

Alexis Siebelhoff, Dietmar Meinel

Queerness und Animation

Animation ist subversiv und emanzipatorisch. Zumindest scheint das die Sichtweise früher Filmemacher, aber auch kontemporärer Wissenschaftler*innen zu sein. Während die Produktion von Spielfilmen mit Schauspieler*innen und physischen Kameras an die Grenzen der physikalischen Welt gebunden ist, ist Animation in dieser Hinsicht nicht limitiert. Das Papier früher und der Computerbildschirm heute erlauben prinzipiell alle erdenklichen Freiheiten. Der US-amerikanische Wissenschaftler Paul Wells beschreibt dieses Potenzial in seinem Buch *Animation and America* (2002) wie folgt: „animation in all of its production contexts has the capacity to subvert, critically comment upon, and re-determine views of culture and social practice [...] every line drawn, object moved, and shape changed is a destabilisation of received knowledge“ (Wells, 2002: 16–17).¹ Wells beschreibt eine im Medium inhärente Freiheit, die im Künstlerischen, aber auch im Kulturellen und Sozialen zum Ausdruck kommt. Jede gezeichnete Linie, jedes bewegte Objekt und jede Form im Animationsfilm kommentiert, hinterfragt und destabilisiert etablierte kulturelle Konventionen, soziale Praktiken oder akzeptiertes Wissen.

Zustimmung für diese These kommt auch von Queer-Studies-Forscher Jack Halberstam. Während er in seinem Buch *The Queer Art of Failure* (Halberstam, 2011) die Animationsfilme nur eines Filmstudios, Pixar, analysiert, so schreibt er deren Animationsfilmen ein queer-subversives Potenzial zu. Halberstam folgt zunächst dem Gedanken von Wells, wenn er anmerkt, dass „[t]he antinormative nature of animated film arises out of the wacky juxtapositions found in animated worlds between bodies, groups, and environments“ (Halberstam, 2011: 181). Halberstam geht jedoch über diese grundsätzliche Einschätzung hinaus, wenn er mit Blick auf die Animation von kulturellen und sozialen Geschlechterrollen anmerkt, dass sich in Animationsfilmen „multigendered forms“ finden, aufgrund der „strangeness of voice–body combinations, the imaginative rendering of character, and the permeability of the relation between background and foreground in any given animated scene“ (Halberstam, 2011: 181–182).² Halberstam spricht mit Blick auf einzelne Filme von einer animierten Revolte (siehe Halberstam, 2011: 52), da diese Filme über normative Familienbilder hinausgehen

und soziale Gemeinschaft außerhalb von cis-Heterosexualität imaginieren.

Tatsächlich würde der sowjetische Filmemacher Sergei Eisenstein Paul Wells und Jack Halberstam in deren Einschätzung von Animationsfilmen wahrscheinlich zustimmen, denn in den frühen 1930ern hat sich Eisenstein ähnlich enthusiastisch über die Kurzfilme von niemand anderem als Walt Disney geäußert. So beschrieb Eisenstein Animation nicht nur als „the greatest contribution of the American people to art“, weil diese Filme „a revolt against partitioning and legislating, against spiritual stagnation and greyness“ (Eisenstein, 1988: 4) darstellen.³ Vielmehr kommt in Animationsfilmen ein revolutionärer Geist zum Ausdruck, der das Versprechen, mensch könne sein, was sie wolle, wirklich erscheinen lässt. In seiner kommunistischen Diagnose der USA schreibt Eisenstein diesem Versprechen eine revolutionäre Qualität zu, wenn er meint, dass „[in] a country and social order with such a mercilessly standardized and mechanically measured existence, which is difficult to call life, the sight of such ‘omnipotence’ (that is, the ability to become ‘whatever you wish’) cannot but hold a sharp degree of attractiveness“ (Eisenstein, 1988: 21).⁴

Allein ein Blick in die animierten Spielfilme des von Eisenstein so gepriesenen Walt Disney, beginnend mit *Snow White and the Seven Dwarves* (1937), lässt jedoch leichte Zweifel an dieser Hoffnung aufkommen. Trotz des Potenzials von Animation, die Wells, Halberstam und Eisenstein diagnostizieren, muss festgehalten werden, dass die überwältigende Mehrheit populärer Animationsfilme und -serien zunächst nicht durch ein Versprechen von queerer Freiheit auffällt, sondern allzu oft normative Bilder von Geschlechterrollen produziert (insbesondere die schier überwältigende Fokussierung auf Prinzen und Prinzessinnen muss als Gegenbeispiel genannt werden). Selbst wenn einige Filme der letzten Jahre hierarchische Beziehungen zwischen männlichen und weiblichen Figuren ironisch kommentiert oder umgekehrt haben, die Mehrzahl der Animationsfilme organisierte und organisiert ihre Geschichten um heteronormative Beziehungen.⁵ Selbst Halberstam muss in seiner Analyse oftmals den animierten Text gegen den Strich lesen, weil Queerness selbst in seinen Beispielen marginalisiert wird oder gar nicht erst als eine Form geschlechtlicher Identität auftaucht.

