



Open Library of Humanities



Artikel

Zitation: Festl, Yvonne. »Rambo im Märchenland – Zur Darstellung von Hypermaskulinität in Disneys BEAUTY AND THE BEAST (1991)«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.1 (2019): 1–31. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.791>.

Erstveröffentlichung: 04. Juli 2019

Peer-Review-Verfahren:

Der vorliegende Beitrag wurde anonymisiert von zwei unabhängigen Fachgutachter*innen beurteilt.

Copyright:

© 2019 Der/die Autor*innen. Dieser Open-Access-Beitrag ist lizenziert durch die Creative-Commons-Grundlizenzen in der Version 4.0 (Creative Commons Namensnennung 4.0 International, welche die unbeschränkte Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung erlaubt, solange der/die Autor*in und die Quelle genannt werden). Vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de/>.

Open Access:

Die *Zeitschrift für Fantastikforschung* erscheint ab Ausgabe 1/2019 ausschließlich im Open-Access-Format. Ältere Druckausgaben sind über den Lit Verlag Münster beziehbar.

Digitale Archivierung:

Die Open Library of Humanities und alle ihre Zeitschriften werden durch den wissenschaftlichen Archivdienst CLOCKSS digital archiviert.

The Open Library of Humanities is an open access non-profit publisher of scholarly articles.

ARTIKEL

Rambo im Märchenland – Zur Darstellung von Hypermaskulinität in Disneys BEAUTY AND THE BEAST (1991)

Yvonne Festl

Freie Universität Berlin, DE
yvonne.festl@googlemail.com

Since the 1970s new images of masculinity gained visibility in the media. The figure of the muscular action hero – in the style of a ›Rambo‹ or ›Terminator‹ – is a prime example for these emerging depictions of a new kind of masculinity. Yvonne Tasker explores the complexities and ambivalences of this *Spectacular Bodies* in her book of the same name (1993). Analyzing these cinematic bodies as well as the popular discourse concerning them, Tasker studies the social anxieties provoked by these images. Around the time of Tasker's research, a new kind of Disney villain appeared: the muscular hypermasculine strongman who differs substantially from the tall, slender villains usually populating Disney films. This article places BEAUTY AND THE BEAST's (1991) Gaston, the first of this hypermasculine villains, in the context of the popular 1980s ›Rambo‹-discourse. As Rambo in fairy tale land, the parody of the parody, the image of Gaston plays with all the ambiguities and anxieties provoked by the extremely muscular male body. Gaston showcases narcissism, bodily excess and an instable articulation of masculinity consequently calling into question the idea of a fixed gender or sex. Celebrated and fetishized as well as feared and problematized, this representation of hypermasculinity is multiple in its pleasures and tensions.

1. Einleitung

Anfang der 1990er-Jahre konstatiert Yvonne Tasker in ihrem Buch *Spectacular Bodies: Gender, genre, and the action cinema* (1993), dass Männlichkeit seit den 1970er-Jahren immer deutlicher zu einer sichtbaren Kategorie geworden sei. Hierbei nimmt sie zum einen Bezug auf das Feld der Geisteswissenschaften, wo das Themengebiet Männlichkeit verstärkt in den Fokus wissenschaftlicher Betrachtungen rückte (1, 73, 110).¹ Zum anderen verweist Tasker aber vor allem auf die populäre Kultur im Allgemeinen; insbesondere auf Werbung und Film, wo man das Sichtbarwerden von Männlichkeit verstärkt wahrnehmen könne. Dieses Sichtbarwerden bestehe vor allem darin, eine zuvor nicht gekannte Vielzahl an Männlichkeits**bildern** zu schaffen, welche im Umkehrschluss wiederum auf eine Vielzahl an männlichen Identitäten verweisen (ebd.).

Auch in den Filmen Disneys aus den 1990er-Jahren lässt sich – gerade im Vergleich zu Disneyfilmen früherer Jahrzehnte – ganz deutlich ein gesteigertes Interesse an der Darstellung verschiedener Männlichkeiten erkennen. Neben der Figur des Prinzen und der Vaterfigur² sind es vor allem die Bösewichte, die neue Bilder von Männlichkeit in die Bildsprache Disneys integrieren.³ Immer wieder wurde in wissenschaftlichen Arbeiten darauf hingewiesen, dass der Körpertypus von Bösewichten wie Jafar,⁴ Scar⁵ und Frollo⁶ – je nach Essay mit den Begriffen

¹ Ein sicherer Indikator für dieses gesteigerte akademische Interesse ist wohl auch, dass die men's studies sich in dieser Periode als eigenständige Disziplin etablierten. Zwar nahmen die men's studies bereits in den 1970er-Jahren ihren Anfang, doch erst in den 1990er-Jahren konnten sie sich als eigenständige Fachrichtung etablieren (Stephan 18). Wobei akademische Beiträge zu dieser Disziplin sich auch dann noch vornehmlich auf den angelsächsischen Sprachraum beschränkten. So klagen Christian Hißnauer und Thomas Klein im Jahr 2002, dass aus Deutschland kaum filmwissenschaftliche Arbeiten zum Themengebiet Männlichkeit zu verzeichnen seien (11).

² In den 1990er-Jahren sind es die Vaterfiguren, welche für die Helden und Heldinnen die Position der zentralen Bezugsperson einnehmen. Größtenteils handelt es sich hierbei um alleinerziehende Väter und ist dies nicht der Fall, wird die Mutterfigur häufig marginalisiert (Tanner et al. 361–362, 368).

³ Vom Jahr 1990 bis in die frühen 2000er-Jahre hinein gab es keine einzige weibliche Disney-Schurkin. Dies ist eine große Veränderung, wenn man bedenkt, dass in den Jahrzehnten zuvor weibliche Gegenspielerinnen in den abendfüllenden Animationsfilmen Disneys dominierten.

⁴ Antagonist des Films *ALADDIN* (US 1992, Regie: Ron Clements, John Musker).

⁵ Antagonist des Films *THE LION KING* (*DER KÖNIG DER LÖWEN*, US 1994, Regie: Roger Allers, Rob Minkoff).

⁶ Antagonist des Films *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (*DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME*, US 1996, Regie: Gary Trousdale, Kirk Wise).

›transgressive‹ (Li-Vollmer und LaPointe 97–103) oder ›transgendered‹ (Putnam 155–158) bezeichnet – verstärkt weiblich konnotierte physische Aspekte aufweist: etwa hohe Wangenknochen, eine hochgewachsene Gestalt, schlanke Hüften und lange, dünne Finger (Li-Vollmer und LaPointe 97–98). Dieser Körpertypus stellt eine strikte Differenz von binär gedachter Männlich- und Weiblichkeit effektiv in Frage und steht konträr zu einem Männlichkeitsbild, das sich vornehmlich in Abgrenzung zu Weiblichkeit definiert. Die Tatsache, dass diese Art der Figurenzeichnung sich in Disneyfilmen auf die Darstellung von Bösewichten beschränkt, wurde von Wissenschaftler_innen häufig kritisch betrachtet und als problematisch kritisiert, werden damit, so das Argument, Äußerlichkeiten, die einer kulturell geprägten Vorstellung von Normalität nicht entsprechen, mit charakterlichen Defiziten wie Boshaftigkeit sowie mit Gefährlichkeit gleichgesetzt (ebd. 104–106).

Doch neben den transgressiven Bösewichten lässt sich noch ein weiterer Typ Bösewicht in den Disneyfilmen der 1990er-Jahre finden, der bisher kaum wissenschaftliche Betrachtung fand, und welcher in diesem Artikel im Folgenden als ›hypermaskulin‹ bezeichnet wird. Dieser Begriff verweist auf die überaus männlich konnotierte Körperlichkeit dieser Figuren, die sich mit ihren schaufelgroßen Händen, ihren karikaturesk muskulösen Oberkörpern, markanten Kinnen und ausgeprägten Stiernacken deutlich von den als transgendered beschriebenen Bösewichten abgrenzen, deren Körper viele weiblich konnotierte Aspekte aufweisen. Das Auftreten des muskulösen und gestählten hypermaskulinen Bösewichts führt ein neues Bild von Männlichkeit und eine gänzlich andere Körperlichkeit in die Reihen der feingliedrigen, Roben schwingenden Bösewicht_innen ein, die seit der Bösen Königin aus *SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS* (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, US 1937, Regie: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen) die abendfüllenden Spielfilme Disneys bevölkern – eine Körperlichkeit, die nichtsdestoweniger Anlass zu eingehender Betrachtung und Analyse gibt.

Ist von ›Körpern‹ oder ›Körpertypen‹ die Rede, so ist es an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass diese, im Rückbezug auf die in *Gender Trouble* (1990) geäußerten Theorien Judith Butlers, als kulturelle Konstrukte gedacht werden (136). Dies gilt auch oder gerade für den filmischen Körper, existiert dieser doch nur in und durch

seine filmische Konstruktion, die sich prozessual über Schnitt, (Kamera-)Bewegung, Schauspiel, Text, Make-up, Kostüm, usw. herstellt, sodass es unmöglich ist, auf einen irgendwie gearteten »natürlichen« oder afilmischen Körper zurückzugreifen (Hißnauer und Klein 20; Oltmann 111–112). Besitzt die Gemachtheit filmischer Körper für den Realfilm Gültigkeit, so tritt diese im Trickfilm besonders evident zutage; erscheinen die animierten Figuren doch ganz deutlich als Repräsentationen von Körperlichkeit und hiermit einhergehend immer auch Geschlechtlichkeit. Denn stets impliziert die Inszenierung eines Körpers auch geschlechtliche Zuschreibungen, welche diesem jedoch keineswegs inhärent sind, sondern kulturell geprägten Konnotationen entsprechen (Hißnauer und Klein 21). So ist der transgressive männliche Bösewicht nicht *an sich* effeminiert; viel eher entsprechen einige Elemente seiner Gestaltung einer kulturellen Vorstellung davon, was weibliche Körperlichkeit, gerade in Abgrenzung zu einer männlichen, ausmacht.

