

Walt Disneyys Stiefkinder

Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino

Patrick Gröss



Walt Disneys Stiefkinder

Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität

München

vorgelegt von

Patrick Gröss

aus

Mainz

2022

Referent/in: PD Dr. Jörg von Brincken

Korreferent/in: Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Tag der mündlichen Prüfung: 07.07.2022

Danksagung

Für die Unterstützung beim Verfassen meiner Dissertation möchte ich mich besonders bedanken bei:

PD Jörg von Brincken

Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Prof. Dr. Markus May

Dr. Sebastian Stauss

Dr. phil Lars Krautschick, Dipl.-Ing. Marcelo F. De La Cruz Jara, Daria Gordeeva M. A.

Ramon Lobato, Andrew S. Kiste, Karin Walter (Media Control und AGF), Evelyn Peterswerth (GfK), Golden Films, The Walt Disney Company Germany

Cover: Jana Hesselbarth

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1 Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino	10
1.2 Was zeichnet die Handlungen und die Figuren aus?	19
1.3 Das Modell des Subcinema	21
1.4 Um was geht es in den Filmen?	32
2. Dschafars Rückkehr	35
2.1 Reproduktion des Kinofilms	39
2.2 Wer ist die Hauptfigur?	45
2.3 Ein lukrativer Geschäftszweig entsteht	53
3. Aladdin und der König der Diebe	61
3.1 Familienzusammenführung im Heimkino	63
3.2 Neue Rivalen für Aladdin	73
3.3 Das Jahrzehnt der Postmoderne	77
4. Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	83
4.1 Was passierte während des Kinofilms?	85
4.2 Die Emanzipation der Disney-Prinzessinnen	96
5. Belles zauberhafte Welt	101
5.1 Aus den Episoden einer Fernsehserie	108
5.1.1 Immer wieder der gleiche Konflikt	109
5.1.2 Das Liebesleben von Lumière	110
5.1.3 Das Gegenteil von Quality-TV	114
5.1.4 Figuren verlieren das Gedächtnis	124
5.2 Die neuen Schlossbewohnenden	130
5.3 Keine Angst um die Reputation	133
6. Pocahontas 2 - Die Reise in eine neue Welt	134
6.1 Culture Clash	136
6.2 Das „Sub“ in Subcinema	143
6.3 Kombination aus mehreren Genres	151
7. Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich	153
7.1 Szenen mit Wiedererkennungswert	155
7.2 Die Reinkarnation von Simba	163
7.3 Nachfrage durch Verknappung	167

8. Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer	171
8.1 Kein romantic plot für Melody	172
8.2 Eine Mutter und Tochter Geschichte	177
8.3 Was macht die Konkurrenz?	181
9. Phase II – Fortsetzung folgt	184
9.1 Die kulturelle Erinnerung	204
10. Fazit	218
11. Quellenverzeichnis	224
11.1. Literatur	224
11.2 Persönliche Korrespondenz	241
11.3 Zahlenmaterial	242
11.4 Filme	246
11.5 Weitere Filme	250
11.6 Serien	268
11.7 Sonstige Videos	269
11.8 Videospiele	270
11.9 Bilder	271
11.10 Disney-Meisterwerke	273
11.11 Musik	276
Anhang	

1. Einleitung

Die Geschichte von *Der König der Löwen* dürfte den meisten Menschen geläufig sein. Deshalb soll sie an dieser Stelle nicht noch einmal erzählt werden, sondern lieber die Erfolgsgeschichte, die mit dem Kinofilm beginnt. Dieser startete im Jahr 1994 und spielte weltweit 763 Millionen US-Dollar ein, wodurch er zum damaligen Zeitpunkt der zweiterfolgreichste Kinofilm aller Zeiten war (Vgl. Wikipedia 2018a). 15 Monate nach dem Kinostart erhielt der Soundtrack zum Film schon die zehnte Platinauszeichnung, die für 10 Millionen verkaufte Einheiten vergeben wird (Vgl. RIAA 2017). Im gleichen Jahr wurde *Der König der Löwen* auf VHS veröffentlicht, von der insgesamt 32 Millionen Einheiten abgesetzt werden konnten. Dies macht sie zur meistverkauften VHS-Veröffentlichung aller Zeiten (Vgl. Susman 2003). 1997 folgte die Musical-Adaption des Films, die mit einem Umsatz von 1,5 Milliarden US-Dollar das erfolgreichste Musical ist, das je am Broadway gespielt wurde (Vgl. Broadway World 2017). Die Wiederaufführung von *Der König der Löwen* in einer 3D-Fassung lief 2011 in den Kinos und erhöhte das weltweite Einspielergebnis auf 968 Millionen US-Dollar, wodurch der Film mit weitem Abstand auf Platz eins der erfolgreichsten Zeichentrickfilme aller Zeiten rangiert (Vgl. Wikipedia 2018a, 2021). All dies ist eine beispielhafte Illustration dessen, dass ein Kinofilm zu einem immer weiter wachsenden Franchise ausgebaut werden kann. Für ein solches findet sich im Filmlexikon folgende Beschreibung:

Ein *franchise film* ist ein Film, der eine Serie von *sequels* oder *spin-offs* auslöst. [...] Die Verwertungskette von *franchise films* umfasst aber nicht nur Nachfolgefilme, sondern auch Merchandising-Auswertungen, Themenbereiche in Erlebnisparks, Computerspiele und dergleichen mehr (Wulff 2011a).

Durch all dies ist *Der König der Löwen* auch fast drei Dekaden nach dem Kinostart noch omnipräsent. Durch ein umfassendes Merchandise-Angebot sind die Figuren aus dem Film in Form von Kuscheltieren und Spielzeugfiguren in Spielwarengeschäften auf der ganzen Welt aufzufinden. Auch bei einem Einkauf im Baumarkt, im Bekleidungsgeschäft oder bei Elektronik-Handelsketten wird es schwer, kein lizenziertes Produkt von *Der König der Löwen* zu finden, denn Simba und Co. sind auch auf T-Shirts, Puzzles oder in Videospielen zu sehen. Außerhalb des Einzelhandels gibt es das Merchandise ebenfalls, da die verkauften Produkte auch benutzt werden. Wer beispielsweise eine Kindergartengruppe auf einem Ausflug sieht, kann dabei oftmals einen Rucksack, eine Brotbüchse oder eine Trinkflasche von *Der König der Löwen* entdecken. Wie von Hans Jürgen Wulff beschrieben, ging die Verwertung des *franchise*

films weit über das Drehen neuer Filme hinaus. Letzteres blieb jedoch nicht aus, sondern bescherte dem Franchise sogar weitere Allzeitrekorde. So erschien *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* am 27. Oktober 1998 direkt auf VHS und wurde mehr als 15 Millionen Mal verkauft (Vgl. Hettrick 2001). Natürlich gibt die Verkaufszahl keinen Aufschluss darüber, wie oft der Film tatsächlich angesehen wurde. Es kann sich die ganze Familie vor dem Fernseher versammelt haben, die Videokassette kann aber auch ungeöffnet zu Hause liegen geblieben sein. Dennoch ist davon auszugehen, dass die meisten VHS-Kassetten gekauft wurden, um später angesehen zu werden. Die kommerzielle Auswertung des Films war damit natürlich noch nicht beendet, denn die Zuschauer_innen konnten den zweiten Teil von *Der König der Löwen* noch auf DVD, Blu-Ray, im Fernsehen oder im Streaming sehen. Parallel dazu war er stets in Videotheken verfügbar bzw. bei deren digitalen Nachfolgern. Der weltweite Umsatz aus dem Verkauf und dem Verleih von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* summierte sich bis ins Jahr 2005 auf insgesamt 464,5 Millionen US-Dollar, womit der Film zum damaligen Zeitpunkt die meistverkaufte Direct-to-Video-Veröffentlichung aller Zeiten darstellte (Vgl. Dutka 2005). Doch ist dieser Film dem Publikum auch noch derart in Erinnerung wie sein Vorgänger? Das beschriebene Merchandise bezieht sich stets auf den Kinofilm oder auf dessen Spin-Off *Die Garde der Löwen*. Dies ist eine Serie, die im Jahr 2015 startete und bis 2019 weiter produziert wurde. Im Mittelpunkt der Handlung steht Kion, der zweitgeborene Sohn von Simba. Da es sich um eine neuere Serie handelt, ist es also weit weniger überraschend, das zugehörige Merchandise zu finden als zu einem Kinofilm aus den mittleren 1990er Jahren. Ein ähnliches Bild zeigt sich bei den Suchergebnissen bei Google. So gibt es zum Suchbegriff „Der König der Löwen“ insgesamt 977.000 Einträge, während es zu „Der König der Löwen 2“ nur 50.000 sind. Noch größer fällt der Unterschied beim Originaltitel aus, denn zu „The Lion King“ findet Google ganze 42.800.000 Einträge, zu „The Lion King 2“ lediglich 938.000, zu der Schreibweise „The Lion King II“, mit der der Film auch veröffentlicht wurde, finden sich sogar nur 400.000. Somit findet Google bei der Suche mit den deutschen Titeln ca. zwanzigmal mehr Seiten zum ersten als zum zweiten Teil. Bei dem englischen Titel ist die Relation sogar noch größer und liegt abgerundet bei 45:1 bzw. bei 107:1 (Vgl. Google 2018a-e). Im Vergleich der beiden Filme wirkt es fast so, als wäre *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* in Vergessenheit geraten.

Genau dies ist der Punkt, an dem die vorliegende Arbeit ansetzt. Denn die oben angeführten Umsätze und Verkaufszahlen deuten darauf hin, dass der Film sehr viele Zuschauer_innen gefunden hat. Auch aktuell ist *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* noch nicht ganz

von der Bildfläche verschwunden. Zwar gibt es kein Merchandise oder Ähnliches, dennoch erfolgt in Deutschland mehrmals jährlich eine Ausstrahlung auf dem Disney Channel, und die zugehörige DVD wird im Einzelhandel noch immer in den vorderen Regalen platziert, manchmal sogar beworben. Sie findet sich vor allem auch in großen Warenhäusern, die ihre Multimedia-Abteilungen in den letzten Jahren ansonsten stark verkleinert haben. Dieses kontinuierliche Angebot spricht dafür, dass es auch noch eine anhaltende Nachfrage gibt. Zu den TV-Ausstrahlungen werden Zuschauer_innenzahlen ermittelt, die trotz umstrittener Erhebungsmethoden zumindest einen groben Eindruck davon vermitteln können, wie viele Menschen den Film gesehen haben. Bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen sieht es anders aus. Dort liegen zwar ebenfalls Zahlen vor, allerdings geben sie keinen Aufschluss darüber, wie oft der Film angesehen wurde und wie viele Personen sich dabei vor dem Fernseher versammelt hatten. Letzteres sind die ganz entscheidenden Fragen, da es sich bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* um einen Familienfilm handelt. Für diesen findet sich im Filmlexikon folgende Beschreibung:

Für den gemeinsamen Kinobesuch einer Großfamilie tauglicher Film, dessen Protagonisten typischerweise alle (zumeist aber drei) Generationen überspannen und dessen in der Regel harmlose Konflikte so gewählt sind, dass auch Kinder der Handlung folgen können (ohne vielleicht alles zu verstehen), während Erwachsene sich allenfalls milde langweilen. Viele Zeichentrickfilme (v.a. die Walt-Disney-Klassiker) und Heimatfilme der 1950er Jahre adressieren ein generationenübergreifendes Publikum und thematisieren innerfamiliäre Konflikte ohne gesteigerte dramatische Verwerfungen (wie sonst beim Familiendrama üblich). Häufig stehen auch kindliche Protagonisten im Mittelpunkt der Handlung (Amann/ von Keitz 2012).

Zwar beziehen sich die Aussagen auf einen Kinobesuch, doch es gibt keinen Punkt, der nicht auch auf das Heimkino zutreffen könnte. Inwiefern ein Film wie *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* auch die anderen Kriterien erfüllt, wird an anderer Stelle noch ausführlich erörtert werden. Von Bedeutung soll zunächst nur sein, dass sich der Familienfilm nicht nur durch seinen Inhalt auszeichnet, sondern durch die Weise, wie ihn sich das Publikum ansieht, nämlich gemeinsam mit anderen Familienmitgliedern. Daher sind verschiedene Konstellationen denkbar. Wer den Film von Walt Disney als Kind nicht selbst gesehen hat, hat ihn sich evtl. später mit seinen eigenen Kindern oder sogar schon mit den eigenen Enkelkindern angeschaut. Darüber hinaus können sich auch ältere Geschwister oder andere Verwandte einfinden, um das Werk gemeinsam mit den jüngsten Familienmitgliedern zu sehen. Folglich sind für die Zusammensetzung des Publikums diverse Konstellationen denkbar. Natürlich gibt

es auch Menschen, die sich den Film ansehen, weil er ihren Geschmack trifft, ohne dass es dabei zu der beschriebenen Familienzusammenkunft kommt. Somit kommt der hohe Bekanntheitsgrad der Filme von Walt Disney dadurch zustande, dass es erstens die Zuschauer_innen gibt, die sich den Film anschauen, und zweitens diejenigen, die dabei mit ihnen schauen. Da von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* insgesamt 15 Millionen Einheiten abgesetzt wurden, müsste also eine stattliche Zuschauer_innenzahl zusammenkommen. Dennoch liegt die Aufmerksamkeit des Publikums und der weiteren Franchise-Auswertung schwerpunktmäßig bei *Der König der Löwen*. Dem muss nicht immer so sein, wie andere Filmreihen beweisen. Bspw. unterscheidet das Publikum bei der *Der Pate*-, *Rocky*- und *Terminator*- Reihe sehr dezidiert zwischen den einzelnen Teilen. Zwar erhielten diese allesamt einen Kinostart. Das sollte allerdings keinen Einfluss darauf haben, ob sie dauerhaft in Erinnerung geblieben sind. Insbesondere die *Terminator*-Reihe hat in den letzten Jahren etliche Produktionen hervorgebracht, die von Anfang an kein allzu großes Interesse geweckt haben. An dieser Stelle ließe sich noch einmal genau erläutern, dass die Einspielergebnisse der besagten Filmreihen inflationsbereinigt betrachtet werden müssen, dass diese ebenfalls Einnahmen auf dem Heimkinomarkt erzielt haben, wodurch sie in der Summe mal mehr und mal weniger Geld erwirtschaftet haben als *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* einzig mit der VHS-Veröffentlichung. Daraus eine seriöse Zuschauer_innenzahl abzuleiten, wäre allerdings sehr schwierig, zumal diese nur wenig Aufschluss über die heutige Präsenz gibt. Der wichtigste Grund für die Auslassung dieser Berechnung ist neben unvollständigem Zahlenmaterial, dass die Kinostarts der ersten Filme der jeweiligen Reihen teilweise mehrere Jahrzehnte zurückliegen. Folglich kennt sie das Gros der Zuschauer_innen sowieso durch das Heimkino oder Fernsehausstrahlungen. Dies führt dann wieder zu der vorherigen Erkenntnis, dass Fortsetzungen wie *Der Pate – Teil II*, *Rocky IV – Kampf des Jahrhunderts* und *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* stärker in Erinnerung geblieben sind als *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*. Somit bleibt die Frage, wie dieser Film derart in Vergessenheit geraten konnte, obwohl ihn doch so viele Menschen gesehen haben. Die Frage wird dadurch noch drängender, dass *Der König der Löwen* nicht der einzige Kinofilm von Walt Disney ist, der für das Heimkino fortgesetzt wurde und dabei äußerst erfolgreich war. Es gibt auch noch Filme wie *Dschafars Rückkehr* und *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. Bei diesen handelt es sich um die Fortsetzungen von *Aladdin* und *Die Schöne und das Biest*. Wie schon bei *Der König der Löwen* kommt keine der späteren Veröffentlichungen – trotz des immensen kommerziellen Erfolgs – an die Popularität des Kinofilms heran. Gemäß des beschriebenen Sehverhaltens beim Familienfilm dürften diese Fortsetzungen sehr oft im

familiären Kreis angesehen worden sein. Dennoch haben nicht mehr so viele Menschen lebhaftere Erinnerungen daran wie eben an *Der König der Löwen*, *Aladdin* und *Die Schöne und das Biest*. Diese Beobachtung ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Denn es stellt sich die Frage, wovon diese Filme handelten, die so häufig gesehen wurden und dennoch nicht in bleibender Erinnerung geblieben zu sein scheinen.

Die Erfolge von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*, *Dschafars Rückkehr* und *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* wurden hier nur als Beispiele angeführt, um in das Themengebiet einzuführen, es gibt jedoch noch weit mehr Veröffentlichungen dieser Art. Mit insgesamt 22 Filmen, die zwischen 1994 und 2008 erschienen sind, stellen die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino eine lange, erfolgreiche Ära der Walt Disney Company dar. Auf dem Heimkinomarkt erzielten sie Einspielergebnisse, die so manchen Kinofilm in den Schatten stellten. Folglich sind die Fortsetzungen der Disneyfilme eine veritable Größe der Filmgeschichte, die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung verdient. Folgende Kinofilme wurden für das Heimkino fortgesetzt:

Jahr	Titel
1994	Dschafars Rückkehr
1996	Aladdin und der König der Diebe
1997	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber
1998	Belles zauberhafte Welt
1998	Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt
1998	Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich
2000	Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer
2001	Susi und Strolch 2: Kleine Strolche – Große Abenteuer
2002	Cinderella 2 – Träume werden wahr
2002	Der Glöckner von Notre Dame 2
2003	Atlantis – Die Rückkehr
2003	101 Dalmatiner 2 – Auf kleinen Pfoten zum großen Star
2004	Der König der Löwen 3 – Hakuna Matata
2004	Mulan 2
2005	Tarzan 2
2005	Lilo & Stitch 2 – Stitch völlig abgedreht
2005	Ein Königreich für ein Lama 2 – Kronks großes Abenteuer
2006	Bambi 2 – Der Herr der Wälder
2006	Bärenbrüder 2
2006	Cap und Capper 2 – Hier spielt die Musik
2007	Cinderella – Wahre Liebe siegt
2008	Arielle, die Meerjungfrau – Wie alles begann

Die Einordnung als Heimkinoveröffentlichung orientiert sich ausschließlich am amerikanischen Markt. Diese ist mit dem deutschen Markt weitestgehend identisch, eine Ausnahme besteht nur bei *Bambi 2 – Der Herr der Wälder*, welcher in Amerika direkt für das Heimkino erschien, während er in Deutschland einen Kinostart erhielt. Nicht in die Reihe der Fortsetzungen fallen Filme wie *Tarzan & Jane* oder *Stitch & Co.*, da es sich bei diesen um Spin-Offs der jeweiligen TV-Serien handelt. Ebenfalls ausgeschlossen sind die Spin-Offs der *Tinker Bell*-Reihe, bei denen es sich zudem auch nicht um Zeichentrick-, sondern um Animationsfilme handelt. Die inhaltliche Auseinandersetzung orientiert sich stets an der Erstveröffentlichung der Filme. Neue Szenen, wie sie z. B. bei der Wiederveröffentlichung von *Belles zauberhafte Welt* hinzugefügt wurden, werden somit ignoriert.

1.1 Die Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino

Der Titel der vorliegenden Arbeit lautet ‚Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino‘. Bevor die zugehörige Fragestellung vorgestellt wird, soll dieser erst einmal ausführlich erläutert werden.

Mit Disneyfilmen sind in diesem Fall ausschließlich Zeichentrickfilme gemeint, die im Kino liefen und der Reihe der sogenannten Walt Disney-Meisterwerke zugeordnet werden. Letztere Bezeichnung tauchte jahrelange in den Werbespots der Heimkinoveröffentlichungen auf und war dann auch auf den zugehörigen Verpackungen zu lesen. Eine Nachfrage bei der Walt Disney Company Germany ergab, dass es insgesamt 53 abendfüllende Filme gibt, die teilweise als Meisterwerk beworben bzw. bezeichnet wurden (Vgl. The Walt Disney Company 2018). Leider waren keine Angaben dazu enthalten, auf welche Werke dies genau zutrifft. Da die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino nachweislich allesamt auf Kinofilme folgten, die später mit der Bezeichnung Meisterwerk auf den Markt kamen, ist es nicht weiter nötig, die Ausnahmen aufzuspüren (Vgl. Amazon 2019 a-q). Folglich hat Walt Disney seinen Produktionen den hohen Status des Meisterwerks selbst verliehen. Die einzig ersichtlichen Kriterien dafür sind, dass die Werke aus dem eigenen Haus stammen und im Kino liefen. Wie beschrieben handelt es sich um eine Maßnahme, die einzig der Vermarktung dient und keinerlei Bewertung durch unabhängige Akteure darstellt. Es sei allerdings angemerkt, dass die künstlerische Wertschätzung durchaus unterschiedlich ausfällt. So genießt *Das Dschungelbuch* ein weit höheres Ansehen als *Himmel und Huhn*. Von Disney werden die eigenen Werke jedoch anscheinend alle gleichermaßen wertgeschätzt.

Die Bezeichnung Disneyfilm mag vielleicht etwas umgangssprachlich wirken, insbesondere wenn sie sich im Titel einer wissenschaftlichen Arbeit befindet. Doch das herausragende an der Bezeichnung ist gerade, dass sie neben der sachlichen auch noch eine umgangssprachliche Bedeutung hat, die sogar sehr viel weiter verbreitet ist. Auf sachlicher Ebene gibt sie lediglich an, dass es sich um eine Produktion aus dem Hause Walt Disney handelt. Davon gibt es zahlreiche, z. B. die *Fluch der Karibik*-Reihe. Diese Bedeutung des Wortes Disneyfilm wird vor allem im Journalismus verwendet. In der Umgangssprache dagegen ist es ein Synonym für die Zeichentrickfilme von Walt Disney. Alleine die Tatsache, dass es diese umgangssprachliche Bedeutung gibt, bringt bereits zum Ausdruck, wie stark Disney vom Publikum mit seinen Zeichentrickfilmen in Verbindung gebracht wird. Bei keinem anderen Major-Studio in Hollywood gibt es eine derartige Assoziation zu einer bestimmten Filmgattung. Wenn von Warner-, Universal-, 20th Century Fox-, Paramount- oder Columbia-Filmen die Rede ist, dann nur, um diese Produktionen bestimmten Studios zuzuordnen. Eine Aussage über deren Inhalt wird dabei jedoch nicht getroffen. Die starke Assoziation von Disneys mit seinen Zeichentrickfilmen ist gerade deshalb so bemerkenswert, weil das Studio noch viele andere Werke hervorgebracht hat, die eine enorme Popularität besitzen. Als Beispiel soll hier noch einmal die bereits angesprochene *Fluch der Karibik*-Reihe dienen, deren einzelne Werke in der Umgangssprache nicht als Disneyfilme bezeichnet werden, obwohl sie sich enormer Bekanntheit erfreuen und es zu ihnen sogar diverse Attraktionen in den Disney-Freizeitparks auf der ganzen Welt zu sehen gibt. Daraus ergeben sich zweierlei Fragen: Erstens, wieso wird Disney so stark mit seinen Zeichentrickfilmen in Verbindung gebracht? Und zweitens, wieso wird Disney so selten mit seinen anderen Produktionen assoziiert? Eine mögliche Antwort auf erstere liegt sicherlich darin, dass die Zeichentrickfilme sehr weit am Anfang der filmischen Sozialisation der meisten Zuschauer_innen stehen. Dadurch wird die beschriebene Assoziation bereits im sehr jungen Alter entwickelt und anschließend fest im Gedächtnis verankert. Nun ist nicht bekannt, in welchem Lebensjahr die Zuschauer_innen im Durchschnitt das erste Mal einen der Zeichentrickfilme von Disney sehen und wann eine der Produktionen. Als Orientierungshilfe kann allerdings die Altersfreigabe der Filme dienen. Bei den Zeichentrickfilmen liegt diese meistens bei 0 Jahren, in einigen Ausnahmen bei 6 Jahren. Die *Fluch der Karibik*-Reihe dagegen ist vollständig ab 12 Jahren freigegeben. Sollten sich die Eltern an die Altersfreigaben halten, dann kennen ihre Kinder die Zeichentrickfilme bereits mehrere Jahre, bevor sie im Alter von 12 Jahren erstmals einen anderen populären Film von Disney zu sehen bekommen. Dieses Beispiel mag sehr idealtypisch wirken, dennoch bringt es

zum Ausdruck, welchen Einfluss diese frühe Phase der filmischen Sozialisation auf die Assoziation von Walt Disney mit seinen Zeichentrickfilmen hat. Hinzu kommt, dass die Zuschauer_innen im Kindesalter ihre Lieblingsfilme oftmals sehr häufig ansehen bzw. von ihren Eltern sehr oft gezeigt bekommen, wodurch sich noch stärker einprägen kann, von welchem Studio die Werke stammen. Zusammengefasst gibt es also ein großes Repertoire an Zeichentrickfilmen von Disney, die für ein junges Publikum geeignet sind und von diesem auch häufig gesehen werden. Aus der Sicht des Marketings sind dies ideale Voraussetzungen, um ein Markenbewusstsein zu schaffen. Unter einer Marke versteht man laut dem Markengesetz folgendes:

Als Marke können alle Zeichen, insbesondere Wörter einschließlich Personennamen, Abbildungen, Buchstaben, Zahlen, Hörzeichen, dreidimensionale Gestaltungen einschließlich der Form einer Ware oder ihrer Verpackung sowie sonstige Aufmachungen einschließlich Farben und Farbzusammenstellungen geschützt werden, die geeignet sind, Waren oder Dienstleistungen eines Unternehmens von denjenigen anderer Unternehmen zu unterscheiden (Gesetz über den Schutz von Marken und sonstigen Kennzeichen § 3 Als Marke schutzfähige Zeichen).

Im Falle von Walt Disney Pictures ist die Marke das hellblaue Schloss vor dem dunkelblauen Hintergrund, darunter befindet sich der Walt Disney-Schriftzug.



(Abbildung: Logo von Walt Disney Pictures)

Basierend auf letzterem gibt es mittlerweile sogar Schriftarten für diverse Computerprogramme (Vgl. Maciej 2015). Auch das Disney-Schloss ist vielerorts zu finden, u. a. als lebensgroße Nachbildung in den Themenparks oder in zahlreichen Spielzeugvarianten, wie es sie bspw. von Lego gibt. Die Marke Walt Disney entsteht durch die Kombination aus den im Gesetzestext

angegebenen Kriterien von Abbildung, Wörtern und Farbe. Auf das amerikanische Äquivalent zum Markengesetz wird hier nicht eingegangen, da das Thema der vorliegenden Arbeit, wenn möglich, aus einer deutschen Perspektive heraus betrachtet werden soll, um der Tatsache gerecht zu werden, dass auch der Blick auf die Filme aus allen Ländern der Welt erfolgte. Eine genauere Erläuterung dazu gibt es an späterer Stelle.

Neben der rechtlichen Grundlage kann die Marke jedoch auch aus der Perspektive des Marketings betrachtet werden.

Eine Marke kann als die Summe aller Vorstellungen verstanden werden, die ein Markenname oder ein Markenzeichen bei Kunden hervorruft bzw. beim Kunden hervorrufen soll, um die Waren oder Dienstleistungen eines Unternehmens von denjenigen anderer Unternehmen zu unterscheiden (Esch 2018).

Mit den Vorstellungen, die der Markenname oder das Markenzeichen hervorruft, sind genau die Assoziationen zu den Zeichentrickfilmen gemeint, die zuvor bereits angesprochen wurden. Auch die Bedeutung des jungen Alters, in dem die Zuschauer_innen die Filme erstmals sehen, muss in diesem Zusammenhang noch einmal aufgegriffen werden, da Kinder auf Marken anderes reagieren, als Erwachsene. Die entsprechende Theorie zur Markenbindung sieht folgendermaßen aus:

Bereits im dritten Lebensjahr setzt der Prozess der Markenbindung ein [...] Einigen Marken aus Kindheitstagen bleibt man auch im Erwachsenenalter treu. Sie werden ‚Kindheitskameradschaften‘ genannt. Es sind unregelmäßige, affektiv geladene Beziehungen zu einer Marke, die man aus der Kindheit kennt. [...] Das Markenbewusstsein ist bereits bei Kindern sensibilisiert. Schon Vorschulkinder kennen jedes dritte Logo. [...] Die besondere psychologische Wirkung der Markensozialisation verleiht der Marke die Fähigkeit, Erinnerungen und Emotionen zu konservieren und zu reaktivieren. (Diehl, Esch, Gawlowski o. J.).

In der Beschreibung finden sich viele Aspekte, die die Ausführungen zu der Bedeutung der Bezeichnung Disneyfilm noch einmal untermauern. Zuerst einmal ist es genau das Vorschulalter, in dem viele Zuschauer_innen die Filme erstmals zu sehen bekommen. Da die Kinder in diesem Alter bereits ein Markenbewusstsein entwickelt haben, sind sie in der Lage, die Marke wiederzuerkennen. Die Erinnerung, die in der Markensozialisation entsteht, wird später immer wieder reaktiviert. Dies ist ein Erklärungsansatz dafür, dass Disney so stark mit seinen Zeichentrickfilmen in Verbindung gebracht wird, denn die früh entstandene Erinnerung

an die Marke hat sich bereits verfestigt, bis die jungen Zuschauer_innen erstmals mit anderen Produktionen des Unternehmens in Berührung kommen. Hinzu kommt, dass die Zuschauer_innen die Zeichentrickfilme nicht nur viel früher sehen, sondern, wie in diesem Alter üblich, auch sehr häufig sehen, wodurch die Anzahl der Begegnungen mit der Marke sehr schnell ansteigt. Auf diese Weise kann sie leichter in Erinnerung bleiben. Mittlerweile ist das Logo von Walt Disney auch vor kindgerechten Animationsfilmen wie *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren* zu sehen, weshalb die Assoziationen bei den Kindern heute nicht mehr die gleichen sein müssen. In der Zeit, als die ersten Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auf den Markt kamen, war dies jedoch noch nicht von Bedeutung.

Bei all dem darf nicht vergessen werden, dass die Marke von Walt Disney nicht nur zu Beginn des Films eingeblendet wird, sondern auch an vielen anderen Stellen auftaucht, z. B. zur Vermarktung der Heimkinoveröffentlichungen. Dies zeigt sich sehr deutlich bei einem amerikanischen Werbespot aus dem Jahr 1994, der heute noch auf YouTube zu finden ist. Dieser bewirbt die Disney Masterpiece Collection, die mit der Meisterwerke-Reihe aus Deutschland vergleichbar ist. Die Hervorhebung der Marke beginnt bereits damit, dass die Reihe als Disney Masterpiece Collection bezeichnet wird. Deren Logo ist im Werbespot nur klein auf den einzelnen VHS-Kassetten zu sehen, dafür wird ihr Titel innerhalb der Laufzeit von 30 Sekunden zweimal erwähnt. Zwar wird der Markenname Walt Disney dabei nicht explizit genannt, dafür ist er aber in verkürzter Form in den Namen der Collection eingebunden. Im Spot werden vier Filme mit folgenden Worten hervorgehoben: ‚the greatest masterpiece of all‘ *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, einer der ‚great classics‘ *Dumbo*, der ‚Acadamy Award-winning‘ *Mary Poppins* sowie die ‚incredible fantasy‘ *Alice im Wunderland* (DISNEY’S MASTERPIECE COLLECTION VHS COMMERCIAL (1994)). Außer bei *Mary Poppins* lassen sich diese Beschreibungen nicht durch Fakten belegen, sondern sind Bewertungen, die das Unternehmen über seine eigenen Werke abgibt, ohne dabei vor dem Superlativ zurückzuschrecken. In dem Werbespot wird ganz deutlich, dass Disney seine Filme gezielt damit bewirbt, dass sie von Disney stammen. Vereinzelt wird diese Form der Vermarktung auch von anderen Major Studios eingesetzt. So ist zum 90. Geburtstag von Warner Brothers beispielsweise die ‚Best of Warner Bros. 50 Film Collection‘ auf Blu-Ray erschienen, bei der es sich, wie der Titel schon sagt, um eine Auswahl der fünfzig besten Filme aus dem Katalog des traditionsreichen Unternehmens handeln soll (Vgl. Smith 2013). Insgesamt sind Beispiele wie dieses jedoch eine Seltenheit, die sich meist zu besonderen Anlässen zu erkennen geben, wie etwa dem eben beschriebenen Jubiläum. Dies ist kein Vergleich zu der Qualität und

Quantität, mit der die Marke bereits seit Jahrzehnten permanent zur Vermarktung der eigenen Filme eingesetzt wird. Die Werbeempfänger_innen kommen durch unterschiedliche Werbemittel immer wieder mit der Marke in Berührung. Dies kann durch einen Werbespot im Fernsehen, ein Angebot in einem Prospekt, einen Aufsteller in einem Geschäft u. v. a. geschehen. Die Permanenz entsteht durch die ständige Präsenz der Marke und die hohe Frequentierung der Werbemittel innerhalb der einzelnen Werbeträger, wenn z. B. ein Werbespot im Kinderprogramm mehrmals täglich über die ganze Woche hinweg ausgestrahlt wird.

Walt Disney ist nicht nur das einzige Major Studio in Hollywood, das die eigene Marke derart in den Vordergrund stellt, sondern sie zugleich als Qualitätsmerkmal etabliert. So wird die Disney Masterpiece Collection im Werbespot gleich zu Beginn auch als ‚masterpiece collection‘ bezeichnet, deren Filme allesamt ‚timeless classics on video‘ seien (DISNEY’S MASTERPIECE COLLECTION VHS COMMERCIAL (1994)). Dies ist ein Paradebeispiel für das Framing, welches in der Werbung sehr oft zum Einsatz kommt, welches wiederum den Framing-Effekt auslösen soll, der folgendermaßen beschrieben wird:

Der Framing-Effekt kennzeichnet die Auswirkung der Darstellungsweise eines Gegenstands oder Themas, die in der Regel einen großen Einfluss auf Entscheidungen und Urteile ausüben. Dieser Effekt zeigt also, wie sehr das Umfeld oder vor allem die Art und Weise, wie Informationen präsentiert werden, eine Entscheidung beeinflussen. Framing ist dabei in den meisten Fällen der sprachliche Rahmen, in den eine sachliche Information eingebettet wird, der aber durch die Art und Weise die Befindlichkeit und Motivationslage eines Gegenübers beeinflussen kann, denn eine Information kann ganz unterschiedlich formuliert werden und dadurch ganz verschiedene Reaktionen hervorrufen. Klassisches Beispiel ist das halbvolle Glas, je nachdem, ob es als „halbvoll“ oder „halbleer“ präsentiert wird, wird es als Gewinn oder Verlust bewertet. Ein weiteres Beispiel: 75-prozentiges Magerfleisch wird eher gekauft als Fleisch mit 25 Prozent Fettanteil (Vgl. Stangl 2020a).

So ist auch die ‚masterpiece collection‘ objektiv betrachtet nur eine VHS-Reihe, und die ‚timeless classics on video‘ sind letztlich nur Videokassetten. Der Framing-Effekt soll natürlich nichts anderes erreichen, als die Kaufentscheidung zu beeinflussen. Im Werbespot, der bei YouTube unter dem Titel ‚Disney's - Holiday Classics VHS Commercial (1997)‘ zu finden ist, verhält es sich ganz ähnlich. Darin heißt es:

If you could capture the magic of the holidays, if you could put the spirit of the season in a box, this is what you might find inside. Timeless classic videos from

Disney. [...] All from Disney for this one holiday season. Give the magic of Disney to the ones you love
(DISNEY'S - HOLIDAY CLASSICS VHS COMMERCIAL (1997)).

Durch die Bewertung als ‚timeless classic‘ wird erneut versucht, die Marke Disney als ein Qualitätsmerkmal zu etablieren. Das Hauptziel scheint allerdings zu sein, sie mit starken Gefühlen zu belegen. Die Formulierungen ‚magic of the holidays‘ sowie ‚spirit of the season‘ beziehen sich in diesem Fall auf die Weihnachtszeit, was daran zu erkennen ist, dass während des gesamten Spots die Musik von *We wish you a merry christmas* zu hören ist. Es wird der Eindruck vermittelt, dass die ‚timeless classic videos from Disney‘ die Vergegenständlichung des Geistes der Weihnacht sind. Werbespots wie diese tragen entscheidend zur Prägung des Images von Walt Disney bei, da sie vor allem Kinder ansprechen. Nun stellt sich die Frage, inwiefern die jungen Zuschauer_innen das Gesehene hinterfragen. Die Bildungsinitiative Media Smart, die sich der Förderung von Werbe- und Medienkompetenz verschrieben hat, liefert dazu folgende Erkenntnisse:

Die meisten Kinder im Vorschulalter sind noch nicht in der Lage, Werbung vom Programm zu unterscheiden und Werbeabsichten kritisch zu hinterfragen. Sie singen Werbeslogans oder spielen Werbespots nach, ohne diese zu bewerten. Meist mögen sie Fernsehwerbung, weil das bewegte Bild insgesamt viel Neues, Buntes und Unbekanntes bietet und positiv besetzt ist, aber auch weil sie die kurzen Werbegeschichten leicht nachvollziehen können und sich von ihnen gut unterhalten fühlen. Das Vermögen, Werbung vom Programm abzugrenzen, ist nur eingeschränkt vorhanden und abhängig von der individuellen Fernseherfahrung der Kinder. Vor allem die Jüngsten empfinden Werbung in erster Linie als Unterhaltung und nur jedes zweite Kind ist im Alter von sechs Jahren in der Lage, die Verkaufsabsicht von Werbung zu erkennen. Erst mit zehn Jahren besitzen Heranwachsende ein realistisches Werbeverständnis
(Vgl. Media Smart o. J.).

Hier wird wieder die für Walt Disney wichtige Zielgruppe im Vorschulalter adressiert, die entsprechend der Aussage von Media Smart offenbar nicht dazu in der Lage ist, zu hinterfragen, ob die Filme wirklich allesamt Meisterwerke sind. Bei den Kindern in den niedrigen Grundschulklassen sieht es nicht wesentlich besser aus. Folglich wird hier beim jungen Publikum eine Assoziation geschaffen, die es nicht oder nur selten hinterfragt. Zugleich setzt bei dieser Altersgruppe, wie zuvor erwähnt, bereits der Prozess der Markenbindung ein. Daraus kann sich die besagte Markentreue bis ins Erwachsenenalter ergeben, die als Kindheitskameradschaft bezeichnet wird. Von dieser kann der Konzern möglicherweise später noch einmal profitieren, wenn die Zuschauer_innen ihre konservierten Erinnerungen und

Emotionen reaktivieren, sobald sie einer älteren Zielgruppe angehören, für die Walt Disney ebenfalls immer wieder Produktionen ins Kino bringt. Zudem wird ein Teil des erwachsenen Publikums eines Tages selbst Kinder haben, an die sie die Filme gegebenenfalls weitergeben und die sie mit neuem Merchandise versorgen. Diese Form der Weitergabe findet sich auch bei den *Asterix*-Comics und den Videospielen von Nintendo. Bei der jüngeren Generation ist es durchaus möglich, dass das Wort Meisterwerk noch gar nicht in ihrem Wortschatz vorhanden war und sie es erstmals im Werbespot eines Disneyfilms für das Heimkino hören, womit zugleich eine Assoziation zu diesen geschaffen wäre. Möglicherweise verbinden sie es auch im Erwachsenenalter noch mit den Produktionen von Walt Disney. Durch das Framing wird hierbei nicht nur ein sprachlicher Rahmen geprägt, sondern die Sprache des jungen Publikums sogar um ein Wort erweitert. Somit werden durch die kurzen Werbespots sehr viele Reaktionen ausgelöst, die zur Markenbildung beitragen.

Doch das Unternehmen Walt Disney macht sich nicht nur in der Werbung, sondern auch in den Filmen selbst zum Thema. So beginnt *Cinderella* mit dem Voiceover eines Erzählers, der Folgendes von sich gibt:

Hier kommt eine Story, die wir alle kennen und trotzdem kann man sie gar nicht oft genug hören, so toll ist die Geschichte von Aschenputtel und ihrem Weg durch dick und dünn bis zu ihrem Sieg über alles Hässliche und Böse. Weil diese Geschichte so packend und lehrreich zugleich ist, gibt es sie nicht nur bei uns, sondern überall auf der ganzen Welt. So auch im fernen Amerika. Dort heißt Aschenputtel übrigens Cinderella. [...] In dieses alte Schloss hat der große Filmerzähler Walt Disney die Handlung unserer Geschichte verlegt und lässt uns in den nächsten anderthalb Stunden erleben, wie es Cinderella geschafft hat, ein glückliches Mädchen zu werden.

(CINDERELLA)

Hier ist zwar nicht vom Unternehmen selbst die Rede, dafür aber von dessen Gründer, der genauso heißt. Wie schon bei den Werbespots wird eine Assoziation geschaffen, die Kleinkinder nicht hinterfragen. Laut Media Smart können letztere noch nicht zwischen Werbung und Programm unterscheiden. Das Beispiel *Cinderella* zeigt allerdings, dass es Disney durchaus versteht, beides zu vereinen. So hört sich der besagte Voiceover teilweise wie ein Text aus der PR-Abteilung an. Mit dieser Form der Selbstinszenierung steht Walt Disney nicht allein da. Man denke bspw. an Alfred Hitchcock, dessen Name bis heute so für Suspense steht wie Disney für Zeichentrickfilme. Dem britischen Regisseur ist es allerdings nicht gelungen, einen gleichnamigen globalen Medienkonzern aufzubauen. Seine Zielgruppe war

nicht im Grund- und Vorschulalter, wie bei den Disneyfilmen, sondern ein Publikum, das das Gesehene aufgrund seines Alters mehr hinterfragt. Eine derartige Form der Markenbildung ist in Hollywood also nichts Ungewöhnliches, doch es drängt sich kein Beispiel auf, das damit so erfolgreich war wie Walt Disney und sein Unternehmen. Dieser Erfolg ist natürlich nicht nur auf die geschickte Ansprache der jungen Zuschauer_innen zurückzuführen. Die künstlerische Anerkennung erfolgte durch zahlreiche Filmpreise, und auch die Beliebtheit beim Publikum kann seit Jahrzehnten aufrechterhalten werden. Auch dies wirkt sich wieder positiv auf die Reputation des Unternehmens aus und trägt zur Stärkung der Marke bei. Folglich ist die Summe aller Vorstellungen, die mit der Marke assoziiert werden, nicht nur auf das Marketing zurückzuführen, sondern auch auf die Erlebnisse, die die Zuschauer_innen mit ihr verknüpfen. Die Werbebotschaft hat sich also für sehr viele Menschen vermutlich bewahrheitet und entpuppte sich nicht als irreführend, auch wenn dies bei Filmen, deren Beurteilung auf Geschmack basiert, nicht in gleicher Weise belegbar ist wie z. B. bei Lebensmitteln. Von der letzteren Branche werden Kinder ebenfalls stark umworben, vor allem was den Verkauf von Lebensmitteln anbelangt. Nun kommt es sehr häufig vor, dass Verbraucherschutzorganisationen vor irreführender Werbung warnen, doch es kommt nur selten zu entsprechenden Gerichtsurteilen. Ein Beispiel dafür wäre eine Klage gegen Ehrmann, die ihr Joghurt namens Monsterbacke mit dem Slogan „So wichtig wie das tägliche Glas Milch!“ beworben hatte. Nun scheint es aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ein Leichtes zu sein, den Wahrheitsgehalt dieser Aussage mit Hilfe eines Messverfahrens zu überprüfen und basierend darauf ein Gerichtsurteil zu fällen. Doch Ehrmann konnte das Verfahren gewinnen mit der richterlichen Begründung: „Der Verbraucher weiß, dass Früchtequark mehr Zucker hat als Milch“ (Vgl. Foodwatch 2015). Dies steht entgegen der Einschätzung von Media Smart zum Verständnis von Kindern für Werbung. Die Intention bei den Lebensmittelherstellern ist es – genauso wie bei Walt Disney – schon im Kindesalter eine Markenbindung herzustellen. Hochgesteckte Werbeversprechen wie die Bezeichnung eines Films als Meisterwerk tauchen auch bei anderen Produktionen auf, doch nirgendwo werden sie so über Jahrzehnte hinweg und so prominent platziert wie bei Disney.

All die beschriebenen Faktoren tragen zu der enormen Popularität der Marke Walt Disney bei. Durch diese kann eine umgangssprachliche Bezeichnung wie die des Disneyfilms entstehen. Schlussendlich führen all diese Ausführungen zu der Erkenntnis, mit der die Analyse der Bezeichnung Disneyfilm begonnen hatte, nämlich dass Disney einen besonderen Stellenwert unter den Hollywood Major Studios genießt.

Nach der umfassenden Erläuterung der Bezeichnung des Disneyfilms soll nun geklärt werden, wie das Wort Fortsetzung in dieser Arbeit zu verstehen ist. Wenn ein Kinofilm zum großen kommerziellen Erfolg wird, entscheiden sich die Verantwortlichen häufig dazu, einen Nachfolger zu drehen, da dies weitere Einnahmen verspricht und zudem ein vergleichsweise geringes unternehmerisches Risiko birgt. Mittlerweile werden fast alle aufwendigen Produktionen so konzipiert, dass sie sich potentiell zu einem Franchise ausbauen lassen. Beim zweiten Teil handelt es sich dann meist um ein Sequel, das zeitlich nach dem ersten Film angesiedelt ist. Zu den Disneyfilmen erschienen für das Heimkino jedoch nicht nur Sequels, sondern auch Midquels und Prequels. Um all diese nicht jedes Mal aufzählen zu müssen, werden sie zusammenfassend stets als Fortsetzungen bezeichnet. Eine präzise Unterscheidung zwischen den verschiedenen Formen der filmischen Fortsetzung wird nur dann vorgenommen, wenn dies das Ziel der inhaltlichen Analyse ist.

Das letzte zu erklärende Substantiv im Titel der vorliegenden Arbeit ist Heimkino. Dieses verweist darauf, dass die Fortsetzungen nicht wie ihre Vorgänger im Kino liefen, sondern direkt auf VHS, DVD oder Blu-Ray erschienen sind. Für welches Medium die Filme im Einzelnen veröffentlicht wurden, richtete sich natürlich nach der jeweiligen Marktlage. Einige Werke, die z. B. ursprünglich auf VHS erschienen sind, wurden später auch noch auf einem der Nachfolgeformate veröffentlicht. Gemeinhin werden Filme, die direkt für das Heimkino erscheinen, als Direct-to-Video oder Direct-to-DVD bezeichnet. In dieser Arbeit wird ausschließlich die erste Variante verwendet, da sich diese nicht nur auf eine Veröffentlichung auf VHS bezieht, sondern auch so verwendet wird, dass sie sämtliche Bildträger umfasst, auf denen die Fortsetzungen für das Heimkino erschienen sind (Vgl. Meyer 2012a).

Ohne die Verwendung der erklärten Begriffe müsste der Titel der Arbeit eigentlich ‚Die Prequels, Midquels oder Sequels zu den Kinoproduktionen der ‚Walt Disney-Meisterwerke‘-Reihe, die direkt auf VHS, DVD oder Blu-Ray erschienen sind‘ lauten. Da dies ein recht langer Titel wäre, wurde dieser auf ‚Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino‘ komprimiert.

1.2 Was zeichnet die Handlungen und die Figuren aus?

Weil eine vollständige Untersuchung aller Fortsetzungen zu umfassend wäre, wurde eine Unterteilung der Werke in zwei Phasen vorgenommen. Die Phase I umfasst die Filme von

Dschafars Rückkehr bis *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer*. Diese Werke vereint, dass es sich bei ihnen ausschließlich um Fortsetzungen von Kinofilmen aus der Disney-Renaissance handelt. Letzteres ist eine Bezeichnung der Ära zwischen 1989 und 1999, in denen *Arielle, die Meerjungfrau*, *Bernard und Bianca im Känguruland*, *Die Schöne und das Biest*, *Aladdin*, *Der König der Löwen*, *Pocahontas*, *Der Glöckner von Notre Dame*, *Hercules*, *Mulan* und *Tarzan* in die Kinos kamen. Diese folgte auf eine lange Phase, in der es den Zeichentrickfilmen von Walt Disney nicht immer gelang, einen Erfolg beim Publikum, der Kritik und an der Kinokasse zu erzielen. Noch seltener gelang es, mit einem Film bei den drei genannten Erfolgsfaktoren gleichzeitig zu überzeugen. Erst mit *Arielle, die Meerjungfrau* blühte das Studio wieder auf und die Disney-Renaissance begann (Vgl. WAKING SLEEPING BEAUTY). In der Phase II wurden dagegen auch Filme fortgesetzt, die erst danach oder bereits zuvor erschienen sind. Letzteres führte dazu, dass die zeitlichen Abstände zwischen dem Start des Kinofilms und der Veröffentlichung der Fortsetzung nun sehr viel länger geworden waren als in der vorherigen Phase.