¹ „Animation in all ihren Produktionskontexten hat die Fähigkeit, Ansichten über Kultur und soziale Praxis zu untergraben, kritisch zu kommentieren und neu zu bestimmen [...] jede gezeichnete Linie, jedes bewegte Objekt und jede veränderte Form ist eine Destabilisierung des bestehenden Wissens“ (übersetzt mit DeepL).

² „Die antinormative Natur des Animationsfilms ergibt sich aus dem Nebeneinander von animierten Welten zwischen Körpern, Gruppen und Umgebungen. Und deren vielgeschlechtliche Formen sprießen aus der Fremdartigkeit der Stimme-Körper-Kombinationen, der phantasievollen Darstellung des Charakters und der Durchlässigkeit der Beziehung zwischen Hintergrund und Vordergrund in jeder beliebigen animierten Szene.“ (übersetzt mit DeepL)

³ Animation ist „der größte Beitrag des amerikanischen Volkes zur Kunst“, weil diese Filme „eine Revolte gegen Abschottung und Gesetzgebung, gegen geistige Stagnation und Grausamkeit“ sind (übersetzt mit DeepL).

⁴ „In einem Land und einer Gesellschaftsordnung mit einer so gnadenlos genormten und mechanisch gemessenen Existenz, die man nur schwer als Leben bezeichnen kann, kann der Anblick einer solchen ‚Allmacht‘ (d. h. die Fähigkeit, zu werden ‚was man will‘) nur einen starken Reiz ausüben.“ (übersetzt mit DeepL)

⁵ Als Forschende der Nordamerikastudien fokussiert sich unser Essay auf die US-amerikanische Tradition des Animationsfilms. Wir sind uns bewusst, dass es eine Vielzahl von unterschiedlichen kulturellen Kontexten und Traditionen im Animationsfilm gibt. Für einen Einstieg in queere Animation über den westlichen Tellerrand lohnt sich ein Blick in „On LGBTQ2S+ Animation“ (2019), publiziert durch die Quickdraw Animation Society.

Während Halberstam aus diesem Grund *queer* als eine weitreichende, politische Kategorie versteht, soll im Folgenden das Augenmerk stärker auf queere Figuren und Texte gelegt werden, die mit kulturellen und sozialen Geschlechternormen spielen, diese subtil unterlaufen oder gar explizit hinterfragen. Zu diesem Ziel führen wir zunächst in die Konzepte *queer* oder *Queerness*, *Camp* und *Drag* sowie *Queer-Coding* und *Queer-Baiting* ein, um anschließend an ausgesuchten Beispielen deren Umsetzung in Animationsfilmen sowie auch -serien knapp darzustellen. Glücklicherweise erfreut sich nicht nur Animation großer Beliebtheit. Mit einer gestiegenen Sensibilität für *Queerness*, aber auch für die wachsende Präsenz von queeren Künstler*innen in der Filmproduktion, finden sich mittlerweile zahlreiche Texte, die *Queerness* vielschichtig und komplex animieren. Unser Essay kann daher nur ein erster, vorsichtiger Einstieg in das Thema sein.

Was meint Queer, Doc?

Die genaue Herkunft des Ausdrucks „queer“ ist nicht bekannt, wird aber vorwiegend im Deutschen „quer“ verortet und trat laut *Oxford Learner's Dictionaries* im 16. Jahrhundert als Adjektiv in die englische Sprache ein (siehe „Queer“, *Oxford Learner's Dictionaries*). Zunächst beschrieb der Begriff ein undefinierbares, Vages oder Abweichendes von der Norm – etwas nicht zu Fassendes, Zwielfichtiges, Negatives wie beispielsweise Falschgeld (siehe „Queer“, *Online Etymology Dictionary*). Die Popularisierung als ein homophobes Schimpfwort kam im England des späten 19. Jahrhunderts während des aufsehenerregenden Sodomie-Skandals und der folgenden Gerichtsverhandlungen gegen den irischen Autor Oscar Wilde auf. So beschrieb der Marquess von Queensberry, John Douglas, seine Söhne Francis und Alfred abschätzig als „Snob Queers“ (Frankel, 2012: 16) aufgrund deren homosexueller Beziehung zu Oscar Wilde. Hierbei zeigte sich der amorphe Charakter des Ausdrucks, der nicht nur als Stempel für nicht cis-heteronormativ handelnde Menschen dient, sondern auch die Grenzen seiner Wortart überschreitet. Im Zuge emanzipatorischer Bewegungen der LGBT-Gemeinschaften ab den späten 1960er-Jahren begann ein „reclaiming“, das heißt ein Zurückbeanspruchen des Adjektivs „queer“, welches das Wort als Schimpfwort aus dem Mund Homophober entkräftete und zeitgleich ein Zugeständnis an den eigenen Nonkonformismus darstellen sollte (siehe Jones 2023). Im Zuge dieser Veränderungen