Ebenso wird davon ausgegangen, dass Männlichkeit kein statisches Konzept ist, sondern viel eher ein wandelbares Konstrukt (Stephan 16–20). Eines der vornehmlichen Ziele der bereits erwähnten men's studies kann darin gesehen werden, dieses Konstrukt Männlichkeit sichtbar zu machen und die kulturelle Unsichtbarkeit desselben als »das Produkt einer patriarchalen Kultur, die Männlichkeit nicht als spezifisches Geschlecht [...], sondern als universelles Prinzip [begreift]« (Kaltenecker 7) zu enthüllen. Dass das Repräsentationssystem Film dazu angetan ist, die patriarchale Vormachtstellung des Mannes in der spezifischen Ausgestaltung klassisch kinematographischer (Blick-)Strukturen gleichsam widerzuspiegeln und damit zu reproduzieren, ist seit Laura Mulveys bekanntem Artikel »Visual Pleasure and Narrative Cinema« (1975) viel diskutiert worden. Die Position, die dem Mann innerhalb dieser Struktur zugeschrieben wird, ist die des »Träger[s] des Blicks« (55).⁷ Doch führt diese strikte Platzierung – sowohl im Kino als auch in der Filmwissenschaft – effektiv dazu, dass der Mann auch nur als Blickender besprochen wird, die *Bilder* von Männlichkeit aber unbeachtet bleiben (Cohan und Hark 1–3). Dabei sind es genau diese Bilder, die in ihrer Ausstellung und Performance von Männlichkeiten eben jene Unsicherheiten

⁷ Zitiert wird hier aus der von Karola Gramann ins Deutsche übersetzten Version dieses Artikels.

und Diversitäten enthüllen, welche die Sicherheit und Einheit bedrohen, die von Männlichkeit verlangt wird, um effektiv als normativer Richtwert der patriarchalen Gesellschaft fungieren zu können (ebd. 2–3).

Geht man nun von der Prämisse aus, dass die Figur des Disney-Bösewichts die Konstruktion einer sozial unerwünschten Form von Männlichkeit darstellt, dann ist es folgerichtig anzunehmen, dass sich in der Inszenierung desselben genau jene Elemente kristallisieren, die einer einheitlichen und unproblematischen Vorstellung von Männlichkeit zuwiderlaufen. Dementsprechend sind diese Männlichkeitsbilder das perfekte Objekt, um den Unsicherheiten, die das Konstrukt Männlichkeit mit bedingen, analytisch näherzukommen.

Das Ziel der folgenden Analyse ist es demgemäß, diejenigen Komponenten der Inszenierung herauszuarbeiten, die die hypermaskulinen Männlichkeitsbilder in der Visualität Disneys als abweichend und in der moralischen Dichotomie der Filme als ›böse‹ markieren. Die Analyse widmet sich Gaston aus *BEAUTY AND THE BEAST* (*DIE SCHÖNE UND DAS BIEST*, US 1991, Regie: Gary Trousdale, Kirk Wise), der durchaus als erster Vertreter des hypermaskulinen Disney-Bösewichts gesehen werden kann. Andere Beispiele für diese Art des Disney-Bösewichts sind Shan-Yu aus *MULAN* (US 1998, Regie: Tony Bancroft, Barry Cook) sowie Clayton aus *TARZAN* (US 1999, Regie: Chris Buck, Kevin Lima). Dieser Artikel bespricht die Komponenten von Gastons Männlichkeit im weiteren Verlauf im Rückgriff auf seinen filmischen Vorgänger, den Bodybuilder-Actionhelden, und bezieht sich dabei vornehmlich sowohl auf Taskers Arbeit zum Actionhelden sowie auf die Thesen Richard Dyers zur Darstellung von Männlichkeit(en).

2. Der Disney-Diskurs in der Filmwissenschaft

Da sich dieser filmwissenschaftliche Artikel nicht nur im Feld der men's und gender studies positioniert, sondern ferner auch einen Beitrag zur laufenden Diskussion rund um die Filme Disneys liefert, ist an dieser Stelle ein kurzer Abschnitt, der sich mit einigen problematischen Aspekten dieses Diskurses auseinandersetzt, dringend vonnöten: Denn forscht man zum Thema Disney, bekommt man, anders als bei anderen Themengebieten, recht schnell den Eindruck, sich inmitten eines ideolo-

gischen Grabenkampfes zu bewegen. Vereinfacht ausgedrückt, stellt sich die aktuelle Forschungssituation etwa so dar: Auf der einen Seite stehen die Artikel einer, wie die Filmwissenschaftlerin Cynthia Erb es in ihrem Artikel »Another World or the World of an Other?« (1995) ausdrückt, »long critical tradition of denouncing all Disney films as ›obviously‹ conservative« (67); am gegenüberliegenden Ende des Spektrums befinden sich dagegen Arbeiten, die sich, polemisch ausgedrückt, eine Art Errettung des Disney-Images auf die Fahnen geschrieben haben.⁸ Die Probleme, die sich auf beiden Seiten ergeben, sind aus filmwissenschaftlicher Sicht sehr ähnlicher Natur. So führt die auf beiden Seiten anzutreffende Annahme, der Film sei in seiner Aussage absolut offenkundig, leicht dazu, der Komplexität des Werkes in der Analyse nicht gerecht zu werden. Hiermit einhergehend tendieren überdurchschnittlich viele Analysen zum Thema Disneyfilm dazu, sich vornehmlich auf die narrativen Aspekte zu konzentrieren und genuin filmische Elemente außer Acht zu lassen.⁹ Natürlich mag es hin und wieder durchaus sinnvoll sein, bei der analytischen Betrachtung eines Films zwischen Narration und Spektakel – sprich zwischen allen filmischen Elementen, welche die Handlung und ihren Aufbau betreffen, und dem rein audiovisuellen Schauwert eines Films – zu unterscheiden. Klassisch filmwissenschaftlich werden diese zwei Konzepte häufig in Abgrenzung zueinander gedacht, doch kann diese Unterscheidung immer nur theoretischer Natur sein, denn Narration und audiovisuelle Gestaltung sind abstrakte Konzepte, die in der tatsächlichen Zuschauer_innenerfahrung nicht auseinanderzuidividieren sind. Dies sollte bei jeder analytischen Abstraktion mitgedacht

⁸ Diese Arbeiten – die häufig sehr nahe an der Lesart bleiben, von der angenommen werden kann, dass der jeweilige Film sie nahelegt – sind deutlich seltener vertreten als die Disney-kritischen Texte. Sowohl Amy M. Davis' *Handsome Heroes & Vile Villains* (2013) als auch Douglas Brodes *Multiculturalism and the Mouse* (2005) stehen den Disney-kritischen Beiträgen ablehnend gegenüber und verstehen sich als Antwort hierauf (Davis 248–249; Brode 2–3).

⁹ Gerade die Arbeit von Amy M. Davis sticht hier leider als Negativbeispiel hervor: Stellenweise wird in ihrem Buch *Handsome Heroes & Vile Villains* über Seiten hinweg lediglich die Narration des jeweiligen Films nacherzählt und allzu häufig vermischen sich Filmanalyse und Filmkritik. Vertritt Davis vereinzelt durchaus interessante Argumente, so zeugt der Großteil ihrer Arbeit doch von der vorgefassten und wertenden Meinung, die Filme Disneys würden Geschlechterrollen auf eine Weise darstellen, die Davis als ›positiv‹ auffasst.

werden, denn der alleinige Fokus auf narrative Aspekte und das Ausklammern von genuin filmischen Elementen, wie Kamerabewegung, Bildkomposition und Schnitt, führt unweigerlich zu einer groben Verkürzung, wodurch für die filmische Wahrnehmung zentrale sensorische und affektive Faktoren unberücksichtigt bleiben. Jedoch bedeutet dies keineswegs, dass der Narration jegliche Bedeutung für die Filmanalyse abgesprochen werden soll. Vielmehr soll betont werden, dass auf der narrativen Ebene nie die alleinige Bedeutung oder gar die wie auch immer geartete ›Botschaft‹ eines Films zu finden sein kann; *Mise en Scène*, Montage, Musik und eine Vielzahl weiterer filmischer Gestaltungsmittel transportieren ebenfalls Bedeutungen und nicht selten unterminieren diese die manchmal scheinbar so ›offensichtliche‹ Botschaft der Narration.

Ohnehin sind Phänomene der Populärkultur, so argumentiert Tasker – wollen sie sich doch massenmedial verkaufen – alles andere als kohärent und eindeutig, sondern enthalten Anknüpfungspunkte für diverse Lesarten und Bedeutungsebenen (61, 71, 91). Diese Beobachtung scheint, forscht man zu den Disneyfilmen der 1990er-Jahre, von besonderem Belang, denn im Jahr 1984 hatte dort ein Wechsel in der Führungsebene stattgefunden: Die Philosophie der neuen Unternehmensleiter, Michael Eisner, Frank Wells und Jeffrey Katzenberg, war nicht mehr nostalgisch alten Disney-Traditionen verhaftet, sondern ausschließlich profitorientiert; diese Strategie ging auf, denn kein Studio der 1990er-Jahre konnte seine Produkte so gut verkaufen wie Disney, das in diesem Jahrzehnt marktführend in Hollywood war (Griffin 105–106). Ausgehend von diesem Wissen scheint die Annahme, die Filme Disneys würden *eine* ›offensichtliche‹ Aussage vertreten, kaum haltbar. So beginnt auch Cynthia Erbs Analyse mit der Feststellung, dass es schlicht unmöglich sei, Disneys *BEAUTY AND THE BEAST* auf *eine* festgeschriebene Bedeutung hin zu lesen (60).

Dementsprechend gilt, sich der Herausforderung zu stellen, den Film *BEAUTY AND THE BEAST* in all seiner Komplexität zu betrachten und ihn in seinen Ambivalenzen und Inkohärenzen ernst zu nehmen – ohne dabei den Anspruch zu erheben, die einzig valide Lesart zu bieten.

3. Zwischen Prinz und Bösewicht

Glaukt man Ollie Johnston und Frank Thomas, beide Disney-Animatoren der ersten Stunde und gewissermaßen alte Garde des Studios, dann wurde die Figur des Gaston für seinen Schöpfer Andreas Deja zu einer echten Herausforderung: Anders als von Deja geplant, forderte Studiochef Katzenberg nämlich, jener Bösewicht solle keine völlig überzogene Karikatur in der Art von Cruella De Vil¹⁰ oder Ursula¹¹ werden, deren Körper jeweils eine extreme Übertreibung der menschlichen Physis in die ein oder andere Richtung darstellen, sondern ein Schönling, dessen Design sich viel eher an den Körpern der Disney-Helden orientiert (208). Doch einfach »another prince« (ebd.) wie Andreas Deja zunächst befürchtete, ist Gaston sicherlich auch nicht.¹² Weder entspricht seine Körperlichkeit völlig dem klassischen Disney-Paradigma des makellosen Helden, noch kann er uneingeschränkt als karikaturesker Schurke à la Captain Hook¹³ beschrieben werden. Um die Frage zu beantworten, wo sich Gastons spezielle Männlichkeit in Relation zu Disneys Typologie der Männlichkeitsbilder positionieren lässt, bietet es sich an, Gastons ersten Auftritt in *BEAUTY AND THE BEAST* einer genauen Betrachtung zu unterziehen.