Wie bereits erwähnt, stellt die Beobachtung, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme heute in Vergessenheit geraten zu sein scheinen, obwohl sie von so vielen Menschen gesehen wurden, den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit dar. Nun klingt es eher wie eine Formulierung aus dem Journalismus, dass ein Film in Vergessenheit geraten ist, weshalb diese noch einmal präzisiert werden soll. Auch heute stoßen Menschen noch alltäglich auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino, dennoch haben sie nicht mehr so eine große Bedeutung, wie es die einstigen Verkaufszahlen erwarten lassen. Einige Male wurde auch schon der Begriff Popularität verwendet, doch diese muss sich nicht zwangsläufig aus hohen Verkaufszahlen ableiten. Ganz im Gegenteil: Zahlreiche Filme, die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens eher mäßig erfolgreich waren, werden im Laufe der Zeit immer populärer. Auch die hohen Verkaufszahlen von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* müssen nicht bedeuten, dass der Film jemals populär war, dafür gelten nämlich auch viele außerfilmische Kriterien. Ein Beispiel dafür ist Disneys *Die Eiskönigin*, der dazu führte, dass neugeborene Kinder in den USA oftmals nach deren Titelfigur Elsa benannt wurden (Vgl. Becher 2015). Der Film spielt im Königreich Arendelle, was dem österreichischen Hallstadt nachempfunden sein soll (Vgl. Stanek 2020). Dies führte zu einem enormen Anstieg der Besucher_innenzahl in der Gemeinde. Aber auch in der Sprache können sich populäre Filme bemerkbar machen. So weiß man in Deutschland seit dem Kinostart von *Der König der Löwen*, was ‚Hakuna Matata‘ bedeutet. Im Jahr 2013 landete der Spruch bei der Wahl zum Jugendwort des Jahres auf dem fünften Platz. Erstplatzierte war

Babo, was ebenfalls auf ein populäres Werk zurückzuführen ist, nämlich auf das Lied *Chabos wissen wer der Babo ist* von Haftbefehl (Vgl. rls/dpa 2013). Popularität kann sich also in ganz unterschiedlicher Weise äußern, doch keine davon gibt sich bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zu erkennen. Auch von Präsenz zu sprechen, bietet sich durchaus an. Diese fehlt in zweierlei Hinsicht, erstens im öffentlichen Raum, wie bereits dargestellt wurde, zweitens scheinen aber auch die Inhalte beim Publikum nicht mehr so präsent zu sein, obwohl die Filme früher gesehen wurden. Schließlich ist es genau diese Kluft zwischen dem immensen Erfolg zum Zeitpunkt der Veröffentlichung und der im Vergleich dazu geringen Präsenz in der Gegenwart, der dieses Thema so faszinierend macht. Zugleich ist dieser Begriff weniger stark als Popularität, die ein hohes Maß an Bekanntheit und Beliebtheit impliziert; oder Vergessenheit, nach der jede Erinnerung an dem Film erloschen sein müsste, was hier definitiv nicht der Fall ist. Daher fällt die Wahl auf den Begriff Präsenz, da durch diesen weder eine besonders positive noch eine besonders negative Zuschreibung getätigt wird. Insgesamt sollen die besagten Werke nicht nur noch einmal gesichtet, sondern auch analysiert und kulturwissenschaftlich eingeordnet werden. Der Fokus liegt dabei auf der Beantwortung folgender Frage: Was zeichnet die Handlungen und die Figuren der Fortsetzungen der Walt Disney-Kinoproduktionen für das Heimkino in der Phase I aus? Die Beantwortung erfolgt anhand von Einzelanalysen der jeweiligen Filme in chronologischer Reihenfolge, um Entwicklungen besser darstellen zu können. Den Kinofilmen wird kein eigenes Kapitel gewidmet. Alle relevanten Inhalte daraus werden jedoch an entsprechender Stelle erörtert. Bei der fortschreitenden Analyse gilt es ausfindig zu machen, welche Merkmale mehrmals auftauchen und somit nicht nur einen einzelnen Film, sondern die gesamte Phase I auszeichnen. Des Weiteren werden die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in die Geschichte des Films, der Walt Disney Company und in das Modell des Subcinema eingeordnet. Bei ersterem geht es ausschließlich um wirtschaftliche Faktoren, bei zweiterem kommen noch inhaltliche Aspekte dazu. Danach folgt ein kurzer Überblick über die auffälligsten Entwicklungen der Phase II. Die zugehörigen Veröffentlichungen werden in die damalige Filmlandschaft eingeordnet. Im Anschluss wird noch einmal auf aktuellere Entwicklungen eingegangen, um den Bezug zur Gegenwart herzustellen. Zuletzt werden die zentralen Erkenntnisse im Fazit zusammengefasst.

1.3 Das Modell des Subcinema

Das Modell des Subcinema des Kommunikations- und Medienwissenschaftlers Ramon Lobato bildet in der vorliegenden Arbeit die zentrale theoretische Grundlage. Auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino kann es zweifellos angewendet werden. Lobato nimmt dabei eine Trennung zum Cinema vor, die sich graphisch wie folgt darstellt:

Formal Distribution (Cinema)	Informal Distribution (Subcinema)
Linearity	Instantaneity
Territoriality	Deterritorialty
Surveillance	Invisibility
Vertical Integration	Cockroach capitalism
Textual stability	Textual instability
Immersion	Distraction

(Vgl. Lobato 2009, S. 115)

Die sechs Kategorien werden hier ausführlich und wortgemäß wiedergegeben. Da sie die theoretische Grundlage für die weitere Untersuchung bilden, ist dies notwendig, um keinerlei Missverständnisse aufkommen zu lassen.

The first characteristic of subcinema listed in the table is *instantaneity*. In the windowing system upon which the Hollywood and arthouse distribution models are based, linear movements through formats (theatrical to DVD to TV) function to monetise time, creating a hierarchy of value based on a text's newness [...]. Subcinematic networks do not use such a model, preferring in general to get product to consumer as quickly and directly as possible (Lobato 2009, S. 116).

Folglich gehören zum Cinema sämtliche Produktionen, die dem konventionellen Veröffentlichungsmuster folgen. Gemeint ist damit, dass ein Film im Kino startet, danach für das Heimkino veröffentlicht wird und anschließend im Fernsehen läuft. Das Subcinema umgeht diesen Weg, wodurch es u. a. Fernsehfilme, Pornofilme, Raubkopien, Videoindustrien wie das nigerianische Nollywood oder eben auch Direct-to-Video-Veröffentlichungen umfasst. Somit erfüllen die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino schon einmal das Kriterium der *instantaneity*. Zudem belegen die aufgeführten Beispiele, dass das Subcinema enorme Zuschauer_innenzahlen erreichen kann. Bei Fernsehfilmen werden diese seit Jahrzehnten täglich veröffentlicht. So lässt der reine Blick auf die Zahlen zunächst nicht auf fehlendes Publikumsinteresse schließen. Zugleich kann das Subcinema inhaltlich mit dem Cinema identisch sein. So sind auf den Raubkopien oftmals neue Kinofilme zu sehen. Lediglich bei der Bild- und Tonqualität kann noch ein Unterschied bestehen. Zudem gibt es auch hier enorme Downloadzahlen. So registrierte das Unternehmen Excipio im Jahr 2015 mehr als 20 Millionen

Online-Urheberrechtsverstöße gegen Pixars *Alles steht Kopf* (Vgl. Petersen 2015). 2012 wertete die Homepage TorrentFreak die Downloadzahlen von BitTorrent aus, was zu einem interessanten Ergebnis führte. So waren unter den Top 10 nicht nur die größten Kinohits des Jahres zu finden, sondern auch Produktionen wie *127 Hours* oder *Sucker Punch*, die im Kino nicht sonderlich erfolgreich waren (Vgl. Becher 2011). Folglich sind die illegalen Downloadcharts kein Spiegelbild der Kinocharts, sondern sie haben durchaus ihre eigenen Hits. Über das Veröffentlichungsmuster hinaus scheinen es auch die inhaltlichen Präferenzen zu sein, die sie vom Cinema unterscheiden. Dem entgegen nähert sich die nächste Kategorie dem Thema teilweise aus einer rechtlichen Perspektive.

Second, subcinema is *deterritorial*. Mainstream film distribution divides the world into discrete technological zones (DVD region coding) and markets in which selected distributors are granted exclusive distribution rights. Global theatrical film releasing has developed around a diffusion model, in which new releases premiere in the US and move outwards through the Western world before ending their days in the smaller markets. Legal parallel-importing and illegal piracy operations mean that this global hierarchy is an ideal state rather than a reality [...] Subcinema, on the other hand, is uninterested in these modes of territorialisation. The circulatory networks which make up the subcinematic field are largely subterranean, meaning that texts are able to move through space and time with a lower level of interference from copyright law, taxes, tariffs, and state censorship. [...] Less dramatic forms of deterritorialisation include the common practice among diasporic subjects of transporting DVDs from home to host country in their luggage [...], a form of subcinematic distribution which is regulated, in theory, by customs and immigration laws but results nonetheless in the movement of huge amounts of media from one place to another without the help of official distribution channels. In other words, there is a special kind of mobility at the subcinematic end of the scale which relies not on the muscle of vertically integrated conglomerates but on the small-scale movements of large numbers of minor actors (Lobato 2009, S. 116-117).

Bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen stellt Lobato lediglich einen Bezug zu deren Finanzierung und Distribution her (Vgl. ebd. 248). Die Beispiele, die er dafür aufführt, sind für die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino allesamt unzutreffend (Vgl. ebd. 143-150). Dennoch enthält die Beschreibung von Lobato einige interessante Aspekte, die das Verständnis für das Subcinema schärfen. So erwähnt er den Transport von DVDs in ein anderes Land, was bspw. geschieht, wenn Raubkopien der Filme der Disney-Renaissance auf Asiamärkten in der Tschechischen Republik erworben und anschließend nach Deutschland mitgenommen werden. Dies illustriert wunderbar den Unterschied zwischen Cinema und Subcinema. Das Cinema ist stets im Kino zu sehen. Letzteres wird zumeist mit einem Ort assoziiert, an dem Filme gezeigt werden, doch es ist auch eine Immobilie. In diese müssen sich

die Zuschauer_innen begeben, um die Vorführung erleben zu können. Das Subcinema dagegen ist mobil. Bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen liegt die Entscheidung über Zeit und Ort des Abspielens beim Publikum.

Die Aussage über die *vertically integrated conglomerates* und die *minor actors* betrifft ebenfalls die Distribution, weshalb sie ebenso unzutreffend sind. In der Filmbranche ist dann von vertikaler Integration die Rede, wenn die Produktion, Distribution und Exhibition von Filmen unter dem Dach eines Unternehmens zusammenfasst werden. In der Praxis kommt dies heute nicht mehr vor. Bspw. übernehmen die einzelnen Einheiten der Walt Disney Company die Produktion und Distribution, doch bei der Exhibition, also der Vorführung im Kino, spielt sie keine relevante Rolle mehr. Diese wird schwerpunktmäßig von großen Kinoketten übernommen, die man nicht unbedingt als *minor actors* bezeichnen kann. Die Walt Disney Company übernimmt bei seinen Direct-to-Video-Veröffentlichungen ebenfalls die Produktion und Distribution. Als Absatzmittler fungiert anschließend der Einzelhandel. Die Exhibition findet nicht mehr im Kino, sondern zumeist in den eigenen vier Wänden statt. Letztere erfolgt nun eindeutig durch einen *minor actor*. Dies zahlenmäßig zu erfassen scheint unmöglich zu sein, wie der nächste Punkt zeigt.

Third, subcinema is often *invisible*, or in any case less visible than its formal counterparts, when it comes to official estimations of industry size. This invisibility has multiple causes and effects. On the one hand, many subcinematic texts are invisible because they are of limited appeal and have no reason to be of interest to more than a small number of people. A home video is subcinematic but of course we would not expect it to be anything else. The kind of invisibility that I wish to focus on here, however, relates to indexes of film culture within industrial self-representation and enumeration. As the previous chapter noted, mainstream distributors have long sought to gain accurate data about film consumption practices, both for the purposes of market research and to guarantee supply-chain integrity. [...] Technologies of surveillance have now evolved to the point where rental transactions at suburban video stores can now be monitored in near-real-time from the distributors' headquarters via Rentrak and Nielsen software. These data constitute the sales figures and box office results which dominate the trade press, and also inform various other kinds of industry discourse. Distributors invest huge amounts of time and effort in these systems of surveillance, which play an important part in acquisitions and marketing strategies [...]. However, few equivalent surveillance systems exist in the subcinematic sector. The precise quantitative characteristics of subcinema are a mystery, and no amount of market research can ever hope to make sense of the infinite number of textual engagements that take place informally. This is true both in the illegal sector of subcinematic distribution, where monitoring is obviously very difficult, and in its legal equivalent, where technologies such as point-of-sale tracking are less common and industry-wide sales data gathering tends to be ineffective [...] In other words, the ability to

monitor media consumption drops off sharply as we approach the informal end of the distributive spectrum. Most of the subcinematic field remains an empirical blind spot
(ebd., S. 117-119).

Bei einem Film wie *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*, von dem 15 Millionen Einheiten abgesetzt wurden, kann nicht behauptet werden, dass er nur eine „small number of people“ erreicht (Vgl. ebd., S. 117). Von einer fehlenden Erhebung der Verkaufszahl kann ebenfalls nicht die Rede sein, da diese ja vorliegt. Dies gilt allerdings nicht für alle Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Wenn Zahlen vorliegen, wird über diese weit seltener und weniger detailliert berichtet als bei Kinofilmen. Beim Versuch, herauszufinden, wie die Charts im Heimkinobereich erhoben werden, zeigte sich die *invisibilty* sehr deutlich. Zwar ließ sich noch ansatzweise herausfinden, wie heute die DVD-/Blu-Ray-Charts zustande kommen, die Recherche nach der Entstehung der früheren VHS-Charts blieb jedoch erfolglos. Das Fehlen der Informationen kann zugleich als Bestätigung für Lobatos Aussage betrachtet werden. Die Erhebung und Veröffentlichung von Verkaufszahlen sind allerdings von elementarer Bedeutung, da sie einen Erfolg oftmals erst sichtbar machen. Das beste Beispiel dafür ist *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*, bei dem nur schwer zu glauben ist, dass davon 15 Millionen Einheiten abgesetzt worden sind, da er heute kaum noch präsent zu sein scheint. Anders ist es bspw. bei *The Big Lebowski*, der durch Merchandise in den letzten Jahren überall zu sehen war und sogar eine eigene Religion hervorgebracht hat, der bei seiner Kinoauswertung allerdings nicht sonderlich erfolgreich war (Vgl. Stockburger 2011). Seine Popularität ist weit höher als die von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*. Erst die Verkaufszahlen machen sichtbar, dass letzterer offenbar von sehr vielen Menschen gesehen worden sein muss. Dabei stellt sich die Frage, wie sich einem Menschen aus seiner eigenen Perspektive heraus erschließen sollte, dass von einem Film auf der ganzen Welt mehr als 15 Millionen Einheiten verkauft worden sind. Natürlich lassen sich Schätzungen anstellen, doch diese werden nie zu einem präzisen Ergebnis führen. Folglich können Verkaufszahlen einem Film einen Stellenwert geben, den er durch andere Kriterien nicht erreicht hat, z. B. Kritiken, Auszeichnungen, Popularität, künstlerischer Einfluss usw. Sie schützen die Produktionen zudem ein Stück weit davor, allzu stark an Präsenz zu verlieren. Auch bei anderen Direct-to-Video-Veröffentlichungen ist der Kontrast zwischen hohen Verkaufszahlen und niedriger Sichtbarkeit möglich, wenn diese in der eigenen Zielgruppe maximal erfolgreich sind, darüber hinaus aber kaum jemanden interessieren. Beispielsweise konnte *Pirates* in den Jahren 2007 und 2008 den AVN Award als Best Selling Title of the Year gewinnen (Vgl. AVN Awards

2013, AVN Awards 2014). Es handelt sich dabei sozusagen um den Oscar der Pornoindustrie. Pornofilme passen ebenfalls in das Modell des Subcinema, da sie nicht dem gewöhnlichen Veröffentlichungsmuster des Cinema folgen, sondern direkt für den Heimkinomarkt erscheinen. Hätte sich der Erfolg von *Pirates* ohne diese Auszeichnungen errahnen lassen? Es handelt sich dabei immerhin um einen außergewöhnlichen Erfolg, da er in zwei aufeinanderfolgenden Jahren errungen wurde. Wahrscheinlich eher nicht, was daran liegt, dass der Film von sehr vielen Menschen gekauft wurde, über die eigene Zielgruppe hinaus aber kaum Interesse wecken konnte. Das Ziel, die untersuchten Inhalte, wenn möglich aus einer deutschen Perspektive heraus zu betrachten, ist hier schwierig, da nicht klar ist, aus welchen Ländern die Verkaufszahlen in den Best Selling Title of the Year einfließen. Zudem liegen diese für den heimischen Markt auch gar nicht vor. Zugleich illustriert dies die Bedeutung der *surveillance*, da ohne diese auf andere Beobachtungen zurückgegriffen werden muss. Der Film ist hierzulande nämlich nicht völlig unbekannt. Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung erhielt er sogar eine kleine Marketingkampagne, zu der das Platzieren von Aufstellern in den Erwachsenenabteilungen von Videotheken gehörte. Für die Kundschaft war relativ leicht zu erkennen, um was es sich bei *Pirates* handelt, eine Beschreibung in wenigen Worten könnte lauten: ‚*Fluch der Karibik* als Porno‘. Man muss den Film nicht gesehen haben, um sich ein solch klares Konzept einzuprägen. Doch reichte dies aus, um über die Zielgruppe hinaus bekannt zu werden? Der Personenkreis, der die Erwachsenenabteilungen von Videotheken aufsuchte, ist sicherlich überschaubar. Natürlich gab es darüber hinaus noch weitere Vertriebswege, doch wird dadurch ein breites Publikum erreicht? Es gibt zwar viele Menschen, die sich Pornos anschauen, doch es sind bei Weitem nicht alle. Zudem gibt es in der Pornographie keine Mundpropaganda wie bei Spielfilmen. Weiterempfehlungen von als besonders gelungen empfundenen Werken finden für gewöhnlich nicht einmal innerhalb der Zielgruppe statt. Der Grund dafür ist schlicht, dass Pornos seltener zum Gesprächsthema werden als Spielfilme. So ist *Pirates* ein exzellentes Beispiel für einen Film, der zwar von sehr vielen Menschen gesehen wurde, über die eigene Zielgruppe hinaus aber kaum bekannt sein dürfte. Die Parallele zu den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino besteht, da erst durch die veröffentlichten Zahlen sichtbar wird, dass sie offenbar ein sehr großes Publikum gefunden haben. Dies hätte sich ansonsten nur schwer zu vermuten lassen, weder zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch in der Gegenwart. Folglich kann ein Film durch die *surveillance* in ein völlig anderes Licht gerückt werden. Auch hier eignen sich Pornofilme als Beispiel, denn sie werden mittlerweile kaum noch als Bildträger verkauft, sondern über Streamingseiten im Internet angesehen, wo die Anzahl der Aufrufe zumeist direkt unter dem Video angezeigt wird.

Hier fand eine Wende von der *invisibility* hin zur *visibility* statt. Dazu aufbereitete Statistiken sorgen stets für ein beachtliches Medienecho. Dabei handelt es sich ganz und gar nicht um eine spezifische kulturwissenschaftliche Erkenntnis, ganz im Gegenteil; in nahezu allen Bereichen trägt die Erhebung von Zahlen entscheidend zur Sichtbarkeit eines Themas bei. Dies zeigte sich bspw. im Sommer 2020, als in Folge der Ermordung an dem Afroamerikaner George Floyd in den USA auch die Polizeigewalt in Deutschland ins Zentrum der öffentlichen Debatte rückte. Die Forderung nach einer Studie über das Racial Profiling wurde danach vehementer. Der Bundesinnenminister Horst Seehofer erteilte ihr dennoch eine Absage (Vgl. Tagesschau 2020). Dadurch verhinderte er, diesem Problem auch durch Zahlen eine *visibility* zu verleihen. Anhand dieses gesellschaftlich relevanten Themas wird die Bedeutung der *surveillance* sicherlich noch einmal verständlicher als durch die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Zudem wird dadurch deutlich, dass das Erheben von Statistiken auch als Machtinstrument genutzt werden kann. Auf dem Heimkinomarkt scheint ein solches von geringer Bedeutung zu sein, doch man stelle sich vor, es hätte VHS-Charts mit sichtbaren Verkaufszahlen gegeben, aus denen hervorginge, dass sich eine günstig produzierte Direct-to-Video-Veröffentlichung besser verkaufte hätte als ein aktueller Blockbuster. Der Spott über den Flop des letzteren könnte weit größer sein als die Achtung des Erfolgs des ersteren. Zugleich würde eine solche Konstellation die Verantwortlichen in Frage stellen. Da ist es viel einfacher, die Zahlen nach eigenem Belieben bekannt zu geben. Nicht erheben lassen sich im Subcinema allerdings die Zuschauer_innenzahlen, da sich nur schwer prüfen lässt, wie viele Menschen sich vor dem Bildschirm versammeln. Die Einordnung als *invisible* ist hier absolut zutreffend, während die Verkaufszahlen der Direct-to-Video-Releases zumindest teilweise sehr der *surveillance* entsprechen. Folglich bleibt auch hier wieder ein ambivalentes Bild, das sich auch beim nächsten Punkt manifestiert. Dort gibt es allerdings eine Anmerkung von Lobato, die die Auflösung erleichtert.

This brings me to the fourth characteristic of subcinema. I have found the concept of “cockroach capitalism”, as suggested by Chuck Kleinhans and other theorists, to be useful as a way of representing the logic of informal economies. Cockroaches live in the cracks between things; they move fast, eat whatever is available, and are difficult to squash. Stripped of its abject connotations, the cockroach is an evocative metaphor for the kinds of commercial activity which are common within the informal sector. Subcinema travels via subterranean channels but is not underground in any deliberate way and derives little pleasure from its marginal status. The kind of large-scale vertical integration which still characterises the major studios’ distributive operations is unheard of in the subcinematic field (Lobato 2009, S. 119).

Genauer führt er diesen Punkt an späterer Stelle noch einmal aus. Dann heißt es, eine Direct-to-Video-Produktion

seeks out small market niches, provides cheap and accessible product, and runs on the basis of steady, small-scale turnover rather than tentpole mega-successes. Existence in this sector is precarious due to the high levels of competition and the undercapitalised nature of the sector [...] but the nature of the audiovisual market is such that there will always be a small but healthy market for low-budget genre films
(ebd., S. 156).

Diese Beschreibung des *cockroach capitalism* scheint nicht im Geringsten auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zuzutreffen. Es ist nicht klar, ob damit ursprünglich ein Nischenmarkt anvisiert wurde. Zumindest könnten die Verkaufszahlen einem *tentpole mega-success* nicht besser entsprechen. In einer prekären Situation befand sich Walt Disney eindeutig auch nicht. Als Beispiel für den *cockroach capitalism* eignen sich erneut Pornofilme, die direkt als Stream im Internet zur Verfügung gestellt werden. Hinter den Kanälen, die diese auf Pornoseiten veröffentlichen, stehen keine multinationale Konzerne wie Walt Disney, sondern oftmals die Darsteller_innen selbst, die sich professionelle Strukturen im Rahmen ihrer Möglichkeiten aufgebaut haben. Dies führt dazu, dass sie mit vergleichsweise kleinem Aufwand ihre ersten Filme selbst inszenieren und hochladen können. Zugleich haben sie die Möglichkeit, ihren Kanal samt aller darauf veröffentlichten Videos jederzeit wieder zu löschen. Genau dies ist das schnelle Erscheinen und Verschwinden, das der *cockroach capitalism* beschreiben soll. Darüber hinaus können die entfernten Videos durch Re-Uploads anderer Kanäle plötzlich wieder auftauchen. Oftmals geschieht dies in geschnittener und technisch schlechterer Version. Dies zeigt, wie flüchtig die Inhalte des Subcinema sein können. Davon sind die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino jedoch weit entfernt. Der *cockroach capitalism* soll dennoch weiter im Auge behalten werden, falls er sich an einer späteren Stelle der vorliegenden Arbeit doch noch einmal zu erkennen gibt. Zunächst geht es aber zur nächsten Kategorie:

Fifth, films which circulate in the subcinematic field tend to feature higher levels of textual variability. Formal distribution is the domain of global standardisation and brand integrity—multiplex distribution offers the consumer an implicit guarantee that the experience of watching *Spider-Man 3* will be more or less the same whether you live in Singapore or South Africa. Other windows in formal distribution offer different guarantees. When we rent a DVD from Blockbuster we can usually be confident that we will receive the film we have asked for, that it will conform to the requirements of its rating category, and that it will play when we

insert it into the DVD player. As we move into the subcinematic realm, these guarantees begin to fall apart. Texts in the subcinematic circulation accumulate interference—textual additions, subtractions, inflections, distractions—as they move through space and time. [...] Even legal subcinematic distribution has its risks, as evidenced by the misleading cover images and taglines of low-cost B-movie DVD multi-packs, the kind one encounters at discount stores, which substitute one star for another and inflate walk-on appearances into starring roles. All these examples remind us of the relative instability of textual context in the subcinematic sphere, and of the ways in which distribution shapes not only the textual encounter but also, in the most material sense, the text itself (Lobato 2009, S. 120-121).

Auch bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* werden die Käufer_innen weltweit einen ziemlich identischen Film zu sehen bekommen. Zwar sind auf dem deutschen Markt ebenfalls Boxen zu der *Der König der Löwen-* oder der *Arielle, die Meerjungfrau*–Trilogie erhältlich, die auf dem Cover stets die neuen Hauptfiguren in den Fortsetzungen übergehen, diese sind jedoch nicht mit den DVD-Multi-Packs zu vergleichen, die Lobato anführt (Vgl. Amazon 2021a-b). Dort waren auf den Verpackungen häufig die Namen berühmter Schauspieler_innen angegeben, die man in den enthaltenen Filmen erstmal suchen musste. Wer sich die *Der König der Löwen*-Box kauft, bekommt *Der König der Löwen* sowie dessen Fortsetzungen. Alles andere könnte die Kundschaft verstimmen, was sicherlich nicht im Interesse von Walt Disney liegt, die ihnen gerne noch weitere Produkte verkaufen würden. Anders sieht es bei den DVD-Multi-Packs aus, für die nur selten große Konzerne verantwortlich sind, sondern eher kleinere Akteure, die noch einmal Geld mit alten Filmrechten verdienen wollen, an denen ansonsten kein Interesse mehr besteht. Die berühmten Namen auf der Verpackung und der günstige Preis sollen zum sofortigen Kauf animieren. Nach dem Ansehen der Filme ist die Kundschaft oftmals enttäuscht und würde nie mehr eine DVD-Multi-Pack kaufen. Letzteres scheint nicht weiter zu stören, da es in erster Linie darum geht, schnelle Einnahmen zu generieren, das nächste Produkt auf den Markt zu bringen und wieder neue Käufer_innen zu finden, die darauf hereinfallen. Bei diesen Veröffentlichungen zeigt sich der *cockroach capitalism*. Den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino kann definitiv nicht die *textual instability* zugeschrieben werden, die Lobato beschreibt. Er sagt allerdings lediglich, dass die *textual stability* im Subcinema auseinanderzufallen beginne, was also nicht auf jeden Film zutreffen muss. Damit wäre auch der letzte Punkt erreicht:

This brings me to my final point. The forms of exhibition that arise from subcinematic distribution are what we might call anti-cinematic. They frequently take place in a state of *distraction*, being consumed in the home or in social spaces beyond the cinema. In many of its manifestations, subcinematic distribution results

in a form of spectatorship which rarely resembles the encounter between autonomous text and sovereign spectator imagined by psychoanalytic film theory. Film studies concepts like immersion or suturing cannot be transplanted wholesale into the subcinematic realm, whose rhythms and texture often have more in common with television or radio than cinema. Film in the subcinematic context is not so much an apparatus as a distraction, an audiovisual presence—something that may be on in the background while you travel, eat, sleep, socialise, or work. The experience of watching a film in a darkened cinema is fundamentally different from watching the same film on YouTube in a Chicago college dorm, on an Alitalia flight, at a video parlour in Guangzhou, through the window of an electronics store in Douala, and so forth. [...] However, they are rarely screened in cinemas and very rarely watched alone; video viewing is a social act, one characterised by differing degrees of *distraction* (ibd., S. 121-122).

Der letzte Punkt der *distraction*, hier übersetzt mit Ablenkung, ist besonders interessant. Lobato beschreibt zahlreiche Aktivitäten, bei denen das Subcinema nebenbei läuft, während die Aufmerksamkeit des Publikums einer anderen Tätigkeit gilt. Bei Kindern scheint hier das Spielen eine gängige Beschäftigung zu sein, bei dem gleichzeitig der Fernseher läuft. Aufgrund dessen vergleicht Lobato das Subcinema auch eher mit dem Fernsehen als mit dem Kino. Bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ist dieser Vergleich mehr als zutreffend, wie sich später noch zeigen wird. Entgegen der *distraction* steht das *repeat viewing*, also das mehrmalige Ansehen von Filmen, das gerade bei Kindern sehr weitverbreitet ist. Laut dem Filmwissenschaftler Vinzenz Hediger hat kein Studio so sehr von dieser Sehgewohnheit profitiert wie Walt Disney im Heimkinobereich (Vgl. Hediger 2002, S. 85). Bei mehrmaligem Ansehen sollte der Inhalt trotz gelegentlicher Ablenkungen eigentlich in Erinnerung bleiben. Folglich hätte es nicht zu der anfänglichen Beobachtung kommen können, nach der die Fortsetzungen der Disneyfilme so stark an Präsenz verloren hatten. Wie bereits bei vielen Punkten zuvor hinterlässt das Subcinema auch hier wieder einen widersprüchlichen Eindruck. Einerseits erreicht es eine große, zahlende Kundschaft, andererseits wird es marginalisiert. Einerseits findet es außerhalb des Hollywood-Systems statt, andererseits ist es voll darin integriert, vielleicht sogar davon initiiert. Einerseits steht es dem Hollywood-Kino inhaltlich und ästhetisch entgegen, andererseits finden sich darin die größten Blockbuster in Form von Raubkopien. Doch Lobato weist ausdrücklich darauf hin, dass die unterschiedlichen Ausprägungen des Subcinema nicht stets alle Kriterien erfüllen. Deshalb soll hier zunächst nur eine erste Einordnung der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in das besagte Modell vorgenommen werden. Im Lauf der vorliegenden Arbeit wird darauf immer wieder Bezug genommen. Nicht eingegangen wird im Modell allerdings auf inhaltliche Gesichtspunkte. Zwar gibt es den Aspekt der *textual variability*, der allerdings auf die

Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino nicht zutreffend zu sein scheint. In seiner weiteren Arbeit kategorisiert Lobato die Direct-to-Video-Veröffentlichungen als *distributive genre*. Es bezeichnet sie allerdings stets als STV, was für straight-to-video steht, und findet folgende Erkenntnisse:

genre is also extremely important to STV's internal industrial organisation, as it demarcates production and reception in specific ways. There is no room for generic ambiguity in STV: producers specialise in particular genres—action, horror, kids' movies—and stick within these generic boundaries. More than any other sector of the film industry, the STV market bases its continued existence on the voracious appetites of genre buffs for whom the number of films released theatrically each year is never quite enough. Similarly, an STV film is doomed to failure if it cannot fit easily into one particular section of the video store. What we have here is a kind of film consumption that doesn't expect or even desire the exceptional; the important thing is that the film covers the right generic bases. Thus, when critics berate STV movies for being unoriginal, they are missing the point. STV does not try to compete with the A circuit—it is a film culture in its own right, with its own logics and pleasures. “Derivative”, normally used as an insult in film criticism, is in fact a compliment in this field, for the key to market success is the efficiency with which an STV film can internalise and respond to the norms of its genre and the expectations of its audience. To some extent this is true of mainstream film culture as well, but the tendency is particularly pronounced in the STV field (Lobato 2009, S. 140).

Lobato bezeichnet die Direct-to-Video-Veröffentlichungen als *derivative*, was im Oxford Advanced Learner's Dictionary „copied from something else; not having new or original ideas“ definiert wird (Vgl. Oxford Advanced Learner's Dictionary 2021). Als prädestiniert dafür betrachtet Lobato die ‚kids‘ movies, denen die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino sicherlich zugeordnet werden können. In der vorliegenden Arbeit soll es allerdings ausschließlich darum gehen, wo letztere die Kinofilme kopieren, deren jeweiligen Nachfolger sie bilden. Dafür sollen wiederkehrende Elemente zuerst identifiziert und zugleich eingeordnet werden, die möglichst präzise bereits im Kinofilm auftauchen. Diese müssen aber nicht zwangsläufig unoriginell sein, sondern können auch geschickt variiert werden. Daher sollen Lobatos Aussagen über das *distributive genre* auch auf den Prüfstand gestellt werden. Es gilt herauszufinden, wo Elemente auftauchen, die in den Kinofilmen, die den jeweiligen Fortsetzungen vorangehen, noch nicht zu finden waren. Bestfalls sind sie sogar in der gesamten Reihe der Walt Disney-Meisterwerke noch nicht oder nur sehr selten zu sehen. Somit bezieht sich die Suche nicht auf die komplette Filmgeschichte, sondern nur auf diesen überschaubaren Rahmen. Diese starke Reduktion dürfte die Untersuchung nicht weniger interessant machen, da man im Hause Disney nicht gerade offen für Veränderungen zu sein scheint. So war es im Jahr

2019 noch eine Meldung wert, als die Figuren Anna und Elsa aus *Die Eiskönigin 2* im Trailer Hosen trugen. Dies war bei den weiblichen Figuren in den vorherigen Disneyfilmen nur selten der Fall (Vgl. Fabian 2019). Änderungen fallen somit besonders stark ins Gewicht, weil sie so selten vorkommen. So können Elemente, die filmisch oder gesellschaftlich lange als Normalität gelten, im Kontext der Disneyfilme eine neue Erscheinung sein. Daher gilt es für diese einen anderen Maßstab anzulegen als für die Gesamtheit der Filmlandschaft. Was in der vorliegenden Arbeit als neu oder originell gilt, würde in einem anderen Kontext wahrscheinlich niemals so eingestuft werden. Dies unterstreicht zugleich die besondere Stellung von Walt Disney. Das Unternehmen scheint trotz langsamer Schritte nie den Anschluss zu verpassen.

1.4 Um was geht es in den Filmen?

Bei den Einzelanalysen werden einleitend die Entstehungsgeschichten und die wirtschaftlichen Kennziffern der jeweiligen Filme dargestellt, insofern diese bekannt sind. Danach erfolgt die Untersuchung in folgenden Kategorien: Handlung, Figuren und Sonstiges. Die umfassende Filmauswahl führt dazu, dass bei den Filmen unterschiedliche Schwerpunkte in den Kategorien gesetzt werden. So werden sich die Einzelanalysen der Handlung oftmals sehr ausführlich den wiederkehrenden Elementen widmen. Die Voraussetzung dafür ist allerdings, dass es wiederkehrende Elemente gibt. Ist dies nicht der Fall, kann auch keine entsprechende Untersuchung vorgenommen werden, wodurch sich der Schwerpunkt innerhalb der Kategorie verlagert. Im Fazit wird jedoch noch einmal eine werkübergreifende Einordnung über diese unterschiedlichen Ausprägungen vorgenommen. Die inhaltliche Ausgestaltung der einzelnen Kategorien, wird an dieser Stelle nur grob skizziert werden, da eine vollständige Darstellung aufgrund der enormen thematischen Bandbreite zu umfangreich wäre. Die detaillierte Ausführung wird erst in den Kapiteln selbst erfolgen.

Zu jedem Film gibt es das Kapitel Einleitung, in dem auf den Erfolg und die Entstehungsgeschichte eingegangen wird. Zahlen werden hier, wie in der gesamten Arbeit, stets abgerundet, da bspw. Einspielergebnisse nicht bis in die Nachkommastellen angeben werden müssen, um ihre Bedeutung angemessen darzustellen. Insgesamt geht es in diesem Kapitel darum, einen Eindruck davon zu vermitteln, unter welchen Bedingungen das Werk entstanden ist und wie erfolgreich es war.

Die Kategorie Handlung beschäftigt sich mit der Frage, wie die Geschichte der Kinofilme fortgesetzt wurde. Dabei wird das Werk erst einmal zeitlich eingeordnet, und es wird ausgeführt, inwiefern es inhaltlich mit seinem Vorgänger überstimmt. Dabei spielt vor allem die Auseinandersetzung mit den wiederkehrenden Elementen eine große Rolle, mit denen inhaltliche Aspekte des Kinofilms bezeichnet werden, die in der Fortsetzung in irgendeiner Weise erneut auftauchen. Auch die auftauchenden Logikfehler innerhalb der Handlung werden genau analysiert. Gelegentlich werden die Fortsetzungen auch genutzt, um die Backstory zu den Kinofilmen zu erzählen, die ebenfalls unter die Lupe genommen wird. Darüber hinaus gibt es noch zahlreiche weitere Aspekte, die zum Thema werden können, z. B. die historische Vorlage.

In der Kategorie Figuren wird aufgeführt, welche Haupt- und Nebenfiguren aus dem Kinofilm wieder zu sehen sind. Im Rahmen dessen gilt es herauszufinden, ob sich deren Bedeutung innerhalb des Ensembles verändert hat. Gleichzeitig wird ein Blick darauf geworfen, ob sich die Figuren verändert haben. Des Weiteren gilt die Aufmerksamkeit den Zu- und Abgängen im Figurenensemble. Eine zentrale Frage dabei ist, welche dramaturgische Funktion die Neuzugänge übernehmen. Natürlich werden bei dem Kapitel Figuren auch Themen aufgegriffen, die soeben noch dem Kapitel Handlung zugeschrieben wurden, da viele Aspekte fließend ineinander übergehen. Die Zuordnung erfolgt stets anhand der schlüssigsten argumentativen Reihenfolge.

Außerdem gibt es zahlreiche Aspekte, die sich nicht durchgehend in allen Filmen zu erkennen geben, weshalb sie nicht geeignet sind, um eine eigene Kategorie zu bilden. Da diese für eine vollständige Auslassung zu interessant sind, wurden sie in der Kategorie Sonstiges zusammengefasst. Dementsprechend weit gefächert können die Themen hier ausfallen. Die Bandbreite reicht von der filmhistorischen Bedeutung über das Genre bis zu den wirtschaftlichen Aspekten des Films. Hier wird bewusst über die Kapitel Handlung und Figuren hinausgegangen, um die Fortsetzungen der Disneyfilme in ihrem Facettenreichtum abzubilden. Dies macht noch einmal besonders ersichtlich, wie sie in die Geschichte des Films und des Unternehmens Walt Disney einzuordnen sind. Somit wäre nicht nur die Frage beantwortet, was die Handlungen und die Figuren auszeichnet, sondern zudem aufgezeigt, wodurch sich die Fortsetzungen der Disneyfilme insgesamt auszeichnen. Dadurch werden diese vielgesehenen Produktionen wieder in Erinnerung gerufen und zugleich in ihrer filmhistorischen Relevanz gewürdigt. Die Kategorie Sonstiges wird nicht bei jeder Einzelanalyse auftauchen.

Die einzelnen Themen werden nicht für jeden Film behandelt. Es wird allerdings immer wieder nach Schwerpunkten Ausschau gehalten, was spätestens im Fazit noch einmal zusammenfassend beurteilt werden soll. Dann können auch abschließende Aussagen darüber getroffen werden, was die Handlungen und die Figuren der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in Phase I auszeichnet.

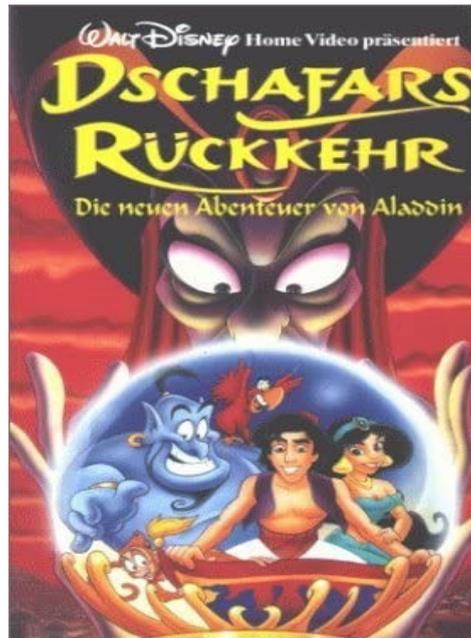
Zuvor hieß es bereits, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme, wo möglich, von Deutschland aus betrachtet werden sollen. Im gleichen Kapitel gelang dies bereits nicht, weshalb mit den Werbespots aus dem US-Fernsehen gearbeitet werden musste und sich die Tabelle im vorherigen Kapitel an den Veröffentlichungen auf dem amerikanischen Markt orientierte. Der Grund dafür ist, dass die deutschen Werbespots zu denselben Veröffentlichungen im Internet nicht abrufbar sind, weshalb auf die leicht verfügbaren amerikanischen Äquivalente verwiesen wird. Aus inhaltlicher Sicht führt dies zu keinen signifikanten Unterschieden. In der Tabelle im ersten Kapitel wurde die Fortsetzung von *Bambi* aufgeführt, da sie in den USA sowie in vielen anderen Ländern direkt auf DVD erschien. In zahlreichen anderen Staaten lief sie vorher im Kino. Ein dem zugrunde liegendes Muster lässt sich nicht erkennen. Letztlich ging es bei der Auflistung von *Bambi 2 – Herr der Wälder* vor allem um Vollständigkeit. Zudem fällt dieser in Phase II und würde somit inhaltlich nicht weiter erörtert werden. Dennoch ist die Fortsetzung von *Bambi* ein gelungenes Beispiel für einen Film, der in Deutschland den Veröffentlichungsmustern des Cinema folgte, in seinem Produktionsland – den USA – dagegen denen des Subcinema.

Für einen Blick aus Deutschland auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino gibt es mehrere Gründe. Es ging darum, dass Zuschreibungen über andere Länder aus der Ferne sehr schwierig sind. Dies würde sich vor allem zeigen, wenn der gesellschaftliche Kontext behandelt wird. Bei vielen Fragen dürften sich Deutschland und den USA nicht allzu sehr unterscheiden. Dies reicht jedoch nicht aus, um Aussagen aus der Ferne zu treffen, die dem wissenschaftlichen Anspruch genügen. Ein Blick aus Deutschland auf die amerikanischen Filme ist weit schlüssiger, als es im ersten Moment erscheinen mag, da die untersuchten Werke für den globalen Markt produziert wurden. Zudem werden dadurch einige interessante Perspektiven eröffnet, die es bei einem rein amerikanischen Blick nicht gäbe, z. B. durch die Einordnung der Figuren im Kontext der Gesellschaft, in der das deutsche Publikum lebte. Auf Informationen aus den USA wird nur dann zurückgegriffen, wenn diese aus Deutschland gar nicht oder nur

unzureichend vorliegen, wie es bei dem Werbespot der Fall war. Dies wird hauptsächlich bei Einspielergebnissen und Verkaufszahlen eintreten, um allgemeine Zusammenhänge zu erklären und eine historische Einordnung vorzunehmen. Vor allem soll durch den Blick aus Deutschland auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino versucht werden, eine andere Herangehensweise an die *textual instability* zu finden, da sich diese, wie bereits aufgeführt, nicht in ungewöhnlichem Maße zu erkennen gibt. Eher zeigt sie eine *textual stability*, bei der ein und derselbe Film aus vielen verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird. So ist der Blick auf *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* aus einem Land wie Großbritannien heraus möglicherweise ein anderer als aus Deutschland. Während in ersterem Land der Film zumeist in der Originalsprache gesehen wird, schaut man ihn sich in letzteren eher in der synchronisierten Fassung an. In Deutschland finden sich royale Strukturen, wie sie in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino häufig abgebildet werden, nur noch in den Geschichtsbüchern, dagegen hat Großbritannien die parlamentarische Monarchie als Staatsform. Zudem gibt es ein unterschiedliches Humorverständnis. Während der britische Humor ständig positiv herausgehoben wird, ist sein deutsches Äquivalent eher negativ behaftet. Diese unterschiedlichen Blickwinkel werden durch eine globale Auswertung ermöglicht. Der Einbezug dessen bietet die Möglichkeit, die amerikanischen Produktionen aus dem deutschen Kontext heraus zu betrachten. Dabei können bspw. die entstandenen Sehgewohnheiten oder die deutsche Kultur in Relation zu den filmischen Inhalten gesetzt werden. Diese Herangehensweise ist besonders geeignet, um der Rezeption weltweit ausgewerteter Filme Ausdruck zu verleihen.

2. Dschafars Rückkehr

Die Ära der Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino begann am 20. Mai 1994. An diesem Tag wurde *Dschafars Rückkehr*, das Sequel zu *Aladdin*, der zwei Jahre zuvor im Kino lief, veröffentlicht. Ihren Anfang machte diese Ära jedoch mit einem Zufall. Bei der Konzeption der ersten fünf Folgen der *Aladdin*-Fernsehserie wurde im Hause Walt Disney Television Animation festgestellt, dass man eine inhaltliche zusammenhängende Geschichte entwickelt hatte, deren gesamte Laufzeit der eines Spielfilms entspricht. Dieser Umstand führte dazu, dass das Material als alleinstehender Film direkt für das Heimkino veröffentlicht wurde (Vgl. Hoffman 1997).



(Abbildung: *Dschafars Rückkehr* auf VHS)

Den Zufall als Ursache für solch eine Entwicklung anzuführen, mag vielleicht etwas vage klingen, bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch ein anderes Bild. Es handelt sich bei letzterem also um einen wichtigen Faktor für die Wirtschaft. Auch das Entstehen zahlreicher Produkte, die heute unseren Alltag prägen, ist auf einen Zufall zurückzuführen. Beispiele dafür wären das Antibiotikum, der Sekundenkleber, die Röntgenstrahlen, der Klettverschluss oder auch die Mikrowelle (Vgl. Berardelli 2016). Der Wissenschaftsphilosoph Klaus Mainzer hat den Zufall aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, wie z. B. der Computerwelt, des Gehirns, aber auch der Kultur und der Wirtschaft. Er kam dabei zu folgendem Fazit: „Ohne Zufall entsteht also nichts Neues. [...] Der Zufall lässt sich zwar nicht berechnen und kontrollieren. Wir können aber seine Systemgrenze analysieren und verstehen“ (Mainzer 2007, S. 230). Im alltäglichen Sprachgebrauch wird der Zufall meist angeführt, um unerwartete Ereignisse zu erklären. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass es sich dabei um eine relevante Größe handelt, die in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen erforscht wird. So gibt es in der Betriebswirtschaft den Bereich des Innovationsmanagements, der sich damit befasst, wie neue Ideen entstehen und zu einem erfolgreichen Geschäft umgewandelt werden können. Darin gibt es auch den Begriff der *radical innovation*, welcher folgendermaßen definiert wird:

a product, process, or service with either unprecedented performance features or with such dramatic changes in familiar features or cost that new application

domains become possible. Radical innovations transform existing markets or industries, or create new ones (O'Connor, Rice 2013, S. 2).

Die Fortsetzung eines Disneyfilms nicht in das Kino zu bringen, sondern direkt auf VHS zu veröffentlichen, war eindeutig eine solche *radical innovation*. Welche anderen Merkmale von *Dschafars Rückkehr* noch erfüllt werden, wird sich in der weiteren Analyse noch herausstellen. Um mit einer *radical innovation* richtig umgehen zu können, werden präventiv Kategorien und Charakteristiken gebildet, mit deren Hilfe sie anschließend leichter in ein funktionierendes Geschäftsmodell umgewandelt werden kann (Vgl. ebd. 2-3). Der Zufall, der zu *Dschafars Rückkehr* für den Heimkinomarkt führte, lässt sich am ehesten der *discontinuity* zuordnen. Diese ist ein „event that occurred over the course of a project's development that changed the direction or pacing of the project“ (Vgl. ebd. S. 7). Die Erkenntnis, dass sich die ersten Folgen der geplanten *Aladdin*-Serie auch als zusammenhängender Spielfilm eignen und diesen dann direkt für den Heimkinomarkt zu veröffentlichen, brachte das Projekt gleich zweimal in eine neue Richtung. Nach dem Wandel von der Serie zum Film wurde dann das Medium geändert, für das es erscheinen sollte. All diese Richtungswechsel müssen jedoch nicht zwangsläufig zu einem erfolgreichen Ergebnis führen, es gibt nämlich potentielle *showstopper*, die das Projekt zu seinem Ende bringen können (Vgl. ebd. S. 13). So hätte bereits die erste Idee zum Spielfilm auf Ablehnung stoßen können, und es hätte diesen möglicherweise nie gegeben. Hierzu passt das Stage-Gate-System, welches die Entwicklung eines neuen Produkts als einen mehrstufigen Prozess beschreibt, der aus mehreren aufeinanderfolgenden *stages* und *gates* besteht. Nach jeder *stage* folgt ein *gate*, das passiert werden muss, um in die nächste Stage zu kommen. Diese werden in *Idea*, *Preliminary Assessment*, *Detailed Investigation (Business Case) Preparation*, *Development*, *Testing & Validation* und *Full Production & Market Launch* unterteilt. Dazwischen befinden sich *gates* wie Qualitätskontrollen, die über das Weiterkommen in die nächste *stage* entscheiden (Vgl. Cooper 1990). Dieser Prozess lässt sich relativ einfach auf die Filmproduktion übertragen, da diese zumeist ebenfalls mit einer Idee beginnt. Dann kommen die Drehbuchentwicklung, die Vorproduktion, der Dreh, die Post-Produktion, die Vermarktung usw. Bei *Dschafars Rückkehr* tauchte der Zufall in einer frühen Phase der Entstehung auf. Davor und danach gab es allerdings viele andere *stages*, über die keine Abweichungen von der Routine bekannt sind. Folglich basiert nicht die komplette Produktion auf einem Zufall, sondern nur einige entscheidende Pfade, die während dieser eingeschlagen wurden. So handelte es sich also nicht bloß um eine Floskel, als Cheryl Glenn, ihres Zeichens BVHE Senior Manager of Public Relations von einem „happy accident“ sprach (Vgl. Hoffman 1997). Ein solcher ist in

der Wirtschaft von großer Bedeutung und wird sogar umfassend wissenschaftlich erforscht. Gerade in einer Kreativindustrie wie der Filmbranche scheint es wenig überraschend zu sein, dass oftmals Zufälle auftreten, bspw. bei der Idee für einen Film.