entstanden in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren die Queer Studies, da sich die Kategorien lesbisch und schwul mehr und mehr als unzureichend erwiesen. Queer Studies öffneten den Blick nicht nur auf Homosexualität und Heteronormativität, sondern auf Verflechtungen aus Gender, Race, Class und genereller Subversion (siehe „Queer Theory: Background“).

Queere Literatur und Kunst existierten also schon lange, bevor der gesellschaftliche Diskurs diese anerkannte. Auch im Film bzw. im Animationsfilm finden sich Texte, die zwar als queerer Text gelesen werden können, in denen aber *Queerness* oftmals als etwas „Zwielfichtiges“ oder „Falsches“ inszeniert wurde. Der kurze Animationsfilm *What's Opera, Doc?* (1957) unter der Regie von Chuck Jones gilt nicht nur als einer der besten Cartoons der Produktionsfirma Warner Bros., sondern ist vielleicht auch eines der bekanntesten Beispiele für die ambivalente Darstellung von *Queerness* im Animationsfilm. In dem Film versucht der Jäger Elmar Fudd, wie immer, Bugs Bunny zu erlegen. Diese ewige Jagd wird in dem Film anhand von verschiedenen Wagner-Opern erzählt. Der vermeintliche Humor der Episode soll darin liegen, dass Bugs Bunny sich als Valkyrie präsentiert und den erzkonservativen Elmar Fudd so verführt. *Queerness* wird in dem gesamten Film verwendet, um die Tölpelhaftigkeit und Ignoranz von Fudd herauszustellen. Der scheinbare Witz geht also zwar auf Kosten des Antagonisten, funktioniert allerdings nur, weil *What's Opera, Doc?* *Queerness* als ein Abweichendes von der Norm oder Zwielfichtiges darstellt. Wenn Fudd den als Valkyrie verkleideten Bunny anhimmelt oder mit ihm innig umschlungen tanzt, dann will der Film Humor aus dieser Verwechslung generieren. Diese Art der Inszenierung entspricht in Teilen dem Zeitgeist der 1950er-Jahre in den USA.⁶

Wenn Elmar Fudd jedoch den scheinbar toten Bugs Bunny zum Ende des Films betrauert, legt die Szene auch eine zweite Lesart nahe. Einerseits ist mit dem Tod des Hasen natürlich auch die Jagd und damit Elmars Mission beendet. Diese Tragik kommentiert Bugs Bunny, wenn er in die Kamera sprechend sagt: „Well, what did you expect in an opera? A happy ending?“ (*What's Opera, Doc?*).⁷ Andererseits legt die Trauerszene nahe, dass die romantische Beziehung doch eine tiefere Bedeutung für den Jäger hat. In dieser Lesart trägt der Liebhaber seinen Verflommenen zur letzten Ruhe vor den Göttern. Diese queere Beziehung zwischen den beiden Figuren unterläuft daher den normativen Humor zu Beginn des Films. Gleichzeitig sind diese Beziehung und die Trauer eine Konsequenz aus den referierten Genrekonventionen. Die Queer-

⁶ Die 1950er-Jahre waren außerdem die Zeit des „Motion Picture Production Code“ oder auch „Hays Code“. Dieser industrieweite Kodex gab die Möglichkeiten des Darstellbaren in der Filmproduktion vor. Gültig von 1934 bis 1968, schrieb der Hays Code vor, welche Themen ein Film in welcher Form und mit welchen kinematografischen Mitteln inszenieren durfte. Wenn der Code „Obszönität“ oder „Unsittlichkeit“ als Leitlinien für Filme nannte, ließen diese vagen Formulierungen viel Spielraum für Zensur, insbesondere von Produktionen, die nicht einem „allgemeinen moralischen Empfinden“ entsprachen. Aufgrund der staatlichen Kontrolle konnten nicht nur queere Themen so kaum angesprochen werden oder mussten vorsichtig und mit Bedacht inszeniert werden.

⁷ „Nun, was haben Sie von einer Oper erwartet? Ein Happy End?“ (übersetzt mit DeepL)

ness im Animationsfilm ist nur möglich, eben weil sie sich als Oper versteht (und sich auch so an das Publikum richtet). Die Inszenierung von Queerness in *What's Opera, Doc?* muss daher ambig bleiben.