Eine Analyse der Einstellung, die Gastons Körper zuallererst zeigt, erweist sich als besonders aufschlussreich: Die Figur Gaston wird, breitbeinig und breitschultrig, über einem Tierkadaver stehend, introduziert (00:06:29).¹⁴ Aufgrund der untersichtigen Kameraposition entsteht der Eindruck, Gastons Körper rage gleichsam in die Höhe. Würde man Gaston in dieser Pose auf eine gestalterische Grundform herunterbrechen, so wäre es das Dreieck: Gastons Oberkörper ist an

¹⁰ Antagonistin des Films *ONE HUNDRED AND ONE DALMATIANS* (101 DALMATINER/PONGO UND PERDITA, US 1961, Regie: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wolfgang Reitherman).

¹¹ Antagonistin des Films *THE LITTLE MERMAID* (ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU, US 1989, Regie: Ron Clements, John Musker).

¹² Erst 2013 sollte Disney den Versuch wagen und einen Bösewicht entwerfen, dessen Design vollkommen dem Paradigma des Disney-Prinzen entspricht: Prince Hans of the Southern Isles, Antagonist des Films *FROZEN* (DIE EISKÖNIGIN – VÖLLIG UNVERFROREN, US 2013, Regie: Chris Buck, Jennifer Lee).

¹³ Antagonist des Films *PETER PAN* (PETER PAN/PETER PANS HEITERE ABENTEUER, US 1953, Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske).

¹⁴ Die in Klammern genannten Timecodes geben stets den Beginn der entsprechenden Einstellung(en) an.

den Schultern massiv und verjüngt sich zu einer schmalen Hüfte, welche durch die Platzierung eines dunklen Hüftgürtels, der sich von dem Rot des Hemdes abhebt, deutlich hervortritt. Dieses umgekehrte Dreieck trifft wiederum auf die weit auseinandergestellten Beine, die ein weiteres Dreieck bilden.

Gastons Körper, der durch diese Gestaltung den größtmöglichen Platz im Bildraum einnimmt, hat auf den ersten Blick tatsächlich wenig mit den Körpern der als transgressiv bezeichneten männlichen Disney-Bösewichte gemein, die sich häufig gerade über schmale Leiber und lange Gliedmaßen auszeichnen (Li-Vollmer und LaPointe 98). In der Tat entspricht er mit seinem idealtypischen Dreiecksoberkörper viel eher Amanda Putnams Beschreibung der heteronormativen Prinzen (151). Und doch sind in dieser ersten Einstellung bereits einige der Kernaspekte und -charakteristika enthalten, die den *Bösewicht* Gaston auszeichnen.

4. Rambo im Märchenland

Gastons Gesicht und Brust liegen im Schatten, während Hose und Stiefel durch die dunkle Farbgebung ebenfalls zurücktreten, sodass der dazwischenliegende helle Teil ins Zentrum rückt: Gastons behandschuhte Hände (die durch ein senffarbenes Gelb nochmals betont werden) und ein Gewehr, das steil aufragt und aus dessen Mündung noch Rauch aufsteigt. Das bräunliche Gelb der Handschuhe spiegelt sich in dem Fell des erlegten Tieres vor seinen Füßen wider; durch Farbuordnung wird so ein Bezug gesetzt zwischen dem zur Strecke gebrachten Wild und den Händen, die damit als todbringend markiert sind. Der Schatten auf dem roten Hemd verläuft parallel zum Gewehrlauf, wodurch eine aufwärtsstrebende Dynamik entsteht, die zusammen mit dem breitbeinigen Stand und den geschlossenen Fäusten Gastons, Entschlossenheit und Kraft vermittelt – eine harte, zielgerichtete Pose, wie die eines Standbildes.¹⁵ Durch Schattierung und Farbeinsatz werden folglich Waffe und expressive Pose Gastons betont und Gaston selbst, so lässt sich schließen, als resolute und gefähr-

¹⁵ Tatsächlich ist Gastons Pose in dieser Einstellung, was Linienführung und Dynamik betrifft, nicht unähnlich derer, in welcher er auf einem Gemälde verewigt ist – ein Detail, das in der Musicalnummer »Gaston«, auf welche in diesem Artikel noch näher eingegangen wird, mehrmals im Hintergrund zu sehen ist.

liche Männlichkeit inszeniert. Dass diese Männlichkeit in jedem Fall tödlich ist, wird bereits zwei Einstellungen zuvor deutlich – noch bevor Gaston selbst überhaupt zu sehen ist. Die Kamera schwenkt von Belle, die im Hintergrund verschwindet, in Richtung des Himmels, wo ein Schwarm Gänse in V-Formation über das Dorf hinwegfliegt (00:06:21). In der darauffolgenden näheren Einstellung wird eine der Gänse unvermittelt von einem Schuss getroffen und stürzt daraufhin senkrecht nach unten (00:06:24). LeFou, Gastons Kumpan und Handlanger, versucht die fallende Gans mit einem Sack aufzufangen, doch das tote Tier fällt neben ihm zu Boden, woraufhin LeFou es packt, schnell im Sack verschwinden lässt und damit zu dem unter einem Vordach stehenden Gaston läuft (00:06:26). Die erste Einstellung auf Gaston fungiert so auch als Enthüllung: Gaston war es, der die Gans tötete. Hinweis darauf liefert sein Gewehr, aus dessen Mündung noch Rauch aufsteigt. Wirkung und Ursache werden hier zunächst vom Film getrennt und fallen erst in dieser Einstellung zusammen. Auf diese Weise ist Gastons Körper nicht in Aktion zu sehen, sondern lediglich verharrend im Schatten. Gastons Auftritt als Jäger inszeniert der Film als reine Performance. Weder ist zu sehen, wie Gaston auf die Gans zielt, noch sammelt er sie nach dem erfolgreichen Schuss selbst ein. Was Gaston als Aktivität bleibt, ist letztendlich nur die *Show*, das *Posieren* als Jäger. Thronend über seiner Beute, *präsentiert* sich Gaston lediglich als Jägersmann, als Herrscher über Getier und Biester – ohne dass diese Selbstpräsentation auf der visuellen Ebene durch Aktivität gerechtfertigt wäre.

Die Figur des Jägers und Verehrers von Belle entstammt nicht der bekannten literarischen Vorlage von Jeanne Marie Leprince de Beaumont, sondern ist ganz und gar eine Erfindung des bewegten Bildes – genauer gesagt, erscheint sie das erste Mal in *LA BELLE ET LA BÊTE* (DIE SCHÖNE UND DIE BESTIE/ES WAR EINMAL, F 1946) von Jean Cocteau (Erb 53). Auch in Cocteaus Variante des Märchens wird diese Jägersfigur zunächst über einen Schuss eingeführt – von hinten ist ein Hut tragender, langhaariger Mann zu sehen, der einen Pfeil abschießt (00:03:34). Durch einen Remppler seines Freundes verpasst der Schütze jedoch die anvisierte Zielscheibe; der Pfeil fliegt durch ein Fenster darüber und trifft beinahe das Schoßhündchen und den Rocksäum von Belles Schwester. In der Verfilmung von Cocteau bleiben Körper und Gesicht des Schützen durch die nahe Rückansicht fast vollständig verborgen (tatsächlich

wird dessen Gesicht erst in der Interaktion mit Belle, einige Minuten später, enthüllt (00:07:18)), während die Aktion selbst – das Abschießen des Pfeils – in einer Detailaufnahme auf Hand und Bogen gezeigt wird (00:03:39). Der Disneyfilm hingegen betont in seiner ersten Einstellung auf die Figur des Jägers gerade die statische Körperlichkeit Gastons, welcher nicht während des Schießens, sondern erst danach, in Pose geworfen, zu sehen ist. So ist es auch weniger der schöne Avenant, an welche die Körperlichkeit Gastons gemahnt, als eine gänzlich andere filmische Figur. Ruft das energische Posieren mit Feuerwaffe zusammen mit Gastons bulligem, enorm muskulösem Körper doch Reminiszenzen an die Actionhelden der 1980er-Jahre auf, die durch ihre gestählten Bodybuilding-Körper¹⁶ die Bilder bedingten, die das Genre in diesem Jahrzehnt kennzeichnen sollten (Tasker 73). Taskers Beschreibung dieser neuartigen Bilder lässt sich gewissermaßen direkt auf das eben analysierte Bild übertragen: Anstelle von ausgeklügelten und schnellen Kampfszenen kreiere der Körper dieses neuen Startypus, dessen bekannteste Vertreter wohl Sylvester Stallone und Arnold Schwarzenegger sind, »images of the *top-heavy, almost statuesque*, figure of the bodybuilder who *essentially strikes poses* within an action narrative« (ebd.).¹⁷ Die Betonung der ein Gewehr haltenden Hände, welche kurz zuvor getötet haben, verstärkt diese Analogie noch, gehört doch auch ein modernes Waffenarsenal zur typischen Ikonographie eines Rambo oder Terminator (ebd. 76, 105).

Derselbe Parallelismus wird auch von Susan Jeffords aufgemacht, wenn sie in ihrem Aufsatz »The Curse of Masculinity« (1995) die körperlichen Qualitäten Gastons – »cleft chin, broad shoulders, brawny chest, wavy hair, and towering height« (169–170)

¹⁶ Diese Reminiszenz könnte durchaus beabsichtigt gewesen sein. Sean Griffin konstatiert in seinem Buch *Tinker Belles and Evil Queens* (2000) jedenfalls, der Animator Andreas Deja habe sich bei der Gestaltung Gastons durch die Körper von Männern inspirieren lassen, die man gewöhnlich im Fitnessstudio antrifft. Deja war ferner neben der Gestaltung Gastons noch für das Design einiger anderer muskulöser Disney-Figuren verantwortlich, wie King Triton aus *THE LITTLE MERMAID* und Hercules aus *HERCULES* (US 1997, Regie: Ron Clements, John Musker). Laut Sean Griffin, schuf der offen homosexuelle Deja mit diesen Charakterdesigns spektakuläre Versionen des männlichen Körpers, wie sie in den Disneyfilmen vor 1989 nicht ansatzweise zu sehen waren (141–142).

¹⁷ Hervorhebungen durch Y.F.