Außer dem Zufall hätte noch vieles Weitere für ein Sequel von *Aladdin* gesprochen, denn eine Studie von Thorsten Hennig-Thurau, Mark B. Houston und Torsten Heitjans hat ergeben, dass ein solches im Schnitt ein höheres Einspielergebnis erzielt als Nonsequels. Letzteres wäre ein Film, zu dem es keinerlei Vorgänger oder Ähnliches gibt. Des Weiteren birgt ein Sequel ein geringeres wirtschaftliches Risiko als ein Nonsequel (Heitjans/ Hennig-Thurau/Houston 2009, S. 173). Zwar bezieht sich diese Studie ausschließlich auf Kinofilme, die sich allerdings auf das Heimkino übertragen lässt. Der Grund dafür ist, dass es unter den Direct-to-Video-Veröffentlichungen ebenfalls Sequels und Nonsequels gibt. Des Weiteren ist das wirtschaftliche Risiko auf dem Heimkinomarkt insgesamt wesentlich kleiner als im Kino, wie sich gleich noch zeigen wird. Die Studie besagt allerdings nicht, dass ein Sequel zwangsläufig zum Erfolg wird. Bei gleichem Budget ist die Aussicht darauf nur weit höher als bei einem Nonsequel. Aus wirtschaftlicher Sicht ist eine Fortsetzung also vollkommen sinnvoll. Dennoch konnte sich Walt Disney zuvor kaum zur Produktion einer solchen durchringen, obwohl es sogar noch einen weiteren Grund gibt, der dafürgesprochen hätte, nämlich die Pre-sold Property. Diese beschreibt Elemente, „die dem Konsumenten bereits bekannt und vertraut sind und sich optimalerweise bereits zu einem früheren Zeitpunkt oder in anderen Kontexten als erfolgreich erwiesen haben“ (Blanchet 2017, S. 160). Es sind genau diese Elemente, die für einen Film aufgegriffen werden, um ihn ebenfalls zum Erfolg werden zu lassen. Typische Beispiele dafür sind die Verfilmungen von Comics, Büchern, Musicals, Theaterstücken, Videospielen usw. Somit zählen auch Fortsetzungen von Filmen, wie sie hier untersucht werden, zur Pre-sold Property (Vgl. ebd., S. 173). Zudem wird damit gerechnet, dass diese über ein Stammpublikum verfügt, welches auch ins Kino gehen wird. Robert Blanchet sieht darin eine ökonomische Rückversicherung für Filmprojekte (Vgl. ebd., S. 160). In Anbetracht all dieser Umstände wäre die Fortsetzung eines Disneyfilms im Bankenwesen ein ideales Beispiel für eine risikoarme Geldanlage. Am Ende war es trotzdem ein Zufall, der das Sequel zu *Aladdin* auf den Weg brachte.

Für die Umsetzung des Sequels wurde das Personal in wichtigen Bereichen wie Regie, Drehbuch und Musik komplett ausgetauscht. Anders verhält es sich bei den Synchronschauspieler_innen, die nahezu vollständig wieder zu hören sind. Die prominenteste

Stimme fehlt jedoch, nämlich Robin Williams, der die Figur Dschinni synchronisiert. Als Ersatz wurde Dan Castellana, die amerikanische Stimme von Homer Simpson, engagiert. Erfreulicherweise ist *Dschafars Rückkehr* die einzige Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino, bei der das Budget bekannt ist. In einem Interview teilte Tad Stones, der Regisseur des Films, mit, dass sich die Produktionskosten auf 3,5 Millionen US-Dollar beliefen (Vgl. Strike 2004). Dem gegenüber stand ein Jahr später bereits ein Gewinn von 150 Millionen US-Dollar (Vgl. Cerone 1995). Dass Daniel Howard Cerone in seinem Artikel von *profit*, also Gewinn spricht, ist deshalb auffällig, da in der Filmbranche für gewöhnlich der Umsatz veröffentlicht wird, während der Gewinn meist eine interne Information der einzelnen Akteure bleibt. Doch selbst, wenn der Autor eigentlich den Umsatz gemeint haben sollte, wären 150 Millionen US-Dollar ein immenser Erfolg. In den weltweiten Kinojahrescharts 1994 hätte *Dschafars Rückkehr* damit auf Platz 18 gelegen, direkt hinter *Legenden der Leidenschaft* mit Brad Pitt und Anthony Hopkins, der einen Umsatz in Höhe von 160 Millionen US-Dollar erzielte und ein Budget von 30 Millionen US-Dollar veranschlagte (Vgl. Box Office Mojo 2018a; Wikipedia 2018b). Diese Zahlen illustrieren, dass sich der wirtschaftliche Erfolg der Direct-to-Video-Veröffentlichung von *Dschafars Rückkehr* durchaus mit denen der großen Kinoblockbuster vergleichen lässt. Zudem macht es das vergleichsweise geringe Budget sicherlich leichter, eine solche *discontinuity* durch diverse *stages* und *gates* zu bringen, wenn das finanzielle Risiko so niedrig ist. Ausführlich werden die kommerziellen Aspekte des Films noch einmal im Kapitel 2.3 analysiert. Zu Beginn sollte erst einmal nur deutlich gemacht werden, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino sofort zum Erfolg wurden und damit sämtliche Erwartungen übertrafen.

2.1 Reproduktion des Kinofilms

Im vorherigen Kapitel wurde *Dschafars Rückkehr* bereits als das Sequel zum Kinofilm *Aladdin* bezeichnet. Zwar ist Sequel bei Filmliebhabenden ein gängiger Begriff, dennoch soll eine kurze Definition dafür aufgeführt werden, um eindeutig zu klären, was damit gemeint ist. Im Lexikon der Filmbegriffe heißt es: „Narratologisch ist ein Sequel ein Film, der die in sich abgeschlossene Geschichte des ersten Films in der fiktiven Zeit weitererzählt“ (Wulff 2012). Zur weiteren Erörterung dieses Themas folgt eine kurze Inhaltsangabe von *Dschafars Rückkehr*:

Am Ende von *Aladdin* wurde der böse Großwesir Dschafar in einen Dschinni verwandelt und in einer Wunderlampe gefangen. Mit genau dieser Wunderlampe zieht sich der Papagei in

seiner ersten Szene in *Dschafars Rückkehr* aus dem Wüstenboden. Dabei erhält er noch immer Befehle von Dschafar, der aus der Lampe zu ihm spricht. Dies wird Jago zu viel, weshalb er die Lampe in der Wüste zurücklässt und verschwindet. Es zieht ihn zurück nach Agrabah, wo er Aladdins Vertrauen gewinnen will, um wieder im Palast leben zu können und den Luxus dort zu genießen. Währenddessen findet der Dieb El Fatal die Wunderlampe, ohne sie als solche zu erkennen. Zufällig reibt er daran, woraufhin der Dschinni Dschafar erscheint. Zwar hat El Fatal nun drei Wünsche frei, Dschafar macht ihm jedoch schnell klar, wer von den beiden der Stärkere ist. So wird El Fatal zum Handlanger von Dschafar, der noch immer sein großes Ziel verfolgt – er will Sultan werden.

Die Inhaltsangabe zeigt ganz klar, dass es sich bei *Dschafars Rückkehr* um ein Sequel entsprechend der Definition im Lexikon der Filmbegriffe handelt. *Aladdin* erzählte eine abgeschlossene Geschichte, weshalb erst ein Ansatz für die Fortsetzung gefunden werden musste. In einem Interview erklärte Tad Stones, der neben seiner Regiearbeit auch am Drehbuch beteiligt war, wie dieser gefunden wurde:

I thought Jago was a great character, he was funny, and mean, and Gilbert Gottfried's voice fit perfectly. I said 'I want the parrot in there,' but he was trapped in the lamp (at the end of the *Aladdin* movie), so we came up with a story of how he got out and ended up with *Aladdin*"
(Strike 2004).

Am Anfang stand also der Wunsch, die Figur Jago zurückzubringen. Im fertigen Film trug dieser dann noch die Lampe mit Dschafar bei sich. Um diese Situation herzustellen, musste zuerst ein Weg gefunden werden, um die Figuren zurückzubringen. Das Ende von *Aladdin* lässt durchaus Wege für deren Rückkehr offen. Darin wurden die beiden gemeinsam in der Wunderlampe gefangen und in eine Wunderhöhle verbannt. Da es sich um eine Wunderhöhle handelt, dürfte es nicht so leicht sein, ihr wieder zu entkommen. Im Sequel erscheint dieses Unterfangen dann nicht mehr allzu schwierig, da es sogar ein Papagei schafft, sich daraus zu befreien. In *Aladdin* wird nicht gezeigt, ob Dschafar und Jago in derselben Wunderhöhle landen, weshalb offen bleibt, welche Hindernisse sich bei der Befreiung stellten. Offen bleibt außerdem, was die beiden in der Wunderhöhle veranstalten, um den Erdboden wieder zu erreichen. Dschafar ist weiterhin in der Lampe gefangen, während sich Jago bereits befreit hat. Wie ihm dies gelungen ist, bleibt ebenfalls unklar. Anscheinend gelten für einen Papagei andere Regeln für das Verlassen der Wunderlampe als für einen Dschinni. Sein Weg aus der Höhle und der Lampe wird ausgelassen, wodurch er sich von Anfang an in Freiheit befindet. Nun

muss nur noch jemand auftauchen, der an der Wunderlampe reibt, wodurch Dschafar diese wieder verlassen kann. Nachdem dies geschieht, befindet sich dessen Handlungsstrang in einer ähnlichen Ausgangssituation wie schon im ersten Film. Dschafar will unbedingt Sultan werden und ihm ist alles recht, um dieses Ziel zu erreichen. Da er nun nicht mehr die persönliche und räumliche Nähe zum amtierenden Sultan wie im letzten Film besitzt, muss er neue Möglichkeiten für die Thronbesteigung finden. Genau diese eröffnen ihm seine neu gewonnenen Kräfte als Dschinni. Um die beschriebene Situation herbeizuführen war ein Logikfehler notwendig. Lobato erkannte die Tendenz zur zusammenhanglosen Handlung im Subcinema ebenfalls. Dabei bezieht er sich aber lediglich auf den Inhalt eines Films und nicht auf die Handlung über mehrere Teile hinweg. Beides ist jedoch durchaus artverwandt und auf das Ignorieren von narrativen Normen zurückzuführen (Vgl. Lobato 2009, S. 147). Offen bleibt allerdings, ob es sich bei dem Logikfehler, wie der Name schon sagt, um einen ungewollten Fehler handelt, oder ob es eine bewusste Entscheidung war, um die beschriebene Situation herstellen zu können.

In *Dschafars Rückkehr* manifestieren sich mehrere Elemente, die bereits in *Aladdin* enthalten waren. An dieser Stelle sollen die wiederkehrenden Elemente aufgezeigt und analysiert werden. Dabei ist es das Ziel, deren unterschiedlichen Ausprägungen zu erkennen und anschließend einzuordnen.

Bereits in der ersten Szene findet sich ein Element aus dem Kinofilm, das in *Dschafars Rückkehr* wiederkehrt. Es handelt sich um das Lied *Arabische Nächte*, das ertönt, als El Fatahs Bande durch die Wüste reitet. In *Aladdin* wird es von einem Händler vorgetragen, der auf seinem Kamel durch die Wüste in Richtung der Stadt Agrabah reitet. Im Sequel wird das Lied nun von einem anderen Interpreten gesungen, der jedoch nicht zu sehen ist. Darüber hinaus haben die Strophen einen neuen Text erhalten. Bevor die Analyse weitergeht, soll kurz darauf eingegangen werden, wie es zu der Entscheidung kam, das Lied *Arabische Nächte* so ausführlich in einem Kapitel zu behandeln, das sich eigentlich der Handlung des Films widmet. Der Hauptgrund dafür liegt darin, dass es sich bei dem ersten wiederkehrenden Element um einen Song handelt, während sich die noch folgenden auf die Handlung beziehen. Zudem eignet sich die Neuinterpretation von *Arabische Nächte* sehr, um zu veranschaulichen, wie auch andere Komponenten der Geschichte von *Aladdin* neu interpretiert wurden.

Das erste wiederkehrende Element aus *Aladdin* ist der Plot des Dschinnis, der in der Wunderlampe gefangen ist und daraus befreit werden möchte. Die handelnden Figuren in den beiden Filmen sind jedoch nicht identisch. Im Sequel ist es der Dschinni Dschafar, der El Fatal dazu drängt, seinen letzten Wunsch darauf zu verwenden, ihm die Freiheit zu schenken. Im Kinofilm dagegen ist es die Figur Dschinni, die in einer Wunderlampe gefangen war und auf ihre Befreiung hoffte. Er artikulierte seinen Wunsch nach Freiheit jedoch nicht selbst, sondern wurde von Aladdin dazu angestoßen, als er ihn fragte, was er sich wünschen würde. Dschinni war nicht so egoistisch, wie es Dschafar ist, und ihm wurde die Freiheit geschenkt, während sie letztgenanntem verwehrt bleibt. Zusammengefasst befassen sich beide Handlungselemente mit einem Dschinni, der in einer Wunderlampe gefangen ist und darauf hofft, dass ihm jemand die Freiheit schenkt. An dieser Stelle soll nun der Vergleich mit dem Lied *Arabische Nächte* gezogen werden. Es wurde zu Beginn des Films neu interpretiert, indem es einen neuen Text und einen neuen Interpreten bekam. Auf ähnliche Weise wurde das beschriebene Handlungselement neu interpretiert, indem es in einen anderen Kontext eingebettet wird und andere Figuren involviert. So waren die handelnden Figuren im Kinofilm noch Aladdin und Dschinni, während es im Sequel Dschafar und El Fatal sind. In *Dschafars Rückkehr* zeigt sich, dass in Fortsetzungen nicht nur Figuren und Orte wiederkehren, sondern auch große Teile der Handlung. Letztere ist das wiederkehrende Element aus *Aladdin*, das sich am deutlichsten und umfassendsten zu erkennen gibt. Zur Vollständigkeit sei noch festgehalten, dass der Text von *Arabische Nächte* mit nahezu jeder Veröffentlichung einer leichten Veränderung unterzogen wurde. Dies beginnt bereits zu dem Zeitpunkt, als *Aladdin* erstmals auf VHS erschienen ist. Dabei handelte es sich weniger um eine künstlerische Entscheidung als um eine Reaktion auf die Proteste des American-Arab Anti Discrimination Committee. Dieses bewertete den Text als rassistisch, woraufhin er für die Heimkinoveröffentlichung angepasst wurde (Vgl. Marzolph 1995, S. 456). Die Ursache für den erneut veränderten Liedtext von *Arabische Nächte* in *Dschafars Rückkehr* ist leider nicht ausfindig zu machen.

Natürlich sind nicht alle wiederkehrenden Elemente gleich. Manche wiederholen nur kleine Details des Kinofilms, andere fast die komplette Handlung. Demnach fallen die wiederkehrenden Elemente unterschiedlich groß aus. Sehr umfassend wurde bspw. der Konflikt zwischen Aladdin und Dschafar variiert. Letzterer verfolgt in beiden Filmen das Ziel, der neue Sultan zu werden, woran ihn Ersterer hindern will. Damit sich die Geschichte im zweiten Teil nicht komplett wiederholt, wurde an der Figur Dschafar eine Veränderung vorgenommen. Denn nach seiner Verwandlung am Ende des letzten Films ist dieser kein Mensch mehr, sondern ein

Dschinni. Damit einhergehend nahm er auch das Erscheinungsbild dieses übersinnlichen Wesens an. Dschafar zeigte bereits im Kinofilm, dass er seinen Gegnern kräftig zusetzen konnte, doch da er seinen letzten Wunsch dafür einsetzte, der mächtigste Dschinni des Universums zu werden, ist er nun ein sehr viel stärkerer Gegner als zuvor. Seine neuen Fähigkeiten wirken sich auch auf den Konflikt mit Aladdin aus. Letzterem ist es im vorherigen Film erfolgreich gelungen, seinen Widersacher aufzuhalten, doch es stellt sich die Frage, ob ihm dies erneut gelingen wird, wenn Dschafar nun der mächtigste Dschinni des Universums ist. Der Konflikt zwischen den beiden Figuren bleibt der gleiche, doch er findet unter veränderten Bedingungen statt. Bereits im ersten Film stellte Dschafar außergewöhnliche Verkleidungskünste unter Beweis, doch nun verfügt er über die Fähigkeit, sich zu verwandeln, wovon er auch häufig Gebrauch macht. So nimmt er immer wieder seine menschliche Gestalt an, die man aus dem ersten Film kennt. Darüber hinaus verwandelt er sich in Prinzessin Jasmin, um in deren Gestalt die Hinrichtung Aladdins anzuordnen. Zu einer solchen Aktion wäre der menschliche Dschafar aus dem Kinofilm nicht im Stande gewesen. Der Figur wurden neue magische Kräfte verliehen, während ihre Charakterzüge unverändert blieben. Diese Veränderung sorgt dafür, dass der Konflikt zwischen Aladdin und Dschafar nochmals spannungsreich verschärft wird. Dies zeigt, wie sich ein wiederkehrendes Element durch eine nuancierte Veränderung geschickt variieren lässt und somit eine neue Dynamik entstehen kann.

Daneben gibt es noch zwei weitere Elemente aus der Handlung von *Aladdin*, die in *Dschafars Rückkehr* wiederkehren. Das erste zeigt sich, als Jago nach Agrabah zurückkehrt. Dort möchte er das Mitleid von Aladdin wecken, in der Hoffnung, dass ihm dieser seine Vergehen aus dem letzten Film vergibt und ihn mit zurück in den Palast nimmt. Um möglichst zerrupft zu wirken, wirft er sich etwas Sand ins Federkleid. Aladdin fällt jedoch nicht auf diese Camouflage herein und will ihm eine angemessene Strafe zukommen lassen. Das Aufeinandertreffen wird von El Fatahs Bande unterbrochen, die es auf Aladdin abgesehen hat. Eine Aneinanderreihung von Zufällen führt dazu, dass Jago die Angreifer in die Flucht schlägt. Dies war von Letzterem in keiner Weise geplant, doch Aladdin hält es für eine bewusste Rettungsaktion, weshalb der Papagei die Gelegenheit nutzt und sich als sein Retter darstellt. So gewinnt Jago das Vertrauen von Aladdin, indem er ihn vor El Fatahs Bande rettet. Im ersten Teil gewann Aladdin das Vertrauen von Jasmin, indem er sie vor einem Händler rettet. Es gibt also jeweils ein Handlungselement, in dem eine Figur das Vertrauen einer anderen Figur gewinnt, indem sie diese aus einer heiklen Situation rettet. In beiden Filmen ist Aladdin in dieses Handlungselement involviert. Im Kinofilm gewinnt er das Vertrauen, während im Sequel sein

Vertrauen gewonnen wird. Das nächste wiederkehrende Handlungselement zeigt sich beim zweiten Wunsch, den die Figuren in beiden Filmen darauf verwenden, vor dem Ertrinken gerettet zu werden. El Fatal tut dies, nachdem er sich zuvor gewünscht hat, auf das versunkene Schatzschiff von Kordumair zu kommen. Denn er hatte dabei nicht bedacht, dass sich dieses unter Wasser befindet, weshalb er zu ertrinken droht. Kurz darauf verwendet er seinen zweiten Wunsch darauf, dass ihn der Dschinni Dschafar rettet. Da er sich unter Wasser nicht verbal artikulieren kann, spricht letzterer den Wunsch aus, woraufhin El Fatal nur noch durch Kopfnicken zustimmen muss. Dschafar bringt ihn hier ganz bewusst in eine lebensgefährliche Situation, aus der er sich nur mit einem Wunsch retten kann. Im Kinofilm lief dies ganz anders ab. Als Aladdin ebenfalls durch Dschafar in Lebensgefahr gebracht wurde, eilte ihm Dschinni zu Hilfe. Auch er musste den zweiten Wunsch für Aladdin aussprechen, woraufhin dieser zustimmend mit dem Kopf nickte und dadurch sein Leben gerettet werden konnte. Insgesamt gibt es vier Elemente aus der Handlung von *Aladdin*, die in *Dschafars Rückkehr* wiederkehren. Sicherlich fallen diese unterschiedlich groß aus, doch in der Kombination, ergibt sich allerdings eine umfangreiche Nachbildung der Story des ersten Teils. Das vorgebrachte Kriterium des *distributive genre*, demzufolge die Fortsetzung die Handlung des Kinofilms lediglich reproduziert, wird hier eindeutig erfüllt. Auch dies erspart wieder sehr viel Arbeit, wodurch die Produktion schneller abgeschlossen und in den Handel gebracht werden kann, wie es die *instantaneity* beschreibt. Sequels, die wie Remakes anmuten, tauchen bis heute auch im Kino sehr häufig auf und lösen damit unterschiedliche Reaktionen aus. Lobato erkannte dies ebenfalls. Deshalb sollen hier noch einmal seine Ausführungen dazu folgen:

“Derivative”, normally used as an insult in film criticism, is in fact a compliment in this field, for the key to market success is the efficiency with which an STV film can internalise and respond to the norms of its genre and the expectations of its audience. To some extent this is true of mainstream film culture as well, but the tendency is particularly pronounced in the STV field
(Lobato 2009, S. 140).

Lobato erkennt die Merkmale im Cinema und bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen gleichermaßen, doch bei Letzteren sind sie von weit größerer Bedeutung. Die Rahmenbedingungen dafür wurden bereits dargelegt und werden in *Dschafars Rückkehr* wunderbar eingehalten. Doch wie lässt sich erklären, dass die Direct-to-Video-Veröffentlichungen noch stärker auf die Erwartungen des Publikums reagieren, als es Kinofilme tun. Um die Antwort darauf zu finden, lohnt sich ein Blick in die Gegenwart. Wenn ein Film erfolgreich im Kino läuft und daraufhin eine Fortsetzung angekündigt wird, vergehen

oftmals mehrere Jahre, bis ein neues, meist ca. zweistündiges Werk auf der Leinwand zu sehen ist. Es ist also eine recht lange Zeitspanne, die zwischen dem Produktionsstart und den ersten Einspielergebnissen vergeht. Anders sieht es bei Serien aus. Wenn eine solche erfolgreich läuft und daraufhin eine neue Staffel angekündigt wird, startet diese meist schon ein Jahr später und hat nicht selten eine Gesamtlaufzeit von fast zehn Stunden. Es vergeht also weniger Zeit, um weit mehr Inhalt zu produzieren. Folglich liegen dann auch schneller Zuschauer_innenzahlen o. Ä. vor, anhand derer häufig die Entscheidung über die Produktion einer weiteren Staffel getroffen wird. Bei Serien kann man also stärker auf die Erwartung des Publikums reagieren, da bei diesen schneller Erfolgskennziffern vorliegen, von der sich die Erwartungshaltung ableiten lässt. Die anschließende Produktion erfolgt dann oft zügig. Im Kino dauern diese Prozesse wesentlich länger. Die große Ähnlichkeit zu den Direct-to-Video-Veröffentlichungen sieht Lobato allerdings in Fernsehproduktionen. Im Artikel von Ilene Hoffman wird die kürzere Produktionszeit der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino thematisiert:

The shorter schedule is due primarily to the fact that the direct-to-video sequels do not start from scratch. Characters and background designs are already available from the original movies. "We take advantage of the research that was already done by Feature Animation," says Laurel Whitcomb, Vice President of Publicity for Walt Disney Television Animation. "For Simba's Pride we don't have to first design Pride Rock. It's already been done."
(Hoffman 1997).

Folglich war die Produktionszeit bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino wesentlich kürzer als für die vorangegangenen Kinofilme. Die Verkaufszahlen von *Dschafars Rückkehr* machten anschließend klar, dass es eine konkrete Nachfrage nach solchen Werken gibt. Diese wiederum waren Anlass, um weitere Produktionen in Auftrag zu geben. Es gibt also keine inhaltlichen Gründe dafür, wieso bei Direct-to-Video-Veröffentlichungen schneller auf Publikumserwartungen reagiert wird als im Kino, sondern es wird durch die kürzere Produktionszeit ermöglicht.

2.2 Wer ist die Hauptfigur?

Bei der bisherigen Lektüre dieser Arbeit kann der Eindruck entstehen, dass *Dschafars Rückkehr* eher ein Film über Jago und Dschafar ist als über Aladdin. Dies mag daran liegen, dass die beiden Erstgenannten sehr viel häufiger erwähnt werden als der Protagonist des ersten Films. Ein Blick auf den Filmtitel zeigt zudem, dass diesmal nicht Aladdin, sondern Dschafar die

Titelfigur ist. Nun ist die Identifikation der Titelfigur nicht allzu schwierig. Vielmehr gilt es herauszufinden, ob der Wechsel der Titelfigur auf einen Wechsel der Hauptfigur zurückzuführen ist. Als letztere kommen Aladdin und Dschafar in Frage. Wieso Jago trotz seiner gestiegenen Präsenz eine Nebenfigur bleibt, wird an späterer Stelle geklärt. In der Filmgeschichte gibt es genügend Beispiele, die zeigen, dass es bei einem Sequel durchaus zu einem Wechsel der Hauptfigur kommen kann. Für diesen kann es dramaturgische Gründe geben, z. B. weil die Hauptfigur im vorangegangenen Film verstorben ist und deshalb durch eine neue ersetzt wurde. Dies lässt sich besonders häufig bei Sequels von Horrorfilmen erkennen. Des Weiteren kann es aus organisatorischen Gründen zu einem Wechsel der Hauptfigur kommen, beispielsweise wenn die Hauptdarsteller_innen nicht mehr für einen weiteren Film zur Verfügung stehen. Dies kann zu einer Neubesetzung der Hauptfigur führen oder aber auch zu einer neuen Hauptfigur. Gleiches gilt, wenn die Hauptdarsteller_innen als zu alt für die Rolle empfunden werden oder sogar bereits verstorben sind. All diese Aspekte spielen bei *Dschafars Rückkehr* jedoch keine Rolle, da die Hauptfigur des ersten Films noch am Leben ist und sich die Frage nach ihrer Besetzung nicht stellt, da es sich um einen Zeichentrickfilm handelt. Daher muss zu Beginn dieses Kapitels erst einmal ausfindig gemacht werden, wer die Hauptfigur von *Dschafars Rückkehr* ist. Um diese Frage zu beantworten, soll zunächst geklärt werden, durch was sich eine Hauptfigur überhaupt auszeichnet. Im Lexikon der Filmbegriffe finden sich dafür einige Anhaltspunkte:

Der Ausdruck *die Hauptfigur* wird oft gleichbedeutend mit *der Protagonist* oder *der Held* verwendet, enthält jedoch andere Bedeutungsnuancen, die sich schon darin zeigen, dass man auch in der Mehrzahl von ‚den Hauptfiguren‘ eines Films sprechen kann. Während unter dem Protagonisten das Handlungszentrum und unter dem Helden das moralisch-aktionale Zentrum einer erzählten Geschichte verstanden werden kann, sind Hauptfiguren alle diejenigen Figuren, die innerhalb der Figurenkonstellation ein hohes Maß an Aufmerksamkeit von den Zuschauern erhalten (sollen); und die Hauptfigur ist diejenige Figur, die in der Aufmerksamkeitshierarchie an der Spitze steht. Ob eine Figur eine Hauptfigur ist, lässt sich letztlich nur in Bezug zur Rezeption klären, der filmische Text und seine Kontexte können hier nur Indizien geben. Dazu gehören folgende Techniken einer Fokussierung der Aufmerksamkeit auf Figuren: die ‚Normalität‘ oder Ungewöhnlichkeit der Figur; die Zeit, die ihr in der Darstellung gewidmet wird; ihr Entscheidungspotential; der Fokus, den andere Figuren auf sie haben; die Häufigkeit des Erscheinens; die Involviertheit in die Handlung; der Grad der Sympathie oder Antipathie; das Erzählen aus der Perspektive der Figur (Eder 2012).

Jens Eder stellt gleich zu Beginn seiner Definition dar, dass es in einem Film auch mehrere Hauptfiguren geben kann. Bevor dies *Dschafars Rückkehr* zugeschrieben wird, sollen erst noch

einmal die anderen Kriterien, die von ihm angeführt werden, unter die Lupe genommen werden. Zu diesen zählt das moralisch-aktionale Zentrum der Geschichte. Im Anschluss daran stellt sich die Frage, was als moralisch zu verstehen ist. Der Duden beschreibt das Wort Moral folgendermaßen: „Gesamtheit von ethisch-sittlichen Normen, Grundsätzen, Werten, die das zwischenmenschliche Verhalten einer Gesellschaft regulieren, die von ihr als verbindlich akzeptiert werden“ (Duden 2018). Bei der Suche nach der Hauptfigur muss Klarheit darüber geschaffen werden, von welcher Gesellschaft die Rede ist, deren zwischenmenschliches Verhalten als verbindlich akzeptiert wird. Zur Auswahl stehen hierbei die Gesellschaft der Filmfiguren sowie des Publikums. Aus der Perspektive des Publikums erfolgt zumindest die Einordnung als Hauptfigur. Zugleich erfreuen sich der Sultan und seine Angehörigen in Agrabah einer großen Beliebtheit, weshalb Dschafar von den dortigen Bürgern eher als Feind betrachtet wird. Somit wird die Frage, aus der Perspektive welcher Gesellschaft das moralische Zentrum verortet werden soll, dadurch aufgelöst, dass es aus beiden Sichtweisen die Figur des Aladdin ist, die moralisch handelt. Das aktionale Zentrum ist dagegen eindeutig Dschafar. Seine Rückkehr markiert den Anfang der Geschichte, und durch sein weiteres Handeln wird die Geschichte ständig vorangetrieben. Er wirkt dadurch deutlich aktiver als Aladdin, der in seiner Rolle passiv bleibt und immer nur auf die Taten seines Widersachers reagiert. Dschafars Ziel ist die Thronbesteigung. Wenn er dieses erreicht, würden die bestehenden Verhältnisse dadurch gründlich verändert werden. Aladdin verfolgt kein neues Ziel, sondern will den Status quo erhalten. Dschafar ist die Bedrohung, die in sein Leben eindringt und abgewehrt werden muss. Somit gibt es kein moralisch-aktionales Zentrum in *Dschafars Rückkehr*. Es gibt ein moralisches Zentrum, in dem Aladdin steht, und es gibt ein aktionales Zentrum, in dem Dschafar steht. Die Hauptfigur lässt sich anhand dieses Kriteriums noch nicht bestimmen. Im Lexikon der Filmbegriffe wird des Weiteren das hohe Maß an Aufmerksamkeit angeführt, das Hauptfiguren erhalten würden. Doch hierbei besteht ein Gleichgewicht zwischen beiden Figuren. Somit bleiben noch die Involviertheit in die Handlung sowie der Grad der Sympathie oder Antipathie. Erstere ist bei Aladdin und Dschafar ebenfalls gleich stark ausgeprägt, da sie Widersacher sind, die ständig miteinander interagieren. Deutliche Unterschiede gibt es jedoch beim Grad der Sympathie oder Antipathie. Letztere gilt ganz klar Dschafar, da dieser den Thron mit unlauteren Mitteln besteigen will und dabei keine Rücksicht auf die anderen Figuren nimmt, denen er dadurch schaden würde. Aladdin versucht dies abzuwenden, wodurch ihm die Sympathie gilt. Dies würde für ihn als Hauptfigur sprechen. Sympathie und Antipathie eignen sich hierbei nur als Kriterium, weil sie sich in einer Balance befinden. Natürlich gibt es auch Filme, in denen die Hauptfigur die Zuneigung des Publikums gewinnt, obwohl sie ein Verhalten

an den Tag legt, dass normalerweise auf Ablehnung stößt. Die Rede ist dann von sogenannten Antihelden. Ein Beispiel dafür wäre die Titelfigur aus Brian De Palmas *Scarface*, welche bis heute über eine große Fanbasis verfügt, die ständig weiter wächst. Dschafar ist jedoch kein solcher Antiheld, er ist ein Antagonist. Sämtliche Aussagen über Sympathie und Antipathie beziehen sich ausschließlich auf *Dschafars Rückkehr*. Ergänzend muss jedoch in Betracht gezogen werden, ob die Kenner_innen des Kinofilms diese Aussagen möglicherweise anders treffen würden als diejenigen, die das Sequel ohne Vorkenntnis sehen. Der Grund dafür ist, dass durch die Kenntnis des Vorgängers eine gewisse Erwartungshaltung entstehen kann, die die Beurteilung der Fortsetzung beeinflusst. Diese kann nicht nur in Bezug auf die Qualität des Films entstehen, sondern auch darüber, wer die Hauptfigur sein wird. So ist die Annahme naheliegend, dass dies erneut Aladdin sein wird, wie es bereits im Kinofilm der Fall war. Zuschauer_innen, die sich zuerst *Dschafars Rückkehr* anschauen, verfügen evtl. nicht über diese Erwartungshaltung, die sie darin hindert, eine andere Hauptfigur zu identifizieren. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob diejenigen, die den Vorgänger nicht gesehen haben, deshalb auch keine Vorkenntnisse haben müssen. *Aladdin* kann ihnen durchaus geläufig sein, wodurch die Erwartung entstehen kann, dass die Titelfigur auch beim Sequel wieder im Zentrum der Handlung stehen wird. Dies ist zugleich ein typisches Merkmal für einen populären Film. Dessen Inhalte sind auch Menschen vertraut, die ihn nie gesehen haben. Daraus leitet sich auch eine Erwartungshaltung gegenüber dessen Fortsetzung ab. Dies illustriert, welche Wirkung die Popularität auf einen Film haben kann. Unter Berücksichtigung all dieser Faktoren bleibt die Erkenntnis, dass Aladdin bei der Analyse von *Dschafars Rückkehr* als Hauptfigur identifiziert wurde, auch wenn dies erst nach einer sehr detaillierten Betrachtung zu erkennen war. Deutlicher fällt diese Einschätzung aus, wenn der Film als Teil einer Reihe gesehen wird. Der Einordnung von Aladdin als Hauptfigur wird dadurch nämlich noch einmal Nachdruck verliehen, da er dies bereits im ersten Film war. Somit steht die Einzelanalyse des Films nicht im Widerspruch zum Kontext der Filmreihe. Stattdessen bekräftigt der letztere die erstere sogar.

Nach der umfassenden Auseinandersetzung mit Aladdin und Dschafar gilt die Aufmerksamkeit nun dem restlichen Figurenensemble. Dieses zeigt sich gegenüber dem Vorgänger unverändert, als Neuzugang stößt einzig El Fatal hinzu, der jedoch über die Rolle einer Nebenfigur nicht herauskommt. Die meiste Zeit über dient er Dschafar als Handlanger. Er erfüllt also die Rolle, die im Kinofilm noch von Jago übernommen wurde und im Sequel auch zeitweise wieder übernommen wird. Das Handeln von El Fatal ist durch exakt drei Motive geprägt: die Habgier

nach Reichtum, die Rache an Aladdin und die Angst vor Dschafar. Er stellt sich zwar auf dessen Seite, die beiden haben jedoch nur eine Gemeinsamkeit, nämlich dass Aladdin ihr Feind ist. Dies reicht ihnen vorerst für eine Zusammenarbeit aus. Zudem verspricht Dschafar seinem neuen Handlanger, ihn reich zu belohnen, wenn es ihnen gelingt, ihren Widersacher zu besiegen. Doch schon bald stellt sich heraus, dass ein gemeinsames Feindbild als Arbeitsgrundlage nicht ausreicht, und das Verhältnis der beiden ist von gegenseitigem Misstrauen geprägt. So bauen sie nie das freundschaftliche Verhältnis zueinander auf, das Dschinni und Aladdin füreinander entwickelten. Dieses gute Verhältnis war ein entscheidender Grund dafür, wieso Letzterer einen Wunsch darauf verwendete, seinem Freund die Freiheit zu schenken. Dschafars Wunsch nach Freiheit dagegen bleibt unerfüllt. Der Vergleich der Beziehung zwischen Aladdin und Dschinni und der zwischen Dschafar und El Fatal zeigt, wie wichtig das zwischenmenschliche Verhältnis der Figuren für deren Entscheidungen und somit auch für den weiteren Verlauf der Handlung ist.

Wie zu Beginn dieses Kapitels angekündigt, wird nun erläutert, wieso der Papagei Jago trotz seiner großen Präsenz für die Analyse der Hauptfigur nicht in Frage kam. Dazu soll erst einmal ein Blick in das Lexikon der Filmbegriffe geworfen werden, indem eine Nebenfigur folgendermaßen beschrieben wird:

Die Leistung der Nebenfigur besteht darin, dass sie das Handlungspotential und die Charakteristiken der Hauptfiguren ergänzt und erhellt. Diese Ergänzungsleistung betrifft manchmal auch übergeordnete Themen der Handlung, die Gesamtstruktur des Handlungsablaufs oder die konkrete Ausgestaltung der Mise-en-Scène. Nebenfiguren stehen nicht im Zentrum des Konflikts, sondern begleiten und präzisieren ihn (Wulff 2017).

Die letzten beiden Sätze beschreiben das Handeln von Jago in *Dschafars Rückkehr* ziemlich präzise. Abwechselnd steht an der Seite von Aladdin oder Dschafar und unterstützt sie freiwillig bzw. gezwungenermaßen beim Erreichen ihres jeweiligen Ziels. Er selbst steht jedoch nicht im Zentrum dieses Konflikts. Er ergänzt die Gesamtstruktur des Handlungsablaufs, indem er Dschafar aus der Wunderhöhle bringt, Aladdins Lüge aufdeckt, als er zum Festbankett kommt usw. Aufgrund dessen ist Jago eindeutig als Nebenfigur einzuordnen.

Auch wenn Jago nicht zur Hauptfigur aufgestiegen ist, hat sich seine Rolle dennoch verändert. Am Anfang von *Dschafars Rache* verfolgt er ein sehr schlichtes Ziel – er will zurück in den

Palast, um dort in Luxus zu schwelgen. Als er Aladdin vor El Fatahs Bande rettet, gewinnt er sein Vertrauen und wird zurück in den Palast gebracht, wenn auch nur im Käfig, denn über das Schicksal von Jago muss erst noch der Sultan urteilen. Aladdin legt beim Sultan ein gutes Wort für ihn ein, was bei Jago einen bleibenden Eindruck hinterlässt. Kurz darauf lügt Aladdin sogar für ihn, als eine Wache des Sultans Jago köpfen will, woraufhin letztere die Ausrede erfindet, dass er nur für Dschafar gearbeitet hat, weil ihn dieser hypnotisiert hatte. Diese Geschichte stimmt natürlich nicht. Jago war stets bei vollem Bewusstsein. Dennoch bestätigt Aladdin die Darstellung des Papageis, weil er das Gute in ihm sieht. Ab diesem Zeitpunkt bemüht sich Jago noch intensiver darum, das Vertrauen von Aladdin zu gewinnen. Dabei sind seine Hintergedanken weiterhin egoistisch, denn er hofft, dass Aladdin der neue Sultan wird und ihn daraufhin zum Großwesir ernennt, was ihm weiteren Luxus einbringen würde. Sobald Dschafar zurückkehrt, stellt er sich aus Angst wieder auf dessen Seite, womit er jedoch sehr unglücklich zu sein scheint. Dadurch bringt er seine neuen Freunde in große Gefahr, doch sobald sich die Gelegenheit dazu ergibt, schlägt er sich wieder auf die Seite von Aladdin. So befreit er dessen Freunde aus der Gefangenschaft und eilt ihm später beim Kampf gegen Dschafar zu Hilfe. Zu Beginn von *Dschafars Rückkehr* haben sich Jagos Charaktereigenschaften noch nicht verändert, doch sobald sich sein Umfeld verändert, beginnt auch er sich zu verändern. Er entwickelt eine emotionale Bindung zu Aladdin und seinen Freunden, wodurch zugleich auch ein Zugehörigkeitsgefühl in ihm wächst. Dieses führt dazu, dass er sie später aus der Gefahrenlage befreit. Für Dschafar hat er diese emotionale Bindung nie entwickelt, weder im ersten Film, wo sie der Wunsch nach Macht eint, noch im zweiten Film, wo er sich ihm nur aus Angst wieder anschließt. Auch hier wird wieder deutlich, wie sich das soziale Verhältnis der Figuren auf die Handlung auswirkt. Genauso wichtig ist der Aspekt, dass Aladdin das Gute in Jago gesehen hat, wodurch sich Letzterer am Ende endgültig auf die Seite der Guten, also auf die des Protagonisten stellt. Im Kinofilm dagegen war er noch ein eifriger Unterstützer des Antagonisten. Diese Darstellung mag vielleicht schlicht wirken, doch sie wird sich in den weiteren Fortsetzungen erneut und sogar noch viel deutlicher zeigen. Denn es werden immer wieder Figuren auftauchen, die so etwas sind wie das Zünglein an der Waage, denn sie schwanken stets zwischen Gut und Böse. Ihre Entscheidung für eine der beiden Seiten trägt stets entscheidend dazu bei, wer am Ende gewinnt.

Jago ist die einzige Figur aus *Dschafars Rückkehr*, die eine charakterliche Entwicklung durchlebt. Im bereits angeführten Zitat beschrieb ihn der Regisseur Tad Stones als *funny* und *mean*. Damit bezog er sich auf Jagos Charaktermerkmale im Kinofilm. Im Sequel weist er diese

Eigenschaften noch immer auf, doch seine Bösartigkeit weicht zunehmend dem Verantwortungsbewusstsein und der Hilfsbereitschaft, die er gegenüber seinen neuen befreundeten Figuren entwickelt. Zudem wird deutlich, dass Tad Stones die Figur Jago unbedingt zurückbringen wollte, denn dieser ist deutlich präsenter als im ersten Film. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass er diesmal sehr viel mehr Einfluss auf den Verlauf der Geschichte nimmt und dass er, wie bereits erwähnt, als einzige Figur eine charakterliche Entwicklung durchlebt. Dschafar dagegen erhält neue Kräfte, doch sein Charakter bleibt unverändert. Die anderen Figuren aus dem ersten Teil erleben ebenfalls keine charakterliche Veränderung. Nachdem Dschinni, der größten Nebenfigur des Kinofilms, die Freiheit geschenkt wurde, gibt es für ihn vorerst keine neuen Ziele, die er sich gesetzt hat. Prinzessin Jasmin hat den Mann ihrer Träume gefunden. Ihre Liebe wird im Sequel zwar auf die Probe gestellt, dieser Konflikt ist jedoch schnell überwunden. Die fehlende charakterliche Entwicklung dieser beiden Figuren ist sicherlich ein Grund dafür, dass ihre Rolle diesmal sehr viel kleiner ausfällt als im Kinofilm. Gleiches gilt auch für die Nebenfiguren wie den Sultan, dessen Wachmann Razoul, den Affen Abu, den Tiger Rajah sowie den fliegenden Teppich. Ein weiterer dramaturgischer Grund für die Verkleinerung ihrer Rollen ist, dass es diesmal mit El Fatal eine Figur mehr gibt, die einen Platz in der Handlung einnimmt. Wenn sich die Geschichte ihm widmet, treten die anderen Figuren in den Hintergrund. Hinzu kommt, dass es nicht nur eine Figur mehr gibt, die einen Platz in der Handlung einnimmt, sondern dass zugleich die Laufzeit des Films deutlich kürzer ausfällt als beim Vorgänger. Während *Aladdin* insgesamt 87 Minuten dauert, endet der Abspann von *Dschafars Rückkehr* schon nach 66 Minuten. Brutto fehlen ganze 21 Minuten, in denen sich die Figuren entfalten können. Somit scheint es nur folgerichtig, dass in der kürzeren Laufzeit auch einige Rollen kleiner ausfallen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Figuren aus dem Kinofilm vollständig wieder auftauchen, die Größe ihrer Rollen hat sich allerdings verändert. So sind die Rollen von Dschafar und Jago deutlich größer geworden, während die der anderen Figuren diesmal kleiner ausgefallen sind. Diese Verschiebungen stellen natürlich einen Unterschied zum Kinofilm dar, für ein Sequel sind sie jedoch nichts Ungewöhnliches. Gleiches gilt auch für Jagos Wechsel von der Seite des Antagonisten hin zu der des Protagonisten. Somit zeigt sich *Dschafars Rückkehr* insgesamt als *derivative*, in dem es zwar einige moderate Neuerungen gibt, die allerdings keinen Bruch mit den vorherigen Disneyfilmen darstellen.

Abschließend soll noch einmal kurz auf das zuvor bereits erwähnte Detail eingegangen werden, dass mit Jago eine Nebenfigur der kreative Anlass dafür war, ein Sequel zu *Aladdin* zu

produzieren. Dieser Ansatz kommt durchaus häufiger vor, wie durch die bloße Existenz von Spin-Offs belegt wird. Bei diesen werden beliebte Nebenfiguren eines bereits erschienenen Films zur Hauptfigur eines neuen Films. Dazu zählen bspw. *Minions*, *Fast & Furious: Hobbs & Shaw*, *Solo: A Star Wars Story* und *Die Pinguine aus Madagascar*, um einmal nur Beispiele zu nennen, die auf originäre Kinostoffe zurückzuführen sind. *Minions* war kommerziell sogar erfolgreicher als sämtliche Filme der Reihe, der er entstammt. Jenseits davon gibt es noch weitere Möglichkeiten für die Umsetzung eines Spin-Offs als nur anhand der Nebenfiguren. Diese werden hier allerdings nicht weiter erläutert, da sie in diesem inhaltlichen Rahmen keine Rolle spielen. Nebenfiguren als Ansatz für eine Fortsetzung stehen am Anfang eines Prozesses, der sich später noch sehr viel weiter entwickeln sollte. In den 2000er Jahren wurden Timon und Pumba aus *Der König der Löwen* sogar zu den Hauptfiguren des dritten Teils für das Heimkino gemacht. Bei Walt Disney sind Nebenfiguren häufig mehr als nur Nebenfiguren – sie sind *Disney Sidekicks*. Es handelt sich dabei um einen Idealtyp, der nur in Produktionen von Disney aufzufinden ist, und der sich durch mehrere Merkmale auszeichnet (Vgl. Lavender 2020). Oftmals sind die *Disney Sidekicks* genauso beliebt oder sogar beliebter als die Hauptfiguren. In der Aufwertung von Jago in *Dschafars Rückkehr* lässt sich eine erste Reaktion darauf erkennen. Nicht in einem Film, aber in einer Fernsehserie zeigte sich dies bereits im Jahr 1990. Darin wurde der überaus beliebte Sidekick Balu aus *Das Dschungelbuch* zur Hauptfigur in *Käpt'n Balu und seine tollkühne Crew*. Mit von der Partie waren noch King Louie und Shir Khan, nicht dabei war dagegen Mogli. In den USA wurde diese Serie im Rahmen von *The Disney Afternoon* ausgestrahlt. Dazu gehörten ebenfalls *Aladdin* (Serie), *Arielle, die Meerjungfrau* (Serie) sowie *Die Abenteuer von Timon und Pumbaa*. Separat davon ist die Aufwertung von Dschafar zu betrachten, der im Kinofilm nicht bloß eine Nebenfigur war, sondern der Antagonist. Damit gehört er allerdings ebenfalls einem Idealtyp innerhalb der Disneyfilme an, der mittlerweile sogar als Marke eingetragen wurde und eine eigene Produktreihe erhalten hat. Es handelt sich dabei um die *Disney Villians*. Wie sich zeigt, bildet sich in den Disneyfilmen öfter ein Idealtyp heraus, dessen Figuren einen besonderen Status einnehmen. Eine Ausnahme ist dies in der Filmlandschaft nicht. Vergleichbar wären die Bond-Bösewichte oder auch die Bondgirls aus der *James Bond*-Reihe. Während in *Dschafars Rückkehr* der Antagonist des Kinofilms schon fast als Hauptfigur eingestuft werden konnte, wurde dieser Schritt in den 2010er Jahren im Kino endgültig vollzogen. Walt Disney machte die Antagonistin Malefiz aus *Dornröschen* im Kinofilm *Maleficant – Die dunkle Fee* zur Hauptfigur. Wie am Titel bereits zu erkennen ist, trug sie in der deutschen Fassung der Realverfilmung nun denselben Namen wie in der englischen Originalversion. Dies ist ebenfalls ein Trend, der sich bei den Disneyfilmen dieses

Jahrtausends zeigt. Vor allem bringen die beiden Titel aber zum Ausdruck, dass ein Wechsel der Hauptfiguren stattfand. Da es sich aus inhaltlicher Sicht um ein Prequel handelt, das verständlich dargelegt, wie Maleficant zu einer bösen Hexe werden konnte, erfüllt sie dadurch sogar viele Kriterien einer Protagonistin. Ähnliches zeigte sich einige Jahre später in *Cruella* über Cruella de Vil. Ein Blick auf Werke wie diese macht klar, dass die *Disney Sidekicks* und die *Disney Villians* von großer Bedeutung waren, um die Quantität der Produktionen zu erhöhen, zu denen auch die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zählen.

2.3 Ein lukrativer Geschäftszweig entsteht

Häufig wird bei Fortsetzungen an den Titel des ersten Films angeknüpft. So greift *Vergessene Welt: Jurassic Park* den Titel des vorangegangenen Films *Jurassic Park* auf und ergänzt ihn um den Zusatz ‚Lost World‘. Beim dritten Teil der *Jurassic Park*-Reihe kommt eine andere Form des Sequel-Titels zum Vorschein, nämlich die Sequel-Nummerierung. Hierbei wird der Titel des ersten Films wiederverwendet und um die Nummerierung innerhalb der Filmreihe ergänzt, in diesem Fall durch die Zahl 3. Zu der historischen Entwicklung der Sequel-Nummerierung heißt es im Lexikon der Filmbegriffe:

Der erste Film, der sich im Titel als Folgeprodukt eines Vorläufers kenntlich machte, war wohl der Science-Fiction-Film *Quatermass II* [...]. Auch die Mafiageschichte *The Godfather, Part II* [...] ist nur ein Vorläufer einer Titelmode, die mit *Rocky 2* [...] und *Superman 2* [...] einsetzte und ein bis dahin unbekanntes Serienformat als Modell erfolgreicher Filmvermarktung vor allem als Rezept für die Titelvergabe aufwendig produzierter A-Filme ins Kino brachte (Schlichter 2011).

