=disney1116.htm> (Zugriff: 17.07.2018).
- <http://www.boxofficemojo.com/studio/chart/?view=parent&debug=0&p=.htm&studio=buenavista.htm> (Zugriff: 17.07.2018).
- <http://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/231260/1906-frauenwahlrecht-finnland-18-07-2016> (Zugriff: 17.07.2018).
- <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/bang-beat-the-drum> (Zugriff: 17.07.2018).
- <https://www.dict.cc/english-german/empowerment.html> (Zugriff: 17.07.2018)
- <https://www.history.com/topics/womens-history/19th-amendment> (Zugriff: 17.07.2018).
- <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/meet-tiana-a-disney-heroine-like-no-other-1825937.html> (Zugriff: 17.07.2018).
- <https://www.unibas.ch/de/Forschung/Uni-Nova/Uni-Nova-116/Uni-Nova-116-Attraktivitaet.html> (Zugriff: 17.07.2018).
- [http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2011/10/women-empowerment-principles\\_en%20pdf.pdf?la=en&vs=1504](http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2011/10/women-empowerment-principles_en%20pdf.pdf?la=en&vs=1504) (Zugriff: 17.07.2018).

## 6. Anhang

### 6.1. Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe. Diese schriftliche Arbeit wurde noch an keiner anderen Stelle vorgelegt.

Datum: 17.07.2018



Sophia-Charlotte Pehlke

## 6.2. Kurzfassung

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, drei der neuesten Filme der Disney Animation Studios anhand Angela McRobbies postfeministischer Theorie zu analysieren. Zentrales Konzept dieser Theorie ist McRobbies Annahme, dass der Postfeminismus nicht das Ende des Feminismus bedeutet, sondern neue Geschlechterungleichheiten hervorbringt. Diese äußern sich in einem Geschlechtervertrag, der von jungen Frauen im Gegenzug für ihr In-Erscheinung-Treten den Verzicht auf Feminismus fordert. Inwiefern sich die Filme *The Princess and the Frog*, *Frozen* und *Moana* innerhalb dieser postfeministischen Theorie verorten lassen, ist die Fragestellung dieser Arbeit. Um sie zu beantworten, wurden die Filme auf McRobbies Konzept der postfeministischen Maskerade, sowie auf *empowerment*, *capacity* und *choice* untersucht, sowie in ihrer Figurengestaltung und zwischenmenschlichen Beziehungen analysiert. Es stellt sich heraus, dass die drei Filme postfeministische Konzepte unterschiedlich aufgreifen und sich besonders *Moana* als der aktuellste Film immer stärker von diesen distanziert.

## 6.3. Abstract

The aim of this master's thesis is to analyse the Disney Animation Studio feature films *The Princess and the Frog*, *Frozen* and *Moana* concerning Angela McRobbies postfeminist theory. McRobbie claims that in postfeminism feminist goals are now embedded in political and cultural institutions. Women experience *empowerment* and are attributed with *capacity* and *choice*, but they are bound in a new sexual contract which abandons feminism and renews gender inequities. The post-feminist masquerade replaces the patriarchal authority while women are required to produce themselves as successful subjects in a neo-liberalised social and economic landscape. While all three movies implement McRobbies postfeminist theory differently it seems that Disney is gradually distancing itself from it.

## 6.4. Lebenslauf

### Persönliche Daten:

Name: Sophia-Charlotte Pehlke

Geburtsdatum: 11.04.1991

Geburtsort: Stuttgart

Staatsbürgerschaft: Deutsch

### Bildungsweg:

Seit 2013: Studium der Sprachen und Kulturen Südasiens und Tibets, Uni Wien

Seit 2011: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Uni Wien

2001-2010: Gymnasium, Stuttgart

1997-2001: Grundschule, Stuttgart

### Sprachen:

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Fließend in Wort und Schrift

Spanisch: Grundkenntnisse

Hindi: Grundkenntnisse