– mit den von ihr als ›hard bodies‹¹⁸ bezeichneten Körpern der Actionhelden, die das Hollywood-Genre in den 1980er-Jahren bevölkerten, verbindet. Jeffords sieht die Funktion Gastons vornehmlich darin, eine Kontrastfolie zur Figur des Biests zu bieten – sowohl Spiegelbild als auch Antithese zu sein, vor der sich die Wandlung des Biests zum ›new man‹ der 1990er-Jahre besonders deutlich vollzieht (ebd.). Auf den ersten Seiten ihres Textes macht sie eine klare Dichotomie auf zwischen dem Ideal des harten, zielgerichteten Mannes der 1980er-Jahre und dem des sensiblen, liebevollen new man der 1990er-Jahre, beide laut Jeffords symptomatisch für das politische Klima ihrer Zeit (ebd. 161–165). Dementsprechend impliziert Jeffords, die Figur Gastons sei der Vertreter eines Männlichkeitsbildes, das in den 1990er-Jahren bereits veraltet war und sich folgerichtig für die Charakterisierung eines Bösewichts anbot. Doch dies ist nur eine der Stellen, an denen Jeffords' Argumentation lückenhaft wirkt.¹⁹

So kam der Diskurs des new man bereits in den 1980er-Jahren auf und existierte so *zeitgleich* mit dem Männlichkeitsbild des harten Actionhelden und weniger in einer Art evolutionärer Aufeinanderfolge (Tasker 94–96).²⁰ Action man und new man, so schlägt Tasker vor, sollten des Weiteren nicht als einander ausschließende Konzepte gesehen werden, sondern als zwei Bilder von Männlichkeit, die gerade im filmischen Text und in der Figur des männlichen (Action-)Helden immer in Kommunikation miteinander treten und sich gegenseitig beeinflussen. Vereinfachende Zuschreibungen hingegen hätten die Tendenz, diese

¹⁸ Diesen Terminus prägte Jeffords mit ihrem gleichnamigen Buch *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994).

¹⁹ Von einem *filmwissenschaftlichen* Standpunkt aus, lässt sich beispielsweise kritisieren, dass Jeffords explizit anführt, den *Film* *BEAUTY AND THE BEAST* zu analysieren, wenn ihre Analyse tatsächlich kaum auf den audiovisuellen Bildern des Films fußt, sondern beinahe ausschließlich auf den Texten einer *Bilderbuch-Version* des Films, geschrieben von L.A. Singer. Dies führt im weiteren Verlauf dazu, dass eines ihrer wichtigsten Argumente – der Film impliziere, der Prinz selbst sei nicht für sein schlechtes Benehmen verantwortlich zu machen – auf einer Textzeile aufbaut, die im Film überhaupt nicht zu hören ist (165, 168).

²⁰ Rosalind Gill konstatiert sogar, dass in journalistischen Diskursen die Tendenz vorherrsche den new man als symptomatisch für eine spezielle Mentalität der *1980er-Jahre* zu sehen, wohingegen den 1990er-Jahren schon wieder andere Männlichkeitskonzepte zugeordnet würden (37).

Gegenüberstellung zweier Männlichkeiten, welche dadurch implizit in ›gut‹ und ›schlecht‹ aufgeteilt werden, schlicht zu reproduzieren, anstatt der Komplexität, der im Film vorgestellten Männlichkeitsbilder gerecht zu werden (ebd. 96).

Darüber hinaus steht auch Jeffords' Beschreibung des action man als völlig unproblematische, geradezu symptomatische Figur seiner Zeit im Kontrast zu Taskers Forschung, die einen doppelten Ansatz verfolgt, sowohl film- als auch diskursanalytisch arbeitet. Tasker untersucht nicht nur die Bilder von Männlichkeit auf der Leinwand, sondern bezieht die öffentliche Reaktion auf diese Bilder, soweit sich diese in zeitgenössischen (US-amerikanischen und britischen) Filmkritiken und journalistischen Artikeln artikuliert, mit ein. Laut Tasker war dieser Diskurs – mit dem Begriff des ›Rambo‹ in seinem Zentrum – äußerst lebendig: Der Name dieser Filmfigur wurde bald zum geflügelten Wort und Synonym – nicht nur für Actionfilme mit einem muskulösen Bodybuilder-Typus als Helden, sondern auch für eine spezielle Art von Männlichkeit (91–97). Für die kulturelle Präsenz dieses Diskurses spricht wohl, dass die 1980er-Jahre sowohl in der britischen als auch der US-amerikanischen Presse ›the age of Rambo‹ getauft wurden (ebd. 7). Doch wurde der Bodybuilding-Körper, der in den 1980er-Jahren den Actionfilm eroberte – und hier widerspricht Tasker Jeffords –, seinerzeit keineswegs anstandslos aufgenommen, sondern löste sowohl bei liberalen als auch konservativen Stimmen Unbehagen aus (ebd. 91–93). Die Gründe für diese Unbehaglichkeiten arbeitet Tasker in *Spectacular Bodies* heraus und setzt diese dann wiederum in Bezug zu den filmischen Körpern. In diesem Zusammenhang kann Gaston nicht nur als filmischer Körper, sondern auch als Teil des medialen Diskurses gesehen werden, der diese Körper verhandelt. Seine Figur ist ein Kommentar zu der Männlichkeit, die in den 1980er-Jahren als ›Rambo‹ bekannt wurde; gleichzeitig transportiert *BEAUTY AND THE BEAST* diese spezifische Körperlichkeit aus dem Actionfilm, dem Herkunftsgenre dieser Figur, in ein klassisches Disney-Setting. Gaston ist *Rambo im Märchenland*. Die aus dieser Kombination entstehende Männlichkeit scheint nicht nur Kommentar und Parodie auf die Figur des Rambo, sondern auch ein raffiniertes Spiel mit all den Unbehaglichkeiten, die diese Körperlichkeit im öffentlichen Diskurs ihrer Zeit auslöste.

5. Spektakel der Männlichkeit

Die Musicalnummer »Gaston«, in welcher all das besungen wird, was Gaston in den Augen der Dorfleute zu so einem stattlichen Mann macht, stellt den Körper Gastons abermals ins Zentrum. Will man an dieser Stelle eine theoretische Unterscheidung zwischen Narration und Spektakel einziehen, dann fällt diese Musicalnummer ganz klassisch auf die Seite des Spektakels. Informationen, die für das Verständnis des weiteren Verlaufs relevant wären, werden hier nicht vermittelt – allein die Reprise bringt die Handlung weiter, da Gaston und LeFou hier auf die Idee kommen, Belle zu erpressen. Viel eher geht es darum, den Körper des Antagonisten auf verschiedene Weise in Szene zu setzen, zu fetischisieren und zu zelebrieren (Erb 64). (Durchaus passend, wenn man bedenkt, dass bereits die erste Einstellung auf Gaston diesen primär über seine Körperlichkeit definiert.) »Gastons« diverse Modi der Präsentation mögen für das Fortschreiten der Handlung keine bemerkenswerte Bedeutung haben, für die Charakterisierung des titelgebenden Bösewichts sind sie substantiell. Denn, obwohl Gaston nur wenige Textzeilen dieses Lieds selbst singt, ist er doch offensichtlich das Spektakel, auf dem die Lobpreisungen aufbauen: Während der Handlanger LeFou vor den im Wirtshaus versammelten Dorfleuten die Vorzüge Gastons rühmt, wirft sich dieser jeweils in Pose, streckt immer wieder seine Brust heraus, stellt sich breitbeinig hin und lässt seine Muskeln spielen. Häufig nimmt sein Körper dabei den Kader nahezu ganz oder sogar vollkommen ein.²¹

Auch der Actionfilm kennt Szenen, die vorrangig dafür konzipiert sind, den Körper des männlichen Helden auszustellen. Doch anders als bei *BEAUTY AND THE BEAST* wird diese Fetischisierung narrativ »gerechtfertigt«: Sie wird in den Kontext von Trainingshalle, Kampfarena und Gefängnis gestellt, wodurch die Ausstellung des Körpers, wie Tasker konstatiert, von Motiven des Triumphs und der Bestrafung durchzogen ist. Wissenschaftler_innen und Journalist_innen standen den Darbietungen des mehr oder weniger entblößten Bodybuilding-Körpers in den 1980er-Jahren, selbst in seiner narrativ integrierten Version – Training, Kampf und ähnliche Prüfungen heben

²¹ Eine der hierfür auffälligsten Einstellungen ist jene, in der er seinen behaarten Oberkörper entblößt, um die Textzeile »And every last inch of me's covered with hair« (00:27:43) zu untermalen.

die Narration schließlich durchaus auf eine neue Ebene – gleichermaßen feindselig gegenüber (Tasker 79–80). Gastons Körper dagegen läuft völlig ungeniert und ganz offen jedem narrativen Handlungsfluss zuwider. Er stellt sich nicht in einem Kontext aus, der den Körper bedroht und/oder eventuell stählt, sondern innerhalb einer Musicalnummer, die durch und für seinen Körper ausgelöst wird.

Bereits vor der Lobpreisung in Form eines Songs führt *BEAUTY AND THE BEAST* Gastons Körper, insbesondere sein Gesicht, als potenziellen Handlungsunterbrecher ein: Gastons Vorhaben, Belle zu umwerben, wird zweimal für einen kurzen Moment dadurch unterbrochen, dass er an einer spiegelnden Oberfläche stehen bleibt, um sein eigenes Spiegelbild zu bewundern (00:07:02; 00:17:50). Gaston streicht sich dabei selbstvergessen über Haar und Kinn oder kontrolliert das Weiß seiner Zähne. Diese gedoppelte Handlung impliziert eine Unfähigkeit Gastons, sich beim Anblick seiner selbst noch auf die Frau, die er heiraten will, zu konzentrieren. Dies wird noch unterstützt durch die Tatsache, dass Gastons Spiegelbild beide Male so im Bild platziert ist, dass es für einen Sekundenbruchteil den Raum zwischen Belle und Gaston einnimmt und so, ganz wörtlich, zwischen ihnen steht. Gastons Beziehung zu seinem eigenen Körper wird deutlich als eine stark narzisstische gezeichnet. Eine Charaktereigenschaft, die Gaston offensichtlich mit den anderen männlichen Bösewichten des Disney-Universums, insbesondere denen, die Li-Vollmer und LaPointe als transgressiv bezeichnen, teilt:

Villains appear to be preoccupied with their appearance, exhibiting a kind of vanity usually reserved for women in film. Pimping and grooming is a reoccurring behavioral pattern among villains [...]. (102)