Queere Ästhetik, Camp und Diven under the Sea

Im Hinblick auf queere Ästhetiken stellt sich daher die polemische Frage, was eigentlich „schwul“ aussieht? In seiner psychiatrischen Studie und Selbsthilfe-Buch *The Velvet Rage* (2005) schreibt Alan Downs: „[g]ay men are the worldwide experts on style, fashion, etiquette, bodybuilding, art and design. In every one of these fields gay men dominate“ (Downs, 2005: 20).⁸ Er führt diesen Drang nach ästhetischer Perfektion auf ein verringertes Selbstwertgefühl in einer homophoben Gesellschaft zurück (siehe Downs, 2005: 19–30). Die Dokumentation *Paris is Burning* (1990) von Jennie Livingston findet ähnliche Kontinuitäten in der New Yorker Ballroom Culture, in der besonders junge queere People of Color danach streben, ihre Vorstellung von heteronormativem, weißem Reichtum zu performen. Essayistin Susan Sontag stellte schon früh eine Verbindung zwischen queerem Geschmack und Camp in ihrem Essay „Notes on Camp“ (Sontag, 1964) her. Sie beschreibt Camp als „love of the unnatural: of artifice and exaggeration. The hallmark of camp is the spirit of extravagance“ (Sontag, 1964: 7). In homosexuellen Menschen sieht sie in Bezug auf Geschmack und Sensibilitäten aufgrund ihrer speziellen Position als Gegenkultur die spirituellen Nachfolger der geschmacksangebenden Aristokratie. Ebenso finden queere Menschen in der weiblichen Diva, sowohl in Fiktion als auch im realen Leben, eine Identifikationsfigur, da sie zum einen den von Downs angesprochenen demonstrativen Konsum zur Schau stellt, aber auch mit dem Dasein als Frau verbundene Schattenseiten thematisiert.

An dieser Stelle muss auf das viktorianische Konzept der *Fallen Woman* verwiesen werden, das sich einfügt in eine lange Tradition misogynen Archetypen. Die *Fallen Woman* ist eine Frau, die, meist für „unmoralisches“ sexuelles Verhalten, aber auch für transgressives Benehmen in einer westlichen, cis-heteronormativen, kapitalistischen sowie patriarchalen Gesellschaft, zur Persona non grata erklärt wird und deren „moralischer Verfall“ mit einem sozialen Abstieg bis zum Exil einhergeht (siehe Nochlin 1978). Dies ist nicht ungleich der queeren Lebensrealität, in der kulturübergreifend im Besonderen

AMAB-Personen⁹ ökonomisch, politisch und sozial sanktioniert werden, weil sie nicht einen mit dem Patriarchat konformen Habitus leben (eingeschlossen sind hierbei Homosexualität und Transgeschlechtlichkeit). So trug die Beerdigung des vierfach geschiedenen und tablettensüchtigen Hollywood-Stars Judy Garland im Juni des Jahres 1969 maßgeblich zu den richtungsweisenden Stonewall Riots bei (siehe Gemmell).

Camp wurde jedoch nicht nur in der Ballroom Culture im New York der 1980er-Jahre gefeiert. Überraschenderweise bedient sich auch der Animationsfilm *The Little Mermaid* (1989) einer Campästhetik. Diese wurde im Film vor allem genutzt, um die Antagonistin, die Seehexe Ursula, als böse Gegenspielerin der heterosexuellen Heldin Arielle zu charakterisieren. Gleichzeitig macht ein Blick auf den Produktionskontext des Animationsfilms deutlich, dass der Figur der Ursula durchaus emanzipatorische Qualitäten zugeschrieben werden können.¹⁰

Für die Entwicklung und Umsetzung der Ursula zeichnete sich vor allem Howard Ashman verantwortlich. Ashman und Komponist Alan Menken wurden nach ihrem Musical-Erfolg *The Little Shop of Horrors* (1987) vom Produzenten und Regisseur von *The Little Mermaid*, John Musker, sowie dem Scriptwriter, Ron Clements, in das Projekt geholt. Ashman nahm hierbei neben dem Liedtexter die Rolle als Ko-Produzent ein. Zu Beginn der Filmproduktion war Ursula in ihrem ursprünglichen Design noch eng an Joan Collins orientiert, da Drehbuchautor Clements in einem der ersten Entwürfe für das Scripts von ihr und ihrer Rolle in *Dynasty* (1981–1989) inspiriert war (siehe Acuna, 2019). Collins war in den 1980ern berühmt für ihre Rolle in *Dynasty*, in der sie seit der zweiten Staffel die glamouröse Antagonistin Alexis spielte (und die Rolle durch aktive Mitarbeit an Drehbuch, Maske und Kostümdesign beeinflusste). Alexis Morell-Carrington trat erstmalig 1981 in der zweiten Staffel der straukelnden und kurz vor der Einstellung stehenden amerikanischen Seifenoper in Erscheinung (siehe Larman, 2023). Sie war die erste Ehefrau des Öl-Magnaten Blake Carrington, verstoßen und mit einer Apanage abgespeist, als sie eine Affäre anging, nachdem das Eheleben des Paares mit dem Verschwinden des gemeinsamen Babys zerbrach. Insofern ist sie als eine *Fallen Woman* zu bezeichnen, deren Auftritte als glamouröse, scharfzüngige Over-the-top-Diva mit einem queeren Publikum resonierten. Von Beginn an stellt Alexis Morell-Carrington die Welt der mächtigen, cis-heteronormativen und patriarchalen Superreichen, die sie schlecht behandelten, in Frage; ein Topos, den auch Ursula in *The Little Mermaid* thematisiert. Wenngleich