Beim Sequel von *Aladdin* wird der Titel des ersten Films jedoch nicht aufgegriffen, weder durch eine Nummerierung noch in sonstiger Form. Dies ist an sich noch nicht auffällig, da es in der Filmgeschichte immer wieder Sequels gab, die einen komplett neuen Titel erhalten haben. Bei *Dschafars Rückkehr* ist dies dennoch markant, da dieser zusammen mit *Belles zauberhafte Welt* die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino darstellt, die den Titel des Kinofilms nicht aufgreifen. Gleichzeitig gehört der Film damit zu den insgesamt nur drei Sequels, die auf eine Nummerierung verzichten. Im Lexikon der Filmbegriffe heißt es allerdings, dass Sequel-Nummerierungen vor allem eingesetzt werden, um aufwändige A-Filme ins Kino zu bringen. *Dschafars Rückkehr* ist weder ein aufwändiger A-Film, denn er hat gerade einmal 3,5 Millionen US-Dollar gekostet, noch lief er im Kino. Da diese beiden Kriterien nicht erfüllt sind, ist ein

Verzicht auf die Sequel-Nummerierung durchaus schlüssig. Daraus ergibt sich allerdings die Frage, wieso die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino beginnend mit *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* aus dem Jahr 1998 die Nummerierung der Sequels einführten und mit nur einer Ausnahme bei allen kommenden Filmen auf diese Weise benannt wurden. Denn all diese Filme liefen noch immer nicht im Kino. Und ob ihr Budget dem eines aufwändigen A-Films entspricht, ist nicht bekannt. Bekannt ist allerdings, dass die Kosten für die großen Kinoblockbuster seit der Veröffentlichung von *Dschafars Rückkehr* immer weiter gestiegen sind. 2008, als *Arielle, die Meerjungfrau – Wie alle begann* erschien, lagen diese bereits zwischen 100 und 200 Millionen US-Dollar. Elaine Dutka schreibt in der *Chicago Tribune* jedoch, dass das Budget von Direct-to-DVD-Releases für gewöhnlich zwischen 2 und 20 Millionen US-Dollar betrug (Vgl. Dutka 2005). Folglich ist nicht davon auszugehen, dass sich die Budgets der späteren Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in einer ähnlichen Größenordnung befanden wie die großen A-Titel fürs Kino. Abschließend kann festgehalten werden, dass auch Disney auf die Sequel-Nummerierung setzte, um die Direct-to-Video-Veröffentlichungen zu vermarkten. Diese Titelmode begann jedoch erst mit der fünften Veröffentlichung, sollte dann aber nicht mehr verschwinden. Im Interview, das *Animation World Network* mit Tad Stones führte, gibt es einen Hinweis darauf, was die Ursache für das späte Einsetzen der Sequel-Nummerierung war. Er beschreibt darin ein Meeting bei Walt Disney, dass nach der Veröffentlichung von *Dschafars Rache* stattfand:

Now at the time I was told that Peter Schneider, who was in charge of Feature Animation was at a meeting with Michael Eisner. Peter said, 'You shouldn't do sequels, their quality hurts the Disney reputation,' and Michael said, 'I'm not sure we should be doing these either.' The next part of the meeting was, 'It cost \$3.5 million to make and made over \$100 million. Well, what should the next one be?' (Strike, 2004).

Erst einmal muss hierzu festgehalten werden, dass nicht übermittelt ist, ob Tad Stones die beiden Führungskräfte von Walt Disney wörtlich oder nur sinngemäß zitiert. Die Aussagen könnten umfassender oder knapper gewesen sein, genauso könnten sie in einem größeren Kontext gestanden haben. Zudem ist es möglich, dass der Verlauf des Meetings vom Erzählten abweicht. All diese Aspekte sind zu berücksichtigen, wenn man auf die Aussage eingeht, die Peter Schneider getätigt haben soll. Laut Tad Stones bereitete es ihm große Sorgen, dass das Ansehen von Disney durch die Qualität der Sequels einen Schaden nehmen könnte. Die Schwierigkeit bei der Einordnung dieser Aussage ist, dass er von der Qualität der Filme spricht, ohne diese als gut oder schlecht zu klassifizieren. Da er jedoch der Ansicht ist, dass die Qualität

dem Ansehen schade, scheint er nur folgerichtig zu sein, dass er von schlechter Qualität spricht. Zudem spricht er von Sequels im Plural, woraus sich schließen lässt, dass er diesen grundsätzlich die gleiche Qualität attestiert. Offen bleibt, ob dies auch seine Bewertung für *Dschafars Rückkehr* ist, welcher zu diesem Zeitpunkt bereits erhältlich war und eventuell sogar die Ursache für Schneiders verallgemeinernde Aussage über Sequels gewesen sein könnte. Letztere wird deshalb so ausführlich betrachtet, da sie möglicherweise in einem Sinnzusammenhang mit dem Titel des Sequels steht. Dieser lautet bekanntlich *Dschafars Rückkehr* und verzichtet demzufolge auf eine eindeutige Kenntlichmachung als Nachfolger des Kinofilms, da dessen Titel *Aladdin* nicht aufgegriffen wird. Der Sinnzusammenhang mit Peter Schneiders Aussage ergibt sich insofern, als die Titelwahl eventuell den von ihm befürchteten Reputationsverlust vorbeugen sollte. Dabei sei noch einmal die Bedeutung der Marke aus der Perspektive des Marketings erinnert. Diese sollte als „Summe aller Vorstellungen verstanden werden, die ein Markenname [...] bei Kunden hervorruft“ (Esch 2018). Es kann für das Geschäft überaus schädlich sein, wenn ein Markenname negative Vorstellungen hervorruft. Folglich gilt es, dies zu vermeiden, doch im Gegensatz zum Markennamen lassen sich die damit verbundenen Vorstellungen nicht rechtlich schützen, sondern müssen anders aufrechterhalten werden. Hier scheint auch Schneiders Sorge um die Beschädigung der Marke Disney durch die Qualität der Sequels zu liegen. In den USA wurde das Logo von Walt Disney dennoch groß auf dem Cover der VHS von *The Return of Jafar* platziert (Vgl. Amazon 2020a). Eine Marke vor der Qualität der Sequels zu schützen, sieht anders aus. Eher gelungen ist dies bei der Marke *Aladdin*, die im Filmtitel nämlich nicht mehr zu finden ist. Hier wird *Dschafars Rückkehr* als Teil der Filmreihe ein wenig *invisible* gemacht. Zugleich verrät das Cover der Videokassette durchaus, dass es sich um das Sequel zu *Aladdin* handelt, denn darauf steht „Die neuen Abenteuer von Aladdin“ (Vgl. Abbildung: *Dschafars Rückkehr* auf VHS). In einem Trailer, der auf die Veröffentlichung des Films im Jahr 1994 hinweist, wird vom Sprecher insgesamt vier Mal der Name Aladdin erwähnt, am Ende heißt es sogar „It’s Aladdin in Disney’s *The Return of Jafar*“ ((Vgl. "The Return of Jafar" (1994) Trailer)). Hier wird also explizit auf die Rückkehr der vorherigen Titelfigur hingewiesen. Folglich ist Aladdin überaus sichtbar, nur im Titel bleibt er *invisible*. Hier zeigt sich erneut eine Widersprüchlichkeit, wie sie sich im Subcinema oftmals zu erkennen gibt. Nicht vergessen werden darf, dass der Verzicht auf die Sequel-Nummerierung ein Stück weit auch immer auf die Fähigkeit des Publikums vertraut, die richtige Reihenfolge selbst zu erkennen. Popularität ist ein wichtiger Faktor, der dies ermöglicht. Zudem handelt es sich bei *Dschafars Rückkehr* auch erst um den zweiten Teil, was die Einordnung wesentlich erleichtert.

Anders als Peter Schneider reagierte allerdings Michael Eisner, der damals der Chief Executive Producer der Walt Disney Company war. In Anbetracht der hohen Rentabilität von *Dschafars Rückkehr* forderte er sofort das nächste Sequel. Welche Auswirkungen diese Sequels auf das Ansehen von Disney haben, schien ihn nicht zu interessieren:

You can make the creative argument that Michael should have stuck by his guns and said, 'No, it hurts the Disney name.' When people say he's not listening to stockholders, well do you really want a stockholder to know that you said no to doing more of something that cost a pittance and made a fortune? When the argument is made that the management isn't listening to the stockholders, in some perverse way I say they're listening to them too much (Strike 2004).

Michael Eisners Interesse galt einzig den Aktienbesitzenden, von denen er glaubte, dass sie es nicht akzeptieren würden, einen so rentablen Film wie *Dschafars Rückkehr* nicht fortzusetzen. Die Sorge von Peter Schneider galt sicherlich auch deshalb der Reputation der Marke Walt Disney, weil die Finanzen keinen Anlass dafür gaben. Ein Film mit einem Budget von 3,5 Millionen US-Dollar hätte selbst im Falle eines Misserfolgs keine allzu negative Auswirkung auf das Gesamtergebnis eines solch großen Konzerns, zumal dessen größere Produktionen damals bereits weit höhere Kosten verursachten. Es stellt sich allerdings die Frage, wieso eine weitere Fortsetzung der äußerst rentablen Heimkinoveröffentlichung gefordert wird, während die ebenfalls äußerst rentablen Kinofilme bis zum Erscheinen von *Dschafars Rückkehr* lediglich zweimal eine Fortsetzung erhielten, zuletzt im Jahr 1990 mit *Bernard und Bianca im Känguruland*, der allerdings im Kino zu sehen war. Dessen kommerzieller Erfolg gab jedoch wenig Anlass für weitere Sequels, denn er erzielte mit 47 Millionen US-Dollar das mit Abstand schwächste Einspielergebnis aller Filme der Disney-Renaissance (The Numbers o.J.). *Arielle, die Meerjungfrau* erwirtschaftete mit insgesamt 211 Millionen US-Dollar den zweitschwächsten Umsatz und war somit fast 4,5mal so erfolgreich wie der zweite Leinwandauftritt der Mäusedetektive (Box Office Mojo 2018b). Das schwache Einspielergebnis muss nicht ausschließlich auf ein Desinteresse an den letzteren zurückzuführen sein, sondern evtl. auf ein größeres Interesse an anderen Produktionen:

Home Alone (1990), the highest grossing film of 1990, taking over \$285 million at the box office, which debuted the week before *The Rescuers Down Under* and was released nationwide in the same week as Disney's feature. Also emerging during the Christmas season were *Three Men and a Little Lady* (1990), *Look Who's Talking*

Too (1990) and *Kindergarten Cop* (1990), all of which registered higher box-office figures than *The Rescuers Down Under* (Pallant 2001, S. 93).

Kevin – Allein zu Haus konnte damals den dritten Platz auf der Rangliste der erfolgreichsten Filme aller Zeiten erlangen. Auch *Drei Männer und eine kleine Lady*, *Kindergarten Cop* und *Kuck mal, wer da spricht 2* waren äußerst erfolgreiche Familienfilme. Die starke Konkurrenz ist durchaus ein schlüssiges Argument für das schwache Einspielergebnis von *Bernard und Bianca im Känguruland*. Bekräftigt wird es noch einmal dadurch, dass Walt Disney bereits sechs Monate nach dem Kauf von 20th Century Fox ein Reboot von *Kevin – Allein zu Haus* ankündigte. Dort lagen nämlich die Rechte. Erscheinen soll die Produktion auf dem Streamingdienst Disney+ (Hayes, Hipes 2019). Folglich erkennt Walt Disney auch 30 Jahre später noch an, dass dieser Stoff für das eigene Zielpublikum von großem Interesse sein kann. Anders als *Bernard und Bianca im Känguruland* gab das Einspielergebnis von *Dschafars Rückkehr* dagegen reichlich Anlass für eine weitere Fortsetzung. Wie bereits erwähnt, stand dem Budget von 3,5 Millionen US-Dollar ein Jahr später bereits ein Gewinn bzw. Umsatz in Höhe von 150 Millionen US-Dollar gegenüber. Im Vergleich dazu lag das Budget von *Aladdin* bei 28 Millionen US-Dollar, das weltweite Einspielergebnis im Kino bei 504 Millionen US-Dollar, von denen 217 Millionen auf dem amerikanischen Markt erwirtschaftet wurden (Vgl. Box Office Mojo 2017). Dazu addierten sich später natürlich noch die Einnahmen aus der Heimkinoauswertung. Das unternehmerische Risiko, dass mit der Veröffentlichung von *Dschafars Rache* verbunden war, hielt sich in Grenzen, da es sich um die Fortsetzung eines überaus erfolgreichen Kinofilms handelt, die zudem nur 1/8 des Budgets des Vorgängers veranschlagte. Somit war das Sequel zu *Aladdin* ein überaus rentables Produkt. Daneben gab es allerdings zuvor noch eine andere Fortsetzung eines Disneyfilms, die sogar im Kino zu sehen war. Es handelt sich dabei um *Drei Caballeros im Sambafieber* der auf *Drei Caballeros* folgte. Sie stammen aus den Jahren 1944 bzw. 1942. Darauf wurde bewusst nicht weiter eingegangen, da es zwei Episodenfilme sind, deren Hauptfiguren sich teilweise gleichen. Es handelt sich also um eine sehr lose Form der Fortsetzung. Des Weiteren lassen sich die Einspielergebnisse der beiden Produktionen nicht vergleichen, da sie nicht vollständig vorliegen. Folglich lässt sich keine zuverlässige Aussage darüber treffen, welcher der beiden Teile erfolgreicher war. Trotz der geringen Fallzahl von zusammen nur drei Fortsetzungen zeigt sich ein deutliches Bild. Während im Kino der zweite Teil entweder ein Flop war oder sich dessen Einspielergebnis nicht mit dem des Vorgängers vergleichen ließ, übertraf *Dschafars Rückkehr* sämtliche

Erwartungen und brach Rekorde. Ein klarer Erfolg zeigte sich also nur bei der Direct-to-Video-Veröffentlichung.

Ein solcher kommerzieller Erfolg widerspricht der Beschreibung im Lexikon der Filmbegriffe, die man unter dem Stichwort *straight-to-video* findet. Diese lautet nämlich:

Allgemeine Bezeichnung für Filme, die keinen Kinostart haben, sondern ausschließlich auf Video oder heute auf DVD in den Handel kommen – Filme, die nur Spezialinteressen und entsprechend kleine Zuschauergruppen bedienen (wie Teile der Horror- und Splatter-Produktion) oder die (wie Dokumentarfilme) erfahrungsgemäß keine großen Umsatzmöglichkeiten im Kino haben. Zum anderen fallen die meisten Sequels für *special interest groups* darunter, die qualitativ so schlecht sind, dass sie nur eine Verbreitung in diesen kleinen Szenen erwarten lassen. Zum dritten gehören dazu auch die meisten Pornofilme. Ein eigenes kleines Segment sind Kinderfilme, die erst als Videos oder DVDs kindspezifische Nutzungsweisen bedienen; die Disney-Studios etwa vermarkteten *The Return of Jafar* (1994) – ein Sequel zu *Aladdin* (1992) – ausschließlich auf Video (Meyer 2012a).

Hierbei muss noch einmal deutlich hervorgehoben werden, dass der Artikel von Heinz-Hermann Meyer aus dem Jahr 2012 stammt und sich der Markt seitdem gravierend verändert hat. So sind die DVD-Verkäufe deutlich zurückgegangen, während die Streaminganbieter ständig neue Abonnements abschließen konnten. Dies machte sich bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen natürlich besonders bemerkbar. Dass im Lexikon der Filmbegriffe sämtliche Entwicklungen der 90er Jahre unberücksichtigt bleiben, ist für diese Arbeit allerdings wichtiger, da die untersuchten Filme fast alle aus diesem Jahrzehnt stammen. Mit genau diesen Entwicklungen befasst sich Elaine Dutka in einem Artikel für die *Chicago Times*. Darin wird *Dschafars Rückkehr* als Meilenstein für den Heimkinomarkt dargestellt, denn dessen wirtschaftlicher Erfolg hatte bewiesen, dass sich auch mit Direct-to-Video-Veröffentlichungen enorme Einspielergebnisse erzielen lassen (Dutka 2005). In den Folgejahren entwickelte sich daraus einer der lukrativsten Wirtschaftszweige der Filmbranche. Es ist nicht so, dass es vor *Dschafars Rückkehr* noch keine Direct-to-Video-Veröffentlichungen gegeben hätte. Bei der Suche nach Filmen aus dieser Zeit finden allerdings fast ausschließlich Pornofilme und Horrorfilme eine Erwähnung. Letztere werden meist mit dem Adjektiv ‚billig‘ versehen, was sich nicht nur auf deren niedrige Produktionskosten bezieht, sondern vor allem auf deren cineastischen Wert. Die Direct-to-Video-Veröffentlichungen genossen also kein allzu großes Ansehen. In einer kulturellen Hierarchie standen diese Werke weit unter den Filmen, die im Kino liefen. Dies änderte sich jedoch mit dem Erscheinen von *Dschafars Rückkehr*, denn es

handelte sich dabei erstmals um eine Veröffentlichung, die nicht den Eindruck erweckte, dass sie nur direkt auf VHS veröffentlicht wurde, weil sie fürs Kino zu schlecht war. Ganz im Gegenteil, es war das Sequel zu einem der erfolgreichsten Filme der vergangenen Jahre. Die Stigmatisierung der Direct-to-Video-Veröffentlichungen wurde damit beendet, und weitere Fortsetzungen zu populären Filmen wurden auf diesem Weg veröffentlicht. Dies setzte sich auf der DVD, dem Nachfolgeformat der VHS, fort. Darüber hinaus konnten dann auch zunehmend berühmte Schauspieler_innen und Synchronsprecher_innen für diese Produktionen gewonnen werden. *Dschafars Rückkehr* leitete diese Wende auf dem Heimkinomarkt ein, weshalb das Sequel von *Aladdin* genauso von filmhistorischer Bedeutung ist wie die großen Werke von Disney, denen dieser Stellenwert bereits zugeschrieben wird (Vgl. Dutka 2005). Als die Sequels zu *Aladdin* und *Der König der Löwen* für das Jahr 1995 angekündigt wurden, sagte der Analyst Dave Davis bereits im Januar voraus, dass diese an den Erfolg von *Dschafars Rückkehr* anknüpfen würden. Er prognostizierte ihnen einen gemeinsamen Umsatz zwischen 160 und 255 Millionen US-Dollar. Disney stellte er für das Jahr 1995 einen Umsatz aus den Heimkino-Verkäufen in Höhe von 1,5 Milliarden US-Dollar in Aussicht (Vgl. Bloomberg News Service 1995). Das anvisierte Veröffentlichungsjahr wurde bei beiden Sequels verfehlt, wodurch sie z. T. erst sehr viel später erschienen sind. Dennoch illustrieren die Zahlen, wie schnell die Fortsetzungen der Disneyfilme zu einer relevanten Größe wurden. Als Davis seine Prognose abgab, lag die Veröffentlichung von *Dschafars Rückkehr* noch nicht einmal ein Dreivierteljahr zurück, und die beiden anderen Werke waren gerade erst angekündigt worden. Dennoch sollten sie bereits zwischen 10,67 % und 17 % des Gesamtumsatzes beitragen. Dies verdeutlicht zugleich, wie schnell das kommerzielle Potential der Fortsetzungen der Disneyfilme erkannt wurde. Die filmhistorische Bedeutung wird dadurch untermauert, dass es sich nicht um einen einmaligen Erfolg handelt, sondern um den Beginn einer Erfolgsgeschichte, die noch lange andauern sollte. Disney veröffentlichte weitere Fortsetzungen seiner Kinohits für das Heimkino, und andere Studios fingen an, es ihnen gleichzutun. So wuchs der Markt für Direct-to-Video-Veröffentlichungen weiter und brachte zunehmend eigene Filmreihen hervor. Der Ausgangspunkt dafür war eine *discontinuity*, wie sie im Innovationsmanagement beschrieben wird.

Unter Berücksichtigung der Darstellungen von Elaine Dutka wirkt der Artikel aus dem Lexikon der Filmbegriffe eher wie eine Beschreibung des Heimkinomarktes der 1980er und frühen 1990er Jahre. Obwohl *Dschafars Rückkehr* von Heinz-Hermann Meyer explizit erwähnt wird, bleibt dessen Einfluss dennoch unberücksichtigt. Bei einem Direct-to-Video-Release, das

innerhalb weniger Monate einen Umsatz in dreistelliger Millionenhöhe erwirtschaftet, kann nicht von einem kleinen Segment der Kinderfilme gesprochen werden. Darüber, was Meyer mit kindspezifischen Nutzungsweisen meint, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Das *repeat viewing* könnte hier ein passendes Beispiel sein. An anderer Stelle wurde allerdings bereits der Artikel zu dem Thema Familienfilm einbezogen, der ebenfalls aus dem Lexikon der Filmbegriffe stammt. Darin werden die Walt Disney-Klassiker diesem Genre zugeordnet, und es wird darauf hingewiesen, dass sie ein generationenübergreifendes Publikum adressieren (Vgl. Amann/von Keitz 2012). Nun stellt sich die Frage, was die Autorinnen unter einem Walt Disney-Klassiker verstehen und auch was einen Klassiker ganz im Allgemeinen ausmacht. Auf die letzte Frage liefert erneut das Lexikon der Filmbegriffe eine Antwort. Nach diesem ist

ein Filmklassiker ein Film, der in Struktur und ästhetischem Anspruch eine Phase oder Richtung der Filmgeschichte repräsentieren kann. Listen von Filmklassikern unterscheiden sich dadurch von Listen der ‚besten Filme‘, weil sie nicht das Auswahlkriterium der Unterhaltsamkeit anlegen, sondern ein imaginäres Museum der Filmkunst unterstellen und nur solche Filme zulassen, die prototypisch für die Entwicklung ihres Genres stehen können oder die sich durch die Radikalität, mit der sie ein ästhetisches oder stilistisches Konzept realisieren, auszeichnen (zu Hüning 2012).

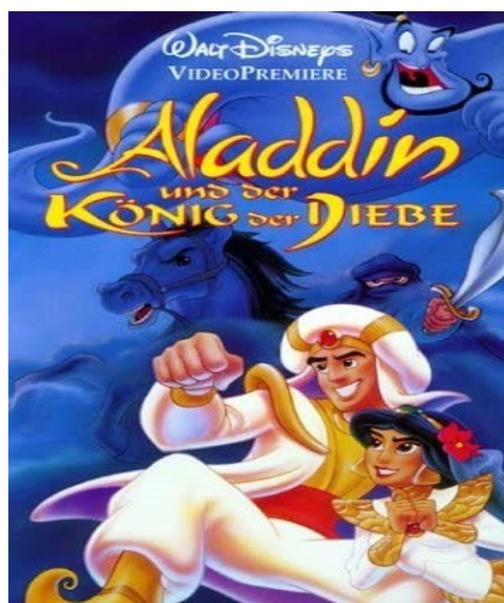
Demzufolge konnte *Dschafars Rückkehr* im Jahr 1994 eindeutig noch nicht als Klassiker bezeichnet werden, da er gerade erst erschienen war und folglich noch keine Phase oder Richtung der Filmgeschichte repräsentieren konnte. Was unter einem Walt Disney-Klassiker zu verstehen ist, bleibt damit noch immer offen, es liegt jedoch nahe, dass es bei diesen zumindest Überschneidungen mit der Reihe der Walt Disney-Meisterwerke geben sollte. Es gibt jedoch keinen erkennbaren Grund dafür, dass die Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino nicht genauso von der ganzen Familie angesehen werden sollten wie die Walt Disney-Klassiker. Die meisten Thesen von Meyer sind somit widerlegt oder haben sich als unbegründet herausgestellt. An einer anderen Stelle widerspricht er sich, nämlich bei der bereits angeführten Aussage „Ein eigenes kleines Segment sind Kinderfilme, die erst als Videos oder DVDs kindspezifische Nutzungsweisen bedienen; die Disney-Studios etwa vermarkteten *The Return of Jafar* (1994) – ein Sequel zu *Aladdin* (1992) – ausschließlich auf Video“ (Meyer 2012a). Dem Lexikon der Filmbegriffe zufolge erschien *Dschafars Rückkehr* ausschließlich auf Video, da er nur das kleine Segment der Kinderfilme bediene. Im gleichen Satz wird allerdings der Vorgängerkino *Aladdin* erwähnt, der im Kino zu sehen war. Auch hier fehlt wieder die schlüssige Begründung dafür, dass die kindspezifische Nutzungsweise auf das Sequel zutreffen soll und nicht auf den Kinofilm. In der ausführlichen inhaltlichen Analyse gab es keinen

Hinweis darauf, dass *Dschafars Rückkehr* in irgendeiner Weise mehr auf ein jüngeres Publikum zugeschnitten ist als sein Vorgänger. Gleiches gilt für die Altersfreigabe, die beide Filme, sowohl in Deutschland als auch in den USA, jeweils auf der niedrigsten Einstufung erhalten haben. So liefert das Lexikon der Filmbegriffe eine treffende Beschreibung des Heimkinomarktes, bevor dieser durch den Erfolg von *Dschafars Rückkehr* verändert wurde. Seltsamerweise wird dieser Wandel darin mit keinem Wort erwähnt, obwohl er sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels schon lange vollzogen hatte. Es entsteht der Eindruck, dass hier eine Marginalisierung der Direct-to-Video-Veröffentlichungen vorliegt. Lobato sieht darin aber keinen gesellschaftlichen oder politischen Vorgang. Eher liegt es an der großen Menge, in der sie auftauchen. Seine konkrete Aussage lautet: „STV films are audiovisual mass commodities in their purest form. Cheap, fast, and frequently nasty, they are a mass-market product marginalised by virtue of their mode of distribution“ (Vgl. Lobato 2009, S. 134). Außerhalb der Filmbranche werden Produkte als Massenware bezeichnet, die in so großer Menge hergestellt werden, dass sich der Preis pro Stück teilweise nicht mehr in Centbeträgen berechnen lässt. Beispiele dafür sind CD-Rohlinge und DVD-Hüllen, also Artikel, die im illegalen Bereich des Subcinema ständig gebraucht wurden. Lobato betrachtet die Direct-to-Video-Veröffentlichungen als marginal und Mainstream zugleich (Vgl. ebd., S. 166). Sie seien ein Massenprodukt, das durch seinen Vertriebsweg marginalisiert werde (Vgl. ebd. S. 134).

3. Aladdin und der König der Diebe

Bis zur nächsten Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino sollten mehr als zwei Jahre vergehen. Am 13. August 1996 erschien *Aladdin und der König der Diebe*, womit es erneut *Aladdin* war, der eine filmische Fortsetzung erhielt. *Aladdin* ist dadurch nicht nur der erste Kinofilm von Disney, der für das Heimkino fortgesetzt wurde, sondern auch der erste, der auf diesem Markt zu einer Trilogie ausgebaut wurde. *Aladdin und der König der Diebe* wurde, wie schon sein Vorgänger, von Tad Stones inszeniert. Das Drehbuch wurde erneut von Mark McCorkle und Robert Schooley verfasst, diesmal allerdings ohne einen Beitrag des Regisseurs. Als Vorlage diente *Ali Baba und die vierzig Räuber* aus der Geschichtensammlung *Erzählungen aus Tausend und eine Nacht*, die einst von Antoine Galland übersetzt wurde. Das Budget des gesamten Films ist leider nicht bekannt, es existiert lediglich eine Schätzung von Dave Davis darüber, wie hoch es ausfallen sollte. Diese liegt bei 4 – 5 Millionen US-Dollar (Vgl. Bloomberg News Service 1995). Die Schätzung stammt aus dem Jahr 1995, als der Film gerade

erst angekündigt worden war. Somit bezieht sie sich nicht auf den fertigen Film, sondern auf Erfahrungswerte. Nicht berücksichtigt wurde dabei, dass sich die Fertigstellung verzögern würde, was meist mit einer Kostensteigerung verbunden ist. Ebenfalls nicht bekannt war zum damaligen Zeitpunkt die Rückkehr von Robin Williams als Synchronsprecher von Dschinni. Seine Gage lag bei 1 Million US-Dollar (Vgl. Cerone 1995). Zur Einordnung dieser Summe soll noch einmal erwähnt werden, dass das gesamte Budget von *Dschafars Rückkehr* bei 3,5 Millionen US-Dollar lag. Aus kommerzieller Sicht knüpfte *Aladdin und der König der Diebe* nahtlos an den Erfolg seines Vorgängers an und setzte im Jahr 1996 bereits 10,3 Millionen Einheiten ab (Vgl. Scott 2017, S. 22). Folglich liegt auch hier wieder ein überaus erfolgreiches Produkt vor. In Anbetracht all dieser Zahlen kann leicht vergessen werden, dass mit der Rückkehr von Williams eine kulturelle Aufwertung einherging. Er war kein abgehalfterter Schauspieler, für den Direct-to-Video-Veröffentlichungen die Endstation der Karriere darstellten, sondern schwamm weiter auf der Welle des Erfolgs. Auch in der zweiten Hälfte der 90er Jahre spielte er noch in etlichen Kinohits die Hauptrolle und konnte sogar einen Oscar gewinnen. Seine Rückkehr war ein klares Signal an den Markt. Nachdem mit *Dschafars Rückkehr* das Sequel eines großen Kinohits direkt in das Heimkino gebracht wurde, konnte nun auch noch einer der aktuell erfolgreichsten Filmstars gewonnen werden. *Aladdin und der König der Diebe* stellte unter Beweis, dass sich eine Direct-to-Video-Veröffentlichung auf Augenhöhe mit dem Kino befinden kann. Auch der Name der *Aladdin*-Franchise war nun wieder ein Bestandteil des Filmtitels. So ist zu beobachten, wie es letztlich bloß zwei Filme brauchte, um den Direct-to-Video- Markt massiv aufzuwerten.



(Abbildung: *Aladdin und der König der Diebe* auf VHS)

3.1 Familienzusammenführung im Heimkino

In Agrabah sind die Planungen für die Hochzeit von Aladdin und der Prinzessin im Gange. Zur gleichen Zeit erfährt die Bande ‚Die vierzig Räuber‘ in der Höhle Sesam, dass sich das goldene Zepter unter den Geschenken für das Brautpaar befinden soll. Die Räuber wollen das begehrte Stück stehlen, während alle Augen auf die Hochzeitszeremonie gerichtet sind. Sie fliegen jedoch auf und werden zurückgeschlagen. Aladdins Eheschließung wird nicht vollzogen, stattdessen ist sein Interesse am Orakel geweckt. Die magische Fähigkeit des Orakels liegt darin, dass es jedem Wesen eine Frage beantworten kann. Aladdin fragt es nach seinem Vater Cassim, wodurch er herausfindet, dass dieser noch am Leben ist. Daraufhin macht er sich auf die Suche nach ihm. Dabei erfährt er, dass sein Vater der Anführer der vierzig Räuber ist.

Aladdin und der König der Diebe spielt zeitlich nach den beiden vorangegangenen Filmen und stellt sich somit als Sequel heraus. Dennoch erfahren die Zuschauer_innen erstmals, wie Aladdins Leben vor dem Beginn der Kinofilm-Handlung aussah. Bereits vor der Befragung des Orakels plagen ihn die Erinnerungen an seine Vergangenheit. Er erwähnt seinen Vater gegenüber Dschinni erstmals, als er einen Dolch findet, der diesem einst gehörte. Aladdin konnte ihn selbst nie kennenlernen und ist zu diesem Zeitpunkt noch von dessen Tod überzeugt. Er bedauert, dass ihm in seiner Kindheit ein Vorbild fehlte und er zudem keinerlei Vorstellung davon hat, wie ein Familienleben aussieht. Dies sorgt ihn besonders, da seine eigene Hochzeit bevorsteht und er sich nicht ausreichend darauf vorbereitet fühlt. Kurz darauf erfährt er jedoch vom Orakel, dass sein Vater noch am Leben ist. Daraufhin stellt er diesem die Frage ‚Wo ist mein Vater?‘ (ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE). Das Orakel antwortet ihm, dass er der Spur der 40 Räuber folgen soll. In der beschriebenen Handlungsfolge wird deutlich, dass der dritte Teil der Filmreihe erstmals die Backstory von Aladdin erzählt. Diese ist ein

[w]ichtiges Element jedes Glaubwürdigkeit vermittelnden Detailaufbaus in der *story*. Es handelt sich um Informationszusammenhänge, Ereignisse und Erlebnisse aus dem Vergangenheitshintergrund einer Person, einer Handlung oder der ganzen Erzählung, die für den weiteren Fortgang der Handlung wichtig sind bzw. für das Verständnis des Gesamtzusammenhangs noch bedeutsam werden. *Back stories* können explizit zu Beginn eines Films als Vorgeschichte oder historische Vignette mitgeliefert oder aber bei Bedarf in einer aktuellen Szene nachgereicht werden (vermittelt etwa durch Flashbacks). Ohne biografische Ausgestaltungen bleiben fiktionale Charaktere blass, geschichtslos und flach, und dementsprechend mangelt es ihnen an Plausibilität

(Kaczmarek 2012).

Letzterer Satz aus dem Lexikon der Filmbegriffe ist für die *Aladdin*-Reihe nicht zutreffend, da diese bereits seit zwei Filmen ohne eine Backstory auskommt. Im Kinofilm wollte Aladdin das Herz von Prinzessin Jasmin erobern. Dieses Ziel war auch ohne Backstory plausibel. Gleiches gilt für das Sequel, in dem seine soziale Herkunft eine große Rolle spielte. Der daraus resultierende Konflikt war anhand der vorhandenen Informationen über seine Figur vollkommen nachvollziehbar. Somit gab es in den beiden ersten Filmen keine Stelle, die die Backstory zur Erklärung benötigt hätte. In *Aladdin und der König der Diebe* dagegen hat Aladdin selbst das Bedürfnis, mehr über seine Vorgeschichte zu erfahren. Dieses Verlangen ist der Auslöser, der weitere Ereignisse in Gang setzt. Folglich erfüllt die Backstory in diesem Film ziemlich präzise die Funktion, die im zweiten Satz der Beschreibung im Lexikon der Filmbegriffe dargelegt wird. Dies zeigt sich erneut bei der Befragung des Orakels. Diesem erzählt Aladdin, er habe tausend Fragen, denn er weiß nicht, wo er herkommt und seine Mutter starb, als er noch sehr jung war. Das Orakel sagt ihm daraufhin, dass diese Fragen nur sein Vater beantworten könne. Aladdin zieht daraus die Schlussfolgerung, dass dieser noch am Leben sein muss, woraufhin er dem Orakel die Frage stellt, wo er ihn finden könne. Dieses antwortet ihm, er müsse der Spur der 40 Räuber folgen, um ihn zu finden. Er macht sich zu deren Höhle auf, wodurch das nächste Ereignis in Gang gesetzt wäre. Dort angekommen, erfolgt die Zusammenführung von Vater und Sohn. Cassim erkennt seinen Abkömmling unmittelbar an dessen Dolch. Daraufhin will Aladdin seinen Vater sofort aus den Fängen der Bande befreien, bis er merkt, dass er gar nicht ihr Gefangener, sondern ihr Anführer ist. Freude über die Familienzusammenführung kommt jedoch nicht auf, da Cassim seinen Sohn gleich danach zum Tode verurteilt. Das Urteil muss nicht vollstreckt werden, weil Aladdin eine Mutprobe besteht und anschließend sogar in die Bande aufgenommen wird. So kann er die Erkundung seiner Vergangenheit nach der ereignisreichen ersten Begegnung ungestört fortsetzen. Was er dort genau in Erfahrung bringt, wird im nächsten Kapitel behandelt. Der Film ist hier alles andere als *derivative*, da sowohl in einer Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino als auch in einem Disneyfilm überhaupt erstmals ausführlich eine Backstory erzählt wird. Natürlich ist schon in vorherigen Produktionen auf diese eingegangen worden, doch nie wurde ihr so viel Platz eingeräumt, sodass sich der Protagonist zunächst mit seiner Vergangenheit auseinandersetzt und anschließend feststellt, wie sehr sich diese auf seine Gegenwart auswirkt. Die fehlende Originalität, die Lobato dem Subcinema zugeschrieben hat, zeigt sich hier im Kontext der Disneyfilme nicht.

In *Aladdin und der König der Diebe* taucht mit Cassim erstmals ein Familienmitglied als neue Figur auf. Dessen Erscheinen stößt im Umfeld des Protagonisten auf unterschiedliche Reaktionen. Sein Sohn ist natürlich über das Wiedersehen erfreut, während ihm der Sultan aus bekannten Gründen äußerst ablehnend gegenübersteht. Es geht also zuerst darum, wie das Verhältnis der neuen Figur aus der Familie zum Protagonisten aussieht. An nächster Stelle kommt dann die Reaktion des Umfelds des letzteren auf den Neuzugang. Natürlich teilen nicht alle Figuren die gleiche Ansicht, wodurch ein Konflikt entsteht. Im Falle von *Aladdin und der König der Diebe* gelingt es auch nicht, eine einhellige Meinung unter den Beteiligten herzustellen. Dadurch hat der Film auch kein glückliches, sondern eher ein bittersüßes Ende. Aladdin gelingt zumindest die Versöhnung mit seinem Vater, auch wenn sie am Ende im Guten auseinandergehen müssen. Sein *private plot* verfolgt somit das Ziel der Familienzusammenführung. In diesem Zusammenhang darf natürlich nicht vergessen werden, dass es sich bei *Aladdin und der König der Diebe* um einen Familienfilm handelt. Zu diesen heißt es im Lexikon der Filmbegriffe, sie „adressieren ein generationenübergreifendes Publikum und thematisieren innerfamiliäre Konflikte ohne gesteigerte dramatische Verwerfungen“ (Amann/von Keitz 2012). Der innerfamiliäre Konflikt ist zwischen Aladdin und Cassim ganz klar zu erkennen. Was unter den gesteigerten dramatischen Verwerfungen zu verstehen ist, lassen die Autorinnen leider offen. Gemeinhin würde es jedoch durchaus als dramatisch betrachtet werden, dass Cassim seine Familie jahrelang verlassen hat und sein Sohn dadurch zum Straßenjungen wurde. Entscheidender scheint allerdings die Verwerfung am Ende zu sein, als Vater und Sohn wieder getrennte Wege gehen müssen. Da der *romantic plot* von Aladdin in der Eheschließung mündet, fällt dies vielleicht weniger ins Gewicht. Seine Probleme sind am Schluss dennoch nicht alle gelöst, weshalb auch von einem bittersüßen Ende und nicht von einem Happy End die Rede war. Letzteres scheint für einen Disneyfilm selbstverständlich zu sein, weshalb dessen Fehlen etwas Besonderes und bisher Einmaliges ist. Folglich gibt es einen innerfamiliären Konflikt mit dramatischen Verwerfungen, wodurch diesem Kriterium des Familienfilms nicht entsprochen wird. Die Einstufung eines Disneyfilms als Familienfilm erfolgt für gewöhnlich, ohne länger darüber nachzudenken, doch zum Eintrag im Filmlexikon gibt es an dieser einen Stelle keine Übereinstimmung. Nun ist ein Genre immer ein Idealtyp, weshalb dies eigentlich nicht weiter stören sollte, doch es ist mit dem ausbleibenden Happy End verbunden, welches sonst immer vorkommt und gerade hier fehlt. Folglich wurde im Subcinema das Filmende für eine Innovation genutzt, die es im Cinema nicht gab.

Erstmals wurde in *Aladdin und der König der Diebe* bei der Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino das bestehende Figurenensemble durch ein Familienmitglied erweitert. Insbesondere Eltern und Kinder kamen sehr häufig hinzu, um ihre innerfamiliären Konflikte auszutragen. Letztere tauchten bereits in fast allen Filmen der Disney-Renaissance auf und konnten stets gelöst werden. Dadurch, dass die innerfamiliären Konflikte als Merkmal des Familienfilms in den Fortsetzungen verstärkt von den neuen Figuren ausgehen, fallen sie noch einmal stärker auf als zuvor in den Kinofilmen. Dass in einem Sequel die Verwandtschaft des bereits bekannten Figurenensembles eingeführt wird, kommt durchaus häufiger vor. Aus dramaturgischer Sicht eignen sich die Vorfahren natürlich wunderbar, um die Vorgeschichte der Hauptfigur zu erzählen, womit inhaltlich wieder die Brücke zur Backstory geschlagen wäre. Das Dazustoßen der Familienmitglieder allein kann noch nicht als Innovation betrachtet werden. Sie wirkt lediglich so, da sie stets in Zusammenhang mit der Backstory auftaucht, die für einen Disneyfilm definitiv eine solche ist.

Während neue inhaltliche Ansätze in *Dschafars Rückkehr* noch eine Seltenheit waren, sind es diesmal die wiederkehrenden Elemente. Bis hierher wurde noch keines davon ausfindig gemacht. Das erste davon wäre, dass Aladdin erneut eine Figur an den Palast bringt, die dort in Ungnade gefallen ist. Zuletzt war es Jago, diesmal ist es Cassim. Nachdem Letzterer aufgrund eines versuchten Diebstahls ins Gefängnis gesteckt wird, befreit ihn Aladdin unverzüglich, ohne darüber nachzudenken, welche Konsequenzen dies für ihn selbst haben könnte. Er geht natürlich auch nicht davon aus, bei der Befreiungsaktion entdeckt zu werden. Genau dies tritt allerdings ein, und so muss Aladdin dem Sultan und seiner Tochter erneut erklären, wieso er ihr Vertrauen missbraucht hat. Dies ist zugleich das zweite wiederkehrende Element in der Handlung von *Aladdin und der König der Diebe*. Es handelt sich dabei um das gleiche Element, das bereits in *Dschafars Rückkehr* wiederkehrte. Der Vertrauensmissbrauch besteht diesmal darin, dass er die beiden über die wahre Identität seines Vaters im Unklaren lässt und ihn anschließend noch aus dem Gefängnis befreit. Die Aufregung darüber legt sich hierbei allerdings recht schnell, und es ist auch kein Zauber von Nöten, um Jasmin zu beschwichtigen. Diese hält von sich aus ein Plädoyer für Aladdin, in dem sie dem Sultan erklärt, dass er all das nur getan hat, weil Cassim sein Vater ist, und ergänzt, dass sie für ihren Vater das Gleiche tun würde. Damit ist der Sultan dann auch schon umgestimmt. Insgesamt sind wiederkehrende Elemente in der Handlung deutlich seltener geworden als in *Dschafars Rückkehr*, weshalb diese nun nicht so umfassend behandelt werden. Zudem handelt es sich dabei nicht um ikonische Szenen, die sofort wiedererkannt werden, sondern um solche, die nur mit sehr genauer Kenntnis

der ersten beiden Filme auffallen. Interessanterweise stammt das zweite wiederkehrende Element aus *Aladdin*, während das erstere aus *Dschafars Rückkehr* kommt. Somit lässt sich hier erstmals der Einfluss einer Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino auf eine andere Produktion erkennen. Die Reduktion der wiederkehrenden Elemente ist sicherlich der entscheidende Grund dafür, dass *Aladdin und der König der Diebe* sehr viel eigenständiger wirkt als sein Vorgänger, der oftmals wie eine Reproduktion des Kinofilms erschien. Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass auch der letzte Teil der Trilogie nicht ganz ohne Vorlage auskommt. Es handelt sich dabei aber nicht mehr um *Aladdin*, sondern um *Ali Baba und die vierzig Räuber*. Somit wird weiterhin ein anderes Werk sehr stark inhaltlich aufgegriffen. Es handelt sich dabei aber nicht mehr um den Vorgänger, sondern um eine literarische Vorlage. Dies ist vielleicht nicht weniger *derivative*, gibt dem Inhalt aber definitiv eine neue Richtung. Später tauchte *Dschafars Rückkehr* an ganz anderer Stelle noch einmal auf, nämlich im Videospiel *Kingdom Hearts II*, in dem die Handlung in einem Level adaptiert wurde.



(Abbildung: Jafar als Dschinni in *Kingdom Hearts II*)

Wer das Spiel nicht noch einmal durchspielen möchte, um dies selbst zu erleben, kann sich auch auf YouTube das Video *Kingdom Hearts II - Part 39: The Return Of Jafar* ansehen, in dem das Spielen des Levels mitgefilmt wurde. Ob es sich bei diesem ebenfalls um Subcinema handelt, wird an dieser Stelle nicht geklärt, es steht aber klar in diesem Kontext. Auch wenn die

Adaption in *Kingdom Hearts II* weit deutlicher ausfällt als das wiederkehrende Element in *Aladdin und der König der Diebe*, ist es der Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino sofort gelungen, einen Einfluss auf andere Werke zu haben. Zwar ist dieser nur gering, doch allein das es ihn gibt, ist für das Subcinema bereits eine Seltenheit. Ein möglicher Erklärungsansatz findet sich bei Ramon Lobato ausgerechnet an der Stelle, an der das einzige Mal die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino erwähnt werden:

It is also worth remembering that the STV sector has been responsible for many bona fide blockbusters. Jane Fonda's million-selling exercise video of 1982 is one example of a STV release which became a cultural phenomenon, while STV kids' titles such as *The Return of Jafar* and *Aladdin and the King of Thieves* have performed extremely well for Disney (Vgl. Lobato 2009, S. 132).

Leider wird bei dieser Ausführung nicht ganz klar, was mit *bona fide blockbusters* gemeint ist. Passenderweise hat Ramon Lobato die Nachfrage dazu beantwortet und Folgendes geäußert:

My understanding is that the STV sequels like *Return of Jafar* and *King of Thieves* were quite successful for Disney, and were seen widely around the world – even though they did not have a theatrical release. Likewise, many video-only releases have also had significant cultural impact. So I guess my point there was a fairly simple one: that having a theatrical release is not always essential for either profitability or cultural impact; there are other ways for moving-image content to reach audiences. In other words, while it is true that STV releases were generally fairly marginal titles, there were many exceptions to this rule and some 'breakout' hits were possible with STV releasing.

It was a passing comment really, made partly in response to a certain tendency within film studies to fetishize cinematic release and the theatrical setting as the "proper" environment for a film. If I were writing today, I would probably not need to make the point so strongly because there is wider recognition now, in the age of streaming etc, that video circulates in many different ways (Vgl. Lobato 2020).

Für Lobato finden sich unter den Direct-to-Video-Veröffentlichungen also durchaus Ausnahmen, die durch Profit und kulturellen Einfluss auffallen. Bei *Dschafars Rückkehr* ist letzterer eindeutig zu erkennen, aber nicht ansatzweise so groß wie bspw. bei *Aladdin*. Dieser zeigt sich nicht nur durch das riesige Franchise, das daraus hervorgegangen ist, sondern bspw. auch dadurch, dass sich Menschen am Fasching als Aladdin oder Prinzessin Jasmin verkleiden. Eine Verkleidung als Cassim ist bisher noch nicht gesichtet worden. Bis hierher lassen sich die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino an vielen Punkten eindeutig dem Subcinema

zuordnen, an anderen Stellen ragen sie über dieses hinaus, ohne an das Cinema heranzureichen. Es sei allerdings noch angemerkt, dass der Einfluss lediglich in Werken zu erkennen ist, bei deren Entstehung Walt Disney involviert war. Hier wäre es vielleicht sogar sinnvoller, von einem Selbstzitat zu sprechen. Außerhalb der eigenen Produktionen lässt sich dieser Einfluss nirgendwo erkennen. Doch auch unter dieser Voraussetzung bleibt *Dschafars Rückkehr* eine Ausnahme, da nicht auf jeden Film von Walt Disney später garantiert durch ein Selbstzitat Bezug genommen wird. Ganz im Gegenteil, es gibt etliche Kinofilme, denen seit Jahrzehnten keine Beachtung mehr geschenkt wird. Auf die Produktionen für das Heimkino trifft dies natürlich noch einmal stärker zu. Folglich hat das Subcinema auch hier wieder das Nachsehen.

Bisher wurden die untersuchten Werke stets im Kontext des Familienfilms eingeordnet, doch im Lexikon der Filmbegriffe findet sich auch noch ein Eintrag zum artverwandten Family Entertainment Film, der gerade in Bezug auf *Aladdin und der König der Diebe* sehr aufschlussreich ist:

Anders als in Europa, in dem ‚Kinderfilm‘ als Film für einen bestimmten, altersbegrenzten Teil des Gesamtpublikums bestimmt wird, suchen die amerikanischen Studios Filme zu produzieren, die ganz unterschiedliche Altersgruppen des Gesamtpublikums ansprechen. Idealerweise nimmt man die mehrgenerationelle Familie (Kinder, Jugendliche und Erwachsene) als soziale Kerngruppe, die die Filme zu gemeinsamem Vergnügen ansehen. [...] Auch nostalgische Elemente, die an die Medienbiographie der erwachsenen Zuschauer anknüpfen, spielen als sinnerzeugende Elemente im *family entertainment film* eine Rolle.

Die Redeweise und die damit verbundene Programmatik der Adressierung von Filmen antwortet auf die sich schnell verändernden Rezeptionsbedingungen von Filmen. Bereits 1992 gründete Warner Bros. die Abteilung *Family Entertainment*. Natürlich sind *family entertainment movies* nicht erst in den 1990ern entstanden – die damaligen Erfolge der Pixar Animation Studios knüpften an Disney-Produktionen wie *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) an, der oft als erster Film der Gattung angesehen wird und den Ruf der Disney-Studios als deren wichtigster Produzent begründete (Kurwinkel 2014).