Interessant ist nun, dass die Feindseligkeit, die den Bodybuilding-Körpern vonseiten der Medien und der Wissenschaft zuweilen entgegengebracht wurde, laut Tasker unter anderem ebenfalls auf dem Aspekt des Narzissmus fußte: Den Bodybuildern wurde eine pathologische Fixierung auf den eigenen Körper vorgeworfen (77–78). Ähnlich wie Li-Vollmer und LaPointe zieht auch Tasker die Verbindung zwischen Narzissmus und dem unterschweligen Vorwurf der Effemination: »[...] bodybuilding

has been associated with a narcissism considered culturally inappropriate for men, betraying a supposedly feminised concern with appearance« (ebd. 119). Cynthia Erb bringt in ihrer Analyse von *BEAUTY AND THE BEAST* noch eine weitere Bedeutungsebene mit ins Spiel, wenn sie Gastons Narzissmus als Verweis auf Verhaltensweisen interpretiert, die kulturell geprägt Assoziationen mit Homosexualität in sich bergen (65). Direkt angesprochen wird diese Assoziation am Ende der Reprise, wenn der Film die Implikation einer homosexuellen Beziehung zwischen Gaston und LeFou nutzt, um hieraus Komik zu ziehen. Gaston und LeFou – begeistert von ihrem hinterhältigen Plan – vollführen gemeinsam traditionelle Rituale der Partnerschaftsfindung und -konsolidierung. Sie walzen im Paartanz durch den Raum (00:30:07) – wobei der Film die große Differenz in der Körpergröße der Figuren und die daraus resultierende Unmöglichkeit, eine ›normale‹, entspannte Tanzhaltung einzunehmen, für Formen der body comedy nutzt: Zunächst muss Gaston seinen riesenhaften Körper auf eigentümliche Art (mit gebogenen Knien und herausgerecktem Hinterteil) verbiegen, um mit dem viel kleineren LeFou auf Augenhöhe zu sein, nach ein paar Schritten hebt Gaston LeFou hoch, so dass dieser keinen Boden mehr unter den Füßen hat und in Gastons Armen wild durch die Luft gewirbelt wird. Handküsse verteilend und der Menge zuwinkend, schreiten beide anschließend Arm in Arm durch die Spalier stehenden Wirtshaushäuser; LeFou muss sich dabei sichtbar strecken, um Gastons Arm überhaupt zu erreichen (00:30:18). In der Inszenierung dieser Paarungsrituale, Tanz und Heirat, wird die Verschiedenartigkeit der dargestellten Körperlichkeiten (Gaston, groß und muskulös; LeFou, klein und beleibt) durch die Interaktion stark hervorgehoben und mit den Mitteln der Animation ins Groteske übersteigert. Die Assoziationen der Homosexualität, welche durch Gastons Narzissmus und LeFous Bewunderung für seinen hypermaskulinen Freund, hervorgerufen werden, spricht der Film so direkt an und gibt sie doch im gleichen Zug der Lächerlichkeit preis.²²

²² Spannend wäre es, zu betrachten, wie die Neufilmung *BEAUTY AND THE BEAST* (DIE SCHÖNE UND DAS BIEST, US 2017, Regie: Bill Condon) diese Assoziationen von Homosexualität wiederaufnimmt und (neu) verhandelt. Auf den ersten Blick erscheint es so, als verschiebe die Version von 2017 die Implikation der Homosexualität größtenteils auf die Charakterisierung der Figur LeFou und hebe sie dort noch stärker hervor (jedoch nie so stark, dass man sagen könnte, hier werde ausdrücklich über die reine

Aus Gastons und LeFous diametral entgegengesetzten Körperlichkeiten zieht *BEAUTY AND THE BEAST* auch an anderer Stelle Komik. So etwa in dem Moment, als Gaston am Tresen des Wirtshauses stehend sein Morgenritual vorführt – Eier ungekocht verspeisen²³ – und LeFou versucht, es ihm nachzutun.

6. So groß wie ein Kahn: Körper und Exzess

Die Inszenierung dieser Handlung vermittelt auf mehreren Ebenen Exzesshaftigkeit: Gaston isst seine Eier nicht nur ungekocht; vielmehr wirft er sie jonglierend in die Luft und schluckt sie im Herunterfallen komplett mit Schale hinunter. Der die Handlung begleitende Text Gastons unterstützt den Eindruck von Unmäßigkeit noch zusätzlich: »When I was a lad I ate four dozen eggs every morning to help me get large. And now that I'm grown I eat five dozen eggs« (00:27:59). Wenn das Ziel bereits erreicht ist – Gaston ausgewachsen ist –, zeigt sich dieser nicht zufrieden, sondern steigert die Dosis, die ihn zu diesem Ziel bringen sollte, noch einmal. LeFou hingegen wirft seine Eier, anstatt mit ihnen zu jonglieren, alle auf einmal in die Luft und scheitert beim Versuch, sie anschließend mit dem Mund aufzufangen, kläglich: Sein Gesicht wird unter einem Berg aus Dotter und Eiweiß begraben (00:28:06). LeFou versucht an der Männlichkeit Gastons teilzuhaben und kopiert dessen maßloses Verhalten auf eine gesteigerte Weise – statt sechs Eier probiert er das Doppelte zu verzehren. Doch der tollpatschige LeFou verfügt, so impliziert der Film, weder über das Geschick noch über den nötigen Körper, um die von ihm bewunderte Männlichkeit selbst zu

Implikation hinausgegangen). Immer wieder wird durch Blicke oder Textzeilen angedeutet, dass LeFou mehr für Gaston empfindet als lediglich freundschaftliche Zuneigung. Diese angedeutete Schwärmerei scheint vor allem dazu angetan, LeFous Komplizenschaft mit Gaston zu entschuldigen und die Mitläufer-Figuren (LeFou und andere Dorfbewohner) auf diese Weise – im Gegensatz zum Ende der Fassung von 1991 – in das Happy End des Films miteinzubeziehen. Eine eingehende Analyse zur Überprüfung dieser Thesen kann an dieser Stelle leider nicht geleistet werden. Jedoch kann mit einiger Zuversicht konstatiert werden, dass der durch ein Interview mit dem Regisseur ausgelöste Hype um die erste, offen schwule Disney-Figur im Vorfeld der Filmveröffentlichung vereinfachend bis schlicht unzutreffend war.

²³ Natürlich auch hier ein Verweis auf eine Essensgewohnheit, die Bodybuildern nachgesagt wird. Gleichzeitig kann hier auch eine direkte Verbindung zu einem ganz konkreten Bodybuilding-Körper gezogen werden, denn auch Sylvester Stallone wird in *ROCKY (ROCKY/ROCKY – DIE CHANCE SEINES LEBENS, US 1976, Regie: John G. Avildsen)* beim Trinken roher Eier gezeigt (01:08:17).

verkörpern – eine Männlichkeit, die sich besonders über ihre Muskulosität definiert, wie eine Einstellung später deutlich wird.

Eine Halbnahe zeigt Gaston, wie er sich in verschiedene klassische Bodybuilding-Posen wirft, etwa den Arm hebt und so anwinkelt, dass sein Bizeps sich abzeichnet oder beide Arme vor der Hüfte beugt (00:28:08).²⁴ Das Muskelspiel wird hierbei deutlich animiert. Linienführungen auf den Armen deuten Sehnen an, die unter dem Fleisch sitzen und lassen Gastons Muskulosität plastisch erscheinen. Zuletzt wirft Gaston seine Arme über den Kopf zurück. Diese Pose ist derart gezeichnet, dass Gastons Arme gut die Hälfte des Bildes dominieren und noch enormer wirken. Die andere Bildhälfte wird durch Gastons Oberkörper vereinnahmt, der sich bogenförmig nach hinten überstreckt, sodass er wie aufgebläht wirkt. Arme und Brust nehmen nun den gesamten Bildraum ein und auf dem Hemd zeigen Linien deutliche Brust- und Bauchmuskeln, wodurch der Eindruck entsteht, das gesamte Bild bestehe nur noch aus Muskulatur. Doch Gastons Muskulosität wird nicht nur in der Bewegungsanimation, etwa durch das Präsentieren von Bodybuilding-Posen, hervorgehoben; auch Gastons Charakterdesign unterstreicht seinen muskulösen Körperbau: Unter Gastons Hemd zeichnen sich seine Brustmuskeln stets – auch in eher bewegungsarmen Positionen – bogenförmig ab; in der Rückansicht deuten drei Linien Wirbelsäule und Schultermuskulatur an. Gastons Hose ist ähnlich enganliegend gezeichnet; die Linienführung vermittelt den Eindruck stark trainierter Oberschenkel und selbst die Kontur der Kniescheiben ist sichtbar abgebildet. Ein Blick auf Gastons Figurendesign reicht, um dessen Körper als besonders muskulös wahrzunehmen. Nochmal gesteigert wird dieser Eindruck, sobald Gaston sich in Pose wirft.

Männliche Muskulatur, so zeigt Richard Dyer in seinem Artikel zum männlichen Pin-up auf, birgt aus sich selbst heraus eine paradoxe Problematik. Zum einen symbolisieren Muskeln Macht; stehen sie doch als Zeichen für die »natürliche« Überlegenheit des Mannes, von welchem landläufig angenommen wird, er hätte

²⁴ Beide Posen stellen erkennbare Variationen von Bodybuilding-Wettkampfposen dar, durch welche der Bizeps respektive der Latissimus präsentiert werden soll (Unbekannt).

eine ausgeprägtere biologische Veranlagung zur Muskelentwicklung als die Frau. Zum anderen entblößt ausgebildete Muskulatur auch immer die Konstruiertheit des Körpers; offenbart die Arbeit, die in den Aufbau des Körpers geflossen ist (68–71). Die in besonderem Maße ausgebildete Muskulatur des Bodybuilding-Körpers stellt diese Gemachtheit besonders stark aus und wird daher, so Tasker, mit einer beunruhigenden Exzesshaftigkeit assoziiert; wird doch dadurch auf die Möglichkeit einer Performativität von Männlichkeit verwiesen (78).

Ausgehend von dieser Annahme lässt sich feststellen, dass *BEAUTY AND THE BEAST* an eben jene Möglichkeit einer performativen Männlichkeit rührt, wenn der Film der ausgeprägten Muskulosität Gastons in der gerade besprochenen Einstellung den gesamten Bildraum einräumt. Gastons Körper wird hier dezidiert als *gemacht* ausgestellt. Text und Bild implizieren, Gaston habe sich durch exzessives Verhalten seinen Körper selbst *konstruiert*; einen Körper, der nun *an sich* Dokument dieser Gemachtheit ist und Zeugnis des Exzesses ablegt, der ihn geformt hat. Nicht nur scheint Gastons Körper gleichsam den Bildrahmen zu sprengen; er besingt sich dabei selbst als über die Maßen gewaltig: »So I'm roughly the size of a barge« (00:28:08).