⁸ „Schwule Männer sind die weltweiten Experten für Stil, Mode, Etikette, Bodybuilding, Kunst und Design. In jedem dieser Bereiche dominieren schwule Männer“ (übersetzt mit DeepL).

⁹ Akronym für „Assigned Male at Birth“.

¹⁰ Mitte der 1980er-Jahre stand die Animationssparte des Filmkonzerns Disney vor massiven Problemen. Der enorme finanzielle Misserfolg des abendfüllenden Zeichentrickfilms *The Black Cauldron* (1985) verleitete den neuen CEO Disneys, Michael Eisner, dazu, die Sparte komplett zu schließen (siehe Kois, 2010). Hoffnung war jedoch zu finden in der ebenfalls neuen Leitung des Animationsstudios, Jeffrey Katzenberg, der eine massive interne Umstrukturierung vornahm. Disney beschloss eine Art Rückbesinnung in seiner Animationssparte, indem man sich wieder stärker auf Märchenvorlagen im Musicalformat mit einfachen Handlungsstrukturen besann und so an die großen Erfolge unter Walt Disney wieder anknüpfen wollte. Beginnend mit *The Little Mermaid*, erlebten die Disneyfilme der folgenden Dekade eine ungeahnte Popularität und erreichten riesige kommerzielle Erfolge. Die sogenannte „Disney Renaissance“ war geboren.

Dynasty als patriarchaler Text zu bezeichnen ist, in dem ein homophober Frauenschläger und mehrfacher Mörder valorisiert wird, so war es die subversive, subtil feministische Antagonistin, die tatsächlich die Show rettete und zum Erfolg machte – auch in Reagans konservativem Amerika.¹¹ Die Campiness und das Auflehnen der Alexis Morell-Carrington sowie das Narrativ von der Rache der gefallenen Frau resonierten mit geschiedenen Frauen und queeren Menschen, sei es in der Ballroom Culture in New York, in Watchparties über die gesamte Nation oder mit Howard Ashman.

Das ursprüngliche Charakterdesign von Ursula war also an die eher hagere Joan Collins als an die feiste Divine angelehnt. Die Entscheidung zur Änderung kam am Ende von Howard Ashman.¹² Er war selbst schwul, wurde während der Produktion mit Aids diagnostiziert und stammt wie Divine aus Baltimore. Es war jedoch nicht nur der persönliche Kontakt, sondern vor allem die Dragperformance, die Ashman zu seinen Änderungen inspirierte. Divine begann seine Karriere mit seiner richtungsweisenden Rolle in *Pink Flamingos* (1972).¹³ Seine selbstreferentielle, selbstmythisierende Inszenierung sollte zum Markenzeichen werden. Sich selbst als „Filthiest Person Alive“ bezeichnend, stellte Divine als übergewichtige und geschlechtlich ambig anmutende Person eine unapologetische Hypersexualität und Glamour zur Schau. Von dieser Form der Subversion gesellschaftlicher Schönheitsstandards konnten selbst Drag-Wettbewerbe in den 1980er-Jahren nur träumen. Sie fand in der sinnlich-erotischen Inszenierung von Ursula Eingang in den Animationsfilm.