Zu fragen ist, welche Erkenntnis sich nun über *Aladdin und der König der Diebe* aus dem Eintrag zum Family Entertainment Film gewinnen lässt, die nicht bereits bei den Ausführungen zum Familienfilm zu finden war. Aus letzteren ließ sich bereits ableiten, dass darin Konflikte zwischen Familienmitgliedern abgebildet werden, während sich vor dem Fernseher ebenfalls mehrere Familienmitglieder versammeln. Folglich ist es im Entstehungsprozess des Films

gelingen, eine innerfamiliäre Figurenkonstellation zu kreieren, für die sich später ein Publikum interessiert, das sich in ähnlicher Konstellation zusammensetzt. Von einer Spiegelung zu reden wäre unpräzise, da die Konstellation im Film sicherlich nicht immer identisch mit der vor dem Fernseher ist. Dennoch handelt es sich in beiden Fällen um Familien. Der Eintrag zum Family Entertainment Film geht viel stärker auf die Zusammensetzung der Zuschauer_innen und deren Reaktion ein als der zum Familienfilm. Daraus ergibt sich jedoch kein Konflikt, sondern eher ein schlüssiges Gesamtbild, mit dem die Verbindung zwischen Familien und Filmen noch besser verstanden werden kann. Einen Unterschied gibt es allerdings: Während beim Familienfilm darauf hingewiesen wurde, dass sich die Eltern beim Zuschauen langweilen würden, soll der Family Entertainment Film alle Familienmitglieder unterhalten (Vgl. Amann/von Keitz 2012, Kurwinkel 2014). Hierbei gilt es, zuerst einmal die Richtigkeit der beiden Aussagen zu hinterfragen. Leider liefern Amann und von Keitz keinerlei Belege für ihre sehr allgemein formulierte Ausführung. Verallgemeinerungen dieser Art sind kaum haltbar, da nicht davon auszugehen ist, dass alle erwachsenen Zuschauer_innen, die je einen Familienfilm gesehen haben, gelangweilt waren. Insbesondere bei den Filmen von Walt Disney ist oft Gegenteiliges zu beobachten. Und genau die Klassiker dieses Studios nennen die Autorinnen auch als Beispiel für einen Familienfilm, ohne dabei einen konkreten Titel anzuführen. Zugleich werden die Produktionen von Walt Disney als Beispiel für Family Entertainment Filme genannt, eine konkrete Erwähnung finden *Das Dschungelbuch* sowie *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. Zwar ist nicht klar, ob Amann und von Keitz mit den Klassikern von Walt Disney dasselbe meinen wie Kurwinkel, wenn er von Disney-Produktionen spricht. Letztere Bezeichnung würde erst einmal alle Produktionen des Studios umfassen, womit auch die Klassiker eingeschlossen wären. Kurwinkel spricht allerdings konkret von zwei Zeichentrickfilmen, wodurch die Überlegung angebracht ist, ob er damit nicht vielleicht eine engere Auswahl an Titeln meint, die evtl. sogar der Definition von Disneyfilmen am Anfang der vorliegenden Arbeit übereinstimmt. Trotz all dieser Fragen scheint es sehr gut möglich zu sein, dass es zumindest Überschneidungen zwischen den Werken von Walt Disney gibt, die im Lexikon der Filmbegriffe als Beispiel angeführt werden. Auch wird im Eintrag zum Familienfilm nicht ausgeführt, was mit den Klassikern von Disney exakt gemeint ist. Doch *Das Dschungelbuch* sowie *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, die als Family Entertainment Filme bezeichnet werden, sind definitiv in der Reihe dieser vorstellbar, zumal sie bis heute zu den populärsten Werken des Studios gehören. Unter dieser Annahme würden die Einträge des Filmlexikons von Amann, von Keitz und Kurwinkel auf die gleichen filmischen Beispiele verweisen, obwohl sie sich inhaltlich widersprechen. Solch unterschiedliche Erkenntnisse sind

in der Wissenschaft nicht unüblich. Sogar statistische Analysen führen oftmals zu gegensätzlichen Interpretationen der Fachgrößen. An den Aussagen von Kurwinkel gibt es weniger zu kritisieren, da sie weniger allgemeinverbindlich wirken, sondern eher den Anspruch formulieren, den die Produktionen haben. Diesem Anspruch können die Filme gerecht werden oder auch nicht. Inwiefern dies bei den Fortsetzungen der Disneyfilme gelungen ist, lässt sich nur schwer beurteilen. Die Erstveröffentlichung der Phase I liegt nun auch schon einige Jahre zurück, weshalb die meisten der damaligen Zuschauer_innen im Kindesalter mittlerweile bereits erwachsen sein müssten. Folglich lässt sich nicht beantworten, ob sich die erwachsenen Zuschauer_innen, die die Filme erstmals sehen, nun amüsieren oder langweilen. Diejenigen, die die Werke noch aus ihrer eigenen Kindheit kennen, haben vermutlich zumindest teilweise die Erwartung, dass sie nun Kindern gefallen könnten, weshalb sie sich die Filme eventuell gemeinsam mit ihnen anschauen. Denn die Erwachsenen schauen die Filme von Disney nicht nur mit ihren Kindern an, sondern geben sie an sie weiter, so wie sie evtl. zuvor ihre eigenen Eltern bereits an sie weitergegeben haben. Gerade bei den älteren Produktionen ist die Weitergabe über mehrere Generationen durchaus möglich. Bei den Werken aus der Reihe der Walt Disney-Meisterwerke ist dies sicherlich noch sehr viel häufiger der Fall als bei den Fortsetzungen. Der Aspekt der Weitergabe wird bei Kurwinkel zwar nie konkret angesprochen, doch die Aussage „[a]uch nostalgische Elemente, die an die Medienbiographie der erwachsenen Zuschauer anknüpfen, spielen als sinnerzeugende Elemente im *family entertainment film* eine Rolle“ verweist auf dasselbe Phänomen (Kurwinkel 2014). Für die Erwachsenen können die Disneyfilme ein schöner Bestandteil der eigenen Kindheit oder eine Erinnerung daran sein. Für ihre Kinder stellen sie dagegen ein neues Ereignis dar. Gleiches trifft sicherlich auch auf die *Asterix*-Comics oder auch auf die Videospiele von Nintendo zu, die ebenfalls häufig an den Nachwuchs weitergegeben werden, entweder in Form der Produktionen von damals oder auch als neue Fortsetzung der Reihe. *Aladdin und der König der Diebe* weckte zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bei den Erwachsenen höchstens Erinnerungen an die eigene Kindheit mit den Filmen von Disney oder an den gemeinsamen Kinobesuch von *Aladdin* mit den Kindern. An den Film selbst konnten sie sich noch nicht erinnern, da er ja erst erschienen war. Es sollte also noch einige Zeit vergehen, bis die Werke der Disney-Renaissance und deren Fortsetzungen selbst zu Kindheitserinnerungen werden konnten. Die meisten Family Entertainment Filme verfügen nicht über die generationenübergreifende Popularität wie die aus dem Hause Disney und schaffen es nur in den seltensten Fällen, diese zu erreichen. Somit greift der zugehörige Eintrag im Filmlexikon einen wichtigen Aspekt auf, der beim Familienfilm unerwähnt blieb. Ersterer enthält auch noch einige sehr interessante Aussagen zur Doppeladressierung, die an

späterer Stelle noch einmal ausführlicher aufgenommen werden. Zudem muss bedacht werden, dass das Subcinema vielleicht familienfreundlicher ist als das Cinema, weil es günstiger ist. Ein Kinobesuch mit der ganzen Familie inkl. Speisen und Getränken wird im Normalfall wesentlich teurer ausfallen als der Kauf einer Direct-to-Video-Veröffentlichung, die mit beliebig vielen Personen immer wieder angeschaut werden kann. Zudem entfällt dabei die Anreise ins Kino, und die Familienmitglieder können ohne zusätzliche Kosten auf den Kühlschrank zugreifen. Diese Kostenersparnis entsteht natürlich nicht nur für Familien, sondern alle Zuschauer_innen. Der Unterschied liegt allerdings darin, dass das mehrfache Ansehen eines Films bei Kindern tendenziell häufiger vorkommt als bei Erwachsenen. Da sie sich die Direct-to-Video-Veröffentlichungen mehrmals anschauen können, multiplizieren sich auch diese weiteren Kostenersparnisse, insbesondere dann, wenn sich noch weitere Generationen zu ihnen gesellen. Genau diese Schlussfolgerung stellt Marla Matzer in der Los Angeles Times ebenfalls an. Darüber hinaus erkennt sie aber auch noch eine Auswirkung auf den Erfolg der Familienfilme im Kino:

Oftentimes, the downfall of live-action family films at the box office is their strength on video. Their appeal is to families with young children, who may go to only a couple of movies per year but who will watch many videos multiple times. The teens and young adults who drive blockbuster box-office statistics stay away from family movies.

Direct-to-video releases once were the domain of action and soft-core "genre" films. Many production companies in the 1980s made most of their money on such fare. But the market for these kinds of videos dried up as video retailers made an economic decision to buy multiple copies of blockbuster titles rather than stock marginal releases.

Disney, which consistently dominates the sell-through video category ("The Lion King" is the all-time best-selling video), helped take the low-quality stigma off direct-to-video with its 1994 "Aladdin" sequel, "The Return of Jafar." Disney has since released another "Aladdin" sequel and now has in the works video sequels to all its recent animated hits, including "Toy Story" and "The Lion King." (Matzer 1997).

Matzer erkennt einen rückläufigen Erfolg von Familienfilmen im Kino und führt diesen auf den wachsenden Erfolg desselben Genres auf dem Heimkinomarkt zurück. Einen wichtigen Beitrag zu dieser Entwicklung schreibt sie Direct-to-Video-Veröffentlichungen wie *Dschafars Rückkehr* zu. Anders als Dutka und das Filmlexikon sieht Matzer den schlechten Ruf der Direct-to-Video-Veröffentlichungen als obsolet an. Ihre Beobachtung liegt zeitlich allerdings schon sehr viel länger zurück als die ersten beiden. Auch die Aussage von Lobato, nach der das

Subcinema kein Genre diskriminiere, muss somit zumindest ergänzt werden (Vgl. Lobato 2009, S. 12). Es diskriminiert vielleicht kein Genre, aber es begünstigt eindeutig den Familienfilm. Zugleich passt die Aussage, dass sich Erwachsene beim Ansehen von Familienfilmen allenfalls mild langweilen, durchaus zur *distraction* im Subcinema, wonach das Publikum zumeist abgelenkt ist. Nun kann die Langeweile durchaus zur Suche einer passenden Ablenkung führen. Anstatt dies weiter zu ergründen, soll direkt aufgeführt werden, dass die Aussagen zum Family Entertainment Film im Kontrast dazu stehen, da sich dort die ganze Familie amüsiert. Doch wenn dies tatsächlich so gewesen wäre, stellt sich die Frage, wieso sind sie dann derart aus den Gedächtnissen verschwunden sind.

3.2 Neue Rivalen für Aladdin

Der Titel *Aladdin und der König der Diebe* verweist auf zwei Figuren im Film, nämlich Aladdin und Cassim, der der König der Diebe ist. Im Gegensatz zu *Dschafars Rückkehr* kommt diesmal nicht die Frage auf, wer die Hauptfigur des Films ist, denn es ist eindeutig Aladdin. Er steht im Zentrum der Handlung, und es gibt keine andere Figur, die so präsent ist wie er. Zudem treibt er die Handlung aktiv voran, während er im Vorgänger nur passiv auf das Handeln anderer Figuren reagierte. Sein wichtigstes Ziel ist die Wiedervereinigung mit seinem Vater. Dazu muss er ihn erst wiederfinden und anschließend ein stabiles Verhältnis zu ihm aufbauen. Letzteres bringt einige Hürden mit sich, da sich ihr Leben in Teilen konflikthaft gegenübersteht. Aladdin steht kurz davor, der Gatte der Prinzessin zu werden, während Cassim der Anführer einer berüchtigten Räuberbande ist, die zu aller Erschwernis in Agrabah auch noch gesucht wird, weshalb er seinen Sohn nicht dorthin begleiten kann. Dieser möchte ihm jedoch unbedingt sein neues Leben zeigen und hat eine Lösung für das Problem parat: Sein Vater soll sich einfach verkleiden. In der Praxis sieht dies so aus, dass er sein blau-schwarzes Gewand gegen ein weißes eintauscht. Cassim steht diesem Plan von Anfang an skeptisch gegenüber, denn schon als ihm Aladdin vorschlägt, die Rolle des Königs der Räuber für ein paar Tage gegen die Rolle als Vater einzutauschen, entgegnet er ihm, dass er die erste Rolle besser beherrsche. In diesem Dialog deutet sich bereits an, was sich kurz darauf in Agrabah abspielt. Denn dort zeigt sich bereits kurz nach der Ankunft, dass ‚Der König der Diebe‘ kein royaler Titel ist, der dazu befähigt, sich nahtlos in das Familienleben des Sultans zu integrieren. Cassim gelingt es nicht, seine Rolle als Dieb abzulegen und sich ausschließlich auf seine Rolle als Vater zu konzentrieren. So kommt es dazu, dass er erneut versucht, etwas zu stehlen. Dabei wird er

verhaftet. Hier fällt er wieder in seine Rolle als Dieb zurück, was ihn daran hindert, sich an das Palastleben zu gewöhnen und langfristig ein Teil davon zu werden.

Anhand der bisherigen Ausführungen ist bereits ersichtlich, dass Cassim als Nebenfigur sehr stark zur Geltung kommt. Gleiches gilt auch für den Dschinni. Der einstige Flaschengeist ist allerdings hauptsächlich für den Humor zuständig, während der Vater des Protagonisten einen großen Einfluss auf den Verlauf der Handlung nimmt. Den meisten Platz nimmt jedoch ganz eindeutig der Protagonist Aladdin ein. Als Antagonist wird Cassim eingeführt, als er mit seiner Bande nach Agrabah kommt, um die Hand des Midas zu stehlen. Seine dramaturgische Funktion ändert sich, als er seinen verloren geglaubten Sohn wiedertrifft und somit eine familiäre Bindung zum Protagonisten besteht. Je mehr er in seine Rolle als Vater schlüpft, umso weiter rückt seine Rolle als König der Diebe in den Hintergrund. Damit einhergehend erfüllt er auch immer weniger die Funktion als Antagonist. Durch seinen versuchten Diebstahl in der Schatzkammer schlägt er zwar vorübergehend wieder die entgegengesetzte Richtung ein, doch anschließend stellt er sich dauerhaft auf die Seite des Protagonisten. Die Rolle des Antagonisten nimmt dann zunehmend Saluk ein, der von der Suche nach der Hand des Midas noch besessener ist als alle anderen Bandenmitglieder. Die Meinungsverschiedenheiten darüber, wie dieses Ziel am besten erreicht werden kann, machen ihn von Anfang an zum Widersacher von Cassim, auch wenn die beiden zu diesem Zeitpunkt noch derselben Gruppe angehören. Die Rivalität wird noch größer, als sich der König der Diebe vermehrt seinem Sohn zuwendet. Dies ist auch das Ereignis, das Saluk zum Antagonisten werden lässt. Die Rolle des Antagonisten wird somit ausschließlich von Figuren übernommen, die in *Aladdin und der König der Diebe* neu hinzugekommen sind. Der Konflikt zum Protagonisten entsteht bei beiden Widersachern im Rahmen des *professional plot*, nämlich durch den Kampf um die Hand des Midas. Ein persönlicher Konflikt mit Aladdin liegt nicht vor. Als Cassim erfährt, dass er dessen Vater ist, führt dies aber auch nicht dazu, dass sein Interesse am Diebstahl schwindet.

Cassim und Saluk bleiben die einzigen Neuzugänge in *Aladdin und der König der Diebe*. Im Vergleich zu *Dschafars Rückkehr* gibt es allerdings auch zwei Abgänge zu verzeichnen. Dschafar, der Antagonist der ersten beiden Filme, der am Ende des Vorgängers sein Leben verloren hat, da seine Wunderlampe zerstört wurde, taucht diesmal nicht mehr auf. Dies ist durchaus erwähnenswert, da die Filmgeschichte immer wieder gezeigt hat, dass das Ableben einer Figur noch kein Ausschlusskriterium für weitere Auftritte ist. Schon oft genug sind Verstorbene wieder auferstanden, oder es stellte sich im Sequel heraus, dass sie gar nicht

wirklich tot waren. Auf narrativer Ebene wird die Rückkehr einer toten Figur hingegen gerne durch Prequels oder Rückblenden umgesetzt. All diese narrativen Elemente kommen in *Aladdin und der König der Diebe* jedoch nicht zum Einsatz, da es, wie bereits erläutert, zwei neue Antagonisten gibt. Als Dschafars Handlanger agierte im vorangegangenen Film noch El Fatal, der ebenfalls nicht mehr auftaucht. Einen Handlanger gibt es in *Aladdin und der König der Diebe* dennoch, wenn auch nur zu Beginn des Films. Diese Rolle übernimmt ebenfalls Saluk, bis er selbst zum Antagonisten wird. Somit gelingt ihm im Laufe des Films eine Emanzipation von seinem Anführer, die El Fatal nicht geglückt ist. Dieser hatte mit dem Dschinni Dschafar allerdings auch den deutlich stärkeren Gegner. Die Beziehung zwischen Cassim und Saluk durchlebt eine sehr viel größere Entwicklung, als es bei den äquivalenten Figuren in *Dschafars Rückkehr* der Fall ist. Eine solche Entwicklung blieb bei Dschafar und El Fatal sogar vollkommen aus.

Mit der Rückkehr von Robin Williams als Synchronsprecher fällt auch die Rolle von Dschinni diesmal deutlich größer aus als im letzten Film. Diese Figur zeichnet sich vor allem durch ihren Humor aus, der u. a. dann zum Vorschein kommt, wenn sie sich verwandelt. So nimmt Dschinni die Gestalt von Albert Einstein, Elvis, Don King, Bing Crosby, Bob Hope und Woody Allen an. Auffällig an Dschinnis Humor ist in diesen Beispielen, dass er nicht im zeitlichen Kontext der Handlung steht, sondern sich auf reale Personen des 20. Jahrhunderts bezieht. All diese Personen waren zu der Zeit, in der *Aladdin und der König der Diebe* spielt, noch gar nicht am Leben. Zwar wird der Zeitpunkt der Handlung nie präzise datiert, dennoch liegt dieser ganz offensichtlich vor dem 20. Jahrhundert. Dies setzt allerdings die Annahme voraus, dass die Welt, in der die *Aladdin*-Reihe spielt, der Welt des Publikums entspricht. Somit können die Figuren im Film die Anspielungen von Dschinni nicht verstehen, die Zuschauer_innen allerdings schon. Dschinni verwandelt sich jedoch nicht nur in reale Personen, sondern auch in fiktive Figuren aus anderen Filmen. So nimmt er z. B. die Gestalt der Hauptfiguren aus *Forrest Gump*, *Rambo*, *Rocky* und *Mrs. Doubtfire* an. Letztere Verwandlung ist zugleich eine Anspielung auf *Aladdin und der König der Diebe*, da Robin Williams, der Hauptdarsteller aus *Mrs. Doubtfire* zugleich der Synchronsprecher von Dschinni ist. Eine ähnliche Form der Selbstreferenz zeigt sich bei Dschinnis Verwandlungen in Figuren aus anderen Disneyfilmen. So verwandelt er sich in die Titelfiguren aus *Cinderella*, *Pocahontas* und *Arielle, die Meerjungfrau*, sowie in Schneewittchen aus *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. Darüber hinaus nimmt er auch die Gestalt von Nebenfiguren wie Naseweis aus *Peter Pan*, Pumba aus *Der König der Löwen* und des weißen Kaninchens aus *Alice im Wunderland* an. Sogar zweimal

verwandelt sich Dschinni in Mickey Maus, nämlich in dessen bekannte Darstellung als Zauberer mit rotem Mantel und blauer besterter Mütze aus dem Film *Fantasia*. Noch tiefer in die Disney-Historie reicht seine Verwandlung in die allersterste Darstellung von Mickey Maus aus *Steamboat Willie*. Dschinni verwandelt sich in diesem Fall nicht vollständig in eine andere Figur, sondern behält seine eigenen Gesichtszüge bei. Gleiches geschieht auch, als er sich an einer anderen Stelle in Pluto verwandelt. Dabei nimmt er jedoch nicht die Farbe von dessen Hundefell an, sondern behält seine blaue Körperfarbe bei. Diese Ausführungen zeigen, dass Disneyfilme mit Abstand die häufigste Referenz bei Dschinnis Verwandlungen darstellen. Die Selbstreferenzen innerhalb der Disney-Filmographie gab es bereits in *Dschafars Rückkehr*, in *Aladdin und der König der Diebe* tauchen sie jedoch noch viel häufiger auf.

Des Weiteren zaubert Dschinni ständig Objekte herbei und spricht Themen an, die zum Zeitpunkt der Filmhandlung noch nicht existierten. Dies geschieht, wenn er anbietet, auf Aladdins Hochzeit Hip-Hop zu spielen, sich in einen Roboter verwandelt oder Achterbahn und Autoscooter fährt. Für den Humor gilt hier das Gleiche: Wie schon bei den Anspielungen auf reale Personen und fiktive Filmfiguren, ist er für die Zuschauer_innen verständlich, nicht jedoch für die anderen Figuren im Film. Es muss angemerkt werden, dass die Besonderheiten von Dschinnis Humor in *Aladdin* gleichermaßen zu erkennen waren, denn dort gab es schon einmal eine Anspielung auf *Pinocchio* sowie auf die Kinofilme *Taxi Driver* und *Terminator 2: Tag der Abrechnung*, genauso wie auf die Fernsehserie *Lassie*. In *Dschafars Rückkehr* tauchten solche Anspielungen ebenfalls auf, jedoch nicht in der Quantität wie in *Aladdin und der König der Diebe*. Letzteres ist auch der Grund dafür, dass das Thema erst in diesem Film aufgegriffen wird. Darüber hinaus zeigt sich am Beispiel von Dschinnis Humor die Diskrepanz zwischen der Lebenswelt der Zuschauer_innen und der Filmfiguren. Diese trat bereits in *Dschafars Rückkehr* auf. Hier zeigt sich allerdings, dass diese noch in weiteren Formen auftreten kann. Die dramaturgische Entscheidung, den Dschinni und seinem Humor wieder mehr Präsenz zu verleihen, kann durchaus als *derivative* betrachtet werden, da dieser eine Reaktion auf die Erwartung des Publikums ist. Dies geschieht allerdings nicht, indem die Handlungselemente des Kinofilms reproduziert werden. Stattdessen ist nun eine Figur und deren Humor das beliebte Element, das weiter in den Fokus gerückt wird. Somit zeigt sich dieses Werk auf ganz andere Weise als *derivative* als noch sein Vorgänger.

Neben Dschinni, Cassim und Saluk gibt es in *Aladdin und der König der Diebe* keine Nebenfigur, die eine umfassendere Betrachtung erfordert. Die Rolle des Papageis Jago fällt

wieder wesentlich kleiner als in *Dschafars Rückkehr*. Die Präsenz von Prinzessin Jasmin und die des Sultans blieb unverändert und gibt keinerlei Anlass für eine genauere Untersuchung. Der Wachmann Razoul tritt diesmal etwas häufiger in Erscheinung, seine wichtigste Betätigung ist jedoch über die ganze Trilogie hinweg die gleiche, nämlich seine Fehde mit Aladdin auszutragen. Somit bleiben mit Abu, Rajah und dem fliegenden Teppich, nur noch die Figuren, die nicht sprechen können. Doch auch diese durchleben keine signifikante Entwicklung.

3.3 Das Jahrzehnt der Postmoderne

Bei der Auseinandersetzung mit dem Family Entertainment Film wurde bereits angekündigt, dass die zugehörige Doppeladressierung noch behandelt wird. Der entsprechende Eintrag im Filmlexikon besagt Folgendes:

Die Filmtexte des Genres sind mehrfachadressiert, sprechen neben den Kindern und Jugendlichen also auch Erwachsene an und sind darum oft polysem und doppelsinnig. Oft wird mit einem Zweitsinn gearbeitet, der sich durch intertextuelle Bezüge zu Komplexen des kulturellen Wissens, der Kunst-, Literatur- und Filmgeschichte und anderen Texten Erwachsenen erschließt, Kindern dagegen oft verschlossen bleibt; gerade in dieser Aufrüstung des Textes mit einem ‚Hintersinn‘ besteht das Besondere des Erwachsenen-Vergnügens (Kurwinkel 2014).

Zu den markantesten Beispielen für die Mehrfachadressierung zählt eine Szene in *Der König der Löwen*, als Scar mit dem Lied *Seid bereit* seine geplante Machtergreifung besingt. Die Inszenierung erinnert stilistisch sehr stark an *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl. In einem Disneyfilm würden sicherlich nur die wenigsten eine Anspielung auf einen Propagandafilm des Dritten Reichs erwarten. Im Remake *Der König der Löwen (2019)*, das ansonsten sehr werkgetreu ausfällt, sind diese Parallelen nicht mehr zu erkennen. In den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zeigt sich die Mehrfachadressierung ebenfalls, allerdings nirgends so offensichtlich und so häufig wie bei den Verwandlungskünsten des Dschinnis in *Aladdin und der König der Diebe*. Wie bereits erwähnt, nimmt er darin die Gestalt von Albert Einstein, Don King, und Woody Allen an. Zudem verwandelt er sich in die Hauptfiguren aus dem Filmen *Forrest Gump*, *Rocky* und *Mrs. Doubtfire*. Einiger dieser Anspielungen könnten auch dem heutigen Publikum im Vor- und Grundschulalter durchaus verständlich sein. *Rambo* sollte das gleiche Publikum – heute wie auch schon in den 1990er Jahren – aus Altersgründen noch nicht gesehen haben. Die Anspielung darauf dürfte also eher

von den Eltern verstanden werden. Es ist jedoch fraglich, ob solche Details ausreichen, um sie nachhaltig vom Film zu begeistern.

Aladdin ist der erste Film der Walt Disney-Meisterwerke, der im großen Stil mit Anspielungen arbeitet, für die hauptsächlich die Figur Dschinni verantwortlich ist. Thematisch beziehen sich diese zumeist auf die Bereiche Kino, Fernsehen, Musik und Sport. Daneben gibt es auch einzelne Anspielungen auf die Literatur oder Wissenschaft, diese besitzen dann allerdings eine Popularität, die mit Filmstars der Gegenwart zu vergleichen ist. Als Beispiel sei hier Albert Einstein genannt. Dabei entspricht die Filmreihe dem Geist der damaligen Zeit. Sie stammt aus den 1990er Jahren, für die die Anspielungen fast schon ein Erkennungsmerkmal sind. Die prägende Person im Kino war diesbezüglich eindeutig Quentin Tarantino. Bekannt ist der Regisseur und Drehbuchautor vor allem für seine Dialoge, in denen es nicht nur Anspielungen gibt, sondern andere kulturelle Werke zum Thema gemacht werden. Sein Erstlingswerk *Reservoir Dogs* kam in den USA nicht einmal zwei Monate vor *Aladdin* in die Kinos. Es folgte *True Romance*, bei dem er zwar nur als Autor fungierte, sein Stil aber klar erkennbar war. Das große Interesse an diesen beiden Werken entstand jedoch erst, nachdem im Jahr 1994 der Film in die Kinos gekommen war, der vielleicht sogar als Tarantinos Opus Magnum bezeichnet werden kann. Die Rede ist natürlich von *Pulp Fiction*. Dessen Erfolg brachte neben Nachahmer_innen auch zahlreiche Fans hervor, die ihrem Idol nacheifern wollten. Aus Deutschland seien hierbei vor allem Peter Thorwarth und Christian Zübert genannt, die in den späten 1990er Jahren mit *Bang Boom Bang* und *Lammbock* Ähnliches darboten. Sie spielten ebenfalls auf diverse Filme an, u. a. auf die von Quentin Tarantino selbst. So wurde der Regisseur, der für das Zitieren von anderen Filmen bekannt war, immer häufiger selbst zitiert. Folglich zeichnet sich in den 1990er Jahren ganz klar der Trend zur Anspielung ab, und die *Aladdin*-Trilogie kann als eine typische Reihe dieser Dekade betrachtet werden. Der Einfluss dieser Trilogie auf diese Entwicklung war sicherlich bei Weitem nicht so groß wie der von Quentin Tarantino. Auch die Zielgruppen könnten kaum unterschiedlicher sein. Walt Disney macht Filme für die ganze Familie, Tarantino nicht. Seine Zielgruppe beginnt erst mit Jugendlichen. Dem Medienwissenschaftler Jens Eder ist der Trend zur Anspielung in den 1990er Jahren ebenfalls aufgefallen. Er bezeichnet diese allerdings als Intertextualität, welche einen Merkmalsbereich der Postmodernität darstelle (Vgl. Eder 2012, S. 11). *Pulp Fiction* ordnet er mehrmals in seiner Untersuchung ein, während die *Aladdin*-Trilogie kein einziges Mal erwähnt wird und generell Zeichentrickfilme keine Erwähnung finden. An einer Stelle geht er dabei auch auf die Bedeutung von Anspielungen ein:

Immer wieder ist der postmoderne Film als eine extensiv intertextuelle Form des Erzählens beschrieben worden, als ein Kino der Zitate, der Anspielungen und des Spiels mit konventionalisierten Versatzstücken des Erzählens [...], als ein Kino, das das ‚Mythenrepertoire‘ der populären Kultur anzapft und für seine Zwecke verwendet

(Eder 2012, S. 12).

Diese Aussage ist auch für *Aladdin und der König der Diebe* zutreffend. Lediglich das Spiel mit den Versatzstücken des Erzählens taucht nicht auf. Es wird zwar mit Konventionen gebrochen, aber lediglich mit denen des Disneyfilms. An späterer Stelle geht Eder auf die mit Intertextualität verbundene Doppelcodierung ein, die als Synonym für die zuvor bereits besprochene Doppeladressierung betrachtet werden kann:

Gleichzeitig versucht das postmoderne Kino aber ebenso gezielt, auch andere Zuschauergruppen zu erreichen und der Diversifikation des Publikums durch die Strategie der Doppelcodierung gerecht zu werden. Mit diesem Stichwort ist eine Ambivalenz auf der Ebene des kommunikativen Handelns gemeint, durch die ein semantischer Schwebezustand entsteht: Eine Äußerung oder Darstellung ist so angelegt, dass sie auf (mindestens) zwei verschiedene Weisen verstanden werden kann und soll – sowohl als Zitat als auch als eigenständige, nichtzitierende Kommunikation; sowohl als ‚wörtlich‘ oder ‚ernst‘ gemeint als auch als ironisch oder sich selbst kommentierend [...] Der postmoderne Film richtet sich sowohl an Zuschauer, die ein umfassendes Wissen über die zitierten Kulturbereiche besitzen (die etwa durch häufigen Videothekenbesuch viele Filme kennen)[,] als auch an solche, die dies nicht haben oder eine passivere Rezeptionshaltung vorziehen (Eder, S. 17).

Die Doppelcodierung ist die Verbindung zwischen dem postmodernen Film und dem Family Entertainment Film. Bei letzterem ist allerdings der hohe Altersunterschied der zuschauenden Generationen der entscheidende Grund für die unterschiedliche Medienerfahrung. Wenn gleichartige Menschen zusammen einen Film von Quentin Tarantino sehen, ist sie eher auf das verschieden große Filminteresse zurückzuführen. In Bezug auf *Aladdin und der König der Diebe* sollte die Doppelcodierung eigentlich zu einer aktiveren Wahrnehmung des Publikums führen, was auch Jens Eder festhält (Vgl. ebd., S. 45). Doch hätte der Film unter dieser Voraussetzung derart an Präsenz verlieren dürfen? Darauf kann die Gegenfrage gestellt werden, wieso sich das Publikum nur aufgrund einiger Anspielungen an den Film erinnern sollte. Somit tut sich hier erneut ein Widerspruch auf. In Bezug auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ist es noch interessant zu erwähnen, dass das Publikum im Grund- und Vorschulalter viele Anspielungen nicht verstehen wird, die ihre Eltern sofort als solche

erkennen. Da die *Aladdin*-Reihe nun schon seit mehreren Dekaden auf dem Markt ist, kann es durchaus vorkommen, dass Kinder aus den 1990er Jahren mittlerweile selbst Kinder haben und beim gemeinsamen Fernsehabend auf einmal Anspielungen erkennen, die ihnen damals verschlossen blieben. Folglich nehmen sie die Doppelcodierung zuerst in der passiven Rezeptionshaltung wahr, später dann in der aktiven. Dieser Übergang ist eine Besonderheit, die den Family Entertainment Film auszeichnet. Neben der Intertextualität gibt es noch andere Merkmale, die den postmodernen Film auszeichnen. *Aladdin und der König der Diebe* erfüllt diese nicht alle doch bei solchen Definitionen handelt es sich oftmals um eine idealtypische Bestimmung eines Begriffs, die in der Praxis nur selten aufzufinden ist. *Pulp Fiction* scheint dagegen jedes Merkmal des postmodernen Films zu erfüllen. Die Intertextualität in *Aladdin und der König der Diebe* ist in erster Linie auf den Dschinni zurückzuführen, weshalb es vielleicht eine Überlegung wert wäre, ob es sich bei ihm um eine postmoderne Figur handelt. An dieser Stelle soll die Einordnung des Films selbst ausreichen. Sämtliche Aussagen über diesen treffen natürlich auch auf seine beiden Vorgänger zu. Eine Figur wie der Dschinni findet sich in keiner anderen Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino in Phase I. Es gibt lediglich einzelne Anspielungen, die aber zu keiner Zeit derart prägend sind wie in der *Aladdin*-Trilogie.

Jens Eder ordnet den postmodernen Film der 1990er Jahre auch noch in den zeitlichen Kontext ein, der sich durch seine Unüberschaubarkeit auszeichnet:

Die Vielfalt von Möglichkeiten ist aber zugleich eine kognitive und emotionale Anforderung. Entscheidungen müssen getroffen, zwischen verschiedenen Alternativen – Shampoos, Weltbildern, Fernsehprogrammen, Identitäten, Lebensweisen, Partnern, Kunstformen – muss gewählt werden. (Dass es für viele aber gerade dann, wenn sie es bräuchten, keine Wahl mehr gibt, zeigt sich z.B. auf dem Arbeitsmarkt.)
(Vgl. Eder 2002, S. 38).

In Bezug auf den postmodernen Film zieht er dabei folgende Schlussfolgerung:

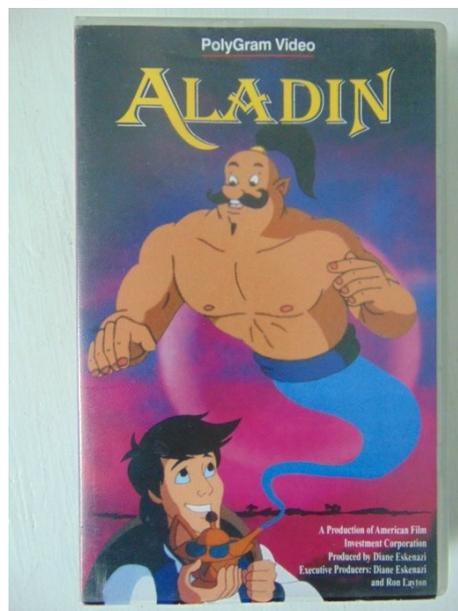
Die postmoderne Intertextualität kann aber auf dem bisher entwickelten Hintergrund auch ganz im Gegensatz dazu verstanden werden: als ein Angebot, mit existenzieller Verunsicherung, Pluralität, Relativismen, Entscheidungszwängen und Kontingenzen auf kreative Weise umgehen zu lernen. Das Kaleidoskop intertextueller Bezüge führt vor, wie produktiv es sein kann, fremde Welten miteinander in Verbindung zu bringen, wie aus einem Patchwork der kulturellen Bedeutungen wieder ein Ganzes entstehen kann
(Vgl. ebd., S. 39).

Im Falle von *Aladdin und der König der Diebe* scheint dies weniger ausschlaggebend für den Erfolg gewesen zu sein. Die vorherige Aussage über die Vielfalt der Möglichkeiten kann dennoch eine Rolle gespielt haben. Lobato beschreibt diese bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen, von denen weit mehr auf den Markt kommen, als man überblicken kann. Aus diesem Grund mussten sie möglichst unoriginell sein, um sich einfach in das passende Regal in der Videothek einsortieren zu lassen. Somit handelt es sich um einen quantitativ unüberschaubaren Markt, dessen einzelne Produkte dem Publikum aber sehr deutlich vermitteln, was es erwarten kann. Diese Klarheit verschafft keine Übersicht, sie sorgt aber dafür, dass die Kundschaft von der Mehrheit der Veröffentlichungen nie etwas mitbekommt, da sie nicht in dem Regal stehen, in dem sich die Kund_innen für gewöhnlich umsehen. Ein wunderbares Beispiel für einen unoriginelle Veröffentlichung, wie sie Lobato beschreibt, ist *Aladin* von Golden Films aus dem Jahr 1992. Dieser erschien ein halbes Jahr vor *Aladdin* und führte zu einem Rechtsstreit mit Walt Disney, da sie ihn als eine Kopie des eigenen Werkes betrachteten, was bei der Kundschaft zu Verwechslungen führen könnte. Die Eltern hätten denken können, dass sie den Film auf VHS kaufen, der eigentlich noch im Kino läuft. Obwohl diese Verwechslung sicherlich bei vielen Menschen für negative Kindheitserinnerungen verantwortlich ist, ging der Rechtsstreit zu Gunsten von GoodTimes Home Video Corp, dem Vertrieb von Golden Films, aus (Vgl. Walt Disney Co. v. Goodtimes Home Video Corp., 1993). Ein Blick auf die Homepage von Golden Films zeigt, dass sie nahezu jeden populären Disneyfilm imitiert haben (Vgl. Golden Films 2020a). Die Titel wirken noch kurioser als die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino und wären sicherlich eine eigene Untersuchung wert. Auf dem amerikanischen Markt hatte *Aladin* übrigens ein ‚d‘ mehr im Titel, was die Verwechslungsgefahr sicherlich noch einmal erhöht hat und zudem wieder ein Beispiel für die *instability* des Subcinema ist. Für die Produktionen von Golden Films ist der Begriff Mockbuster zutreffend, der folgendermaßen beschrieben wird:

Schon aus ökonomischen Gründen liegt es nahe, nicht nur erfolgreiche Filme nachzuahmen, sondern auch den Werbeaufwand, der für teure Blockbuster-Produktionen betrieben wird, zur Bewerbung eigener, aber viel kleinerer Produktionen auszunutzen („Windschatten-Werbung“). [...] Der bekannteste neue Fall ist Roland Emmerichs Film *2012* (USA 2009), dessen Billig-Mockbuster-Versionen *2012: Doomsday* (USA 2008, Nick Everhart) und *Supernova 2012* (USA 2009, Anthony Fankhauser) als Direct-to-DVD-Produktionen noch vor dem Original auf dem Markt erschienen. [...] Mockbuster sind seit langem mit dem Vorwurf konfrontiert, sie nutzen die Unwissenheit des Publikums in betrügerischer Absicht aus – es ist aber bislang noch nicht zu Urteilen gekommen, die diese Produktionspraxis begrenzen oder gar untersagen würden (Meyer 2012b).

Interessanterweise wurden viele der Mockbuster zu den Disneyfilmen bereits vor den zugehörigen Kinofilmen veröffentlicht. Folglich muss die Arbeit daran nicht nach Kinostart, sondern bereits nach deren Ankündigung begonnen haben. Erfolgreiche Produkte bringen zumeist Nachahmungen hervor. So sind auch die Zeichentrickfilme von Walt Disney durch Golden Films nachgeahmt, teilweise eher vorausgeahnt worden, da der Mockbuster oftmals vor dem Original auf den Markt kam. Sie sind ein hervorragendes Beispiel für den *cockroach capitalism*, zugleich illustrieren sie die Flexibilität des Subcinema. Da sich die Mockbuster nicht verhindern ließen, wie das Gerichtsurteil bestätigt, begann Walt Disney nun selbst mit der Nachahmung der eigenen Kinohits. Ob die verlorene Gerichtsverhandlung tatsächlich der Auslöser dafür war, ist nicht bekannt. Zumindest wurde von Tad Stones eine andere Entstehungsgeschichte geschildert. Nichtsdestotrotz liegen zwischen der Gerichtsverhandlung und der Veröffentlichung gerade einmal neun Monate. Folglich scheint es durchaus denkbar, dass sich Walt Disney in Konkurrenz mit den Mockbustern begab, wenn es sie schon nicht verbieten konnte. Mit *Aladin* legte Golden Films einen Film vor, der so ist wie *Aladdin*. Walt Disney dagegen veröffentlichte mit *Aladdin und der König der Diebe* einen *Aladdin*-Film. Selbst wenn dieser eine noch dreistere Kopie wäre als *Aladin*, würde er noch immer der Originalfilmreihe angehören, wodurch er sich auf dem unübersichtlichen Markt der Direct-to-Video-Veröffentlichungen abhebt. Die Kundschaft bekommt hier also keinen *Aladdin*-Mockbuster von Golden Films, sondern eine *Aladdin*-Nachahmung von Disney selbst. Dies führt zu einer leichten und sicheren Kaufentscheidung, da das Publikum weiß, was es bekommt. Auf einem unüberschaubaren Markt ist dies ein enormer Vorteil. In Anlehnung an Lobato lässt sich sagen, dass die fehlende Originalität auch bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen nicht nur nichts Negatives ist – es ist sogar etwas Positives, da es die Unsicherheit davor nimmt, ein Produkt zu erwerben, über das nur wenig bekannt ist. Egal ob bei *Aladin* oder bei *Aladdin und der König der Diebe*, bei beiden Filmen kann das Publikum das finale Urteil erst fällen, wenn es sie gesehen hat. Doch *Aladdin und der König der Diebe* profitiert vom Markenimage von Walt Disney und gehört zudem der *Aladdin*-Reihe an. Bei der Vielfalt der Möglichkeiten auf dem Direct-to-Video-Markt hilft dies nicht nur bei der Entscheidung für die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino, sondern vor allem auch bei der Entscheidung gegen die unüberschaubare Konkurrenz. Die Vielfalt der Möglichkeiten wird dadurch etwas reduziert. Die Filme von Golden Films sind übrigens auch ein geeignetes Beispiel dafür, wie sehr das Subcinema an Sichtbarkeit verlieren kann. Eine Nachfrage hat ergeben, dass von den 39 Produktionen fast 100 Millionen Einheiten abgesetzt wurden. Ähnlich wie bei Walt Disney

betrachtet man Golden Films sämtliche Werke als *animated classics* (Vgl. Golden Films 2020b). Durchschnittlich wurde also jeder Titel ca. 2,5 Millionen Mal verkauft. Ob es bei *Aladin* mehr oder weniger waren, lässt sich daraus natürlich nicht ablesen, doch dessen derzeitige *visabilty* wäre in Relation zu beiden schlecht, da sich bei der Online-Recherche des Films heute nicht einmal ein professionelles Bild finden lässt. Die Produktionen von Golden Films ausfindig zu machen, ist nicht ganz einfach, zumal ihre Titel weltweit variieren und unterschiedliche Cover aufweisen. Bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ist all dies nicht der Fall. Was ihre Auffindbarkeit im Internet angeht, stehen sie dem Cinema in nichts nach, womit sie Lobatos Einschätzung als *bona fide blockbusters* erneut unter Beweis stellen.

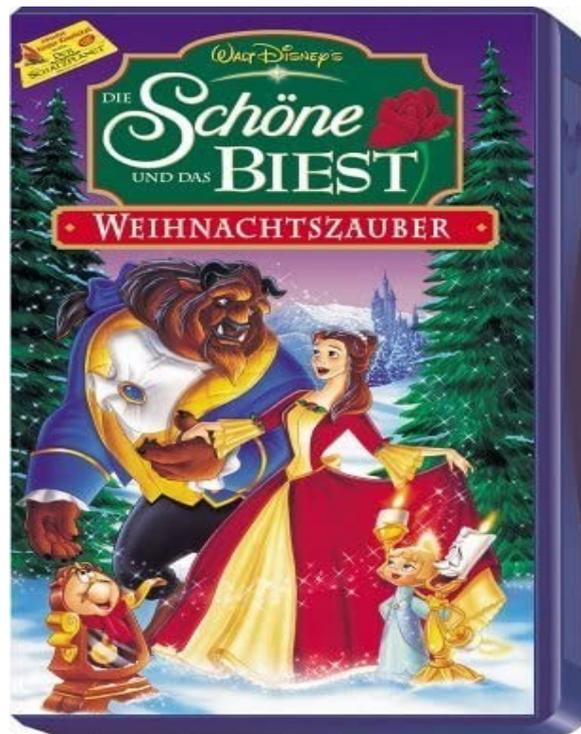


(Abbildung: *Aladin* von Golden Films)

So bleibt abschließend die Erkenntnis, dass *Aladdin und der König der Diebe* weit mehr neue Elemente zu bieten hat als sein Vorgänger, der über weite Strecken nur den Inhalt des Kinofilms variierte. Dies ist auch anderen Menschen aufgefallen, weshalb der Film auch in den Listen der besten Direct-to-Video-Veröffentlichung auftaucht. Natürlich gibt es solche weit seltener als für das Cinema. Die einleitenden Worte zu diesen Listen folgen stets der Argumentation, dass die Filme, die direkt für das Heimkino veröffentlicht würden, zumeist schlecht seien, nun aber einige der Ausnahmen präsentiert würden (Vgl. Hodges 2017, Sandwell 2018). Somit lässt sich auch hier wieder die für das Subcinema typische Abwertung erkennen.

4. Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber

Die Schöne und das Biest ist der zweite Kinofilm aus dem Hause Disney, der für das Heimkino fortgesetzt wurde. Pünktlich zum Weihnachtsgeschäft erschien im November 1997 *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. Das Veröffentlichungsdatum hat in diesem Fall jedoch nicht ausschließlich wirtschaftliche Gründe, sondern auch inhaltliche. Denn der Film spielt zur Weihnachtszeit und setzt sich auch thematisch mit dem Weihnachtsfest auseinander. Die Verkaufszahlen deuten darauf hin, dass *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* unter dem ein oder anderen Weihnachtsbaum zu finden war, denn trotz des kurzen Verkaufszeitraums konnten im Jahr 1997 noch ganze 7,6 Millionen Einheiten abgesetzt werden (Vgl. Scott 2017, S. 22). Am Erscheinungsjahr sind zwei weitere Aspekte interessant. Erstens hat sich der zeitliche Abstand zwischen den Veröffentlichungen verkürzt. Zwischen *Dschafars Rückkehr* und *Aladdin und der König der Diebe* lagen noch zwei Kalenderjahre, während *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* bereits im darauffolgenden Jahr erschien. Die Veröffentlichungsfrequenz wurde erstmals erhöht. Zweitens ist der zeitliche Abstand zwischen dem Start des Kinofilms und dem Erscheinungstermin der ersten Heimkinofortsetzung deutlich größer geworden. So lagen zwischen *Aladdin* und *Dschafars Rückkehr* zwei Jahre, während es zwischen *Die Schöne und das Biest* und *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* insgesamt sechs Jahre waren. Damit ist der Abstand zwischen Kinofilm und dem ersten Sequel sogar zwei Jahre größer als bei der *Aladdin*-Reihe zwischen dem Kinofilm und dem zweiten Sequel. Die Verkaufszahlen bestätigen, dass der längere Abstand dem Erfolg einer Fortsetzung keinen Abbruch tun muss. Der erste Aspekt erfüllt das Kriterium der *instantaneity*, bei der es darum geht, das Produkt schnell und direkt zu den Konsumierenden zu bringen. Der zweite Aspekt steht diesem nicht entgegen, da zwischen dem Kinostart und der Veröffentlichung zwar mehr Zeit vergangen ist als bei der *Aladdin*-Reihe. Bei dieser musste allerdings zunächst ausgelotet werden, ob überhaupt eine Nachfrage an den Direct-to-Video-Veröffentlichungen besteht. Folglich ist der etwas längere Abstand unternehmerisch begründet und passt durchaus zur *instantaneity*, da das hohe Publikumsbedürfnis nach Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino nur befriedigt werden konnte, wenn nicht bloß der vorherige Kinofilm dafür in Frage kommt, so wie es bei *Dschafars Rückkehr* noch der Fall war, sondern auch diejenigen, die schon ein paar Jahre zurückliegen. Folglich trifft auf die Walt Disney Company folgende Aussage von Lobato über die Direct-to-Veröffentlichungen voll zu: „subcinematic enterprises [...] supply their audiences with what they want, when they want it, in as great a volume as the market will bear“ (Lobato 2009, S. 116).



(Abbildung: *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* auf VHS)

4.1 Was passierte während des Kinofilms?

Die Schöne und das Biest endet damit, dass Belle dem Biest ihre Liebe gesteht. Daraufhin verwandeln sich das Biest sowie sämtliche Schlossbewohner_innen wieder in Menschen zurück. Die Handlung von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* setzt ein Jahr nach diesen Ereignissen ein, als sich die Schlossbewohner_innen auf das anstehende Weihnachtsfest vorbereiten. Dabei kommt es zu einer freundschaftlichen Auseinandersetzung zwischen von Unruh und Lumière darüber, wer von den beiden das letzte Weihnachtsfest gerettet hat. Um sich Klarheit darüber zu verschaffen, wer von den beiden der Retter war, versammeln sich alle Anwesenden um Madame Pottine, die ihnen noch einmal erzählt, was sich im Vorjahr ereignete. Von nun an spielt der Film wieder in demselben Zeitraum wie sein Vorgänger, als Belle bereits im Schloss gefangen war und sich das Biest noch nicht zurückverwandelt hatte.

Bei *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* handelt es sich nicht um ein Sequel, da nur die Anfangs- und die Schlusszene des Films zeitlich nach dem ersten Film spielen. Der Film stellt auch kein Prequel dar, weil der Film inhaltlich nicht vor seinem Vorgänger spielt. *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* erzählt eine Geschichte, die sich während Belles Gefangenschaft im Schloss abspielt, die jedoch im vorangegangenen Film nicht behandelt

wurde. Für diese Art der filmischen Fortsetzung gibt es ebenfalls eine Bezeichnung – das Miquel. Ein solches spielt zur selben Zeit wie der direkt vorangegangene Film oder wie einer der vorangegangenen Filme aus einer Reihe. Somit ist *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* die erste Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino, der kein Sequel, sondern ein Midquel ist.

Eine interessante Perspektive auf diese Entwicklung findet sich in einem Artikel des Animation World Magazine, in dem auch wieder Robin Miller zu Wort kommt:

While we know from the original movie that Belle and the Beast will eventually live happily ever after, *The Enchanted Christmas* gives audiences another opportunity to spend time with characters they have come to know and love. Thus far, Disney's mission in the direct-to-video business has been to capitalize on the consumers' desire to see their cherished characters in new stories and adventures. „We look at a property like *Beauty and the Beast*, we look at all the letters that kids have written us and decide that we need to create a whole new movie that reprises the original characters and bring this out on video,“ Miller says. „The videos are really based on the Disney characters that audiences hold dear“ (Hoffman 1997).