Gleichzeitig spiegelt sich das von Dyer beschriebene Paradox – dass der muskulöse männliche Körper für die Natürlichkeit von Männlichkeit einstehen soll – in der Anerkennung der Dorfleute wider, die Gaston als den Inbegriff von Männlichkeit verehren und jeder seiner Präsentationen als Publikum beiwohnen. So macht sich *BEAUTY AND THE BEAST* bei der Gestaltung seines Bösewichts das Unbehagen, welches mit der Muskulosität von Bodybuilding-Körpern zuweilen verbunden zu sein scheint, zunutze; zugleich macht sich der Film über die Vorstellung lustig, dieser Körper könne für Bewunderung sorgen – besonders die Figur des kleinen, dicklichen LeFou und dessen kläglichen Versuche, es Gaston nachzutun, werden belächelt.²⁵

²⁵ Tatsächlich zeigten sich die liberalen Filmkritiker laut Tasker weniger um die Filme selbst, als eher um die Moral des Publikums besorgt, von dem angenommen wurde, dass es sich von den Männlichkeitsbildern des Actionfilms der 1980er-Jahre angezogen fühlte (107–108). Dass die Figur des Gaston tatsächlich ein »Kind ihrer Zeit« ist – d. h. sich mit ihrer Körperlichkeit in einen zeitgenössischen Diskurs um Körper und Männlichkeiten einschrieb –, zeigt ein kurzer Blick auf die Inszenierung der Musicalnummer »Gaston« in der Neuverfilmung von 2017, welche auf diesen Diskurs *nicht* mehr Bezug nimmt. Scheint die Körperlichkeit Gastons in der aktuellen Version doch

7. Von der Gefahr ein Sexobjekt zu sein

Doch bei niemandem sorgt Gaston so sehr für Bewunderung wie bei den namenlosen Drillingen, die bereits in zwei der Musicalnummer vorangehenden Szenen erscheinen. Gastons Reaktionsweise darauf, der Mittelpunkt eines weiblich belegten Blickes zu sein, markiert seine Männlichkeit als eine zutiefst unsichere. Beide Male werden die Drillinge von der Figur Gastons vollständig ignoriert, während sie ihn anschnitten, seine körperlichen Vorzüge preisen (»He's such a tall, dark, strong and handsome brute.« (00:07:20)) oder bei der Aussicht seiner

eine gänzlich andere als noch 1991. Gaston ist im Jahr 2017 nicht mehr der Bodybuilder-Muskelmann, dessen Körper ausgestellt und fetischisiert wird. (Ein erster Hinweis auf diese Veränderung mag die Einstellung sein, mit der Gaston in der Neuverfilmung eingeführt wird: Statt eines untersichtigen Blickes auf den posierenden Gaston – dessen Körper gleich beim ersten Auftritt den Kader beherrscht (00:06:29) –, zeigt die Neuverfilmung Gastons ersten Auftritt aus weiter Entfernung und in der Rückansicht, wenn er – gemeinsam mit LeFou – in einer Supertotalen auf das Dorf zureitet (00:07:46). Der Unterschied zwischen dem imposanten, in die Höhe ragenden Körper und den kleinen Figuren auf den Pferderücken könnte kaum gravierender sein.) So präsentiert Gaston bei der Textzeile »As a specimen, yes, I'm intimidating« nicht mehr selbstbewusst seine Bizepse, sondern lehnt seinen Körper blasiert und gelangweilt im Sessel zurück (00:36:09). Interessanterweise wurden in der Neuverfilmung einige Textzeilen, die sich speziell auf Gastons muskulöse Männlichkeit beziehen, sogar gestrichen (»For there's no one as burly and brawny. As you see, I've got biceps to spare. Not a bit of him scraggly or scrawny. That's right. And every last inch of me's covered with hair.« (00:27:33)) und mit einer Beschreibung seiner unfairen Jagdmethoden ersetzt (»When I hunt I sneak up with my quiver and beasts of the field say a prayer. First I carefully aim for the liver then I shoot from behind. Is that fair? I don't care.« (00:36:36)). Dementsprechend reißt sich Gaston auch nicht das Hemd vom Leib, um seinen behaarten Oberkörper zu zeigen (00:27:43). Und statt der in diesem Kapitel beschriebenen Bodybuilding-Posen, die Gastons Muskulosität auf extreme Weise zur Schau stellen, stemmt Gaston eine Dorfbewohnerin und LeFou auf seinen Schultern in die Höhe (00:37:13). Mag dieser körperliche Akt auch beeindruckend sein und Muskelkraft implizieren, so ist er doch weit entfernt von der Fetischisierung (und gleichzeitig Problematisierung) exzessiver männlicher Muskulosität, wie sie in der Musicalnummer »Gaston« von 1991 zu finden ist. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Neuverfilmung von 2017 versucht, die Figur des Gaston aus ihrem Rambo-Diskurs zu lösen und andere Wege in der Darstellung zu beschreiten. Die im Film von 1991 so zentrale Betonung von Körper und Muskulosität entfällt und wird durch eine seltsame Mischung aus Hochmut, Naivität, Tollpatschigkeit und (mit fortschreitendem Verlauf des Films) Wahnsinn ersetzt. Das Ergebnis ist eine auffallend inkonsistente Figur. (Im Gegensatz zu der in sich konsistenten Charakterisierung Gastons als narzisstischem Muskelmann.) Eine eingehende Analyse dieser Figur, die darüber hinaus der Frage nachgeht, welche Rolle diese Darstellung von Männlichkeit in den Gender-Diskursen unseres Jahrzehnts spielt, ist zu diesem Zeitpunkt vielleicht noch zu früh und kann wohl erst mit einigem zeitlichen Abstand auf wirklich gewinnbringende Weise angegangen werden.

Hochzeit mit Belle in Tränen zerfließen (00:17:15). Ihre ausgestellte Besessenheit mit Gaston ist das einzige Charakteristikum, worüber sich die Drillinge definieren. In Übereinstimmung hiermit steht auch die Charakteranimation der Frauen, welche nicht individuell, sondern nahezu identisch gestaltet ist und nur in der abweichenden Farbgebung der ansonsten vollkommen gleichartigen Kleider und in minimalen Variationen des Stirnhaars Unterscheidungen findet. Als Einzelfiguren sind die Drillinge für *BEAUTY AND THE BEAST* nicht relevant, als Gruppe haben sie allerdings eine entscheidende Funktion: Über die Drillinge wird Gastons Attraktivität und erotische Anziehungskraft eingeführt und immer wieder bestätigt, außerdem bilden sie eine Kontrastfolie, vor welcher Belle sich als weibliche Hauptperson, sowohl äußerlich als auch in ihrer Charakterausarbeitung, abheben kann.²⁶

Gastons Weigerung, die Anwesenheit seiner drei Verehrerinnen zur Kenntnis zu nehmen, setzt sich auch in der Wirtshausszene fort, obwohl er dort zweimal in engem Zusammenspiel mit ihnen gezeigt wird. Die erste Interaktion findet statt, wenn sich die Drillinge in einer einzigen schnellen Bewegung dicht um Gaston, welcher auf einem Sessel thront, versammeln und diesen anschließend, auf Boden und Sessellehne sitzend, von unten herauf anhimmeln (00:26:32). Sobald die Frauen so nahe gerückt sind, dass sie ihn berühren, reckt Gaston seinen Oberkörper und wendet sein Gesicht ab. Sein Kinn nach vorne gestreckt, tendiert Gastons Blick nach

²⁶ Durch das Verhalten der Drillinge wird ein Kontrast geschaffen, der es ermöglicht, Belles Charakter im Vergleich edler erscheinen zu lassen; beurteilt diese Gaston doch aufgrund seiner Persönlichkeit und nicht auf Basis rein äußerlicher Faktoren. Die auf der Ebene der Narration implizierte moralische Überlegenheit Belles, setzt die Unterschiede im Charakterdesign der vier jungen Frauen in ein interessantes Verhältnis; lässt sich doch annehmen, dass *BEAUTY AND THE BEAST* auch hierüber den edlen Charakter Belles vom oberflächlichen der Drillinge abheben will. Die Art und Weise wie dies geschieht, ist vielsagend: Zeichnet sich Belle durch eine idealisiert schlanke und doch zugleich sanduhrförmige Figur aus, so wird diese bei den Drillingen durch die stärker ausladende Brust- und Beckenpartie noch einmal übersteigert. Bei dieser im Vergleich üppigeren Weiblichkeit steht gerade der Brustansatz besonders im Fokus, welcher durch den großen Ausschnitt der Trachtenkleider deutlich betont wird. Ferner wird die Brust der Drillinge auch durch die Animation ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, denn bei jeder Bewegung der Frauen schwingen deren Brüste mit. Belles Dirndlkleid dagegen ist mit einer hochgeschlossenen Bluse versehen und ihre Brüste werden im Gegensatz zu denen der Drillinge nicht in Bewegung animiert. Eine ausführliche Analyse und Interpretation dieser Gegenüberstellung von Weiblichkeiten und deren Implikationen würde hier zu weit führen, wäre aber sicherlich eine intensivere Betrachtung wert.

oben zur Decke; weg von den Frauen um ihn herum. Kurze Zeit später stemmt er eine Holzbank, auf welcher die Drillinge sitzen und schon wieder die Vorzüge seines Körpers besingen (»For there's no one as burly and brawny.« (00:27:33)), mühelos mit nur einem Arm über seinen Kopf und lässt sie anschließend wieder zu Boden fallen. Dabei singt Gaston in Richtung der umstehenden Gäste und kein Blick weist darauf hin, dass er die Frauen auf der Bank überhaupt bemerkt hat.

Auch hier sind Richard Dyers Beobachtungen zu den Unsicherheiten, die sich am Bild des männlichen Pin-ups niederschlagen, entscheidend. Dyer geht in seinem Artikel von der Annahme aus, das Recht zu blicken und einen anderen Körper durch den eigenen Blick zu sexualisieren, sei die Inanspruchnahme einer Machtposition, welche demgemäß in der patriarchalen Gesellschaft ein männliches Privileg darstelle (61–63). Hierauf aufbauend konstatiert Dyer, dass Bilder, die den Körper des Mannes sexualisieren und ihn dem Blick ausstellen, in ihrem Kern eine Verletzung eben dieser Dominanzposition bedeuten. Dementsprechend sind die Bilder männlicher Pin-ups geprägt von Abwehrreaktionen, mithilfe derer diese Verletzung umgangen werden soll: Der Blick des männlichen Pin-ups ist etwa dahingehend konstruiert, dass die Tatsache, das Objekt eines sexualisierenden Blickes zu sein, effektiv geleugnet wird (ebd. 63–66). Den ausgestellten Körper so zu inszenieren, dass er den Anschein von Aktivität vermittelt, welche – in Abgrenzung zur Passivität – als klassisch männliche Eigenschaft gilt, dies stellt eine weitere solche Methode dar, um die männliche Dominanzposition zu bewahren (ebd. 66–67).