The Little Mermaid bediente sich also ganz explizit bei Divine für die Darstellung der Seehexe Ursula. Letztere strebt nicht nur nach der schönen Stimme von Ariel, sondern will das gesamte Patriarchat der Seewelt abschaffen, indem sie versucht, König Triton von seinem Thron zu stürzen. Im Film fungiert Ursula also als Antagonistin. Ihre an die Dragkultur angelehnte Darstellung signalisiert ihre Andersartigkeit und soll so ihre Bösartigkeit ästhetisch kommunizieren. Dass Ursula als übermenschlich große Figur am Ende mit dem phallischen Bug eines Schiffes gerammt und getötet wird, stellt die heterosexuelle und patriarchale Ordnung wieder her und unterstreicht die dämonisierende Darstellung von queeren Charakteren. Im Gegensatz zu *What's Opera, Doc?* bietet *The Little Mermaid* zunächst keine zweite Lesart ihrer queeren Figur an. Auf gewisse Weise tut dies aber der Modus des Camps. Wir könnten sagen, dass Ursulas Inszenierung als charismatische Drag Queen eine solche Wirkung entfaltet, dass

weder ihr Schicksal noch ihre intendierte Rolle als Bösewicht bei allen verfangen. Ganz im Gegenteil. Für einen Teil des Publikums von *The Little Mermaid*, damals und heute, steht Ursula als selbstbewusste, unabhängige, vielleicht sogar emanzipatorische Figur. Ihre Erscheinung in Bild und vor allem auch in Ton überlagert ihr Schicksal in der misogynen und queer-feindlichen Unterwasserwelt von Disney.

Queer-Coding und der Boom von Animationsserien in der Gegenwart

Nachrichten jeglicher Art sind kodiert und benötigen bestimmtes Wissen, um dekodiert zu werden (siehe Hall, 1999: 507–517). Dies können sehr allgemeine Dinge sein, wie eine geteilte Sprache oder in einem bestimmten Kulturraum universell anerkannte Symbole. Die Nutzung von Zeichen, visuell und verbal, die nicht universell gelesen werden können, ist eine Konstante, der sich queere Menschen seit Anbeginn der Zeit bemächtigten, und wird als „Queer-Coding“ bezeichnet. Eigene Dialekte, wie der britische Polari-Dialekt, der sich aus Romanischen Sprachen, Diebescoden und Yiddisch zusammensetzte, oder gegenwärtig von AAVE (African American Vernacular) inspirierter Ballroom-Slang, stehen dabei sprachlich neben visuellen Symbolen wie bestimmten Tätowierungen und Piercings oder dem „Hankie-Code“ (bei dem verschiedenfarbige Taschentücher bestimmte Neigungen kommunizieren). Im Film präsentiert sich Queer-Coding, besonders historisch, als zweischneidiges Schwert: Zum einen wurde es genutzt, um Bösewichte darzustellen. Ein für heterosexuelles Publikum Je-ne-sais-quois: affektiert, effeminiert, inauthentisch. Zum anderen führte diese Praxis jedoch zur Repräsentation von queeren Charakteren und Darstellung von queerem Leben. Die zeitgenössische Praxis, bewusst queere Codes in einen Text einzuarbeiten, um ein queeres Publikum anzusprechen, ohne ein konservatives, heteronormatives abzuschrecken, nennt sich Queer-Baiting (siehe Schlichter, 2022). In dem Zusammenhang findet auch das „Bury your Gays“-Trope Anwendung, in dem ein queerer Charakter einen dramatischen Tod stirbt, um einer heterosexuellen Beziehung Vorrang zu gewähren. Auch bei dieser Trope lässt sich sagen, dass „Bury your Gays“ einerseits die Ersetzbarkeit des queeren Charakters unterstreicht sowie die Heteronormativität des Textes wiederherstellt, in dem das Trope Anwendung findet (siehe „Bury your Gays“). Andererseits bot Queer-Coding schon während der Repressionen durch den Production

¹¹ Die Politik des republikanischen Präsidenten Reagan sorgt in den 1980er-Jahren für wirtschaftlichen Aufschwung, von dem aber hauptsächlich ohnehin wohlhabende Bevölkerungsteile profitierten und sich die Kluft zwischen Arm und Reich vergrößerte. Das queere Amerika kämpfte währenddessen gegen die Untätigkeit der Regierung während der um sich wütenden Aids-Epidemie. Anfangs als „GRID“, Akronym für „Gay-related immune deficiency“, bezeichnet, sah die Regierung zunächst keinen Handlungsbedarf, da die Krankheit hauptsächlich Drogenabhängige und Homosexuelle betraf (siehe Cruz, 2022). Dennoch gab es auch positive Aspekte queeren Lebens in Amerika, wie die New Yorker Ballroom-Kultur.

¹² Ashman sang sogar eine Demo-Version des Ursula-Songs „Poor Unfortunate Souls“ selbst ein, um der Sprecherin (voice actor) Pat Carroll die divineesken Intonationen der Figur näher zu bringen.

¹³ Divine war sowohl der Name der von Harris Glenn Milstead kreierten Kunstfigur als auch sein im Privaten verwendeter Spitzname, weswegen an dieser Stelle männliche Pronomen für Divine genutzt werden.