Ilene Hoffman erkannte am Ende von *Die Schöne und das Biest*, dass die beiden Titelfiguren bis an ihr Lebensende zufrieden leben werden. An solch ein Ende lässt sich schwer mit einem Sequel anknüpfen, da sich für dieses ein neuer Konflikt auftun müsste, womit das glückliche Leben unterbrochen wäre. Hoffman macht deutlich, dass es in den Heimkinofortsetzungen der Disneyfilme in erster Linie darum ging, dem Publikum ein Wiedersehen mit den beliebten Filmfiguren zu beschern. An dieser Stelle kann sofort noch einmal Lobatos Aussage zur *instantaneity* eingebracht werden: „subcinematic enterprises [...] supply their audiences with what they want, when they want it, in as great a volume as the market will bear“ (Lobato 2009, S. 116). Dem Publikum zu geben, was es will, wird in der Kunst oftmals sehr negativ bewertet, was es aber nicht sein muss. Es zeugt auch von einem Vertrauen in das Urteil der Zuschauer_innen, die den amerikanischen Film auszeichnet. Hinter all dem verbirgt sich auch ein kapitalistischer Aspekt. Auf einem Markt für Filme stellt der Publikumswunsch ein Bedürfnis dar. Durch dessen Erfüllung lassen sich weitere Einnahmen generieren. Bei Kritik und Publikum führt dies oft gleichermaßen zum Urteil, dass manche Filme nur noch aus kommerziellen Gründen produziert werden und es nicht mehr um Kunst geht. Dem Einspielergebnis im Kino tut dies nur teilweise einen Abbruch. Das, was vor allem im Cinema immer wieder kritisiert wird, stellt im Subcinema das Geschäftsmodell dar. Dieses wird so

lange fortgesetzt, bis ein weiteres Produkt nicht mehr rentabel erscheint. Sorgen um die Reputation einer Filmreihe spielen dabei keine so große Rolle wie im Cinema, zumal die meisten Filmreihen diese längst verloren haben, wenn sie auf dem Direct-to-Video-Markt fortgesetzt werden. Danach führt Hoffman die Aussage von Robin Miller an, dass die Fortsetzung von *Die Schöne und das Biest* vor allem auf die zahlreichen Zuschriften der Zuschauer_innen im Kindesalter zurückzuführen ist. Sie hatten immer wieder den Wunsch nach einem neuen Film mit den Originalfiguren geäußert. Dabei spricht er wohlgerne nicht von einem Sequel, sondern von einem neuen Film, was inhaltlich sehr viel mehr Möglichkeiten eröffnet. Anschließend bekräftigt Miller noch einmal, dass die Disneyfilme für das Heimkino auf den Figuren basieren, denen die Zuschauer_innen so zugeneigt sind. Trotz aller Fokussierung auf die Figuren braucht der Film noch immer eine Handlung. Damit kommen wieder die von Ilene Hoffman beschriebenen Schwierigkeiten zum Vorschein.

Laut Robin Miller hatten sich die Zuschauer_innen die Rückkehr der Originalfiguren gewünscht. Im Falle von *Die Schöne und das Biest* tut sich dabei die Frage auf, in welcher Erscheinungsform sie zurückkehren sollen. Schließlich waren zahlreiche Figuren sowohl in menschlicher als auch in verwandelter Form zu sehen. Die Entscheidung für ein Midquel bringt den Vorteil mit sich, dass die Figuren ihre menschliche Gestalt noch nicht zurückerlangt haben. Prinz Adam ist noch immer das Biest, von Unruh eine Stehuhr, Lumière die Kerze eines Dreiarmleuchters, Madame Pottine eine Teekanne, und ihr Sohn Tassino ist die zugehörige Tasse. Dies ist insofern ein Vorteil, als die Zuschauer_innen sie in genau dieser Form im ersten Teil kennengelernt haben. Die zuvor aufgezählten Figuren sind fast über die gesamte Laufzeit des Films in verwandelter Form zu sehen und erlangen erst in den letzten Minuten ihre menschliche Gestalt zurück. Gemessen an der Laufzeit von *Die Schöne und das Biest* sind die Originalfiguren in verwandelter Form deutlich präsenter. Bei einem Blick auf das zuvor abgebildete VHS-Cover von *Die Schöne und das Biest* wird dies ebenfalls deutlich. Wäre der Kinofilm also nicht durch ein Midquel, sondern ein Sequel fortgesetzt worden, hätte es erst einen dramaturgischen Wendepunkt gebraucht, um die Figuren wieder in bekannter Form zu präsentieren. Diese hatten sie ursprünglich erhalten, weil eine Zauberin das Schloss mit einem Fluch belegt hatte, wodurch sich die Bewohner_innen darin verwandelten. Es hätte also eines nicht gerade alltäglichen Ereignisses bedurft, um die Figuren wieder in ihren vorherigen Zustand zu transformieren. Die jungen Zuschauer_innen hatten in ihren Briefen jedoch nicht um eine unerwartete Wendung gebeten, sondern um eine Rückkehr ihrer Lieblingsfiguren. Durch das Sequel wird dies erfüllt. Eine markante Wendung wird vermieden. Zudem bleiben

dadurch auch die Konflikte und Beziehung zwischen den Figuren unverändert. So sind Belle und das Biest beispielsweise noch kein glückliches Paar, sondern fühlen teilweise Zuneigung und teilweise Ablehnung füreinander. Die Figuren können andere Facetten von sich zeigen, wie z. B. Lumière bei seiner Romanze mit dem Weihnachtsengel Angelique. Es gibt jedoch keine neuen Herausforderungen oder Lebensumstände, aufgrund der sie sich weiterentwickeln müssten. In einem Sequel hätte dies evtl. der Fall sein können, wie sich besonders bei *Aladdin und der König der Diebe* gezeigt hat, wo sich die Hauptfigur mit der Rückkehr seines Vaters arrangieren muss. Ein Sequel muss jedoch nicht zwingend mit einer umfassenden Weiterentwicklung des Figurenensembles verbunden sein. Ein Beispiel hierfür ist *Dschafars Rückkehr*. Darin hatte sich lediglich der Charakter von Jago merklich verändert. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass dieses Sequel sehr viele Handlungselemente des Kinofilms reproduzierte, wodurch die Figuren im Umgang mit den meisten Ereignissen bereits routiniert waren und sich nicht weiterentwickeln mussten, um diese zu bewältigen. Folglich können sie auch in einem Sequel ohne charakterliche Veränderung zurückbracht werden, insofern dieses dem vorangegangenen Film inhaltlich sehr stark ähnelt. Der Unterschied zwischen *Aladdin* und *Die Schöne und das Biest* liegt allerdings darin, dass am Ende von *Aladdin* nicht ein Großteil des Ensembles eine andere Gestalt angenommen hat. Somit hält das Midquel doch eine Möglichkeit bereit, die das Sequel nicht bietet, wodurch es sich in diesem Fall als die geeignetere Form der Fortsetzung erweist, um den Kindern mehr von ihren Lieblingsfiguren zu zeigen. Das beschriebene Szenario ist ein Paradebeispiel dafür, wie im Subcinema dem Publikum gegeben wird, was es will. In den Zuschriften wurde der Wunsch nach der Rückkehr der Lieblingsfiguren geäußert, in Form einer Direct-to-Video-Veröffentlichung wurde dieser erfüllt. Das Publikum bekommt das gewünschte Wiedersehen zur gleichen Zeit, am gleichen Ort. Die Handlung wird also nicht fortgesetzt, sondern eher vertieft. Dies erinnert an die Bezeichnung der Extended Version, die oftmals gewählt wurde, wenn der Heimkinoveröffentlichung eines Kinofilms neue Szenen hinzugefügt wurden. Das trifft auf *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* nicht zu. Dennoch fügt sich der Film zeitlich in den Handlungsrahmen des Kinofilms und geht nicht darüber hinaus. Der Aspekt der Vertiefung wird später noch einmal aufgegriffen. Da in einem Midquel die Figuren in den gleichen Handlungsrahmen zurückkehren können, ist es inhaltlich eine sichere Variante, um zurückzubringen, was das Publikum an *Die Schöne und das Biest* mochte. Noch passender hierfür scheint lediglich das Remake zu sein. Doch auch diesem ist *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* nicht fern, da insbesondere die Beziehung der beiden Titelfiguren einen ähnlichen Verlauf nimmt wie im Vorgänger. So wird die Handlung von *Die Schöne und das*

Biest innerhalb des Handlungsrahmens von *Die Schöne und das Biest* reproduziert. Das Publikum sieht sich eine Fortsetzung oft mit der Erwartung an, noch einmal etwas Ähnliches zu erleben wie beim vorherigen Film. Aus inhaltlicher Sicht kann das Midquel diese potentiell besser erfüllen als ein Sequel oder ein Prequel. Der Grund dafür ist, dass es die Möglichkeit bietet, noch einmal in die Handlung des Vorgängers einzutreten. In Filmen wie *Zurück in die Zukunft II* oder *Avengers: Endgame* gelingt dies ebenfalls, allerdings durch eine Zeitreise. Dennoch ist es nicht die originäre Eigenschaft eines Sequels, zu einem bereits erzählten Zeitpunkt in der Geschichte zurückzukehren. Dies ist sie nur bei einem Midquel. Folglich scheint Letzteres auch die geeignetste Form einer Fortsetzung zu sein, um dem Publikum das zu liefern, was es will, nämlich noch einmal etwas sehr Ähnliches zu erleben. Damit weist es die von Lobato angeführte Eigenschaft auf, die eine Direct-to-Video-Veröffentlichung auszeichnet und fügt sich somit klar in das Modell des Subcinema. All dies muss jedoch nicht zwangsläufig zum kommerziellen Erfolg führen, da das Reproduzieren von beliebten Inhalten zwar der Risikominimierung dient, zugleich aber auch die Gefahr der Übersättigung des Publikums birgt. Hier zeigt sich erneut der Konflikt zwischen Gewinn und Reputation. Alles in diesem Absatz Beschriebene kann als Beleg für die fehlende Originalität des Subcinema betrachtet werden. Nun wird diese gemeinhin eher als negativ bewertet. Weit positiver wird da schon die Vertrautheit gesehen, die der fehlenden Originalität nicht unähnlich ist. Genau dabei handelt es sich bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auch: um ein vertrautes Produkt. Dies gilt nicht nur für diese Produktionen, sondern für den gesamten Heimkinomarkt, denn es werden großteils Inhalte konsumiert, an die das Publikum bereits gewohnt ist. Sie folgen häufig einem gewohnten Muster. Das Aufgreifen von gewohnten und vertrauten Inhalten ist natürlich auch im Kino von Bedeutung, auf dem Direct-to-Video-Markt ist es aber noch einmal weit wichtiger. Insgesamt spielt es bei Kinofilmen doch noch eine stärkere Rolle, sich von der Konkurrenz abzuheben und mit Innovationen herauszustechen. So scheint der Direct-to-Video-Markt der Markt für das Gewohnte zu sein. Zu einer ganz ähnlichen Erkenntnis kommt auch Lobato: „STV is a distributive genre in the sense that many of the films designed for this market have a common ‚feel‘ to them, no matter their generic identity“ (Lobato 2009, S. 140). Als Beispiel für das *common feel* benennt er, dass es zahlreiche Direct-to-Video-Veröffentlichungen gibt, die in Toronto gedreht wurden. Dadurch lassen sich immer wieder dieselben Drehorte identifizieren, an denen zumeist auch inhaltlich vergleichbare Szenen abgedreht werden (Vgl. ebd., S. 139 – 140). Diese wiederkehrenden Elemente lassen das *common feel* entstehen. Von all dem ist den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino nichts zu sehen. Das *common feel* gibt es dennoch, auch wenn es auf ganz andere Weise

entsteht. Zuerst gibt es natürlich die typischen Merkmale, die die Disneyfilme auszeichnen und dem Publikum seit Generationen vertraut sind. Darüber hinaus gibt es in den Fortsetzungen für das Heimkino aber noch zahlreiche weitere Elemente, die aus dem vorangegangenen Kinofilm wiederkehren, wodurch das *common feel* noch einmal verstärkt wird. Somit wirken die Direct-to-Video-Veröffentlichungen von Walt Disney noch einmal vertrauter als die Kinoproduktionen, was auf dem unübersichtlichen Heimkinomarkt ein immenser Vorteil ist.

Die Handlung von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* folgt der Vorbereitung auf das Weihnachtsfest. Diese erfolgt ohne das Wissen des Biests, da es damit überrascht werden soll. Orgel Forte informiert es über die Vorgänge, um seine Beziehung zu Belle zu verschlechtern. Er weiß nämlich, dass das Biest das Weihnachtsfest ablehnt. Damit wäre die Überraschung nicht nur misslungen gewesen, sondern auch das Vertrauen des Schlossherren in Belle erschüttert, da sie ihm ihre Aktivitäten vorenthalten hatte. Der Grund für die Ablehnung des Weihnachtsfests durch das Biest liegt in seiner Vergangenheit, als es noch ein Mensch war. Damals wurde es an Weihnachten mit zahlreichen Geschenken bedacht, doch keines davon konnte es zufrieden stellen. Während der missglückten Feier tauchte auch die als Bettlerin getarnte Zauberin auf und belegte Prinz Adam mit einem Fluch, der ihn in das Biest verwandelte. Dadurch wird klar, dass das Weihnachtsfest sehr schlechte Erinnerungen bei dem Biest weckt, weshalb dieses das Fest nicht mehr feiert. Nachdem es von Belles geheimer Vorbereitung erfahren hat, will es Weihnachten sogar verbieten lassen. Seine Meinung ändert sich jedoch, als es das Geschenk in seinen Händen hält. Dieses dem Biest dargebrachte Geschenk ist ein Buch mit Geschichten, die teilweise auch schon von Disney verfilmt wurden. Das Biest ist berührt davon, dass das Geschenk von Herzen kommt, da es dies nicht gewohnt ist. Später durchschaut es die Pläne von Forte und feiert zusammen mit den restlichen Schlossbewohnenden doch noch Weihnachten. Diese ausführliche Schilderung der Handlung war notwendig, weil darin viele interessante Ereignisse enthalten sind. Erstens legt das Biest mit seiner Ablehnung des Weihnachtsfests eine Haltung an den Tag, die nicht nur im Schloss, sondern auch in der Lebenswelt der Zuschauer_innen in Deutschland auf großen Widerstand stößt. Wenn Menschen in letzterer äußern, dass sie das Fest nicht feiern, werden sie meist mit Nachfragen konfrontiert, die oftmals von Unverständnis geprägt sind. Die Mehrheit der deutschen Gesellschaft feiert es nämlich, teilweise mit sehr großem Aufwand. Diese Gruppe wird im Film durch Belle repräsentiert. Nicht vergessen werden darf an dieser Stelle der Zeitpunkt der Erstveröffentlichung von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. Dieser ist nämlich im November 1997, wodurch davon auszugehen ist, dass die VHS auch unter so

manchem Weihnachtsbaum zu finden war. Heute wird der Film meist zur Weihnachtszeit im Fernsehen ausgestrahlt. Dieser Zeitpunkt stellt anhand des Inhalts keine allzu große Überraschung dar. Bedeutend ist allerdings, dass das Werk somit ein Stück weit ebenfalls ein Teil des Weihnachtsfests wird bzw. ein Teil der Vorfreude darauf. In Deutschland gibt es keinen Feiertag, beim dem das Warten darauf so lange und so ausgiebig zelebriert wird wie bei Weihnachten. Bereits Wochen zuvor ist allorts die entsprechende Dekoration zu sehen. Genau dieser Prozess des Herbeisehnens des Weihnachtsfests wird in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* abgebildet. Ein Verbot von Weihnachten stand in der Lebenswelt der Zuschauer_innen nie ernsthaft zur Debatte. Dennoch häufen sich in den letzten Jahren die Meldungen darüber, dass es Akteure gibt, die es gerne verbieten würden. Meist handelt es sich dabei um irreführende Schlagzeilen. In eine ähnliche Richtung gehen die alljährlichen Meldungen über die Umbenennung bzw. das Verbot von Weihnachtsmärkten (Vgl. Gensing 2017). Die entsprechenden Berichte sind inhaltlich meist falsch oder stark zugespitzt, lösen jedoch jedes Jahr von Neuem Empörung aus. Die Angst um Weihnachten scheint viele Menschen umzutreiben, womit das Biest durch sein angekündigtes Verbot ein Thema widerspiegelt, das in der Welt der heutigen Zuschauer_innen von Brisanz ist. Im Schloss führt die Ankündigung natürlich auch zu großem Aufruhr, allerdings zieht die Nachricht keine so weiten Kreise wie ihre Entsprechungen in der realen Welt. Damit verfolgt das Biest aber keine politischen Ziele, sondern richtet sich lediglich an seine Mitbewohner_innen. Zurückzuführen ist seine Antipathie gegen Weihnachten ausschließlich auf seine Vergangenheit, die es in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* bewältigen kann. Die Geschichte des Films verändert sich mit Hilfe von Belle, die ihm Heiligabend als Fest der Liebe näher bringt. Zuvor war es für Prinz Adam eher ein Fest der Geschenke, die ihm allesamt nicht gut genug waren. Doch als ihm Belle ein Buch schenkt, mit dem er eigentlich wenig anfangen kann, erkennt er, dass dieses Geschenk von Herzen kommt, weshalb er sich damit befasst und es zu schätzen weiß. Dadurch lernt er, Weihnachten zu akzeptieren, und reflektiert zugleich sein früheres Verhalten. Letzteres mündet darin, dass sein Verhalten zunehmend menschlicher wird, wodurch sich Belle in ihn verliebt und er am Ende des Kinofilms auch äußerlich wieder zu einem Menschen wird. Auch in der Lebenswelt der Zuschauer_innen gilt Weihnachten als das Fest der Liebe. Das Biest muss diese Erkenntnis selbst gewinnen. Zugleich kann der Inhalt des Films auch als eine Erinnerung an die ideelle Bedeutung des Weihnachtsfestes betrachtet werden. Gerade in Filmen und Serien, die stark auf die Zielgruppe im Kindesalter ausgerichtet sind, zu denen definitiv auch *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* gehört, ist dieses Motiv immer wieder zu finden. Dabei wird den jungen Zuschauenden nahegebracht, dass es bei Weihnachten nicht nur um

Geschenke geht. Beim hier untersuchten Film birgt dies durchaus eine Ironie, da seine Erstveröffentlichung genau in das Weihnachtsgeschäft fällt. Insgesamt wurde hierbei deutlich, wie viele Ebenen der Konflikt des Biests mit Weihnachten berührt. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Parallelen zwischen den Geschehnissen im Film und in der Lebenswelt der Zuschauer_innen.

Nachdem mit *Aladdin und der König der Diebe* bereits die Fortsetzung eines Disneyfilms genutzt wurde, um etwas über die Backstory der Hauptfigur zu erzählen, geschieht dies in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* erneut. Darin wird noch einmal ausführlicher behandelt, wieso die Zauberin das Biest mit einem Fluch belegt hat, durch die es seine menschliche Gestalt verlor. Im Gegensatz zum dritten Teil der *Aladdin*-Reihe wird dies nicht nur in Dialogform übermittelt, sondern durch den Einsatz von Rückblenden. Durch dieses Stilmittel rückt die Backstory stärker in den Vordergrund, denn sie wird nicht nur verbal, sondern auch visuell dargestellt. *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* ist die letzte Fortsetzung eines Disneyfilms der Phase I, der neue Details über die Vergangenheit der Hauptfigur preisgibt. Dadurch nimmt der Film zum Teil die Züge eines Prequels an, in dem die Vorgeschichte zu dem bereits veröffentlichten Werk erzählt wird. Folglich zeigte sich bereits in Phase I die Tendenz dazu, auf die Ereignisse einzugehen, die sich vor dem Beginn des Kinofilms abspielten. Dies geschah allerdings noch im Rahmen von Sequels und Midquels, während das erste vollwertige Prequel *Tarzan 2* erst im Jahr 2005 erscheinen sollte. Für diese Entwicklung gibt es zwei Erklärungsansätze: Erstens könnte das kreative Potential für weitere Sequels nach den zahlreichen Veröffentlichungen erschöpft gewesen sein, weshalb der Fokus auf die Produktion von Prequels gelegt wurde. Zweitens könnte ein externer Faktor zu dieser Entwicklung geführt haben. Gemeint ist damit der wachsende Erfolg von Prequels im Kino. Das kommerzielle Potential dieser Form der filmischen Fortsetzung wurde mit *Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung* aus dem Jahr 1999 aufgezeigt. Mit einem Einspielergebnis von 924 Millionen US-Dollar war dieser zum damaligen Zeitpunkt der weltweit zweiterfolgreichste Film aller Zeiten (Vgl. Wikipedia 2019). Da es sich dabei nicht um ein einziges Prequel handelte, sondern eine ganze Prequel-Trilogie geplant war, folgten noch zwei weitere Teile, die ebenfalls äußerst erfolgreich waren. Später wurde auch die Vorgeschichte von Batman auf die Leinwand gebracht. Der Film trug den Titel *Batman Begins* und startete einen Tag nach der Veröffentlichung von *Tarzan 2* in den Kinos. Somit folgte Disney einem Trend, dem sich später noch viele weitere Filmreihen anschlossen. Das Unternehmen ging jedoch nicht so weit, die Prequels zu den Walt Disney-Meisterwerken auch ins Kino zu bringen.

Dennoch wurde in den späteren Kinofilmen ein inhaltlicher Ansatz aufgegriffen, den man mit den Fortsetzungen für das Heimkino selbst etabliert hatte, nämlich das Erzählen der Backstory. So ist in *Cinderella (2015)*, *Maleficant – Die dunkle Fee* und *Cruella* auf die Ereignisse eingegangen worden, die sich vor dem Beginn des adaptierten Zeichentrickfilms abgespielt hatten. Das Handeln und die Motive der Figuren sind dadurch noch einmal verständlicher geworden. Gleiches geschah auch in *Aladdin und der König der Diebe*, mehr noch in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. Allerdings war das Erzählen der Vorgeschichte eines populären Films damals noch nicht so weit verbreitet, wie es einige Jahre später der Fall sein sollte. Folglich zeichnete sich auf dem Heimkinomarkt bereits ein Trend ab, der sich wenige Jahre später im Kino fortsetzte.

Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber ist dem Genre des Weihnachtsfilms zuzuordnen, zu dem es ausnahmsweise kein Eintrag im Lexikon der Filmbegriffe gibt. Insgesamt finden sich zwar zahlreiche Listen mit den besten Weihnachtsfilmen aller Zeiten, aber keine klare Definition darüber, was diese auszeichnet. Diesen Versuch hat Jeremy Arnold im Hollywood Reporter unternommen. Er hat sich sechs Filme angeschaut, die als Weihnachtsfilme gelten, und deren Gemeinsamkeiten herausgearbeitet. Dies führte zu folgender Erkenntnis:

But the most important element [...] is the meaningful use of Christmas in their storytelling. In a full-fledged Christmas movie, some aspect of the season informs our experience of the story in a significant way. Since Christmas can instantly lend meaning to so many points on the emotional spectrum, a Christmas movie's overall tone can be romantic or playful, poignant or satirical (Arnold 2018).

Das Weihnachtsfest ist ein Teil der Handlung eines Weihnachtsfilms. Dies war auch der Ansatz bei der Zuordnung von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* zu diesem Genre. Dabei vergisst Jeremy Arnold allerdings die *Sissi*-Trilogie, die in Deutschland die Weihnachtsfilme schlechthin darstellen. Das Weihnachtsfest spielt in keinem der drei Teile eine Rolle. Die Einordnung als Weihnachtsfilm erfolgte dadurch, dass die Filme im deutschen Fernsehen jährlich zur Weihnachtszeit wiederholt werden. In der Kirche beginnt die Weihnachtszeit am ersten Advent und endet an Epiphania. Im deutschen Fernsehen verhält es sich ähnlich. Zur Vollständigkeit sei angemerkt, dass die Kirchen dieser Welt unterschiedliche Ansichten darüber vertreten, wann die Weihnachtszeit endet. Hier wurde der Zeitraum gewählt, der in Deutschland am gängigsten zu sein scheint. Ein Weihnachtsfilm zeichnet sich also nicht nur durch seinen Inhalt aus, sondern auch durch die Zeit, zu der er bevorzugt gesehen wird. Hierbei wird aus

einem religiösen Fest ein Fernsehritual abgeleitet. Dieses Phänomen gibt es nicht nur im Christentum. Beispielsweise gibt es in Ägypten die Mosalsalats. Dies sind Telenovelas für den Ramadan. Letzterer dauert 30 Tage, weshalb 30 Folgen einer Serie produziert werden, also eine für jeden Tag (Vgl. Martel 2011, S. 312). Während sich das Publikum in Deutschland am hohen christlichen Fest die *Sissi*-Trilogie anschaut, sehen sich die Ägypter_innen beim höchsten muslimischen Fest die Mosalsalats an. Dahinter verbergen sich Fernsehrituale, die sich sehr ähnlich sind. Solche gibt es allerdings nicht nur an religiösen Feiertagen. So gehörte es von 1995 bis 2003 in vielen deutschen Haushalten zur Tradition, sich die allabendliche Folge von *Die Harald Schmidt Show* anzusehen. Der Weihnachtsfilm zeichnet sich dadurch aus, dass er das Weihnachtsfest thematisiert oder zum weihnachtlichen Fernsehritual gehört. *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* erfüllt beide Kriterien. Der Inhalt wurde bereits hinreichend erörtert. Unerwähnt blieb bisher allerdings, dass die ersten beiden Teile von *Die Schöne und das Biest* zwischen Dezember 2014 und 2018 insgesamt 17mal auf dem Disney Channel ausgestrahlt wurden. 13 der Ausstrahlungen fanden zwischen dem Freitag vor Weihnachten und dem zweiten Weihnachtsfeiertag statt (Vgl. AGF 2019, 2020). Folglich ist nicht nur *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* ein Weihnachtsfilm, sondern auch dessen Vorgänger, der das Weihnachtsfest zu keiner Sekunde thematisiert. Es gibt hier lediglich ein paar Szenen, in denen Schnee zu sehen ist. An dieser Stelle soll noch einmal die Frage gestellt werden, wie sich *Die Schöne und das Biest* an den besagten Sendeplätzen etablieren konnte. Zum Grundwissen der Programmplanung gehört, dass ein Weihnachtsfilm zur Weihnachtszeit ausgestrahlt wird. Ausnahmen gibt es natürlich immer wieder, doch zumeist wird diese Regel befolgt. Zum Grundwissen der Programmplanung gehört weiterhin, dass Filmreihen möglichst an aufeinanderfolgenden Sendeplätzen gezeigt werden sollten. Läuft beispielsweise der erste Teil am Samstag um 20:15 Uhr, sollte der zweite Teil direkt im Anschluss oder am darauffolgenden Tag zur selben Sendezeit oder am nächsten Samstag zur selben Wochenzeit ausgestrahlt werden. Wenn also *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* zur passenden Jahreszeit laufen soll, muss auch sein Vorgänger zu dieser gesendet werden, damit das Publikum entsprechend der Sehgewohnheiten die gesamte Reihe nacheinander im TV sehen kann. Die Ursache für die allweihnachtliche Ausstrahlung von *Die Schöne und das Biest* scheint im Inhalt seiner Fortsetzung begründet zu liegen. Hier liegt der äußerst seltene Fall vor, bei dem der zweite Teil einen Einfluss auf seinen Vorgänger hatte. Dieser bezieht sich auf das Fernsehritual, das mit ihm verbunden ist. Auf etwas anderes als auf die Bedeutung des Films kann auch nur schwer Einfluss genommen werden, da bspw. die Handlung eines bereits veröffentlichten Spielfilms durch eine Fortsetzung nicht mehr verändert werden kann,

höchstens der Blick darauf. Zwar besteht zwischen dem gewohnten Ausstrahlungstermin von *Die Schöne und das Biest* und dem Inhalt von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* lediglich ein Sinnzusammenhang. Dieser scheint aufgrund der aufgeführten Fakten jedoch überaus begründet zu sein. Zudem sei angemerkt, dass der Kinofilm 1992 am Donnerstag vor dem ersten Advent in die Lichtspielhäuser kam und somit in die Weihnachtszeit hineinlief. Letzteres trifft auf alle Filme der Disney-Renaissance zu, deren Fortsetzungen hier untersucht werden. Lediglich die *Aladdin*-Trilogie kommt auf ähnlich viele Ausstrahlungstermine in der Weihnachtszeit. Die Filme waren allerdings auch häufig außerhalb der Weihnachtszeit zu sehen, was bei den ersten beiden Teilen von *Die Schöne und das Biest* kaum vorkam. Nun ist es sicherlich kein abwegiger Gedanke, die Filme, deren wichtigste Zielgruppe Kinder im Vor- und Grundschulalter sind, in den Ferien auszustrahlen, wenn sie die meiste Zeit über zu Hause sind. Als die Realverfilmung *Die Schöne und das Biest (2017)* im Jahr 2019 das erste Mal im Free-TV ausgestrahlt wurde, war sie ebenfalls in der Weihnachtszeit zu sehen, ohne dass sie über eine Fortsetzung verfügt, die in der Weihnachtszeit spielt und dadurch den Sendetermin fast schon vorgibt (Vgl. Riedmeier 2019). Im darauffolgenden Jahr setzte sich dies fort (Vgl. Sung 2020). Folglich scheint das Thema von *Die Schöne und das Biest* von Walt Disney im deutschen Fernsehen fest mit der Weihnachtszeit assoziiert zu werden, unabhängig davon, ob es inhaltlich dazu passt oder nicht. Unberührt von alledem bleibt interessanterweise *Belles zauberhafte Welt*. Dieser war nur einmal an Heiligabend im Fernsehen zu sehen und lief ansonsten immer außerhalb der Weihnachtszeit. Somit scheint *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* lediglich einen Einfluss auf den regelmäßigen Sendetermin seines Vorgängers, nicht aber auf den seines Nachfolgers gehabt zu haben (Vgl. AGF 2019, 2020).

Nun ist die Frage, ob sich das Werk wieder als *derivative* zeigt. Eine Beschreibung des Films in wenigen Worten könnte lauten: *Die Schöne und das Biest* an Weihnachten. Inhaltlich ist es nicht sonderlich originell. Es bleibt vor allem in Erinnerung, dass das Heimkino erneut genutzt wird, um die Backstory einer Figur zu erzählen. Weit origineller ist da schon der Ansatz, den man gefunden hat, um den Film fortzusetzen. In den 1990er Jahren findet sich kein bekanntes Beispiel für ein Midquel. Letzteres ist als Begriff bis heute nicht fest im Wortschatz der Filmfans in Deutschland verankert, auch wenn diese Form der Fortsetzung mittlerweile häufiger auftaucht. Während *Aladdin und der König der Diebe* sehr eigenständig wirkte, weist *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* erneut die Elemente einer Reproduktion eines Kinofilms auf. Folglich stellt sich das Werk eindeutig als *derivative* heraus.

4.2 Die Emanzipation der Disney-Prinzessinnen

Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber spielt ausschließlich im Schloss und dessen Umgebung. Demzufolge tauchen alle Figuren aus dem ersten Teil, die nicht dort leben, in der Fortsetzung nicht mehr auf. Auch in diesem Film mangelt es nicht an neuen Figuren, denn es werden sämtliche Haushaltsgegenstände zum Leben erweckt, die auf dem Schloss vorzufinden sind. Darunter befinden sich die Gläser, das Besteck, die Garderobenleiste und der Staubwedel. Passend zur Jahreszeit kommen auch noch die Christbaumkugeln und die Christbaumpitze hinzu. Letztere kommt in Form eines Weihnachtsengels daher, hört auf den Namen Angélique und war vor ihrer Verwandlung die Schlossdekorateurin. Sie ist die einzige Figur auf der Seite der Protagonisten, die ein klares Profil bekommt. Die anderen Neuzugänge tauchen nur in wenigen Szenen auf, meistens nur in einer einzigen, und haben nur sehr wenig oder gar keinen Text. Anders sieht es da schon bei ihren Gegenspielern aus. Die Rolle des Antagonisten übernimmt Orgel Forte, der früher der Hofkomponist war und nun, wie sein Name schon sagt, eine Orgel ist. Sein Handlanger ist die Orgelpfeife Pico. Aus dramaturgischer Sicht war ein neuer Antagonist auch notwendig, da Gaston, der diese Rolle im ersten Teil ausfüllte, diesmal nicht mehr vorkommt. Da die Verwandlung des Biests zurück zu Prinz Adam zu diesem Zeitpunkt der Geschichte noch aussteht, schwankt es noch zwischen Protagonist und Antagonist hin und her. Ähnliches war bei Cassim in *Aladdin und der König der Diebe* zu erkennen, der als Antagonist eingeführt wurde, dann auf die Seite des Protagonisten wechselte, wo er nach einigen Querelen letzten Endes auch verblieb. In beiden Fällen ist die Entscheidung durch die Liebe zur Hauptfigur geprägt. Der Wechselhaftigkeit des Biests liegt ein innerer Konflikt zugrunde, der durch Forte zusätzlich gefördert wird. Letzterer war vor seiner Verwandlung der Hofkomponist, dessen Kompositionen jedoch keinen allzu großen Gefallen bei Prinz Adam weckten. Nachdem sie mit dem Fluch belegt wurden, ändert sich ihre Beziehung allerdings, denn nun bezeichnet sich Forte als Vertrauter und bester Freund des Biests. Somit ist er der einzige Schlossbewohner, der artikuliert, dass sich seine Situation verbessert habe. Diese Situation will er aufrechterhalten und tut daher alles, um zu verhindern, dass sich Belle in das Biest verliebt und dadurch den Fluch aufhebt. Orgel Forte ist an eine Wand festgekettet, wodurch sein Aktionsradius sehr begrenzt ist. Er kann den Hausherrn lediglich durch Worte beeinflussen, alle anderen Aufgaben muss sein Handlanger Pico durchführen. Dieser ist Belle gegenüber weit positiver eingestellt, dennoch befolgt er die Befehle von Forte, da er sich erhofft, dass Letzterer ein Solo für ihn komponiert. Auch das Biest steht unter einem starken Einfluss der Orgel. Nachdem es im Kinofilm bereits den Wandel vom

Antagonisten zum Protagonisten durchlebt hatte, wird es dem Publikum erneut von seiner schlechten Seite gezeigt. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass es Belle diesmal von Anfang an wohlgesonnen ist und sich sein Verhalten nur ändert, weil das Biest in die Intrige von Forte gerät. Dadurch legt es zwar erneut ein schlechtes Verhalten an den Tag, diesmal jedoch nicht aus freien Stücken, sondern aufgrund falscher Informationen. Somit ist das Biest hier nicht selbst der Antagonist, sondern wird zum Opfer des Antagonisten Forte. Dies macht seine Taten ein Stück weit nachvollziehbarer und passt besser zu dem Bild, dass es zum Ende des Kinofilms abgegeben hat, nämlich als liebenswertes und geläutertes Wesen. Dadurch werden die Zuschauer_innen nicht noch einmal mit der böartigen Version des Biests konfrontiert, sondern mit einer abgemilderten Version. Ihnen wird nicht noch einmal vor Augen geführt, wie es sich bei Belles Ankunft verhalten hat, stattdessen werden seine neuen Verfehlungen stets auf den schlechten Einfluss von Orgel Forte zurückgeführt. Somit ist er zu keinem Zeitpunkt selbst der Antagonist, sondern unterstützt lediglich unbewusst dessen Vorhaben. Letzten Endes stellt das Biest jedoch fest, dass Belle wirklich Gefühle für es hat, während Forte kein wahrer Freund ist. Daraufhin wendet sich das Biest von ihm ab, genauso wie Pico. Letzterer ist damit schon die dritte Figur in einer Fortsetzung der Disneyfilme, die anfangs der Seite des Antagonisten angehört und anschließend zu der des Protagonisten überläuft. In *Dschafars Rückkehr* war es Jago und in *Aladdin und der König der Diebe* war es Cassim. Zuvor wurde ihre dramaturgische Funktion mit der Metapher des ‚Züngleins an der Waage‘ beschrieben. Dies trifft hier auch zu.

In *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* wiederholt sich, was bereits im Kinofilm zu sehen war. Darin bewertete Belle das Biest nicht anhand seines Aussehens und auch nicht anhand der abschreckenden Geschichten, die die Dorfbewohner_innen über den verzauberten Prinzen erzählt haben. Stattdessen bildete sie sich selbst ein Urteil und bewertete ausschließlich die Person, die ihr gegenübertritt. Dadurch erkennt sie deren wahres Gesicht und die beiden verlieben sich sogar ineinander. Ersteres ist im *Midquel* bereits zu sehen, während sich Letzteres erst im Kinofilm ereignet. In beiden Werken zeichnet sich Belle dadurch aus, dass sie dem Biest vorurteilsfrei begegnet. Als Belohnung dafür lernt sie seine wahre Persönlichkeit kennen und lieben. Umgekehrt kann das Biest seine guten Seiten erst zeigen, weil Belle es würdevoll behandelt. Wie sich die Protagonistin hierbei einer Figur gegenüber verhält, die in ihrem angestammten Umfeld ein Feindbild darstellt, ist exemplarisch für die meisten Disneyfilme. Bereits in den Kinofilmen wurde immer wieder eine Gesellschaft abgebildet, in der Ausgrenzungen anhand verschiedener Merkmale stattfinden, z. B. sozialer Status, Ethnie

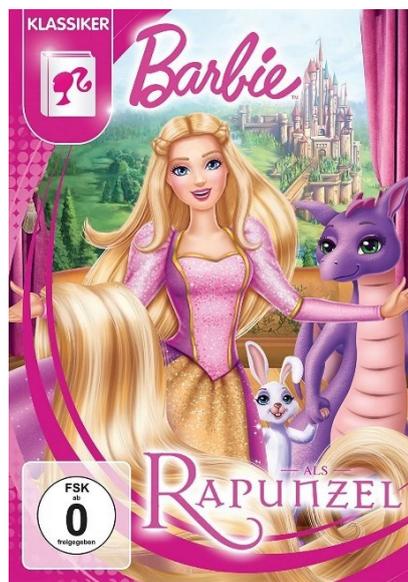
usw. Dies zeigt sich auch in den Fortsetzungen für das Heimkino. Wie bereits angesprochen, gibt es keine nennenswerte Weiterentwicklung der Figuren in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass die Handlung des zweiten Films zeitlich in den Kinofilm eingebettet wurde. Demzufolge weisen sie die gleiche Persönlichkeit auf wie zuvor. Einige von ihnen dürfen aber eine Seite von sich zeigen, die bisher unbekannt war, z. B. die Bedeutung der Vergangenheit des Biests für sein gegenwärtiges Verhalten. Das Aufzeigen einer neuen Facette ist nicht mit der Weiterentwicklung einer Figur gleichzusetzen. Ein Beispiel dafür wäre in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* das Verhältnis des Biests zum Weihnachtsfest. Diesem steht die männliche Titelfigur eingangs sehr ablehnend gegenüber, doch Belle zieht ihn mit ihrer Weihnachtseuphorie in den Bann, weshalb die Schlossbewohner_innen am Ende doch fröhlich miteinander feiern. Ein Beispiel aus demselben Film dafür wäre Belle, die erstmals in Actionszenen ihre Gewandtheit unter Beweis stellen kann. Im Rahmen dessen gibt es allerdings keine Entwicklung. Sie zeigt lediglich, dass sie sich selbst aus gefährlichen Situationen befreien kann. Diese Gegebenheit verändert sich im Laufe des Films nicht, womit es sich hierbei um eine neue Facette von ihr handelt, die keinerlei Entwicklung erfährt. Ergänzend dazu soll festgehalten werden, dass sich Belle durch ihre Actioneinlagen massiv von den Protagonistinnen aus den anderen Disneyfilmen unterscheidet. Diese benötigten zumeist die Hilfe einer männlichen Figur. Erst mit dem Beginn der Disney-Renaissance waren die weiblichen Hauptfiguren zunehmend in der Lage, sich selbst zur Wehr zu setzen. Am Anfang dieser Entwicklung steht die Titelfigur aus *Arielle, die Meerjungfrau*, einige Jahre später gefolgt von *Pocahontas*. Danach erfolgt die Veröffentlichung von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. Im Kino setzte sich der Trend ein Jahr später mit *Mulan* fort. Somit standen die Fortsetzungen der Disneyfilme hier erneut sehr weit am Anfang einer Entwicklung, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Denn auch bei den Realverfilmungen *Maleficant – Die dunkle Fee* und *Alice im Wunderland (2010)* verhalten sich die Hauptfiguren sehr viel schlagkräftiger. Diese beiden Werke wurden zuvor bereits als Beispiel angeführt, als es um das Erzählen der Vorgeschichte zu den ursprünglichen Zeichentrickfilmen ging. Dadurch wird unterstrichen, dass in den Fortsetzungen der Disneyfilme gleich mehrere Elemente sehr früh oder sogar erstmalig zum Einsatz kamen, die später zum festen Bestandteil in den großen Kinoproduktionen wurden. Die Aussage bezüglich der Actioneinlagen bezieht sich allerdings ausschließlich auf die menschlichen Protagonistinnen. Zu denen wird auch die Meerjungfrau Arielle gezählt, da ihre Flossen am Ende zu Beinen werden und sie somit eine menschliche Gestalt annimmt. Nicht berücksichtigt wurden die tierischen Protagonistinnen, von denen es bei den Walt Disney-Meisterwerken auch einige gibt, z. B. in *Aristocats*, *Susi und Strolch* sowie

Bernard und Bianca – Die Mäusepolizei, da es zu diesen keine Fortsetzungen in der Phase I gibt. Doch es waren nicht nur die Actionsequenzen, die die Protagonistinnen stärker wirken ließen als noch in den Jahrzehnten zuvor. Sie zeigten sich insgesamt unabhängiger von ihren männlichen Kollegen. Eine Figur wie Aurora, die in *Dornröschen* nur darauf wartete, dass ein Prinz erscheint, der sie rettet, gab es in dieser Form nicht mehr. Der beste Beleg dafür ist natürlich *Maleficant – Die dunkle Fee*, in dem die Geschichte noch einmal erzählt wird. Den Anfang nahm diese Entwicklung in der Disney-Renaissance. Andere Produktionen aus dieser Zeit wie *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* trugen aber auch ihren Teil dazu bei. All diese Werke unterstützten das Image, mit dem die Protagonistinnen der Disneyfilme heute assoziiert werden. Sie werden nämlich nicht mehr bloß als Protagonistinnen, weibliche Hauptfiguren o. Ä., sondern als Disney-Prinzessinnen bezeichnet. Dieser Begriff entstammt dem Marketing und gibt einer Produktreihe im Merchandise einen Namen, die vor allem Mädchen ansprechen soll. Zunächst gehörten ihr Schneewittchen, Aurora, Cinderella, Arielle, Belle, Jasmin, Pocahontas, Mulan sowie die Fee Naseweis an. Mehr als die Hälfte der Figuren stammt also aus der Disney-Renaissance. Dies bringt noch einmal zum Ausdruck, welchen besonderen Status die weiblichen Figuren in den Disneyfilmen immer hatten, der sich auch in deren Fortsetzungen für das Heimkino manifestiert. Das Fundament dafür wurde bereits im Jahr 1937 in *Schneewittchen und die sieben Zwerge* geschaffen. John Willis schildert dies in *Disney Culture* folgendermaßen:

In *Snow White*, women were depicted as facile, anxious, and helpless homemakers, while men played the role of servants, worshipers, and saviors of the ‚fairer‘ sex. Snow White nonetheless founded the ‚Disney princess‘ ideal. The ‚princess empire‘ continued with Cinderella and Aurora in the 1950s. Bound up in contemporary expectations of body type, sexuality, and male rescue, the promotion of the woman as ‚princess‘ proved highly problematic. Disney peddled fantasies of female life based around love on first sight, lasting marriage, and honorable princes. Such cartoon dreams remained ignorant of the realities of life, including issues such as loveless relationships
(Willis 2017, S. 122-123).

Die Disney-Prinzessinnen stellen innerhalb der Disneyfilme einen eigenen Idealtyp dar, dem hauptsächlich menschliche, weibliche Hauptfiguren angehören. Konkret sind Figuren wie Belle oder Pocahontas Beispiele dafür. Da sich ein Idealtyp in seiner reinsten Form nie zu erkennen gibt, ist es nicht ungewöhnlich, dass es auch Disney-Prinzessinnen gibt, die teilweise davon abweichen. So befinden sich darunter auch Nebenfiguren wie Jasmin aus *Aladdin* oder sogar eine Protagonistin eines anderen Studios, nämlich Merida aus dem gleichnamigen Film von

Pixar. Dies wird auch in *Chaos im Netz* parodiert. Nach den Disney-Villains und den Disney-Sidekicks sind die Disney-Prinzessinnen nun schon der dritte Idealtyp, der hier angeführt wird. Letztere überragen den Stellenwert der beiden anderen aber bei Weitem. Sichtbar wird dies vor allem durch den Umsatz der zugehörigen Produktreihe, der bei mehreren Milliarden Dollar liegt (Vgl. Ng 2013). *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* bricht in der Darstellung von Belle mit dem Idealtyp der Disney-Prinzessin. Das Werk ist also bei weitem nicht so unoriginell, wie es Lobato den Direct-to-Video-Veröffentlichungen zuschreibt. Zugleich gibt sich diese Originalität jedoch nur im Kontext der Disney Culture zu erkennen.



(Abbildung: *Barbie als Rapunzel* auf DVD)

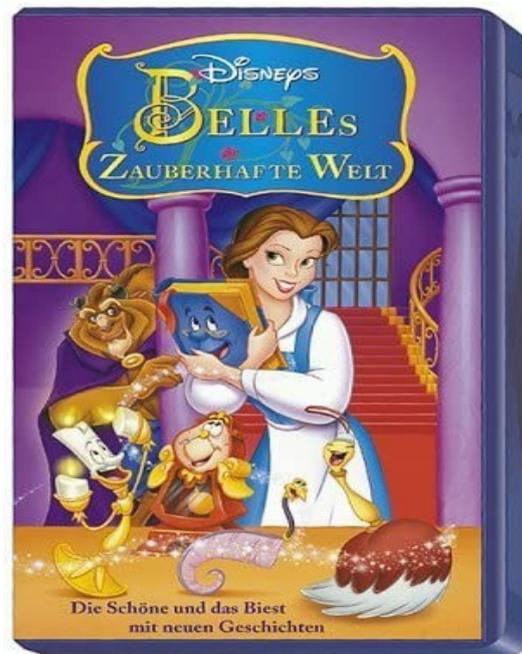
Einen vergleichbaren Idealtyp stellt Barbie in ihrer eigenen Filmreihe dar. Sie ist darin zwar stets die Titelfigur, aber nicht gleichzeitig die Hauptfigur. So ist beispielsweise der Titel *Barbie als Rapunzel* wörtlich zu nehmen. Dieser beginnt damit, dass Barbie das Märchen von Rapunzel erzählt, woraufhin sie in deren Rolle schlüpft und ihre Erzählperspektive einnimmt. Die Gestaltung der Märchenfigur orientiert sich komplett am Idealtyp von Barbie. Man könnte hier von einer *Barbiefication* sprechen. Das gleiche Muster zeigt sich auch in zahlreichen Produktionen der Filmreihe. Barbie selbst tritt oftmals nur kurz in Erscheinung und gibt sich die meiste Zeit eher in anderen Figuren zu erkennen. Der Idealtyp zeigt sich dann konkret in Protagonistinnen wie Rapunzel, Odette oder Genevieve. Letztere sind die Hauptfiguren in *Barbie in Schwanensee* und *Barbie in: Die 12 tanzenden Prinzessinnen*. Vergleichbar verhält es sich bei der Disney-Prinzessin, die sich nie selbst zeigt, sondern stets in anderen Figuren wie Pocahontas oder Belle. Es ist dieser Idealtyp, durch den die menschlichen, weiblichen Figuren

der Disneyfilme eine solche Sonderstellung einnehmen. Noch einmal deutlicher wird dies, wenn man ihre männlichen Kollegen zum Vergleich heranzieht, die nie zu Disney-Prinzen mit eigener Produktreihe wurden. Sie sind einfach nur Hauptfiguren. John Willis beschreibt anschaulich, wie der Idealtyp der Disney-Prinzessin entstehen konnte und was ihn auszeichnet. Beginnend mit der Disney-Renaissance wurden diese Merkmale schrittweise neu ausgerichtet. In den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino erfolgte dies erstmals mit *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. Folglich fand die Neuausrichtung der Disney-Prinzessinnen nicht ausschließlich im Cinema statt, sondern auch das Subcinema hatte seinen Anteil daran.

5. Belles zauberhafte Welt

Am 17. Februar 1998, also bereits drei Monate nach dem Release von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*, erschien eine weitere Fortsetzung der Filmreihe. Die Entstehungsgeschichte ähnelt der von *Dschafars Rückkehr*, denn *Belles zauberhafte Welt* entstand durch die Entwicklung einer Fernsehserie. Während die ersten Folgen der *Aladdin*-Serie noch eine zusammenhängende Handlung bildeten, wurden nun schlicht drei inhaltlich abgeschlossene Folgen aneinandergereiht. Damit lässt sich bereits das erste Merkmal der Direct-to-Video-Veröffentlichungen bestimmen: Die meisten erzählerischen Normen des Kinos werden verworfen, weshalb es hier einen zusammenhanglosen Plot gibt (Vgl. Lobato 2009, S. 147). *Belles zauberhafte Welt* ist die allerdings die einzige Produktion aus Phase I, die dieses Merkmal aufweist. Eine zusammenhangslose Handlung passt durchaus in das Genre des Episodenfilms, dennoch sollen hier einige Besonderheiten erörtert werden. Anders als bei *Aladdin* ging die geplante *Die Schöne und das Biest*-Serie nie auf Sendung. Als Ursache dafür gibt Simon Reynolds in seinem Artikel auf Digital Spy an, dass sie als zu schlecht empfunden worden sei (Vgl. Reynolds 2015). Außerdem handelt es sich bei *Belles zauberhafte Welt* um die erste hier untersuchte Veröffentlichung, zu der es keine verlässlichen Verkaufszahlen gibt. Auffällig ist, dass diese Informationen auch zu den kommenden Produktionen kaum noch vorliegen, was insbesondere für die Phase II gilt. Folglich entwickeln sich die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino von der *surveillance* zunehmend hin zur *invisibilty*. Damit erfüllen sie sowohl das Kriterium des Cinema als auch das des Subcinema. Dies mag wie ein weiterer Widerspruch wirken, doch es muss bedacht werden, dass sich unter den bekannten Verkaufszahlen die von *Dschafars Rückkehr* und *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* befinden. Ersterer hat die Direct-to-Video-Veröffentlichungen auf eine höhere kommerzielle Ebene gehoben, zweiterer ist sogar das erfolgreichste Produkt dieser Gattung. Bei solch

außergewöhnlichen Erfolgen wirkt es wenig überraschend, dass sie öffentlich bekanntgegeben werden und eine weitere Berichterstattung auslösen. Wenn nicht gerade ein Allzeitrekord gebrochen wird, findet all dies nur in kleinem Umfang statt oder bleibt zumeist ganz aus. Somit stellt die *surveillance* bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino eine Ausnahme dar, die vor allem dann auftaucht, wenn die Produktionen über die Maße erfolgreich waren.