Gastons Reaktion darauf, das Zentrum des eindeutig sexuell konnotierten Blicks der Drillinge zu sein, lässt sich nun im Kontext von Dyers Beobachtungen lesen. Das beinahe ununterbrochene Starren der Drillinge,²⁷ ihr Loblied auf die körperlichen Vorzüge Gastons und auch ihre Körpersprache, welche sexuelle Erregtheit beim Anblick Gastons suggeriert – sie fächeln sich aufgeregt Luft zu (00:07:19), stoßen tiefe

²⁷ Die Drillinge werden von Beginn an beinahe durchgehend als Blickende inszeniert: Selbst, wenn sie miteinander sprechend gezeigt werden, weisen ihre Blicke doch über den Kaderrand hinaus, in Richtung Gastons. Der Film zeigt sie so versunken in ihre Betrachtung, dass sie nicht einmal registrieren, wenn sie LeFou, der neben ihnen steht, aus Versehen beim Bedienen einer Wasserpumpe nass spritzen (00:07:12).

Seufzer aus (00:08:25) und beißen sich auf die Lippe (00:26:36) –, rücken Gaston in die Position des sexualisierten Objekts. Wird Gaston als Charakter gezeichnet, der mit seinem Narzissmus und der Exzesshaftigkeit seines Körpers – zwei Eigenschaften, welche die Stabilität seiner Männlichkeit symbolisch in Frage stellen – vollständig im Reinen ist; so wird er gleichzeitig als Figur gezeigt, die sich, konfrontiert mit der Sexualisierung der eigenen Person, hysterisch ihrer Männlichkeit rückversichern muss. *BEAUTY AND THE BEAST* inszeniert Gastons Versuche, seine Verehrerinnen schlichtweg zu ignorieren, indem er entweder den Blick abwendet oder im Angesicht ihrer Bewunderung lieber seine Muskeln spielen lässt, folglich als eine angestrenzte und (aufgrund der physischen Nähe seiner Bewunderinnen) zum Scheitern verurteilte Bemühung mit dem Ziel, der Bedrohung seiner männlichen Dominanzposition auf diese Weise beizukommen.

Auch der muskulöse Actionheld befindet sich – stellt der Blick auf seinen Körper doch die Grundlage für das Genre, in welchem er agiert, dar – in der ständigen Gefahr erotisiert und sexualisiert zu werden. Es erscheint einleuchtend, dass der Abwehrmechanismus, welcher beim Genre des Actionfilms zum Tragen kommt, die Inszenierung von *Aktivität* ist, insbesondere innerhalb einer Kampfhandlung (Tasker 118). Gastons Inszenierung von Aktivität ist jedoch, wie bereits herausgestellt, immer genau das: lediglich eine *Inszenierung*. Gaston wird nicht aktiv bei der Jagd, sondern in *Jägerspose* eingeführt: Eine Einstellung, die in ihrem Kern bereits die zentralen Charakteristika dieser Figur enthält. Keine Szene der Aktivität ›rechtfertigt‹ Gastons Muskulosität.²⁸ Vielmehr definiert sich die Figur Gastons von Anfang an vorrangig über eine ausgestellte Muskulosität, die sich trotz ihrer visuellen Evidenz immer wieder aufs Neue präsentiert und in Posen zur Schau stellt – nicht innerhalb einer Jagd- oder Trainingssituation, sondern innerhalb einer Musicalnummer, wodurch ein freiwilliges und selbstverliebttes Ausstellen des eigenen Körpers impliziert wird. Gleichzeitig haftet jeder Zurschaustellung dadurch der Verdacht der Überkompensation an; wird die Stabilität und ›Echtheit‹ von Gastons Männlichkeit in

²⁸ Wie das etwa bei den Disney-Helden Tarzan oder Hercules geschieht, die sich ihre muskulösen Körper innerhalb einer Trainingssequenz ›verdienen‹.

Frage gestellt. Doch nicht nur Gastons ständiges Posieren, auch die ihn umgebende Kulisse vermittelt den Eindruck von Überkompensation: Die Wand hinter ihm ist behangen mit Tierköpfen, Hirschgeweihen sowie einem Gemälde von sich selbst in Siegerpose, dessen Rahmen ebenfalls aus Geweihen besteht. Zudem steht Gastons Sessel, der gleichermaßen aus Geweihen und Fellen gefertigt ist, auf einem Bärenfell. Gastons Textzeile »I use antlers in all of my decorating« (00:28:24) ist hier unübersehbar ins Bild gebracht. Gaston wird als eine Figur gezeichnet, die sich ihrer Männlichkeit versichern muss, indem sie sich mit Symbolen von Härte, Aktivität und Sieg umgibt; Symbole, die Cynthia Erb in ihrer Analyse als »phallic decorative objects« (64) beschreibt. »Phallisch«²⁹ wohl im Sinne Dyers: die Härte und kantige Form des Phallus stellt in der patriarchalen Gesellschaft ein Symbol männlicher Macht dar, welches jedoch gleichsam auch immer auf die Unzulänglichkeiten eben jenes Körperteils verweist, aus welchem es seine Symbolträchtigkeit zieht:

That leads to the greatest instability of all for the male image. For the fact is that the penis isn't a patch on the phallus. The penis can never live up to the mystique implied by the phallus. Hence the excessive, even hysterical quality of so much male imagery. (71)

Wenn Gastons Männlichkeit als eine inszeniert wird, die sich hysterisch über ein Übermaß an phallischen Symbolen definiert, dann lässt sich folglich festhalten, dass dieses Zuviel immer auch schon impliziert, hiermit werde das Fehlen einer stabilen Männlichkeit kompensiert. Und genau dieses Fehlen einer stabilen Männlichkeit ist es, worüber sich Gastons Körper primär verstehen lässt.

8. Gastons schurkisch instabile Männlichkeit

Wenn Tasker den Körper des muskulösen Actionhelden folgendermaßen beschreibt »[...] a parodic performance of ›masculinity‹, which both enacts and calls into question the qualities they embody« (111), dann kann Gaston in gewisser Weise als Parodie

²⁹ »In der Psychoanalyse unterstreicht die Anwendung dieses Ausdrucks die *symbolische* Funktion des Penis in der intra- und intersubjektiven Dialektik, während der Ausdruck ›Penis‹ vielmehr dazu dient, das Organ in seiner *anatomischen* Realität zu bezeichnen« (Laplanche und Pontalis 385). Hervorhebungen durch Y.F.

der Parodie gelesen werden, durch welche alle Ambivalenzen des muskulösen Actionhelden gezielt in den Vordergrund gerückt, noch einmal potenziert und dadurch besonders herausgestellt werden. So sind die enorme Muskulosität und der zur Schau getragene Narzissmus Gastons dazu angetan, das Wesen seiner Männlichkeit zu hinterfragen; implizieren sie doch eine konstruierte statt eine wie auch immer geartete ›natürliche‹ Geschlechtlichkeit sowie eine, wenn schon nicht fluide, dann zumindest ambivalente Sexualität. Nun zeigt BEAUTY AND THE BEAST Gaston einerseits als eine Figur, die mit diesen, die ›Echtheit‹ seiner Männlichkeit in Zweifel ziehenden Attributen völlig im Reinen ist: Freudig präsentiert Gaston seinen Körper und ungeniert schwelgt er in Selbstliebe. Die Musicalnummer ›Gaston‹ stellt Gastons Männlichkeit nicht nur als Konstrukt aus, sondern *feiert* diese Konstruiertheit in der audiovisuellen Fetischisierung von Gastons animiertem Körper.

Andererseits implizieren die Blickstrukturen des Films – insbesondere jene zwischen Gaston und den Drillingen – Gastons Angst vor dem Verlust seiner männlichen Dominanzposition. Schon die erste Einstellung auf Gaston zeigt, wie sich dieser als resolute und unerschütterliche Figur lediglich *präsentiert*. Durch die übertrieben phallische Ausstellung von Männlichkeit, vermeidet Gaston hysterisch den Blick hinter diese Fassade. Mit Belles Zurückweisung beginnt die Dekonstruktion der Figur Gastons hin zu einer Männlichkeit, die ihre inhärente Instabilität nicht nur feiert, sondern auch fürchtet.

Gastons misogynen Verhalten markiert ihn von Anfang an als Bösewicht von BEAUTY AND THE BEAST: Er belächelt Belles Interessen (»How can you read this? There's no pictures.« (00:08:14)); zeigt mit seinem Gewehrlauf auf Belle, als wäre sie ein Tier, das es zu erlegen gilt (00:06:42) und entreißt ihr achtlos das Buch, das sie in Händen hält (00:08:10). Gastons Interesse basiert einzig auf Belles körperlicher Attraktivität, welche einem gesellschaftlich konstruierten Ideal entspricht, dessen er habhaft werden will:

This is standard heterosexual male projection, for Gaston imagines that Belle's beauty makes her a valuable object, not recognizing that the source of his pleasure resides not in her body but in the culturally inscribed mechanics of his own vision. (Erb 66)

Während seines aggressiv-aufdringlichen Heiratsantrags nutzt Gaston immer wieder seinen Körper, um Belle in ihrer Bewegungsfreiheit einzuschränken (00:17:37).³⁰ Es ist genau jenes zudringliche Verhalten, das letztlich zu Gastons Demütigung führt: Gaston baut sich über Belle auf, welche zurückgedrängt an der Haustür lehnt (00:18:28). Das Gewicht auf seinen Händen, die zu beiden Seiten von Belles Kopf gegen die Tür gestemmt sind, verliert Gaston in dem Moment, da Belle den Türknauf dreht, das Gleichgewicht und fällt vor der versammelten Dorfgemeinschaft in den Schlamm vor Belles Hütte. Im Versuch seine angekratzte Männlichkeit wiederherzustellen, werden Gastons Pläne im Verlauf des Films immer hinterhältiger und bedrohlicher. Das subversive Potenzial von Muskulosität und Narzissmus rückt in den Hintergrund, während die gefährlichen Tendenzen dieser Attribute in der Inszenierung verstärkt hervortreten. So macht sich *BEAUTY AND THE BEAST* Gastons instabile Männlichkeit auf mehrere Arten zunutze: Ist sie dazu angetan Unbehaglichkeiten, die Konsistenz und Beständigkeit von Geschlecht und Sexualität betreffend, auszulösen, wird sie doch gleichzeitig in ihrer Konstruiertheit gefeiert und zelebriert. Doch je näher der Film seinem Ende kommt, desto energischer versucht Gaston, dem von ihm selbst geschaffenen Bild imposanter Männlichkeit zu entsprechen; die Gefahr verkörpernd, die darin lauert, den Anschein einer stabilen, gefestigten Männlichkeit um jeden Preis aufrechterhalten zu müssen. So scheint der Endkampf zwischen Gaston und dem Biest letztlich auch der Kampf zweier Männlichkeiten zu sein.