Code in den USA der 1930er-Jahre, der die Darstellung von Nicht-Heterosexualität stark beschneidet, eine Möglichkeit, Queerness anzudeuten (siehe Wilson, 2021).

Queer-Coding in seinen unterschiedlichsten Ausprägungen und Praktiken weist bereits auf die historische Präsenz von queeren Geschichten und Figuren hin. Mit Bugs Bunny in *What's Opera, Doc?* und Ursula aus *The Little Mermaid* wurden bereits zwei Charaktere eingeführt, die dem Queer-Coding im Animationsfilm zugeordnet werden können.¹⁴ Das Schlagwort vom Queer-Baiting wiederum deutet an, dass mittlerweile auch die massenorientierte Kulturindustrie queere Menschen als Publikum für sich entdeckt hat. Mit der wachsenden Zahl an Streamingdiensten in den letzten Jahren entstand außerdem ein gesteigener Bedarf an Inhalten. Auch (und vielleicht vor allem) Animationsserien scheinen diese Nachfrage nach schnell produzierbarer Unterhaltung in besonderem Maße zu stillen, da diese in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren einen unglaublichen Boom erlebt haben. Dies mag mit dem technischen Fortschritt in der Computercanimation und den vergleichbar niedrigeren Produktionskosten zusammenhängen. Gleichzeitig finden sich mit einer wachsenden Sensibilität für das Thema Queerness auch mehr und mehr Texte, die queere Charaktere ins Zentrum ihrer Geschichten stellen oder von queeren Menschen kreiert und produziert werden. Die Freiheit, die jeder animierten Linie und jedem bewegten Objekt inhärent ist, kommt endlich auch beim Thema Animation und Queerness zum Tragen.

Mit Konzepten wie Drag, Camp, Queer-Coding, Queer-Baiting oder „Bury your Gays“ im Hinterkopf lohnt sich ein Blick in die folgenden (und viele weiteren) Animationsserien. *Queer Duck* (2000–2002) mag vielleicht nicht die erste Animationsserie sein, die einen queeren Charakter zeigt. Mit Sicherheit ist es aber die erste Animationsserie, die sich dezidiert mit queeren Themen und vor allem mit Homosexualität auf eine vielschichtige Art und Weise auseinandersetzt. *Steven Universe* (2013–2019) ist vielleicht die populärste queere Cartoonserie der Gegenwart. Die Serie verknüpft Elemente aus der Science-Fiction mit dem Fantastischen, um die Geschichte des jungen Steven zu erzählen, der nach seinem Platz im Universum sucht. *She-Ra and the Princesses of Power* (2018–2020) erzählt auch eine queere Coming-of-Age-Geschichte im Science-Fiction-Format. Ähnlich wie bei *Steven Universe* fällt auf, dass viele Figuren auch mit einer Sensibilität für körperliche Vielfalt jenseits normativer Schönheitsideale animiert sind. Außerdem haben beide Serien gemein, dass

ihre Schöpfer*innen, Rebecca Sugar und ND Stevenson, sich als queere Filmemacher*innen verstehen. So zeigen sich erste Veränderungen nicht nur in den Geschichten, die Animationsfilme und vor allem Animationsserien erzählen, sondern auch in der Produktion und der Struktur der Industrie.¹⁵ Es bleibt zu hoffen, dass sich zu den Namen von Howard Ashman, Divine, Rebecca Sugar und ND Stevenson in den nächsten Jahren noch viele weitere queere Künstler*innen gesellen, die Queerness für ein großes Publikum animieren.

Literaturverzeichnis

- Acuna, Kirsten. „How *The Lion King* Codirector, a Drag Queen, and one of Disney's Greatest Animators Helped Bring *The Little Mermaid Villain* to Life.“ *Insider*, 14 Jul. 2019, www.insider.com/the-little-mermaid-ursula-concept-art-2019-7. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Burdfield, Claire. „Sexualized Sponges: SpongeBob SquarePants and Gender Identity.“ *Heroes, Heroines, and Everything in Between: Challenging Gender and Sexuality Stereotypes in Children's Entertainment Media*, edited by CarrieLynn D. Reinhard and Christopher J. Olson, Lexington Books, 2018, pp. 195–209.
- „Bury Your Gays.“ *TV Tropes*, www.tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Cruz, Ivana. „The Story Behind Silence=Death, an Icon of the LGBTQ+ Rights Movement.“ *W Magazine*, 27 June 2022, www.wmagazine.com/culture/avram-finkelstein-silence-equals-death-image-poster-act-up-interview. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Downs, Alan. *The Velvet Rage: Overcoming the Pain of Growing Up Gay in a Straight Man's World*. Da Capo Press, 2005.
- Eisenstein, Sergei M. *Eisenstein on Disney*, edited by Jay Leyda. Methuen, 1988.
- Frankel, Nicolas. „General Introduction.“ *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, edited by Nicolas Frankel, Harvard University Press, 2012.
- Gemmell, Bethany. „Did Judy Garland Really Play a Role in the Stonewall Riots?“ *Medium*, 27 Jan. 2021, aninjusticemag.com/did-judy-garland-really-play-a-role-in-the-stonewall-riots-bfde10711ac1. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011.