(Abbildung: *Belles zauberhafte Welt* auf VHS)

An *Belles zauberhafte Welt* waren ganze fünf Drehbuchautor_innen und sieben Regisseur_innen beteiligt, die bei den beiden vorangegangenen Teilen allesamt nicht in dieser Funktion involviert waren. Der hohe Personalaufwand kam dadurch zustande, dass es sich ursprünglich um drei Episoden handelte, die von unterschiedlichen Personen umgesetzt wurden. Erst später wurde daraus ein Spielfilm zusammengefügt. Im Jahr 2003 erschien eine Special Edition des Films, der eine weitere Episode namens *Madame Pottines Party* enthielt. Diese stammt ebenfalls aus der ursprünglich geplanten TV-Serie. Erstmals zu sehen war sie jedoch in *Belle's Tales of Friendship*, einer Direct-to-Video-Veröffentlichung die zur Vermarktung der Fernsehserie *Sing Me a Story with Belle* diente. Da es sich um einen Film zur Serie handelt, wird dieser auch nicht zu den Fortsetzungen der Disneyfilme gezählt. In der Recherche gab es keinerlei Hinweis darauf, dass eines der Werke auch in Deutschland erschienen ist. Der deutsche Titel *Madame Pottines Party* wurde aus *Belles zauberhafte Welt* entnommen. Untersucht wird an dieser Stelle die Erstveröffentlichung, da es in der vorliegenden Arbeit darum geht, die Fortsetzungen der Disneyfilme chronologisch zu

erforschen. Die Special Edition erschien erst im Jahr 2003. Zudem handelt es sich bei dieser nicht um einen neuen Film, sondern lediglich um die längere Fassung eines bereits erschienenen Werkes. Insgesamt erschienen in den frühen 2000er Jahren sehr viele DVD-Editionen von Kinofilmen, die um einige zusätzliche Filmminuten erweitert wurden. Diese wurden dann als Special Extended Edition, Director's Cut, Final Cut oder einfach nur Uncut auf den Markt gebracht. Dies sind nur einige Beispiele für Begriffe, die sich die Marketingabteilungen überlegt haben, um die Produktlinien zu erweitern. Die zugehörigen Werke scheinen eine Mischform aus Cinema und Subcinema zu sein, denn sie erscheinen im Rahmen des konventionellen Veröffentlichungsmusters frühestens, wenn der Kinofilm erstmals für das Heimkino veröffentlicht wird. Ihre Rezeption fällt oftmals weit besser aus als bei der Kinofassung. Das Paradebeispiel hierfür sind die Special Extended Editions der *Der Herr der Ringe*-Trilogie. Diese wurden von der Kritik ebenfalls gelobt und sind bei den Fans weitestgehend beliebter als die Kinoverversionen. Dennoch fand in Deutschland keine breite Rezeption außerhalb des Heimkino-Ressorts statt. Wird heute über die *Der Herr der Ringe*-Filme berichtet, handelt es sich stets um die Kinotrilogie. In den Bestenlisten taucht ebenfalls nur diese auf. Die Special Extended Editions bleiben meist unerwähnt. Folglich gelingt hier zum einen eine Aufwertung gegenüber dem Cinema, zugleich kommt es aber auch zu der Marginalisierung, die das Subcinema auszeichnet. Somit handelt es sich hierbei um eine interessante Entwicklung, die z. T. in das Modell von Lobato passt, an anderer Stelle aber aus diesem ausbricht. Da *Belles zauberhafte Welt* vorher aber nicht im Kino lief, gehört dessen Special Edition auch nicht zu der beschriebenen Mischform. Sie scheint vor allem den Zweck zu erfüllen, ein bereits bekanntes Produkt noch einmal in neuer Form in den Handel zu bringen. Die Special Edition eines Films kann ein sehr interessanter Untersuchungsgegenstand im Subcinema sein, die von *Belles zauberhafte Welt* ist es an dieser Stelle aber nicht.

Beim Schlachten von Tieren entstehen etliche Abfälle, deren Verarbeitung in Lebensmitteln verboten ist, weshalb sie bspw. im Tiermehl-Dünger oder im Kleintierfutter landen. Hierbei gelingt es, mit den Bestandteilen, die eigentlich im Müll landen sollten, noch einmal Geld zu verdienen (Vgl. Foodwatch 2005). Was hat all dies mit den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zu tun? Sehr viel, denn sie sind Direct-to-Video-Veröffentlichungen, deren Markt von Lobato als das Slaughterhouse of Cinema bezeichnet wird (Vgl. Lobato 2009, S. 160). Ähnlich wie die Schlachtabfälle sollte auch die *Die Schöne und das Biest*-Serie niemals ausgewertet werden, doch dann wurden die fertigen drei Episoden zu einem Spielfilm verarbeitet. Da der Abfall eine Wiederverwertung fand, könnte man hier auch von Recycling

sprechen. Wenn eine Fernsehproduktion in Deutschland nicht ausgestrahlt wird, spricht man eher davon, dass sie im Giftschrack gelandet ist. Den Vergleich mit dem Slaughterhouse, also dem Schlachthof, stellt Lobato auf, da eine solch große Anzahl an Direct-to-Video-Veröffentlichungen auf den Markt kommt, dass sie niemand allesamt schauen kann:

Most of these films are not made to be remembered or cherished; they are designed to deliver a modest amount of pleasure and then to be forgotten. STV, I feel, is the point at which film stops being film in this grand cinema-studies sense and becomes something else—a pure, cut-price audiovisual commodity. Cheap production, cheap thrills, cheap spectatorship. STV is the slaughterhouse of cinema (ebd.).

Die Bezeichnung orientiert sich an *The Slaughterhouse of Literature* von Franco Moretti, welches sich mit Detektivgeschichten aus dem 19. Jahrhundert befasst, die nie einen kanonischen Status erlangt haben. Zu diesen hält Lobato fest:

they are the “forgotten 99%” [...] that make up the bulk of literary production, the bulk of popular consumption, yet which are rendered invisible by the optic of literary studies and its fetishisation of the exceptional (Lobato 2009, S. 161).

Wenn man gedanklich *literary production* durch Filmproduktion und *literary studies* durch Filmwissenschaft ersetzt, handelt es sich hierbei um eine treffende Beschreibung der Direct-to-Video-Veröffentlichungen. Kanonische Werke, wie es in der Literatur die von Arthur Conan Doyle wären, sind nur die Spitze des Eisbergs, der größte Teil befindet sich jedoch unterhalb des Wassers und ist nicht sichtbar, um einmal bei dieser Metapher zu bleiben. Dabei handelt es sich um die Mehrheit aller Veröffentlichungen, die für immer verschwindet (Vgl. ebd.). Dieser Einschätzung folgend, scheint es vollkommen normal zu sein, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino heute nicht mehr so stark im Gedächtnis verankert sind, zumal dies ja auch bei etlichen Produktionen der Meisterwerke-Reihe der Fall ist. Lobato zufolge werden die Direct-to-Video-Veröffentlichungen nicht hergestellt, um in Erinnerung zu bleiben oder wertgeschätzt zu werden, sondern um sich kurz zu vergnügen und sie anschließend wieder zu vergessen. So stellt sich die Frage, ob die Beobachtung, dass die besagten Filme aus dem Gedächtnis des Publikums verschwunden zu sein scheinen, nicht falsch herum gestellt war. Wäre es vielleicht sinnvoller zu fragen, wieso bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino überhaupt aufgefallen ist, dass sie an Präsenz verloren haben, während dies bei der Mehrheit der Direct-to-Video-Veröffentlichungen unbemerkt bleiben konnte? Vielleicht liegt

es nicht an den Filmen selbst, sondern an ihren populären Vorgängern, die die Erinnerung immens anregen. Selbst wer *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* komplett vergessen hat, wird diesen, wenn er doch wieder darauf stößt, zumindest als die Fortsetzung von *Der König der Löwen* einordnen können. Dieses Minimum an Information wird immer abrufbar sein, zumal Letzterer zu einem Franchise ausgebaut wurde, deren Produkte überall auffindbar sind. Die Erinnerung an den Inhalt des Werkes wird dadurch nicht wiederhergestellt, aber zumindest daran, ob der Film gesehen wurde oder nicht. Doch was ist mit einer Direct-to-Video-Veröffentlichung, die keiner Filmreihe angehört oder zumindest keiner bekannten? Bei der auch keine berühmten Personen mitgewirkt haben? Menschen, die sich bei diesen Produktionen nicht mehr an den Inhalt erinnern können, finden nur schwer eine Gedächtnisstütze dafür, ob sie den Film jemals gesehen haben. All dies ist durchaus vergleichbar mit dem Konzept der Markenbekanntheit. Dieses unterteilt sich in zweierlei Arten:

Die passive Markenbekanntheit beschreibt die gestützte Erinnerung durch Vorlage von Gedächtnisstützen wie z.B. Abbildungen einer Marke, wobei die Befragten gebeten werden anzugeben, ob sie die betreffende Marke schon einmal gesehen haben, ob sie ihnen bekannt ist. Die aktive Markenbekanntheit ermittelt ohne Zuhilfenahme von Gedächtnisstützen die ungestützte Erinnerung an bestimmte Marken. Eine typische Frage lautet: ‚Wenn Sie an (Name/Beschreibung eines Produkte) [sic] denken, welche Marke oder Marken fallen Ihnen zuerst ein?‘ Aufbauend auf die Antworten gehen nur die Erinnerungswerte derjenigen Probanden (Befragten) ein, die nachweislich den Namen oder den Inhalt selbst und ohne Hilfe zu nennen in der Lage sind (Kilian 2021).

Im übertragenen Sinne verfügen die Fortsetzungen der Disneyfilme über eine passive Markenbekanntheit, weil sie der Teil eines Franchises sind, die wie eine Gedächtnisstütze dient. Von Markenbekanntheit zu sprechen, ist hier durchaus zutreffend, da die Titel der Disneyfilme für gewöhnlich auch als Marke eingetragen werden. Zudem ist auch Walt Disney selbst eine Marke, wie bereits erörtert wurde. Die Ermittlung der Markenbekanntheit ist vor allem für Produkte von Bedeutung, die im Einzelhandel vertrieben werden. Dort findet auch der Absatz der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino statt. Direct-to-Video-Veröffentlichungen, die keinem Franchise angehören, verfügen über keine Gedächtnisstütze, die die Erinnerung des Publikums an sie weckt. Dementsprechend können sie potentiell leichter an Präsenz verlieren als die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Eine aktive Bekanntheit lässt sich schon bei den letztgenannten nur schwerlich erkennen, obwohl sie herausragende kommerzielle Erfolge waren. Somit sind Direct-to-Video-Veröffentlichungen mit vergleichbaren Herausforderungen konfrontiert wie die anderen Produkte in den Regalen

des Einzelhandels. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob es überhaupt jemals eine Direct-to-Video-Veröffentlichung gab, die kanonischen Status erlangte. Aus deutscher Sicht fällt einem dabei sicherlich *Donnie Darko* ein. In den USA, die damals noch den größten Kinomarkt der Welt beheimateten, war er allerdings auf der großen Leinwand zu sehen. Hierbei manifestiert sich das Subcinema gleich zweimal: erstens durch die *textual instability*, denn der Film, der in den Vereinigten Staaten dem Cinema zuzuordnen war, fällt hierzulande in die entgegengesetzte Kategorie. Und zweitens durch die *detritoriality*, da die Auswertung in den USA sofort zum Gegenargument gemacht wurde, was illustriert, dass der dortige Markt aus der deutschen Perspektive stets als relevanter erachtet wird als der heimische. Lobato hat also nicht umsonst erwähnt, dass ein Film häufig in den Vereinigten Staaten startet und dann schrittweise in die kleineren Märkte wandert. Gerade bei großen Blockbustern geht im neuen Jahrtausend der Trend zunehmend zum weltweit gleichen Starttermin, doch die daraus abgeleitete kulturelle Hierarchie besteht weiterhin, und in dieser hat die Auswertung in Deutschland keinen so hohen Stellenwert wie die in den USA. Also wird auf den deutschen Nachrichtenseiten auch häufiger über die dortigen Einspielergebnisse berichtet als über die heimischen Zuschauer_innenzahlen. Daneben gilt dem chinesischen Markt ein immer größeres Interesse. Auf speziellen Kinoseiten gestaltet es sich etwas anders. Dort finden auch die Zuschauer_innenzahlen aus Deutschland Erwähnung. Dies ändert jedoch nichts daran, dass sich die deutsche Perspektive auf all diese Themen stark in Richtung USA richtet. Ein Beispiel für eine dort erschienene Direct-to-Video-Veröffentlichung, die kanonischen Status erlangte, findet sich nicht. Dem entgegen steht Lobatos Einstufung der ersten beiden Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino als *bona fide blockbuster*. Doch selbst wenn diese einen gewissen Einfluss hatten, ist dieser bei Weitem nicht so groß, wie man es von Kinofilmen kennt. Zudem stammen die Werke, die sich inhaltlich auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino beziehen bzw. darauf aufbauen, allesamt von Walt Disney selbst oder sind zumindest in Zusammenarbeit mit Walt Disney entstanden. Dazu zählen auch *Aladdin* (TV-Serie) oder *Die Garde der Löwen*, die jeweils die Handlung des zweiten Teils der Filmtrilogie weitererzählen. Somit zeigt sich der künstlerische Einfluss vor allem innerhalb der hauseigenen Produktionen und nicht darüber hinaus. Folglich ist es auf die Kinofilme und ihre sonstigen Ableger wie TV-Serien zurückzuführen, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino gelegentlich wieder in Erinnerung gerufen werden. Andere Direct-to-Video-Veröffentlichungen sind nicht in solche Franchises eingebettet, weshalb schlichtweg nicht bemerkt wird, wenn sie vergessen werden. Somit heben sich die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auf diesem Markt nicht selbst ab, sondern der Umstand, dass sie Teil eines solchen Franchises sind.

Auch wenn es heute kaum noch Direct-to-Video-Veröffentlichungen gibt, konnten sie ihren schlechten Ruf aufrechterhalten. Insbesondere in der Filmkritik wird die Bezeichnung ‚Direct-to-Video‘ gerne genutzt, um einen Film als schlecht einzuordnen. Es finden sich auch neuere Beispiele dafür, wie das Veröffentlichungsmuster als Qualitätsmerkmal angeführt wird. So gelten Netflix-Filme oftmals als schlecht (Vgl. Becher 2018, Singer 2018). Dieses Vorurteil hält sich konstant, obwohl der Streaminganbieter mittlerweile Produktionen vorzuweisen hat, die beim Publikum großen Anklang fanden, von der Kritik gelobt oder sogar oscarprämiiert wurden. Selbst das Engagement renommierter Regisseure wie Alfonso Cuarón, David Fincher, Steven Soderbergh oder gar Martin Scorsese konnte kaum etwas am geringen Ansehen der Netflix-Filme ändern. Durch die Investition in hochwertige Produktionen sollte zum Kino aufgeschlossen werden. Da die Netflix-Filme ebenfalls zum Subcinema gehören, zeigt sich, welchen großen Einfluss das Veröffentlichungsmuster noch heute auf die Rezeption haben kann. Meist verlieren exklusive Produktionen für den Streaminganbieter ebenfalls sehr schnell an Präsenz, da sie bereits wenige Tage später durch die aktuellste Neuerscheinung von der Startseite verdrängt werden. So bekommt das Publikum den Film recht schnell nicht mehr angezeigt, sondern muss selbst danach suchen. Zudem wird die Auswahl an verfügbaren Werken immer größer. Somit handelt es sich hier ganz klar auch um Werke, die selbst mit großen Stars genauso gegen das schnelle Vergessen kämpfen müssen wie einst die Direct-to-Video-Veröffentlichungen. Sie dienen ebenfalls zur schnellen Unterhaltung, werden dabei sogar oftmals nicht zu Ende geschaut oder vorgespult. Dementgegen steht aber immer noch das *repeat viewing*, das wiederholte Ansehen also, das nicht zu langanhaltender Popularität geführt hat. An diesem Punkt unterscheiden sich die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino aufgrund ihres jungen Publikums von den durchschnittlichen Direct-to-Video-Veröffentlichungen. Der schlechte Ruf der letzteren hat aber auch noch eine andere Wirkung. So finden sich Videos auf YouTube mit Titeln wie *Top 10 Worst Straight to DVD Disney Sequels*, *Top 5 Worst & Best Disney Sequels (Animated)* und *Top 10 Best Straight to DVD Disney Sequels*. Alle haben Klickzahlen im niedrigen siebenstelligen Bereich und bringen gleichermaßen Anerkennung wie Ablehnung gegenüber diesen Werken zum Ausdruck. Ebenso erfolgreich war das Video mit dem neutralen Titel *All Disney Direct to DVD Movies – DisneyCember*. In dessen Videobeschreibung heißt es allerdings „They're some of Disney's worst movies, but are there any good ones among this pile of nastiness? Doug takes a look at a dark time in Disney's history“, was schon deutlich negativer klingt (ALL DISNEY DIRECT TO DVD MOVIES – DISNEYCEMBER). Vor allem ist darin aber die Rede von *nastiness*, wie es auch

bei Lobato der Fall war. Die Wirkung des schlechten Rufs der Direct-to-Video-Veröffentlichungen liegt nun darin, dass er zur Entstehung solcher YouTube-Videos beiträgt und somit deren Präsenz ein Stück weit aufrechterhält. Gleiches gilt auch für Artikel ähnlicher Ausrichtung. Wenn Lobato schreibt, die Direct-to-Video-Veröffentlichungen würden produziert, um in Erinnerung zu bleiben, und sie wenige Zeilen später als billige Produktionen einstuft, bauen beide Aussagen aufeinander auf (Vgl. Lobato 2009, S. 160). Hier zeigt sich allerdings Gegenteiliges. Die beiden Aussagen widersprechen sich, da die Filme nicht wegen ihres niedrigen Produktionswerts an Präsenz verlieren, sondern genau deswegen in Erinnerung bleiben. Die Wahrnehmung als Kuriosität wirkt sich ganz klar zu ihren Gunsten aus. Der Status als *bona fide blockbuster* gibt sich hier noch einmal in ganz anderer Weise zu erkennen.

5.1 Aus den Episoden einer Fernsehserie

Belles zauberhafte Welt beginnt damit, dass eine imaginäre Hand durch ein Buch blättert, in der sich Geschichten befinden, die anschließend im Film zu sehen sind. Diese Einleitung dauert nicht länger als eine Minute, und dann startet bereits die erste Episode namens *Das kleine Zauberwort*. Daraufhin werden im Buch wieder einige Seiten weitergeblättert, und es folgt das Kapitel *Fifis falscher Verdacht*. Die dritte und letzte Episode des Films trägt den Titel *Frei wie ein Vogel*. Die einzelnen Kapitel haben keine inhaltliche Verbindung, ihre Gemeinsamkeit besteht allerdings darin, dass sie allesamt in der filmischen Welt von *Die Schöne und das Biest* spielen, was an den wiederkehrenden Figuren und Handlungsorten deutlich wird. Die Handlung ist zeitlich erneut in Belles Gefangenschaft im Schloss zu verorten, also innerhalb des Kinofilms. Folglich handelt es sich erneut um ein Midquel. Diesbezüglich kann man zwar nicht von einem Logikfehler sprechen, dennoch ist auffällig, wie viele Ereignisse sich in Belles Gefangenschaft abgespielt haben. Immerhin gibt es aus dieser Zeit vier Geschichten, die in Filmen vorkommen: die erste in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*, die weiteren drei in *Belles zauberhafte Welt*. Im Kinofilm entstand dagegen nicht der Eindruck, dass die Gefangenschaft derart lange und ereignisreich war. Zugleich ist dies natürlich die einzige Phase, in der sich der Weg von Belle und den verwandelten Schlossbewohnenden kreuzen. Um sie in dieser Konstellation zurückzubringen, scheint das Midquel inhaltlich die schlüssigste Lösung zu sein. Ansonsten blieben noch ein Sequel mit einer erneuten Verwandlung oder ein Prequel, das eine bisher unbekannte Geschichte erzählt, in der sich die Wege der genannten Figuren zuvor bereits gekreuzt haben. Letzteres würde jedoch nahelegen, dass Belle und die Schlossbewohner_innen während des Kinofilms an einer Amnesie gelitten haben müssen, wenn

sie sich an eine vorherige Begegnung nicht mehr erinnern können. Die Schwierigkeiten eines möglichen Sequels wurden zuvor bereits erörtert. So entsteht beim Miquel zwar der Eindruck, dass der gefundene erzählerische Rahmen überdehnt wird, um weitere Filme veröffentlichen zu können. Bei den anderen beiden Alternativen hätte der Verdacht des rein kommerziellen Interesses jedoch genauso im Raum gestanden, da dieser bei Fortsetzungen ohnehin häufig geäußert wird. Nun mag dieses Interesse nicht überraschend sein, weil es sich bei der Walt Disney Company um ein börsendotiertes Unternehmen handelt. Allerdings stand genau dieses einer zu umfassenden Auswertung seiner Zeichentrickfilme lange Zeit sehr skeptisch gegenüber, was in der vorliegenden Arbeit bisher hinreichend beschrieben wurde. Dieses Vorgehen illustriert zugleich auch, wie Disney seine Philosophie in den 1990er Jahren zunehmend aufweichte und immer mehr den Regeln des Marktes folgte. Die Entwicklung erreichte bei der Auswertung der unveröffentlichten Folgen der *Die Schöne und das Biest*-Serie einen neuen Höhepunkt. So wurde bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino bereits eine Lockerung der Veröffentlichungspolitik vollzogen, die sich schon bald auf dem Kinomarkt fortsetzte. Daneben war in den 1990er Jahren erstmals die Reproduktion der Inhalte der einstigen Kinofilme zu beobachten. Dies geschah bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino, die teilweise wie Remakes ihrer Vorgänger daherkommen. Außerdem gab es in den 1990er Jahren aber auch die ersten richtigen Remakes in Form von Realverfilmungen. Das erfolgreichste Beispiel ist *101 Dalmatiner (1996)*, dessen Drehbuchautor John Hughes Walt Disney bereits einige Jahre zuvor mit *Kevin – Allein zu Haus* das umworbene Zielpublikum streitig gemacht hatte. Dies konnte nicht mehr passieren, wenn er selbst an einem Disneyfilm arbeitete. Die erste Realverfilmung kam allerdings bereits zwei Jahre zuvor in die Kinos. Es handelt sich dabei um einen Film, der vielleicht sogar stärker an Präsenz verloren hat als die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Die Rede ist von Stephen Sommers *Das Dschungelbuch (1994)*, der gerade in Anbetracht des überaus populären gleichnamigen Zeichentrickfilms, der als Vorlage diente, eigentlich noch bekannt sein sollte, selbst wenn er damals ein Misserfolg war. Eigentlich ist der Film dafür prädestiniert, zumindest als Kuriosität in Erinnerung zu bleiben, doch selbst das blieb aus. So lässt sich bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino aus kommerzieller Sicht bis hierhin eine eindeutig positive Bilanz ziehen, während die Remakes für das Kino einen widersprüchlichen Eindruck hinterlassen.

5.1.1 Immer wieder der gleiche Konflikt

Da es sich bei *Belles zauberhafte Welt* um einen Episodenfilm handelt, wird die Analyse der Handlung diesmal anders aufgebaut sein als bei den drei vorherigen Filmen. So werden sämtliche Episoden einer Einzelanalyse unterzogen, beginnend mit *Das kleine Zauberwort*. Darin wirken die Schöne und das Biest bereits wie ein sehr altes Paar, da ihnen schon der kleinste Anlass ausreicht, um einen großen Streit zu beginnen. Das Öffnen eines Fensters ist in dieser Episode der Ursprung einer Meinungsverschiedenheit. Das Biest ist anschließend beleidigt und will sich nicht entschuldigen. Deshalb bringt dessen Schreibfeder, die wie viele andere Gegenstände im Schloss zu Leben erweckt wurde, im Namen, aber ohne das Wissen seines Besitzers ein Entschuldigungsschreiben zu Papier. Belle erkennt die Fälschung jedoch nicht und nimmt die Entschuldigung an. Der Frieden hält nur solange, bis das Biest von der Täuschung seiner Schreibfeder erfährt. Nach weiteren Verwerfungen kommt es am Ende doch noch zur Versöhnung. Das Thema der Episode war also Streit, was daran zu erkennen ist, dass Belle am Ende ein Lied darüber anstimmt. Die Inhaltsangaben fallen hier bewusst etwas kürzer aus als bei den vorherigen Filmen, da die einzelnen Kapitel mit einer Laufzeit von meist ca. 22 Minuten ebenfalls etwas kürzer sind. Außerdem müssen bei *Belles zauberhafte Welt* drei Geschichten wiedergegeben werden, weshalb hier eine bewusste Reduktion erfolgt, um die Behandlung dieses Films nicht wesentlich seitenreicher werden zu lassen als bei den anderen Fortsetzungen. Aus der Wiedergabe des Inhalts wird bereits ersichtlich, dass die Titelfiguren noch einmal den gleichen Konflikt austragen wie schon in beiden Vorgängern. So ist es bisher vor allem die episodische Form des Films, die neue Erkenntnisse über das untersuchte Thema liefert.

5.1.2 Das Liebesleben von Lumière

Fifis falscher Verdacht spielt kurz vor dem anstehenden 5. Jahrestag der ersten Verabredung zwischen Lumière und dem weiblichen Staubwedel Fifi. Da er nicht so recht weiß, wie er dieses Ereignis angemessen zelebrieren soll, holt er sich Hilfe bei Belle. Diese rät ihm, die schönsten Momente der ersten Verabredung mit seiner Liebsten noch einmal zu wiederholen. Dazu lässt sie sich die entsprechenden Höhepunkte von Lumière erneut zeigen. Derweil bekommt Fifi die Aktivitäten der beiden anderen mit, weiß aber nicht, dass es sich dabei um die Planung für den Jahrestag handelt, sondern glaubt, dass der Kerzenständer das Herz von Belle entfachen will. Am Ende wird die Verwechslung jedoch aufgelöst, und der Jahrestag kann gefeiert werden.

In dieser Geschichte fällt zuerst einmal das Liebesleben von Lumière auf. Es wird nicht ganz klar, wie fest ihre Beziehung ist, obwohl sie ihren 5. Jahrestag feiern. Dieses Ritual kennt man nur aus der Ehe oder aus Beziehungen, die sehr fest sind, auch wenn sie bisher unverheiratet geblieben. Verheiratet ist Lumière definitiv nicht. In *Die Schöne und das Biest* gibt es eine Szene, in der sich Fifi und Lumière hinter einem Vorhang offenbar nähern. Sie beendet dies mit den Worten „Ich habe mich schon einmal an dir verbrannt“ (DIE SCHÖNE UND DAS BIEST). Dies spricht nicht gerade für eine fünfjährige Beziehung. Stattdessen hatte Lumière in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* noch starke Gefühle für den Weihnachtsengel Angelique, der nun aus seinem Leben verschwunden zu sein scheint. Zudem hatte er in *Das kleine Zauberwort* ein Auge auf die Kronleuchterdame geworfen. Trotz all der aufgeführten Informationen ist sein Liebesleben nicht vollständig durchschaubar. Dies wäre in einem Woody Allen-Film nichts Ungewöhnliches, in einem Disneyfilm dagegen schon. Ob es sich dabei um einen Logikfehler oder eine bewusste Entscheidung handelt, könnte seitenweise erörtert werden, es gäbe aber stets nur Indizien und keine Beweise. Eines ist jedoch unbestreitbar: Walt Disney hat einen Film veröffentlicht, der im Kontext der gesamten Trilogie eine polyamoröse Beziehung erkennen lässt. Über ihr Zustandekommen kann gestritten werden, nicht aber über ihre Existenz. Dies bestätigt zumindest, dass offenbar niemand mit dem entsprechenden Einfluss die Darstellung einer polyamorösen Figur verhinderte. Folglich ist die Veröffentlichung eines Films auch immer die Zustimmung zu seinem Inhalt, unabhängig davon, ob sie im besten Wissen darüber erfolgt. Als Nächstes muss geklärt werden, wieso die besagte Beziehung vom Publikum in Deutschland als ungewohnt empfunden werden würde. Um als ungewohnt empfunden zu werden, muss zuvor das Gewohnte etabliert worden sein. So zeichnen sich die meisten Filmgenres durch bestimmte Merkmale aus. Mit der Zeit werden diese vom Publikum identifiziert, vielleicht sogar erwartet. Ähnlich verhält es sich bei den Disneyfilmen, die ebenfalls charakteristische Merkmale aufweisen. Zu diesen zählt, dass die Hauptfiguren und ihre Anhänger_innen stets monogame Beziehungen führen oder diese zumindest anstreben. Diese Erwähnung ist notwendig, da es gelegentlich Figuren gibt, die sich zwischen zwei potentiellen Partner_innen entscheiden müssen. So wurde beispielsweise Pocahontas im gleichnamigen Film bereits einem anderen Stammesmitglied versprochen, verliebt sich allerdings in John Smith. Dies sind meist Konflikte, auf die es in der Lebenswelt der Zuschauer_innen eine klare Antwort gibt. Darin hat eine von der Familie arrangierte Beziehung eindeutig das Nachsehen gegenüber einer selbst gewählten romantischen Beziehung. Im Falle von Lumières Liebesleben ist das nicht so einfach, da Angelique und Fifi keine positiven oder negativen Eigenschaften aufweisen, mit denen sie sich deutlich

voneinander unterscheiden würden. Beispielsweise ist keine der beiden intrigant, geldgierig oder machtbesessen, wie es bei den antagonistischen Figuren und deren Unterstützer_innen in den Disneyfilmen zumeist der Fall ist. Folglich stehen sie deren typischen Merkmalen nicht entgegen. Wer diesen entgegensteht, ist allerdings Lumière, da er polygam lebt. Zugleich steht er damit auch entgegen der Lebenswelt der Zuschauer_innen, die sich bis heute vermehrt der Monogamie verschreiben. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Belles zauberhafte Welt* war die Gesellschaft in Deutschland und den USA allerdings noch weit verschlossener gegenüber Formen des Zusammenlebens, die von der monogamen Beziehung zwischen Mann und Frau abweichen. Womit wieder der Punkt erreicht wäre, an dem die Disneyfilme unter dem Aspekt des Familienfilms betrachtet werden sollten. In Familienfilmen wird für gewöhnlich keine Form des Zusammenlebens dargestellt, die der der Menschen vor dem Fernseher diametral gegenübersteht. Auch der großen Zielgruppe der Kinder im Vor- oder Grundschulalter wird hier nicht direkt eine polygame Beziehung vorgeführt. Aus ihrem Elternhaus dürften sie dies wahrscheinlich nur in den seltensten Fällen kennen. Zugleich stellt sich die Frage, ob die Eltern über die Darstellung einer solchen sonderlich begeistert wären, insbesondere wenn sie positiv gezeichnet wird. Die Polygamie von Lumière als positiv oder negativ zu bewerten, fällt ohnehin sehr schwer, da sie in keinem konkreten Film zu sehen ist, sondern sich nur werkübergreifend zu erkennen gibt. Dadurch werden die Zuschauer_innen nicht direkt mit dem Thema konfrontiert, sondern müssen es selbst identifizieren. Das Publikum hat schon häufiger bewiesen, dass es dazu im Stande ist. Dies geschah beispielsweise beim Kuss zwischen Leia und Luke in *Star Wars Episode V: Das Imperium schlägt zurück*. Dieser wurde später als inzestuös bewertet, nachdem in *Star Wars Episode VI: Die Rückkehr der Jedi-Ritter* bekannt wurde, dass die beiden Geschwister sind. Leia und Luke waren sich ihres Verwandtschaftsgrades vorher nicht bewusst, weshalb der interfamiläre Kuss auch nicht intendiert war. Dem Publikum von *Belles zauberhafte Welt* dürfte es auch gelingen, die erste polygame Figur in einem Disneyfilm zu identifizieren. Noch seltener als im eigenen Elternhaus bekommen die Kinder eine polygame Beziehung in den Walt Disney-Meisterwerken zu sehen. Darin geht es oft um den Glauben an die Liebe auf den ersten Blick und die ewige Treue, bis dass der Tod sie scheidet. Die Figuren leben in Monogamie. Abweichende Lebensrealitäten werden dabei stets ignoriert. All dies schreibt Willis den Disney-Prinzessinnen zu, doch es trifft auch auf die Disneyfilme insgesamt zu (Vgl. Willis 2017, S. 122-123). Somit stellt die polyamoröse Beziehung von Lumière einen klaren Bruch mit der Disney Culture dar. Aus gesellschaftlicher Perspektive fällt ein solcher Bruch hier erstmals in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auf. Ganz anders verlief die Kommunikation fast zwanzig Jahre

später, als es in der Realverfilmung *Die Schöne und das Biest* (2017) zu einem neuen Bruch mit der Disney Culture kam. Da gab der Regisseur Bill Condon in einem Interview mit dem Magazin Attitude, welches sich hauptsächlich mit homosexuellen Männern beschäftigt, bekannt, dass es mit Le Fou im Film erstmals in einem Disneyfilm eine Figur geben wird, die offen homosexuell ist (Vgl. Queer 2017). Auch wenn dieses Ereignis viele interessante Fragen aufwirft, soll auf diese nicht eingegangen werden, weil es in der vorliegenden Arbeit schließlich um die Fortsetzungen der Disneyfilme geht. Relevant ist an dieser Stelle nur, dass die Homosexualität der Figur von einer involvierten Person in der Öffentlichkeit offen angesprochen wurde. Beim polyamorösen Lumière war dies noch nicht der Fall. Möglicherweise musste diese Progression auch deshalb öffentlich kommuniziert werden, da sie im Cinema eine weit größere Kontroverse auslösen kann, als es im Subcinema der Fall war. *Belles zauberhafte Welt* hatte bereits gezeigt, dass man auf dem Direct-to-Video-Markt eine Fernsehserie, die nicht gesendet wurde, weil sie als zu schlecht empfunden wurde, als Spielfilm veröffentlichen kann, ohne einen Reputationsverlust fürchten zu müssen. Nun zeigte der Film auch noch, wie im Subcinema eine polyamoröse Beziehung abgebildet werden kann, ohne einen Protest des Publikums zu erregen. Im Cinema ist dies bis heute kaum möglich. So stieß die homosexuelle Nebenfigur in *Die Schöne und das Biest* (2017) auf massive Kritik, obwohl diese vorab ausführlich kommuniziert worden war. Die Beziehung von Lumière ist für das Publikum also in zweierlei Hinsicht ungewohnt: erstens in filmischer und zweitens in gesellschaftlicher. So gibt es keine bekannten Beispiele für Familienfilme, in denen eine polyamoröse Beziehung dargestellt wird. Aus gesellschaftlicher Perspektive mag diese vielleicht nicht ungewohnt sein, sie wird jedoch nur selten offen gelebt und stößt zumeist auf Widerstände. Rechtlich gesehen steht einer polyamorösen Beziehung nichts entgegen, eine Mehrehe ist allerdings nicht möglich. Im Jahr 2019 wurde darüber berichtet, dass der Bundesinnenminister Horst Seehofer daran arbeitet, eine solche bei der Einbürgerung zu verbieten (Vgl. Zeit Online 2019). Er selbst ist mit polyamorösen Beziehungen durchaus vertraut, denn er führte einst eine außereheliche Affäre, aus der sogar ein Kind hervorging (Vgl. flo/sef/dpa/AP 2007). Diese Geschichte wurde im Jahr 2007 bekannt und brachte ihm in konservativen Kreisen in Bayern noch bis in seine Zeit als bayerischer Ministerpräsident große Antipathien ein. Seehofer gehört zu den wenigen Personen, die sich sowohl beruflich als auch privat mit dem Thema Polygamie befasst haben. An seinem Werdegang lässt sich klar erkennen, wie unterschiedlich polyamoröse Beziehungen aussehen können und welche Reaktionen sie hervorrufen. Zeitlich fanden all diese Ereignisse weit nach der Veröffentlichung von *Belles zauberhafte Welt* statt. Dies verdeutlicht noch einmal, wie gewagt die Darstellung einer polyamorösen Beziehung in einem Familienfilm der

1990er Jahre war. So ist das Liebesleben von Lumière ein weiterer Beleg dafür, wie in den Fortsetzungen für das Heimkino eine Lebensweise abgebildet wurde, die in den Kinofilmen bis heute fehlt.

5.1.3 Das Gegenteil von Quality-TV

In *Frei wie ein Vogel*, der letzten Episode des Films, hat sich Belle mit dem Biest zum Essen verabredet. Kurz bevor dieses ansteht, landet allerdings ein verletzter Vogel in ihrem Zimmer, um den sie sich sofort kümmert. Dadurch vergisst sie ihre Verabredung mit dem Schlossherren. Seinem egozentrischen Wesen entsprechend hat dieser kein Verständnis für ihr Fernbleiben und bricht in große Wut aus. Das bekommt auch der Vogel zu spüren, den er nämlich in einen Käfig sperrt und sporadisch dazu auffordert, für ihn zu singen. Das Biest trägt seinen Konflikt mit Belle noch etwas länger aus, bis ihn Letztere wieder besänftigen kann. Anschließend lässt es den Vogel wieder frei und zieht daraus die Lehre, sein Umfeld zukünftig respektvoller zu behandeln.

Frei wie ein Vogel weist starke inhaltliche Parallelen zu *Das kleine Zauberwort* auf. Da sie sich so stark ähneln, sollen sie nun noch einmal gemeinsam analysiert werden. Jedes Mal gab es einen Konflikt zwischen Belle und dem Biest, der in den gegensätzlichen Persönlichkeiten der beiden Figuren seinen Ursprung hat. Sie ist stets freundlich und hilfsbereit, er ist ein cholerischer Egozentriker. Folglich kommt es permanent zu neuen Auseinandersetzungen, wenn dem Biest etwas nicht passt, selbst wenn der Anlass dafür noch so unbedeutend zu sein scheint. Gelöst wird dies stets durch das Einfühlungsvermögen von Belle, mit dem sie das Biest zu besänftigen weiß. Am Ende der Geschichte steht immerzu die Einsicht des Letzteren. Diesem Muster folgen die ersten beiden Filme sowie zwei Episoden der letzten Midquels. Nun könnte man die Analyse mit der Begründung weglassen, dass es sich weitestgehend um eine inhaltliche Wiederholung handelt. Stattdessen soll aber erörtert werden, wie diese zu bewerten ist. Es handelt sich dabei um nichts anderes als die bereits mehrmals thematisierten wiederkehrenden und durchaus heterogenen Elemente. Manchmal handelte es sich dabei nur um kleine Details, dann wieder um einen Großteil der Handlung. Letzteres war z. B. bei *Dschafars Rückkehr* der Fall, weshalb dieser sogar als umfangreiche Nachbildung der Story des ersten Teils bezeichnet wurde. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass das wiederkehrende Handlungselement dabei nicht weniger umfangreich ausfällt als bei *Frei wie ein Vogel*. Eine genaue Bemessung, die diese Aussage quantitativ belegt, ist hier nur schwer möglich. Für die

folgende Analyse ist jedoch unerheblich, in welchem der beiden Werke der Grad der inhaltlichen Wiederholung höher ist, da der Unterschied nicht allzu groß sein dürfte. Viel wichtiger ist an dieser Stelle, dass die wiederkehrenden Handlungselemente in *Belles zauberhafte Welt* sehr viel redundanter wirken als in *Dschafars Rückkehr*. Der Grund dafür liegt darin, dass diese in der *Die Schöne und das Biest*-Reihe weit häufiger wiederkehren. So wurde die Handlung des Kinofilms bereits in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* in der Episode *Das kleine Zauberwort* wiederverwertet. Derart häufig trat bisher noch keines der wiederkehrenden Elemente auf. Aufgrund des episodischen Aufbaus ist dieses Element in *Belles zauberhafte Welt* sogar zweimal zu sehen. Folglich ergibt sich die Erschöpfung nicht aus dem wiederkehrenden Handlungselement in *Frei wie ein Vogel*, sondern aus dessen zweifachen Auftauchen im selben Film und dem insgesamt fünften Auftauchen in der gesamten Reihe. Für die Zuschauer_innen muss dies nicht unbedingt ein Kritikpunkt gewesen sein, da sie die Filme evtl. in großen zeitlichen Abständen oder auch achronologisch gesehen haben. An sich sind starke inhaltliche Wiederholungen in Fortsetzungen auch nichts Ungewöhnliches. Häufig wirken Sequels wie ein Remake des vorangegangenen Films. Dies lässt sich natürlich ein Stück weit auch auf die Pre-sold Property zurückführen, die auf Elemente zurückgreift, die dem Publikum bereits vertraut sind.

Erneut ist hier wichtig, dass die Episoden aus *Belles zauberhafte Welt* ursprünglich als Teil einer Fernsehserie erscheinen sollten. In solchen kommt es sehr oft vor, dass mehrere oder sogar alle Episoden der gleichen Dramaturgie folgen. Bei Sitcoms oder Zeichentrickserien ist dies besonders häufig zu beobachten. In den 90er Jahren waren diese Formate im Fernsehen überaus präsent, also in derselben Zeit, als auch die Serie zu *Die Schöne und das Biest* entstanden ist. Heute ist eher Quality-TV gefragt. Die Vorstellung davon wurde entscheidend durch das Werk *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* von Robert J. Thompson aus dem Jahr 1996 geprägt. Darin stellt er 12 Merkmale dar, die diese Form des Fernsehens auszeichnen. Alle Punkte im Original wiederzugeben, würde unverhältnismäßig viel Platz einnehmen, weshalb hier auf eine stichpunktartige Zusammenfassung, die Robert Blanchet von dem Konzept erstellt hat, zurückgegriffen wird. Diese stammt aus dem Jahr 2011 und geht daher auch auf aktuellere Entwicklungen ein. Das Interessante am Quality-TV ist, dass es den Eigenschaften von *Belles zauberhafte Welt* konträr entgegenzustehen scheint. Den Spielfilm im Konzept einer Fernsehserie zu betrachten, ist nicht abwegig, da dieser zunächst als solche geplant war. Gleiches gilt auch für *Dschafars Rückkehr* sowie für *Atlantis – Die Rückkehr* aus Phase II. Zudem hatte bereits Ramon Lobato die enge Verbindung zwischen dem Fernsehen

und den Direct-to-Video-Veröffentlichungen geschildert. Bisher wurde diese aber immer nur auf die Produktionsgeschichte bezogen und nicht auf den Inhalt. Folglich kann sich aus dem Kontrast zum Quality-TV durchaus ein Erkenntnisgewinn über die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ableiten lassen. Hier nun die bereits angesprochenen 12 Merkmale:

1. Qualitätsserien sind nicht gewöhnliches Fernsehen.
 2. Qualitätsserien werden von Künstlern gemacht.
 3. Qualitätsserien sprechen ein gehobenes Publikum an.
 4. Qualitätsserien haben niedrige Einschaltquoten und kämpfen gegen den Widerstand der Sender und des Mainstream-Publikums.
 5. Qualitätsserien verfügen über ein großes Figuren-Ensemble, präsentieren unterschiedliche Perspektiven und haben multiple Plots.
 6. Qualitätsserien haben ein Gedächtnis.
 7. Qualitätsserien kreieren ein neues Genre, indem sie bestehende Genres kombinieren.
 8. Qualitätsserien sind literarisch und autorenzentriert. Der Schreibstil ist komplexer als bei anderen Serien.
 9. Qualitätsserien sind selbstreflexiv.
 10. Qualitätsserien behandeln kontroverse Themen.
 11. Qualitätsserien versuchen, «realistisch» zu sein.
 12. Qualitätsserien werden mit Lobeshymnen und Preisen überhäuft.
- (Vgl. Blanchet 2011, S. 44 – 67).

All dies trifft weitestgehend nicht auf *Belles zauberhafte Welt* zu. Die drei Folgen, aus denen sich der Film zusammensetzt, wären absolut gewöhnliches Fernsehen gewesen. Verantwortlich dafür zeigten sich natürlich auch Künstler_innen, doch Thompson meinte damit eher Künstler_innen im Sinne der Autor_innentheorie. Diese wären eher Showrunner wie J. J. Abrahms oder Joss Whedon. Kurioserweise war Letzterer auch bei einer der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino involviert. Er hat nämlich ein Lied für *Der König der Löwen: Simbas Königreich* geschrieben. Es ist allerdings durchaus eine Überlegung wert, ob das Unternehmen Walt Disney nicht eine vergleichbare Signalwirkung ausstrahlt wie der Auteur Quentin Tarantino. Unter dem Publikum von *Belles zauberhafte Welt* kann sich durchaus ein gehobenes Publikum befinden. Es ist aber unstrittig, dass dieses nicht die wichtigste Zielgruppe darstellt. Ein großes Ensemble an Figuren gibt es ebenfalls, die meisten verschwinden aber nach einer Folge wieder. Dauerhaft tauchen nur die Figuren aus dem Kinofilm auf. Diese nehmen auch multiple Perspektiven ein. Allerdings erstreckt sich die Handlung nie über mehr als eine Folge. Daher haben die Episoden aus *Belles zauberhafte Welt* auch kein Gedächtnis. Nachdem den Schlossbewohnenden eingangs bereits eine Amnesie attestiert wurde, bekommt dies durch die Ausführungen zum Quality-TV noch eine andere Bedeutung. Dieser Punkt wird an späterer

Stelle noch einmal von Bedeutung sein. Kontroverse Themen werden nicht behandelt, mit Ausnahme der polyamorösen Beziehung von Lumière, die jedoch nur im Gesamtkontext der gesamten Trilogie zu registrieren ist. Der Film kreierte auch kein neues Genre, ist nicht autorenzentriert und versucht nicht, realistisch zu sein. Er handelt immerhin von einem Menschen, der in ein Biest und seine Belegschaft in Haushaltgegenstände verwandelt wurde. Preise erhielt *Belles zauberhafte Welt* ebenfalls nicht. Das Merkmal der niedrigen Einschaltquote kann von einer Direct-to-Video-Veröffentlichung naturgemäß nicht erfüllt werden. Die Folgen sind auch nicht selbstreflexiv, andere Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino sind es allerdings schon – vor allem natürlich die beiden *Aladdin*-Fortsetzungen, in denen Dschinni für zahlreiche Anspielungen sorgt. Viele davon beziehen sich auf die Figuren von Walt Disney, was indirekt auch in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* erfolgte. In Phase II setzte sich dies ebenfalls fort. Somit wird ausschließlich das neunte Merkmale eindeutig erfüllt. Bei einem Familienfilm wird sicherlich auch ein gehobenes Publikum erreicht, wie es in Punkt 3 beschrieben wird, doch ist dieses nicht die einzige Zielgruppe, sondern nur ein Teil davon. Zudem stellt sich die Frage, inwiefern die aufgeführten 12 Merkmale für die Kinder von Bedeutung sind, die mehrheitlich vor dem Fernseher sitzen, und welche Erkenntnis die Einordnung in das Quality-TV vor diesem Hintergrund erbringen kann. Sie macht vor allem deutlich, was *Belles zauberhafte Welt* nicht ist. Die einzelnen Episoden entsprechen völlig gewöhnlichem Fernsehen, in dem nicht mit unterschiedlichen Perspektiven, multiplen Plots oder Ähnlichem operiert wird. Sie kreieren kein neues Genre, behandeln keine kontroversen Themen und versuchen nicht, realistisch zu sein. Und vielleicht liegt genau darin der Erfolg. Da die einzelnen Folgen kein Gedächtnis haben, bauen sie inhaltlich nicht aufeinander auf, sondern wiederholen sich ständig. Wie bereits festgestellt, wiederholen Fortsetzungen oftmals die Handlung ihres Vorgängers. Manchmal wird dies schlüssig hergeleitet, in anderen Fällen wirkt es eher forciert. In den Episoden von *Belles zauberhafte Welt* erspart man sich solche Herleitungen. Stattdessen scheinen die Figuren unter einem Gedächtnisverlust zu leiden, durch den sie immer wieder die gleichen Konflikte austragen müssen. Als Beispiel für das Quality-TV führt Blanchet die Serie *Lost* an, der aufgrund ihrer Komplexität mit der Zeit immer weniger Zuschauer_innen folgen konnten. Bei *Belles zauberhafte Welt* dürfte dies nicht der Fall gewesen sein. Der Film kann ein Stück weit als ein Gegenbeispiel zu *Lost* betrachtet werden, da diesem wahrscheinlich die meisten Zuschauer_innen problemlos folgen konnten, selbst wenn sie keine Kenntnisse über die Vorgänger hatten oder vielleicht sogar den Anfang verpasst haben, weil sie erst später zu ihren Kindern an den Fernseher gekommen sind.