Cynthia Erb verweist auf die Parallelen, die zwischen diesen beiden Charakteren bestehen: Beinahe schon das spiegelbildliche Gegenstück zum jeweils anderen verkörpernd, werden Gaston und Biest immer wieder visuell – über Körperlichkeit und Motivik – zueinander in Beziehung gesetzt. So teilen sie nicht nur einen ähnlichen Körperbau, sondern auch eine ausgeprägte Besessenheit mit dem eigenen Äußeren, was bei beiden Charakteren über das Motiv des Spiegels betont wird

³⁰ Dies ist eine weitere Szene in *BEAUTY AND THE BEAST*, die als *ROCKY*-Referenz gedeutet werden kann. Die Art wie Gaston seinen Körper einsetzt, um Belle am Weggehen zu hindern, kann als ins Bedrohliche gesteigerte – beziehungsweise die Bedrohlichkeit entlarvende – Version der Szene gedeutet werden, in der Rocky Adrian auf ganz ähnliche Weise, indem er seinen muskulösen Körper vor ihr aufbaut, am Verlassen seiner Wohnung hindert (00:48:13).

(63).³¹ Doch wo Gaston die Indikatoren seiner instabilen Männlichkeit, Narzissmus und Muskulosität, stolz vor sich herträgt, wird das Biest als eine Figur gezeichnet, die unter genau diesen physischen und psychischen Eigenschaften zu leiden hat. Gaston hat seinen hypermuskulösen Körper selbst erschaffen, das Biest hingegen hat sich seinen ›monströsen‹ Körper nicht ausgesucht. Ebenso lassen sich Gastons hyperbolische Beschreibungen seiner selbst »And every last inch of me's covered with hair« (00:27:43), »So I'm roughly the size of a barge« (00:28:08) auf das Biest übertragen – nur, dass der Film ihnen hier eine tragische anstelle einer lächerlichen Note verleiht. So wird das Biest schließlich auch von den Markern seiner instabilen Männlichkeit befreit und enthüllt sich letzten Endes als Prinz; womit die Wandlung hin zum Träger einer gesicherten Männlichkeit abgeschlossen ist. Gastons weiterhin instabiler Männlichkeit weiß sich der Film hingegen nur zu entledigen, indem er diese gänzlich auslöscht und den selbstverliebten, überheblichen Gaston den klassischen Filmtod eines Bösewichts sterben lässt: den Fall des Hochmütigen.

9. Ausblick

Das Aufkommen des Bodybuilding-Körpers in der Populärkultur deutet Tasker – anders als viele ihrer Zeitgenoss_innen, die in diesem einen reaktionären Backlash gegen den Feminismus sehen – als Zeichen dafür, dass mehrere Formen von Männlichkeit gesellschaftlich akzeptabel werden und Männern deswegen im Umkehrschluss eine größere Bandbreite an Identitäten zugestanden wird (73). Durch die Ausstellung einer instabilen und nicht determinierbaren Männlichkeit stellt auch der narzisstische Muskelmann Gaston – die Parodie der Parodie – patriarchale Strukturen in Frage. Gleichzeitig tritt Gaston auf der narrativen Ebene in der Rolle des Antagonisten auf: Seine Figur stirbt am Ende den Filmtod, wodurch sein subversiver Körper von der Leinwand verschwindet. Die Männlichkeit Gastons

³¹ Tatsächlich stellt das Verhältnis Biest/Gaston sowie die Entwicklung desselbigen die Basis von Cynthia Erbs Analyse dar. Auch Susan Jeffords sieht wohl gewisse Analogien zwischen diesen Figuren, denn sie erwähnt kurz, Gaston könne als gesellschaftliche Verkörperung all der charakterlichen Mängel des Biests gesehen werden, baut dieses Argument im weiteren Verlauf ihres Textes jedoch nicht weiter aus (169).

wird in *BEAUTY AND THE BEAST* *sowohl* ausgestellt und gefeiert *als auch* gefürchtet und letztendlich ausgelöscht.

Nachdem die Unsicherheiten und Faszinosas, die eine hypermaskuline Männlichkeit kulturell umgeben können, in der Analyse des Bösewichts Gaston aus *BEAUTY AND THE BEAST* herausgearbeitet wurden, können sich auf dieser Basis nun weitere Betrachtungen anschließen. So ist die Frage interessant, wie der Film *MULAN*, dessen zentrale Themen Gender und Identität sind, die Körperlichkeit seines hypermaskulinen Bösewichts, Shan-Yu, in ein Verhältnis zu den anderen Geschlechtlich- und Männlichkeiten des Films setzt. Oder wie der Film *TARZAN* Hypermaskulinität verhandelt; zeigt dieser Film doch das doppelte Bild sowohl eines hypermaskulinen Bösewichts, Clayton, als auch eines hypermaskulinen Helden, Tarzan. Oder wie – genau entgegengesetzt – Commander Rourkes hypermaskuline Körperlichkeit in *ATLANTIS: THE LOST EMPIRE* (*ATLANTIS – DAS GEHEIMNIS DER VERLORENEN STADT*, US 2001, Regie: Gary Trousdale) in harten Kontrast zu der schlaksigen Gestalt des Helden, Milo, gesetzt wird.

Auf all diese Fragen lohnt es sich, eine Antwort zu finden: Denn im Bild des hypermaskulinen Disney-Bösewichts wird Männlichkeit auf eine neue Art und Weise sichtbar. Nimmt man diese Figur in all ihren Ambivalenzen und Inkohärenzen ernst, hat sie das Potenzial, eine Menge über das Konzept Männlichkeit, die damit verbundenen Ängste sowie dessen Faszinationskraft zu offenbaren.

Autorin

Yvonne Festl erwarb ihren Bachelorabschluss 2017 am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität. Derzeit studiert Frau Festl im Masterstudiengang des Seminars für Filmwissenschaft. Ihre Forschungsschwerpunkte konzentrieren sich auf die Themen Animationsfilm, Special Effects, Visual Effects, Fantastikforschung und Gender.

Konkurrierende Interessen

Die Autorin hat keine konkurrierenden Interessen zu erklären.

Filmografie

BEAUTY AND THE BEAST. Regie: Gary Trousdale and Kirk Wise. US 1991.

BEAUTY AND THE BEAST. Regie: Bill Condon. US 2017.

LA BELLE ET LA BÊTE. Regie: Jean Cocteau. FR 1946.

ROCKY. Regie: John G. Avildsen. US 1976.

Zitierte Werke

Brode, Douglas. *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney Entertainment*. University of Texas Press, 2005.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.

Cohan, Steven und Ina Rae Hark. »Introduction«. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Hg. Steven Cohan und Ina Rae Hark. Routledge, 1993. 1–8.

Davis, Amy M. *Handsome Heroes & Vile Villains: Men in Disney's Feature Animation*. John Libbey, 2013.

Dyer, Richard. »Don't Look Now: Richard Dyer Examines the Instabilities of the Male Pin-up«. *Screen*, 23(3–4): 61–73, 1982. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.61>

Erb, Cynthia. »Another World or the World of an Other? The Space of Romance in Recent Versions of ›Beauty and the Beast««. *Cinema Journal*, 34(4): 50–70, 1995. DOI: <https://doi.org/10.2307/1225577>

Gill, Rosalind. »Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad«. *The Sociological Review*, 51(S1): 34–56, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2003.tb03602.x>

Griffin, Sean. *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New York University Press, 2000.

Hißnauer, Christian und Thomas Klein. »Männer – Machos – Memmen. Filmische Entwürfe von Männlichkeit«. *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*. Hg. Christian Hißnauer und Thomas Klein. Bender, 2002. 9–16.

Hißnauer, Christian und Thomas Klein. »Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit«. *Männer – Machos – Memmen*.

- Männlichkeit im Film*. Hg. Christian Hißnauer und Thomas Klein. Bender, 2002. 17–48.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Rutgers University Press, 1994.
- Jeffords, Susan. »The Curse of Masculinity: Disney's Beauty and the Beast«. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Hg. Elisabeth Bell, Lynda Haas und Laura Sells. Indiana University Press, 1995. 167–172.
- Johnston, Ollie und Frank Thomas. *The Disney Villain*. Hyperion, 1993.
- Kaltenecker, Siegfried. *Spiegelformen: Männlichkeit und Differenz im Kino*. Stroemfeld, 1996.
- Laplanche, J. und Pontalis, J.-B. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 15. Aufl. Suhrkamp, 1999.
- Li-Vollmer, Meredith und Mark E. LaPointe. »Gender Transgression and Villainy in Animated Film«. *Popular Communication*, 1(2): 89–109, 2003. DOI: https://doi.org/10.1207/S15405710PC0102_2
- Mulvey, Laura. »Visuelle Lust und narratives Kino«. Aus dem Englischen von Karola Gramann, *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. Lilian Weissberg. Fischer, 1994. 48–65.
- Oltmann, Katrin. *Remake | Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. transcript, 2008.
- Putnam, Amanda. »Mean Ladies: Transgendered Villains in Disney Films«. *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. Hg. John Cheu. McFarland & Company, 2013. 146–162.
- Stephan, Inge. »Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des »ersten Geschlechts« durch *men's studies* und Männlichkeitsforschung«. *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. Claudia Benthien und Inge Stephan. Böhlau, 2003. 11–35.
- Tanner, Litsa Renée et al. »Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films«. *The American Journal of Family Therapy* 31: 355–373, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1080/01926180390223987>
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, genre, and the action cinema*. Routledge, 1993.

Unbekannt. »Pflichtposen – Männer. Bodybuilding und Classic-Bodybuilding«. *Deutscher Bodybuilding und Fitness Verband e.V.* <http://dbfv.de/pflichtposen-maenner/> 05 November 2018.

How to cite this article: Festl, Yvonne. »Rambo im Märchenland – Zur Darstellung von Hypermaskulinität in Disneys BEAUTY AND THE BEAST (1991)«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.1 (2019): 1–31. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.791>.

Published: 04 Juli 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Zeitschrift für Fantastikforschung is a peer-reviewed
open access journal published by Open Library of
Humanities.

OPEN ACCESS The Open Access logo, featuring the words 'OPEN ACCESS' followed by a circular icon containing a stylized padlock with an open keyhole.