¹⁴ Mindestens der Tod von Ursula ließe sich außerdem dem Topos des „Bury your Gays“ zuschreiben, da ihr Ableben erst die heterosexuelle Beziehung von Arielle und ihrem Prinzen möglich macht. Allerdings beschreibt „Bury your Gays“ oftmals eher das Ableben eines sympathischen Charakters statt das eines Bösewichts.

¹⁵ Für eine Auseinandersetzung mit der Darstellung von kulturellem und sozialem Geschlecht in der Animationsserie *Adventure Time* (2010–2018) siehe Emma A. Jane „Gunter's A Woman?!' Doing and Undoing Gender in Cartoon Network's *Adventure Time*“ (2015), in der Serie *SpongeBob SquarePants* (1999–heute) siehe Claire Budfield „Sexualized Sponges: SpongeBob SquarePants and Gender Identity“ (2018) und in der Serie *Powerpuff Girls* (1998–2005) siehe Ewan Kirkland „The Politics of Powerpuff: Putting the ‚Girl‘ into ‚Girl Power‘“ (2010).

- Hall, Stuart. „Encoding, Decoding.“ *The Cultural Studies Reader*, edited by Simon During, Routledge, 1999, pp. 507–517.
- Jane, Emma A. „Gunter’s a Woman?!’ Doing and Undoing Gender in Carton Network’s *Adventure Time*.” *Journal of Children and Media*, vol. 9, no. 2, 2015, pp. 231–247.
- Jones, Timothy W. „Reviled, Reclaimed and Respected: The History of the Word ‚Queer’.” *The Conversation*, 18 Jan. 2023, www.theconversation.com/reviled-reclaimed-and-respected-the-history-of-the-word-queer-197533. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Kois, Dan. „*The Black Cauldron*: Is the Movie that almost Killed Disney Animation really that Bad?” *Slate Magazine*, 19 Oct. 2010, www.slate.com/articles/arts/dvdxtras/2010/10/the_black_cauldron.html. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Kirkland, Ewan. „The Politics of Powerpuff: Putting the ‚Girl’ into ‚Girl Power.’” *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5, no. 1, 2010, pp. 9–24.
- Larman, Alexander. „How Joan Collins Put the ‚Nasty’ in *Dynasty*.” *The Telegraph*, 2 Jan. 2022, www.telegraph.co.uk/tv/0/disgrace-fine-show-joan-collins-put-nasty-dynasty/. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Nochlin, Linda. „Lost and Found: Once More the Fallen Woman.” *The Art Bulletin*, vol. 60, no. 1, 1978, pp. 139–153.
- *On LGBTQ2S+ Animation*. Quickdraw Animation Society, 2019.
- „Queer.” *Online Etymology Dictionary*, www.etymonline.com/word/queer. Aufgerufen am 20. April 2023.
- „Queer.” *Oxford Learner’s Dictionaries*, www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/queer_1#:~:text=%E2%80%8Bdescribing%20or%20relating%20to,non%2Dbinary%2C%20bisexual%20or%20transgender. Aufgerufen am 20. April 2023.
- „Queer Theory: Background.” *Illinois Library*, 7 Aug. 2022, <https://guides.library.illinois.edu/queertheory/background>. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Schlichter, Ansgar. „Queerbaiting.” *Lexikon der Filmbegriffe*, 12 March 2022, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/q:queerbaiting-9334>. Aufgerufen am 20. April 2023.
- Sontag, Susan. Notes on ‚Camp’, published in 1964, see under: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf. Aufgerufen am 20. April 2023.
- *The Little Mermaid*. Directed by John Musker and Ron Clements, Walt Disney Pictures, 1989.
- Wells, Paul. *Animation and America*. Rutgers University Press, 2002.
- *What’s Opera, Doc?* Directed by Chuck Jones, Warner Brothers, 1957.
- Wilson, Ken. „Breaking the Code: A History of Queer Coding Cinema.” *Outtake*, 23 Sep. 2021, www.outtakemag.co.uk/features/2021/09/23/queer-coding-cinema-history-evolution/. Aufgerufen am 20. April 2023.

Kontakt und Information

Dietmar Meinel
dmeinel@gmx.de

<https://doi.org/110.17185/duerpublico/78760>

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/78760

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20230808-142654-8



Dieses Werk kann unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Lizenz (CC BY 4.0) genutzt werden.