Aus inhaltlicher Sicht ist mit keinerlei Überraschung zu rechnen, womit das Publikum, salopp gesagt, weiß, was es bekommt. Diesen Erwartungen zu entsprechen, ist nach Lobatos Ansicht ein Kompliment für Direct-to-Video-Veröffentlichungen (Vgl. Lobato 2009, S. 140). Überraschungen können sowohl positiv als auch negativ ausfallen, bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ist beides nicht zu erwarten. Disney geht dabei auf Nummer sicher, die Kundschaft aber auch, denn sie verlassen sich darauf, eine spezifische Art von Erfahrung zu machen. Dies kann vor allem für die Eltern eine wichtige Entscheidungshilfe sein, wenn sie ihren Kindern einen Film mitbringen wollen, sich aber auf dem unübersichtlichen Markt nicht zurechtfinden. Der Kauf ist auch ein Zeichen des Vertrauens in die Marke Walt Disney. Dabei fließen wieder sämtliche Vorstellungen ein, die sie mit dieser verbinden. Auf dem Direct-to-Video-Markt, der eindeutig identifizierbare Produkte begünstigt, ist eine Marke eine enorme Hilfe, um sich von der Konkurrenz abzusetzen. Besonders deutlich wird dies durch den Vergleich zur Gegenwart. Wer heute einen Film zu Hause sehen möchte, geht nicht mehr in die Videothek, sondern benutzt einen Streaminganbieter. Ein solcher bietet zumeist ebenfalls ein unübersichtlich großes Angebot an Inhalten. Um dieses zu überblicken, gibt es mehrere Möglichkeiten. Eine davon ist der Suchfilter. Durch diesen lässt sich die Auswahl anhand verschiedener Kategorien reduzieren. Als solche dienen das Genre oder auch die Altersfreigabe. Es handelt sich also um Kategorien, die durchaus auch an den Regalen der Videotheken zu finden waren. Mit Hilfe dieser filterte die Kundschaft ihre Suche. Da dies recht grob war, fanden sich auf den Covern der Videokassetten diverse andere Merkmale, die bei der Auswahl helfen konnten, z. B. die Namen der Schauspieler_innen oder des Franchises. So auch die Marke Disney erleichtert die Auswahl inmitten eines riesigen Angebots. Dies lässt sich auf den Kauf von Direct-to-Video-Veröffentlichungen im Einzelhandel übertragen. Auch dort gab es ein immenses Angebot, aus dem die Kundschaft auswählen konnte. Besonders stark ausgeprägt war dies in Handelsketten, die sich auf den Verkauf von CDs, VHS-Kassetten und Videospiele konzentriert hatten. Wichtig in Deutschland waren dafür Media Markt und Saturn. Diese wurden häufig aufgesucht, um einen bestimmten Film auf VHS zu kaufen. Eine besonders auffällige Warenplatzierung war dann nicht notwendig, um die Kund_innen darauf aufmerksam zu machen, da sie von selbst danach gesucht haben. Aus diesem Grund wird hier auch von Suchartikeln gesprochen. Für solche sind VHS-Kassetten und später auch DVDs ein klassisches Beispiel in Elektronik-Handelsketten. Manchmal wurden diese aber auch ungeplant gekauft. Dann handelte es sich um Impulsartikel. Eine VHS-Kassette kann also potentiell beides sein: Impuls- oder Suchartikel. Beim Impulskauf geht es jedoch nicht nur darum, was gekauft wird, sondern auch darum, wo es gekauft wird. VHS-Kassetten waren nicht nur in Handelsketten

erhältlich, sondern auch in Warenhausketten wie Real. Die Kundschaft ist dort in erster Linie hingegangen, um alltägliche Einkäufe zu erledigen. Neben Lebensmitteln gab es noch ein Angebot an Haushaltswaren, Kleidung und eben auch VHS-Kassetten. Die Menschen kamen aber meist nicht, um sich gezielt Videofilme zu kaufen. Stattdessen wurde dies zusammen mit anderen Einkäufen erledigt. Hier ist der Kauf eines Films auf VHS nicht die entscheidende Tätigkeit, für die das Geschäft besucht wird, sondern nur eine von vielen, die nur eine untergeordnete Rolle spielt oder gar nicht geplant ist. Im letzteren Fall würde man von einem Impulskauf sprechen. Ein klassisches Beispiel dafür sind die Artikel, die im Kassensbereich aufzufinden sind, die sogenannte Quengelware wie Süßigkeiten und Kaugummi. Dort waren die Fortsetzungen des Disneyfilms für das Heimkino nicht aufzufinden, doch sie befanden sich auch nicht allzu weit davon entfernt. Sie waren in den, wie es damals genannt wurde, Entertainment- oder Multimedia-Abteilungen, die oftmals das letzte Regal vor dem Kassensbereich bildeten. Die Entfernung zur Quengelware betrug nur wenige Meter. Wenn es an der Kasse eine Schlange gab, wartete die Kundschaft sogar genau vor oder neben den Regalen mit den VHS-Kassetten. Natürlich können sich Impulsartikel nicht nur im Kassensbereich, sondern auch in anderen Verkaufsbereichen befinden. Im Falle der Entertainment- oder Multimedia-Abteilungen ist allerdings eine direkte Nähe dazu gegeben. In Bezug auf den US-Markt findet sich sogar folgende Beobachtung zu der Verbreitung der Heimkino-Veröffentlichungen von Walt Disney: „The company offers so many releases that video stores often set aside special sections for these products – a feature that is unique to the Disney brand“ (Wasko 2001, S. 46). Auch in Deutschland gibt es mittlerweile eigene Regale für die Disneyfilme bei den DVDs und Blu-Rays. Hervorgehoben werden sie durch verkaufsfördernde Materialien, die von Walt Disney zur Verfügung gestellt werden und sich sowohl in Elektronik-Handelsketten als auch in Warenhäusern finden. Ob es etwas Vergleichbares bereits in den 1990er Jahren gegeben hat, ließ sich nicht ausfindig machen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass die jeweiligen Händler selbst solche Regale etabliert haben, ohne die Unterstützung von Disney. Dies ist bemerkenswert, da nahezu alle anderen Titel nach dem Genre einsortiert werden, mit Ausnahme von Neuheiten, Angeboten, Charts o. Ä. Die Disneyfilme landen dagegen in einem Regal, das den Namen des Unternehmens trägt, das sie hervorgebracht hat. Dies unterstreicht noch einmal die Bedeutung der Marke Walt Disney. Dazu lassen sich zwei Punkte von Lobato adressieren, die widersprüchlich erscheinen. Einerseits spricht er davon, dass sich die Direct-to-Video-Veröffentlichungen innerhalb der Genre Grenzen bewegen müssten. Andererseits müssten sie unabhängig des Genres ein *common feel* haben (Vgl. Lobato 2009, S. 140). Anhand der Fortsetzungen der Disneyfilme für das

Heimkino lässt sich dieser Widerspruch elegant auflösen. Denn sie werden nicht innerhalb von Genres einsortiert, sondern nach einem Merkmal, das ein weit stärkeres *common feel* aufweist – nämlich die Marke Disney. Diese reaktivierte Erinnerungen und Emotionen, die seit der Kindheit konserviert worden sei (Vgl. Diehl, Esch, Gawlowski o. J.). Dazu gehört auch die Vorstellung davon, was ein Meisterwerk ist, die von sehr stark durch die Werbung von Walt Disney geprägt wurde. Das *common feel* der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino weist somit eine Komponente auf, die den meisten anderen Produkten im Regal fehlt.

Um den Erfolg des *distributive genre* zu verstehen, ist, anders als es der Name vermuten lässt, weniger die Distribution von Interesse, sondern das Kaufverhalten im Einzelhandel, denn dort gelangen die Direct-to-Video-Veröffentlichungen an die Kundschaft. Indirekt geht Lobato ebenfalls auf dieses Thema ein, und zwar beim *cockroach capitalism*:

Even legal subcinematic distribution has its risks, as evidenced by the misleading cover images and taglines of low-cost B-movie DVD multi-packs, the kind one encounters at discount stores, which substitute one star for another and inflate walk-on appearances into starring roles
(Lobato 2009, S. 120-121).

Die DVD-Multi-packs, die Lobato hier anspricht, sind ein klassisches Beispiel für Impulskäufe. Auffällig war die Kombination aus großen Stars und hoher Quantität zum niedrigen Preis. Als Beispiel dafür sei hier die *10 Movies War Collection* angeführt. Diese weist mit John Wayne, Cary Grant und Rock Hudson äußerst berühmte Namen auf, die aber in den Filmen selbst oftmals nur in kleinen Rollen zu sehen sind. Hierbei wurde ganz klar eine falsche Erwartung bei der Kundschaft geweckt. Zugleich lassen sich die Filme eindeutig einem Genre zuordnen, was im Subcinema essentiell ist (Vgl. Lobato 2009, S. 140). Aus heutiger Sicht mögen diese Veröffentlichungen kurios wirken. Mittlerweile sind sie weitestgehend aus dem Handel verschwunden. Zu den Hochzeiten der DVD waren sie jedoch überall erhältlich, sowohl in Elektronik-Handelsketten als auch in Warenhäusern. Ein solches 10-in-1-Produkt stellte damals eine Neuheit dar, die aus den Regalen herausstach, wo sonst jeder Film einzeln verkauft wurde. Zudem waren sie enorm günstig. Eine Neuveröffentlichung kostete zu der Zeit oftmals noch mehr als 20 Euro und fiel dann über Monate hinweg im Preis ab, bis er irgendwann bei 8-10 Euro lag. Die DVD-Multi-packs kamen dagegen direkt zu diesem Preis in den Handel. Eine solche Preispolitik fiel natürlich auf. Es gab auch andere Boxen, die sechs oder mehr Filme beinhalteten, bspw. eine Box zur *Rocky*-Reihe. Eine solche kostete damals aber noch 50 Euro und mehr. Somit findet sich doch noch eine Übereinstimmung zum *cockroach capitalism* bei

den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino, wenn auch nur im Kaufimpuls, der oftmals bei der Kundschaft geweckt wird.



(Abbildung: DVD multi-pack)

An dieser Stelle sei noch einmal der Vergleich zur Literatur gezogen. Jörg Magenau hat in seinem Werk *Bestseller* herauszufinden versucht, wodurch sich die titelgebenden Bücher auszeichnen. Darin verweist er auf eine Studie, laut der 70 % aller Bücher aufgrund des Covers gekauft werden (Vgl. Magenau 2018, S. 106, Reichwein 2015). Es handelt sich dabei ganz klar um Impulskäufe. Doch wie verhält es sich bei Filmen? Wurden diese auf VHS ebenfalls so häufig aufgrund des Covers gekauft? Zwar ließen sich keine Informationen aus den 1990er Jahren finden, in denen vorwiegend Videokassetten konsumiert wurden. Dafür liegen aber Statistiken über das Kaufverhalten bei DVDs vor, die ebenfalls sehr aussagekräftig sind. Untersuchungen der Gesellschaft für Konsumforschung zu Folge wurden zwischen 2012 und 2019 meist mehr als 40 % aller DVDs, Blu-Rays und Electronic-Sell-Throughs, also bezahlter Downloads, spontan gekauft. Das Cover bzw. die Verpackung haben aber fast nie dafür gesorgt, dass die Kundschaft auf den Titel aufmerksam wurde. Lediglich 1 % der Befragten gab dies als Antwort an. Der Impulskauf war dennoch von Bedeutung: Zwischen 2012 und 2017 wurden

jeweils deutlich über 20 % durch ‚Umschauen, Stöbern im Geschäft‘ auf den Artikel aufmerksam. Danach fiel der Wert auf 19 %. Zur gleichen Zeit gewann ‚Umschauen, Stöbern im Internet-, Downloadshop‘ an Bedeutung. Während dies zuvor meist bei ca. 10 % lag, waren es dann 19 %. Der Impulskauf war also auch im Internet noch von immenser Bedeutung. Als Kaufgrund gaben ebenfalls meist um die 10 % an, dass sie der Titel spontan angesprochen hat. Erst 2019 stieg dieser Wert auf 15 %. Ebenfalls interessant ist, dass zwischen 11 % und 15 % der Befragten angaben, es sei ein ‚Geschenk/ Geschenkwunsch‘. Ebenfalls im Jahr 2019 sank dieser Wert auf 8 %, was sicherlich mit dem zunehmenden digitalen Konsum von Filmen zu tun hatte, da sich Downloads und Streams nicht sonderlich gut verschenken lassen. Der Aspekt, dass Eltern ihren Kindern die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino als Geschenk vom alltäglichen Einkauf in der Warenhauskette mitbringen, wurde hier ebenfalls schon angeführt. Dazu kommen noch Geschenke zu besonderen Anlässen wie Geburtstag oder Weihnachten. Letzteres wurde auch schon *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* zugeschrieben. Das dargestellte Kaufverhalten wirkt sich in vielerlei Hinsicht positiv auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für Heimkino aus. Es sind klar identifizierbare Produkte, die durch den bloßen Blick darauf bereits Informationen über ihren Inhalt und ihre Zielgruppe preisgeben. Aus inhaltlicher Sicht sind sie Fortsetzungen eines populären Kinofilms, die Zielgruppe sind schwerpunktmäßig Kinder im Grund- und Vorschulalter, zudem weisen sie die Marke Walt Disney auf. Eine lange Auseinandersetzung ist hier nicht notwendig, um zu verstehen, um was für ein Produkt es sich handelt. Die Kundschaft weiß, was sie bekommt, und muss mit keinerlei Überraschungen rechnen, wie der Abgleich mit dem Quality-TV bereits gezeigt hatte. All dies ermöglicht eine schnelle Kaufentscheidung und somit auch den Impulskauf. Zudem lassen die genannten Faktoren die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino aus dem riesigen Angebot in den Regalen herausragen, denn natürlich fällt es auf, wenn zwischen lauter unbekanntem Direct-to-Video-Veröffentlichungen das Sequel eines populären Films wie *Der König der Löwen* steht. Dadurch kann sich die Kundschaft sehr leicht ‚spontan angesprochen‘ fühlen, wie es die GfK formuliert. Besonders gilt dies für Eltern, die ihren Kindern ein Geschenk mitbringen wollen. Zwar beziehen sich die Statistiken auf die 2010er Jahre, doch es ist davon auszugehen, dass das Kaufverhalten zuvor nicht wesentlich anders war (Vgl. Gesellschaft für Konsumforschung 2021). Ganz im Gegenteil, aufgrund fehlender Informationsmöglichkeiten durch das Internet war es noch wichtiger, bei der Kundschaft durch leicht identifizierbare Produkte beim ‚Umschauen, Stöbern im Geschäft‘ Aufmerksamkeit zu generieren. Insgesamt wurden Geschäfte mit einer Auswahl an Filmen bis in die frühen 2000er Jahre noch viel häufiger besucht, um sich über das aktuelle Angebot zu

informieren. All diese Faktoren begünstigten die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino und müssen somit auch zu deren Erfolg beigetragen haben.

Die Einordnung in das Quality-TV macht deutlich, was die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino alles nicht sind. Dadurch wird klar, was sie auszeichnet: Sie sind äußerst leicht verständliche Unterhaltung. In der Kritik ist dies zumeist eine negative Bewertung, obwohl es sehr schwierig ist, eine Geschichte zu erzählen, die alle verstehen. Anders ist es bei *Lost*, wo selbst das Stammpublikum ab einem gewissen Zeitpunkt große Schwierigkeiten hatte, der Handlung zu folgen. Noch schwerer war es, in einer späteren Staffel einzusteigen. Zu Zeiten, als Serien größtenteils über das lineare Fernsehen konsumiert wurden, war dies gängige Praxis. Bei *Belles zauberhafte Welt* gibt es all diese Probleme nicht. In Anbetracht der *distraction* ist dies durchaus von Vorteil. Denn im Gegensatz zum Cinema setzt sich das Publikum hier nicht in die Bestuhlung eines dunklen Raumes, wo eine Ablenkung schwer möglich ist, ohne die anderen Gäste zu stören, z. B. durch Gespräche oder Benutzen des Handys. Anders sieht es im Subcinema aus, wo dieses Verhalten kaum sanktioniert wird und es zudem etliche weitere Ablenkungsmöglichkeiten sowie Störfaktoren gibt. Bei *Belles zauberhafte Welt* ist es kein Problem, wenn sich die Zuschauer_innen kurz ablenken lassen, da sie sofort wieder folgen können. Lobato vergleicht das Subcinema nicht mit dem Kino, sondern mit dem Fernsehen und dem Radio. Als Grund führt er dabei ebenfalls an, dass es eine andere Erfahrung sei, einen Film in einem dunklen Raum anzuschauen (Vgl. Lobato 2009. S. 121 - 122). Während das Kino gezielt aufgesucht wird, um einen Film zu sehen, läuft das Subcinema eher nebenbei – bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen der 1990er Jahre auf dem Fernsehen, heute vielleicht über den Laptopbildschirm oder das Handydisplay. Das Radio ist hierbei ein gutes Beispiel, da es oftmals eher zur beiläufigen Berieselung während einer anderen Tätigkeit dient, als dass es gezielt eingeschaltet wird, um ein bestimmtes Programm zu hören. Bei all dem stellt sich die Frage, ob sich das Publikum durch das Medium ablenken lässt oder ob es sich von diesem ablenken will. Sobald das Interesse an der Direct-to-Video-Veröffentlichung, die man sich zu Hause anschaute nur etwas nachließ, boten sich in den eigenen vier Wänden zahlreiche andere Beschäftigungsmöglichkeiten. Diese reichten von der Hausarbeit bis zum Packen der Arbeitstasche. Der Film lief dabei stets weiter. Dies geschieht, wenn die Zuschauer_innen vom Film gelangweilt sind und sich deshalb mit etwas anderem beschäftigen. Zugleich kann sie das Subcinema aber auch von einer anderen Tätigkeit ablenken. Wer bspw. die Hausarbeit macht, kann am Bügelbrett stehen, während gleichzeitig im Fernsehen eine Direct-to-Video-Veröffentlichung läuft, die jederzeit vom Bügeln ablenken kann. In der beschriebenen Situation

muss das Subcinema die Aufmerksamkeit des Publikums gewinnen, während das Cinema diese bereits hat. Der Vergleich mit dem Radio ist durchaus passend, da es zumeist nebenbei läuft, während Menschen einer anderen Tätigkeit nachgehen, bspw. ihrer Berufstätigkeit. Dabei hören sie plötzlich ein Lied, das sie mitreißt und vielleicht sogar zum Mitsingen oder Mittanzen anregt. In dieser Situation hat das Radio die Aufmerksamkeit gewonnen und die Berufstätigen zur Zuhörenden gemacht. Anschließend läuft vielleicht ein anderes Lied, das ihnen weniger gefällt, wodurch die Zuhörenden wieder zu Berufstätigen werden. Dieser ständige Wechsel ist mit dem Subcinema gleichermaßen möglich. Wenn man dem zeitgleich gesehenen Film trotz der Ablenkung inhaltlich gut folgen kann, ist dies sicherlich von Vorteil. Gemeint ist damit, dass solche Filme nicht die volle Aufmerksamkeit erfordern, sondern auch bei beiläufiger Betrachtung verstanden werden und dabei auch unterhalten können. Für diese Art des Fernsehens eignen sich die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino bestens, da sie sehr leicht zugänglich sind. Zwar gehört die wichtige Zielgruppe der Kinder im Grund- und Vorschulalter noch nicht zu den Berufstätigen, doch sie sind natürlich auch mit typischen Ablenkungsoptionen konfrontiert. Das Spielen wurde bereits als Beispiel genannt. Die 12 Merkmale des Quality-TV hatten sich fast ausschließlich auf den Inhalt der Serien bezogen. Lediglich bei zwei Punkten hatte das Publikum eine Rolle gespielt. Dabei ging es um dessen Bildungsgrad und die Zuschauer_innenzahl. Nicht berücksichtigt wurde dabei aber das Verhalten vor dem Fernseher. Folglich könnte auch die Qualität des Zusehens als ein Merkmal des Quality-TV ergänzt werden. Diese ist bei Serien wie *Lost* sehr stark gefordert, um der Handlung überhaupt folgen zu können, bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino dagegen fast gar nicht, was auch daran liegt, dass sie die Inhalte ihrer Vorgänger stark reproduzieren. *Belles zauberhafte Welt* im Kontext des Quality-TV zu analysieren, lieferte somit nicht nur Erkenntnisse über die anderen Produktionen, die ursprünglich als TV-Serie geplant waren, sondern auch über alle anderen, da sie ähnlich leicht verständlich sind. Die historisch enge Verflechtung zwischen Fernsehen und Subcinema zeigt sich also nicht nur in der Produktionsgeschichte, sondern auch in der Rezeption der Werke.

5.1.4 Figuren verlieren das Gedächtnis

Zu *Die Schöne und das Biest* gab es zwei Miquels, von denen das zuletzt erschienene aus mehreren Miquel-Episoden besteht. Dadurch werden die bereits bekannten Konflikte in *Belles zauberhafte Welt* noch dreimal ausgetragen. Folglich gibt es kein Element, das derart häufig wiederkehrte wie die Handlung aus *Die Schöne und das Biest*. In *Der König der Löwen 3 –*

Hakuna Matata, dem nächsten Midquel, wurden viele neue Perspektiven eingebaut, was durch den erneuten Wechsel der Hauptfiguren möglich war. Daher wirkte das Werk, trotz der noch eindeutigeren Wiederkehr der Handlung des ersten Teils, wesentlich frischer als *Belles zauberhafte Welt*. Diese Form der Fortsetzung kann die inhaltlichen Möglichkeiten enorm einschränken, vor allem wenn sie mit den gleichen Hauptfiguren aufwarten, die noch in demselben Konflikt stecken wie in dem Film, der den zeitlichen Rahmen für das Midquel bildet. In den Sequels dagegen gibt es stets einen neuen Konflikt. Selbst wenn dieser nur eine Weiterführung des vorherigen Konflikts ist, baut er inhaltlich stets auf die Beendigung des letztgenannten auf. Ähnlich wie bei den zuvor angesprochenen Sitcoms und Zeichentrickserien erweckte auch die Handlung der *Die Schöne und das Biest*-Reihe den Eindruck, in einer Endlosschleife zu stecken. Bspw. wiederholte sich der Lernprozess des Biests in jedem Film. So kam es am Ende des Kinofilms bereits zu der Erkenntnis, sein cholerasches und egozentrisches Wesen ändern zu müssen. Dies erkannte es allerdings schon in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*, welches zeitlich zuvor endete. Auch in den Episoden *Das kleine Zauberwort* und *Frei wie ein Vogel* zog das Biest die gleiche Lehre. Zwar ist nicht klar, in welcher zeitlichen Reihenfolge die letzten drei Werke stehen, dies ändert allerdings nichts daran, dass das Biest viermal nacheinander die gleiche charakterliche Entwicklung erlebt. Wieso diese immer wieder von Neuem beginnt, bleibt unklar. Gleichermaßen Paradebeispiel wie Persiflage auf diese ständige Wiederholung ist Kenny aus der Serie *South Park*, der in den ersten Staffeln in jeder Folge stirbt und in der nächsten dann wieder lebt. Ein möglicher Grund dafür ist das Gedächtnis, welches beim Quality-TV bereits zur Sprache kam. Über ein solches verfügen die darin handelnden Figuren, wodurch ihr Agieren auf die Ereignisse der vorherigen Folgen aufbaut. Zudem wird vom Publikum gefordert, dass es das bisherige Geschehen in Erinnerung behält, um den Inhalt weiterhin folgen zu können. All dies ist in den Episoden von *Belles zauberhafte Welt* nicht zu erkennen. Darin lösen die Figuren einen Konflikt, erleiden danach so etwas wie einen Gedächtnisverlust und durchleben den gleichen Konflikt erneut. Interessanterweise wird dies sowohl bei den besagten Fernsehserien als auch im dritten Teil von *Die Schöne und das Biest* ohne hörbare Kritik akzeptiert. Hier scheint es fast so etwas wie eine stillschweigende Einverständniserklärung zwischen den Verantwortlichen und dem Publikum zu geben, die diese ständigen Logikfehler legitimiert. In der vorliegenden Arbeit wurde bereits umfangreich darüber gesprochen, doch die Merkmale des Quality-TV werfen noch einmal ein anderes Licht darauf. So kann die Ursache für die permanente Rückentwicklung des Biestes an einer dramaturgischen Unachtsamkeit liegen. Zugleich kommt es natürlich auch in der Realität vor, dass sich Menschen gelegentlich zurückentwickeln. Sollte

das die Intention des Films gewesen sein, würde dies wahrscheinlich thematisiert werden. Überaus schlüssig erscheinen aber auch Blanchets Aussagen zum fehlenden Gedächtnis der Figuren, welches in Zeichentrickserien der 1990er Jahren allerdings häufiger auftaucht. Eine solche Serie sollte *Belles zauberhafte Welt* ursprünglich ebenfalls werden. Logikfehler waren zwar bereits in den beiden *Aladdin*-Sequels zu konstatieren. Fehler dieser Art tauchen allgemein in vielen Fortsetzungen auf, doch nur selten so offensichtlich wie in den hier untersuchten Filmen. Dabei hängt es natürlich immer vom Erinnerungsvermögen der jeweiligen Zuschauer_innen ab, ob diese auch erkannt werden. Doch in *Belles zauberhafte Welt* wird der Konflikt der ersten Episode bereits in der dritten Episode erneut behandelt, was dann selbst Menschen mit schwachem Gedächtnis auffallen dürfte. Unter Berücksichtigung der Erkenntnisse aus der Analyse des Quality-TV ist es hier vielleicht falsch, von Logikfehlern zu sprechen. Eher handelt es sich dabei um das fehlende Gedächtnis der Figuren, was in Fernsehserien dieser Art nicht unüblich ist. Es wäre dann kein Fehler mehr, sondern ein dramaturgisches Mittel, das fester Bestandteil dieser Art von Fernsehen ist. Die gleiche Erklärung lässt sich auch auf *Dschafars Rückkehr* übertragen. Folglich ist das fehlende Gedächtnis der Figuren nur bei den beiden Produktionen, die ursprünglich als Fernsehserie geplant waren. Bei der Fortsetzung von *Aladdin* wurde ignoriert, dass man der Wunderhöhle nur unter ganz besonderen Umständen entkommen kann. Dies wäre zwar nur ein Beispiel für das fehlende Gedächtnis, das allerdings notwendig ist, um einen Ausgangspunkt für den kompletten Plot zu schaffen, denn ohne *Dschafars Rückkehr* wäre von diesem nicht mehr viel übrig. In *Belles zauberhafte Welt* gibt sich das fehlende Gedächtnis der Figuren sogar innerhalb des eigenen Films zu erkennen, da das Biest in mehreren Episoden die gleiche Entwicklung durchlebt. Streng genommen gibt es dies in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* nicht so auffallend, denn das Publikum erkennt darin, dass das Biest am Weihnachtsfest viele Entwicklungen bereits durchlebt hatte, die später noch einmal notwendig waren, um wieder zum Menschen werden zu können. Letzteres geschieht in *Die Schöne und das Biest* und findet eindeutig nach dem Weihnachtsfest statt. Dadurch wird klar, dass das Biest eigentlich schon zuvor die Entwicklung durchlaufen hatte, die es wieder zum Mensch machen würde. Demzufolge hätte es das Gedächtnis irgendwann nach dem Weihnachtsfest verloren. Dies erschließt sich allerdings erst, wenn man beide Filme gesehen hat. Unabhängig davon, ob das Biest einen Gedächtnisverlust erlitten hat oder die gleiche Entwicklung zweimal durchlebt, würden sich beide Ereignisse erst in der Handlung von *Die Schöne und das Biest* bemerkbar machen. Folglich ist das fehlende Gedächtnis der Figuren nicht in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* auszumachen, sondern erst zum Ende des ersten Films, der zeitlich danach

spielt. Dies ist zwar kein großer Unterschied zu *Dschafars Rückkehr* und *Belles zauberhafte Welt*, doch er ist vorhanden. So zeigt sich die Verbindung zwischen dem Heimkino und dem Fernsehen hier in besonderer Form, da aus dem Fernsehen das dramaturgische Mittel des fehlenden Gedächtnisses der Figuren aufgegriffen wurde. Auch die polyamoröse Beziehung von Lumière wird dadurch in ein anderes Licht gerückt. Er hat in *Fifis falscher Verdacht* schlichtweg keine Erinnerung mehr daran, dass er im gleichen Zeitraum in *Das kleine Zauberwort* mit dem Kronleuchter geflirtet hat. Durch das fehlende Gedächtnis begibt sich die Handlung immer wieder in die ursprüngliche Ausgangssituation zurück. Auf gleiche Weise könnte auch das Wissen um die Beziehung mit dem Weihnachtsengel Angelique im vorherigen Film verloren gegangen sein. In den Episoden von *Belles zauberhafte Welt* lässt sich ein fehlendes Gedächtnis der Figuren attestieren, wie es in Fernsehserien dieser Zeit häufiger vorkam. Hierbei zeigt sich noch einmal in ganz besonderer Weise, wieso Lobato das Subcinema eher mit dem Fernsehen vergleicht als mit dem Cinema. Denn durch die Aneinanderreihung von Episoden, die eigentlich für eine Fernsehserie geplant waren, entsteht episodенübergreifend und vor allem auch filmübergreifend eine widersprüchliche Geschichte. So durchlebt das Biest immer wieder den gleichen Konflikt, und Lumière hat ständig eine andere Partnerin, ohne dass sie es zu merken scheinen. Genau solche zusammenhanglosen Plots sind es, die Lobato als typisch für die Direct-to-Video-Veröffentlichungen erachtet (Vgl. Lobato 2009, S. 147).

Beim Quality-TV sieht es anders aus: Hier sezieren die Zuschauer_innen auf der ganzen Welt jede einzelne Szene, und selbst noch so kleine Fehler werden lautstark sanktioniert. Hier zeigt sich ein kompletter Kontrast zu den Serien, die kein Gedächtnis haben. Vielleicht gibt es beim Publikum aber auch ein Bedürfnis nach diesen statischen Figuren. Man erinnere sich an die Zuschriften der Kinder, die sich die Rückkehr ihrer geliebten Figuren gewünscht hatten (Vgl. Hoffman 1997). Durch eine fortlaufende Handlung würden sich diese verändern oder vielleicht sogar verschwinden. Aufgrund des fehlenden Gedächtnisses bleiben sie immer gleich. Vielleicht ist genau das der Wunsch der Kinder. Sie wollen nicht, dass sich ihre lieb gewonnenen Figuren verändern. Die Figuren werden an einem bestimmten Punkt ihrer charakterlichen Entwicklung eingefroren und bei der Veröffentlichung eines neuen Films wieder aufgetaut. Die fehlende Originalität, die die Direct-to-Video-Releases auszeichnet, zeigt sich hier in der bisher deutlichsten Form, denn das Publikum bekommt in dreifacher Ausführung eine Reproduktion des Kinofilms zu sehen. Anders als bei *Dschafars Rückkehr* handelt es sich hierbei nicht um den geplanten Anfang einer Fernsehserie, die aus inhaltlichen Gründen im Laufe der Produktion

zu einem Spielfilm transformiert wurde, sondern um fertige Episoden, die veröffentlicht werden sollten, weil sie als zu schlecht befunden wurden. Anschließend sind sie aneinandergereiht und als Film für das Heimkino veröffentlicht worden. Der gefundene Weg der kommerziellen Auswertung bereits aussortierter Folgen zeugt durchaus von Originalität, doch diese sollte sich eigentlich eher im Inhalt des Werkes zeigen. Die Entstehungsgeschichte von *Belles zauberhafte Welt* gleicht der einer Resteverwertung, wie sie bei der Metapher mit dem Schlachthof bereits erörtert wurde. Von einer Fortsetzung wünscht sich das Publikum oftmals, noch einmal etwas Ähnliches zu erleben wie im ersten Teil. Die Deutlichkeit, in der dies in *Belles zauberhafte Welt* geschieht, ist allerdings selbst in einer Zeit, in der das Kino voll von Remakes, Sequels und Prequels ist, überraschend. Nachdem die Handlung des Kinofilms bereits in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* reproduziert wurde, kann man sie nun noch dreimal in Episodenform sehen. Das ständige Variieren der immer gleichen Geschichte scheint selbst für den Direct-to-Video-Markt in überzogenem Maß *derivative* zu sein. Doch dem war nicht so. *Belles zauberhafte Welt* ist bis heute in den DVD-Regalen des Einzelhandels zu finden, aus dem renommierte Produktionen der gleichen Ära schon lange verschwunden sind. Auch im Fernsehen wird das Werk regelmäßig ausgestrahlt (Vgl. AGF 2020). Somit ist der dritte Teil von *Die Schöne und das Biest* ein eindeutiger Beleg dafür, dass fehlende Originalität kein Nachteil ist, selbst wenn sie noch so deutlich ausfällt. Möglicherweise wird der Wunsch nach Originalität gemeinhin sogar überschätzt. Es gibt sehr viele Menschen, denen ein Film einfach so gefallen hat, wie er war, verlangen oftmals gar nicht danach, dass sich bei der Fortsetzung etwas Wesentliches ändert. Die bisherigen Ausführungen folgten stets der Frage, wieso sich das Publikum erneut eine Reproduktion von *Die Schöne und das Biest* anschaut. Die Gegenfrage dazu lautet schlicht: Wieso nicht? Wenn sie schon angeschaut haben, wie die Handlung in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* reproduziert wird, wieso nicht noch einmal in *Belles zauberhafte Welt*? Ein mögliches Szenario wäre, dass sich das Publikum, einschließlich dem im Vor- und Grundschulalter, der ständigen Wiederholungen in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino bewusst war, sie aber dennoch gut fand. Daraus entsteht die Erwartungshaltung, zumeist die Reproduktion eines Kinofilms zu sehen, die zwar nicht an diesen herankommt, aber dennoch gut unterhält. Am Anfang von *Cinderella* sagt die Erzählstimme im Voiceover „Hier kommt eine Story, die wir alle kennen, und trotzdem kann man sie gar nicht oft genug hören, so toll ist die Geschichte von Aschenputtel“ (CINDERELLA). Diese Aussage lässt sich sicherlich auch auf *Die Schöne und das Biest* übertragen, der das Märchen zunächst in einem Zeichentrickfilm von Neuem erzählte und die Geschichte in den Fortsetzungen reproduzierte. So stellt sich *Belles zauberhafte Welt* als ein

herausragendes Beispiel für Direct-to-Video-Veröffentlichungen dar. Lobatos Ansicht nach ist es für diese von Vorteil, wenn sie so wenig originell wie möglich sind, was hier eindeutig erfüllt wird. Wie bereits erläutert, wird es fast schon übererfüllt. In der vorliegenden Arbeit taucht das mehrmalige Wiederholen des gleichen Erfolgsrezepts zum ersten Mal auf. Wenn man einen Blick auf andere Direct-to-Video-Reihen wirft, zeigt sich allerdings, dass dieses Schema noch deutlich weiter zurückverfolgt werden kann. Ein Beispiel hierfür wäre die *Barbie*-Reihe, die ganze 37 Direct-to-Video-Veröffentlichungen umfasst und offenbar noch immer kein Ende gefunden hat. Bereits zum Erscheinen des 25. Films wurde verkündet, dass mittlerweile mehr als 110 Millionen Einheiten abgesetzt werden konnten. Wir haben es hier also mit einem ähnlichen Phänomen zu tun wie bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Beide erzielten immense Verkaufszahlen. Dennoch scheinen sie an Präsenz verloren zu haben. Anlässlich der Veröffentlichung des 25. Films gab Rod Hudnet, der Executive Producer and Vice President of Barbie Entertainment at Mattel, ein Interview, in dem er die inhaltliche Wiederholung offen ansprach. So wurden immer wieder Ballettfilme produziert, und es kam sogar zu Remakes innerhalb der Reihe (Vgl. Strecker 2013). In Sachen Redundanz wird die *Die Schöne und das Biest*-Trilogie hier bei Weitem überboten. Wenn in einer anderen Reihe über fast 37 Filme hinweg immer wieder die gleichen Elemente wiederkehren, ist es kaum noch überraschend, dass dies auch über drei Teile hinweg gelingen kann. Vielleicht haben wir es hier mit einer Sehgewohnheit zu tun, die mit dem *repeat viewing* vergleichbar ist. Nur dass hierbei nicht immer wieder der gleiche Film gesehen wird, sondern eine Variation. Eine interessante Information dazu findet sich im Interview mit Rod Hudnet, als er über die *Barbie*-Filme spricht, die dem Musicalgenre zugeordnet werden. Diese seien beim Publikum am beliebtesten, von Mädchen würden sie durchschnittlich 12mal angesehen (Vgl. ebd.). Diese Zielgruppe herauszuheben, wirkt erst einmal ungewöhnlich. Zugleich dürften die Jungen kein großes Interesse an den *Barbie*-Filmen haben und würden den Durchschnitt evtl. nach unten ziehen. So befriedigen diese Werke zum einem das Bedürfnis nach dem *repeat viewing*, zum anderem wird es durch die Variation der bekannten Inhalte in weiteren Produktionen von Neuem angeregt. Folglich lässt sich diese Beobachtung nicht nur bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino anstellen, sondern auch bei den *Barbie*-Filmen. Die inhaltliche Redundanz ist somit nicht spezifisch für die Direct-to-Video-Veröffentlichungen von Disney, sondern tritt auch bei anderen Produktionen auf. Dies muss nicht zwangsläufig auf Einfallslosigkeit zurückzuführen sein, sondern könnte mit dem Zusammentreffen von Angebot und Nachfrage zusammenhängen. Diese Funktion wird auf dem Direct-to-Video-Markt genauso erfüllt wie auf jedem anderen Markt auch. Die Nachfrage entsteht, wenn die

Kundschaft den Bedarf nach einem Produkt verspürt und diesen mit der vorhandenen Kaufkraft befriedigen kann. Je größer diese ist, umso wahrscheinlicher wird das Unternehmen eine Produktdifferenzierung vornehmen, um den Gewinn zu maximieren. Genau dies ist auch bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino passiert. Die kontinuierliche Nachfrage belegt, dass das Publikum einen anhaltenden Bedarf nach den wiederkehrenden Inhalten hatte. Den Regeln des Marktes folgend wurden diese auch weiterhin produziert. Auch Peter Schneiders Sorge um den Reputationsverlust von Disney unterlag diesen Regeln. Somit zeigt sowohl *Belles zauberhafte Welt* als auch die *Barbie*-Filme, dass es eine Nachfrage an inhaltlicher Redundanz besteht, die besonders auf dem Direct-to-Video-Markt auffällt. Zugleich gilt zu berücksichtigen, dass sich dieser in einer sehr frühen Phase befand und mit *Dschafars Rückkehr* gerade erst seinen ersten großen Hit hervorgebracht hatte, als Peter Schneider seine Aussage traf. Folglich musste sich noch herausstellen, welche Wirkung die Direct-to-Video-Veröffentlichungen entfachen konnten. Die Einschätzung von Schneider war, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino der Reputation von Disney schaden würden. Tatsächlich ließ sich später nicht einmal ein Einfluss auf die Reputation der Kinoproduktionen erkennen.

Anders als in den vorherigen Kapiteln zur Handlung wurde hier sehr stark auf Besonderheiten wie die polyamoröse Beziehung von Lumière, das fehlende Gedächtnis der Figuren oder auch die wiederkehrenden Elemente eingegangen. Da sich die einzelnen Geschichten nicht im Wesentlichen von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* abheben, sind nur einzelne Aspekte daraus betrachtet worden. Die große Ähnlichkeit ist, wie bereits erläutert, auf die inhaltlich begrenzten Möglichkeiten des erneuten Midquels zurückzuführen. Die Bedeutung des Midquels wurde ebenfalls bereits im Kontext von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* untersucht. So unterscheidet sich dieses Kapitel sehr stark von den Ausführungen über die vorherigen Fortsetzungen, da sich auch der Film sehr stark von seinen Vorgängern unterscheidet.

5.2 Die neuen Schlossbewohnenden

Wie im vorherigen Kapitel bereits zu erkennen war, sind die Hauptfiguren nicht in allen drei Episoden identisch. *Das kleine Zauberwort* und *Frei wie ein Vogel* widmen sich Belle und dem Biest, die bereits im in den ersten beiden Teilen im Zentrum standen. In *Fifis falscher Verdacht* wird dagegen Lumière in den Mittelpunkt gerückt. Letzteres ist besonders interessant, da hier

im kleineren Rahmen erstmals die Hauptfigur gegenüber dem Kinofilm ausgewechselt wird. Bei den kommenden Fortsetzungen sollte dies sogar mehrmals für den ganzen Spielfilm passieren. Der erste Schritt in diese Richtung wurde allerdings in *Fifis falscher Verdacht* gemacht. Die Bedeutung der Wechsel der Hauptfigur wird an späterer Stelle noch einmal ausführlich beleuchtet werden. Nichtsdestotrotz sind, über den ganzen Film hinweg betrachtet, erneut Belle und das Biest die Hauptfiguren. Charakterlich zeigen sie keine Facetten, die nicht bereits in den beiden Vorgängern zu sehen waren. Auch darauf wurde bereits im vorherigen Kapitel eingegangen, genauso wie auf die Wirkung des Midquels auf die Charakterentwicklung. Erneut gelingt es einer Figur, in diesem Fall Belle, das wahre Gesicht hinter der Fassade einer anderen Figur zum Vorschein bringen, nämlich beim Biest. Es kann allerdings noch die Entwicklung nehmen, die es wörtlich sein wahres Gesicht zeigen lässt, da seine Verwandlung erst am Ende des Kinofilms erfolgt. Hier zeigen sich erneut die begrenzten Möglichkeiten, die ein Midquel bietet. Somit ist die nicht vorhandene Charakterentwicklung auf den Zeitraum zurückzuführen, in dem die Handlung angesiedelt ist.

An neuen Figuren wurde in *Belles zauberhafte Welt* nicht gespart. Wie schon im Vorgänger werden auch hier wieder diverse Gegenstände zum Leben erweckt. In der ersten Episode geschieht dies mit einer Schreibfeder, einem Kronleuchter, einem Wasserhahn und einem Spültuch. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird an dieser Stelle nicht erhoben, da es zu viele Figuren gibt, die teils nur für wenige Augenblicke zu sehen sind und meist keine Sprechrolle haben. Die Ausnahme bildet hier das Wörterbuch, welches sogar einen Namen hat: Dudinus. Ansonsten fällt es dadurch auf, dass es zu den Wörtern, die die anderen Figuren sagen, gerne die entsprechende Definition vorträgt. Dies ist eine Art *running gag*, der sich durch die ganze Episode zieht. Die herausragende Figur in der zweiten Episode ist die Staubwedeldame Fifi, deren Bedeutung im vorherigen Kapitel bereits ausführlich behandelt wurde. Ansonsten gibt eine lebende Badewanne, eine Tube, eine Schere und einen Kleiderständer. Insgesamt zeigen die beiden Fortsetzungen eine große Bandbreite an Gegenständen, die zum Leben erweckt wurden. Dies ist auch ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu den restlichen Disneyfilmen, in denen es ansonsten hauptsächlich menschliche und tierische Figuren zu sehen gab. In der letzten Episode taucht dann noch der Vogel als neue Figur auf, der weder einen Namen noch eine Sprechrolle hat. Er dient in erster Linie dazu, noch einmal die positiven Charakterzüge von Belle zum Ausdruck zu bringen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es in jeder Episode eine Nebenfigur gibt, die eine größere Rolle spielt. Den meisten Platz nimmt Fifi ein, die vor allem Gefühle wie Liebe und Eifersucht zum Ausdruck bringt. Dudinus dagegen bringt

Humor in das Geschehen. Der Vogel äußert einen Freiheitsdrang, wodurch seine Geschichte durchaus als Metapher für das Schicksal von Belle interpretiert werden kann. Des Weiteren steht er für eine Hilfsbedürftigkeit, die die Hilfsbereitschaft der weiblichen Hauptfigur zum Vorschein bringt. In *Aladdin und der König der Diebe* und *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* gab es mit Cassim und Orgel Forte zwei neue Nebenfiguren, die eine wichtige dramaturgische Funktion erfüllt haben. Nicht ganz so wichtig war mit El Fatal die einzige neue Nebenfigur in *Dschafars Rückkehr*. Aufgrund der episodenhaften Struktur lässt sich eine derartige Bewertung für *Belles zauberhafte Welt* nur sehr schwer abgeben. Natürlich spielt Fifi eindeutig die wichtigste Rolle, zugleich taucht sie aber nur in einer einzigen Episode auf, während Cassim und Orgel Forte den gesamten Film über zu sehen sind. Insgesamt gibt es im dritten Teil keine neue Nebenfigur, die episodенübergreifend auftritt. Daher stößt die Vergleichbarkeit der Filme hier an ihre Grenzen, was bei der enormen Vielfältigkeit der Fortsetzungen durchaus vorkommen kann. Zugleich wird durch die episodenhafte Struktur besonders deutlich, wie wichtig die neuen Figuren sind, um neue Impulse in die vorhandene Figurenkonstellation zu bringen. So taucht beispielsweise Fifi in *Fifis falscher Verdacht* erstmals auf und bringt eine neue Dynamik in die Freundschaft zwischen Belle und Lumière. In der nächsten Episode ist diese dann schon wieder verschwunden, dafür kommt der Vogel angefliegen, der zum Unmut des Biests die Aufmerksamkeit seiner Gefangenen auf sich zieht. Die Hilfsbedürftigkeit des Vogels, um diese als Beispiel zu nehmen, könnte potentiell auch durch eine andere Figur des bereits vorhandenen Ensembles verkörpert werden. Den Vogel zeichnet allerdings etwas aus, das den anderen Schlossbewohner_innen mittlerweile fehlt – er stellt eine Neuheit dar. Letzteres ist vielleicht der wichtigste Faktor bei einer Fortsetzung, da er die Zuschauer_innen dazu bewegt, sich das neue Werk anzuschauen. Nun ist der Vogel sicherlich nicht der entscheidende Grund dafür, dass sich die Menschen die Videokassette gekauft haben. Sein Einfluss auf den Erfolg dürfte, falls überhaupt vorhanden, marginal sein. Auf dem abgebildeten VHS-Cover ist er nicht zu sehen, dort tauchen stattdessen Dudinus und die Schreibfeder auf. Den meisten Platz darauf nehmen eindeutig die Figuren aus *Die Schöne und das Biest* ein. Die Abbildung neuer Figuren wie Dudinus auf dem Cover ist dennoch wichtig, da diese signalisieren, dass es sich um eine Neuheit handelt. Letzteres wird natürlich noch durch weitere Faktoren kenntlich gemacht. An dieser Stelle sollte allerdings deutlich gemacht werden, dass neue Figuren neben ihrer dramaturgischen Funktion auch noch eine wichtige Rolle in der Vermarktung spielen. Besonders deutlich wird dies in *Aladdin und der König der Diebe*, bei dem der wichtigste Neuzugang sogar im Titel des Films auftaucht. Allerdings wird Cassim darin nicht namentlich erwähnt, sondern nur unter seinem Beinamen.

Abschließend lässt sich noch festhalten, dass die Zahl der neuen Figuren in den Fortsetzungen der Disneyfilme kontinuierlich angestiegen ist. In *Dschafars Rückkehr* kam mit El Fatal nur eine Nebenfigur hinzu. In *Belles zauberhafte Welt* gibt es Dudinus, Angelique, die Schreibfeder, den Vogel und darüber hinaus noch die zahlreichen Haushaltsgegenstände, die eher im Hintergrund bleiben. Letztere fallen aufgrund ihres kreativen Erscheinungsbildes dennoch ins Auge. Solch passive Figuren gibt es natürlich auch im *Aladdin*-Sequel, z. B. die Bürger_innen in den Straßen von Agrabah, die weit gewöhnlicher daherkommen und darum kaum auffallen. Insgesamt zeigt sich *Belles zauberhafte Welt* als der Film, der dem Modell des Subcinema bisher am vollständigsten entspricht. Auf die große Beliebtheit der Sidekicks wurde reagiert, in dem erstmals eine Nebenfigur zur Hauptfigur aufgewertet wurde, wenn auch zunächst nur für eine Episode. Es handelt sich dabei um den Kerzenständer Lumière. Zugleich stellt dieser aber auch das einzige Element dar, das im Kontext der Disneyfilme progressiv wirkt, da er eine polyamoröse Beziehung führt.

5.3 Keine Angst um die Reputation

Zu *Belles zauberhafte Welt* ließen sich viele interessante Beobachtungen anstellen. Der Episodenfilm, der Wechsel der Hauptfigur, das fehlende Gedächtnis des gesamten Figurenensembles – all dies taucht hier erstmals in einer Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino auf. Doch neben den inhaltlichen Gesichtspunkten lässt sich auch eine interessante Beobachtung zu der Veröffentlichung selbst anstellen. So hatte Peter Schneider nach dem Erscheinen von *Dschafars Rückkehr* noch einen Reputationsverlust durch die Qualität der Fortsetzungen befürchtet, was sich in der Zwischenzeit gelegt zu haben scheint. Während mit der Direct-to-Video-Veröffentlichung von *Dschafars Rückkehr* ein neuartiger Weg gefunden wurde, um einen Film, von dem man im Hause Disney sehr überzeugt war, auf den Markt zu bringen, handelte es sich bei *Belles zauberhafte Welt* und später bei *Atlantis – Der Rückkehr* eher um das bereits erwähnte Recycling von Inhalten, die für die anfangs geplante TV-Auswertung als ungeeignet empfunden wurden (Vgl. Schaefer 2020). Dementsprechend war die Entscheidung für eine Direct-to-Video-Veröffentlichung bei den beiden letztgenannten Filmen bereits nicht mehr neuartig, sondern sie scheint eine der letzten Möglichkeiten gewesen zu sein, um mit diesen Werken überhaupt noch Einnahmen zu erzielen. Bei Walt Disney scheint ein enormes Umdenken stattgefunden zu haben, denn während es zuvor Angst vor einem Reputationsverlust gab, wurden nun sogar die Inhalte veröffentlicht, die eigentlich schon als zu schlecht befunden worden waren. Die Sorgen von Peter Schneider lassen sich nur noch anhand

des Verzichts auf den Namen des *Die Schöne und das Biest*-Franchises im Titel von *Belles zauberhafte Welt* erahnen. Auf den Markt kam das Werk aber trotzdem. Folglich hatte Disney mit dem Heimkino eine Möglichkeit gefunden, die einstigen TV-Projekte doch noch auszuwerten. Die Werke für das Subcinema scheinen der Reputation nicht so viel anhaben zu können wie die für das Cinema. Es sei allerdings angemerkt, dass auch bei *Belles zauberhafte Welt* im Titel wieder nicht explizit auf den Kinofilm verwiesen wurde. Dies erfolgte erst Jahre später, als er als *Die Schöne und das Biest: Belles zauberhafte Welt* auf den Markt kam (Vgl. Amazon 2021). Diese Titeländerung kann durchaus als *textual instability* betrachtet werden, eine solche Titeländerung ist allerdings nicht ungewöhnlich und trifft oftmals sogar große Kinoblockbuster. *Atlantis – Das Geheimnis der verlorenen Welt* reichte bereits nicht mehr an die Erfolge der Disney-Renaissance heran, weshalb es bei der Fortsetzung auch weniger Reputation zu verlieren gab. Wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *Belles zauberhafte Welt* erlitt Walt Disney tatsächlich einen Reputationsverlust, dessen Ursache aber meist in der nachlassenden Qualität der Kinofilme gesehen wird.

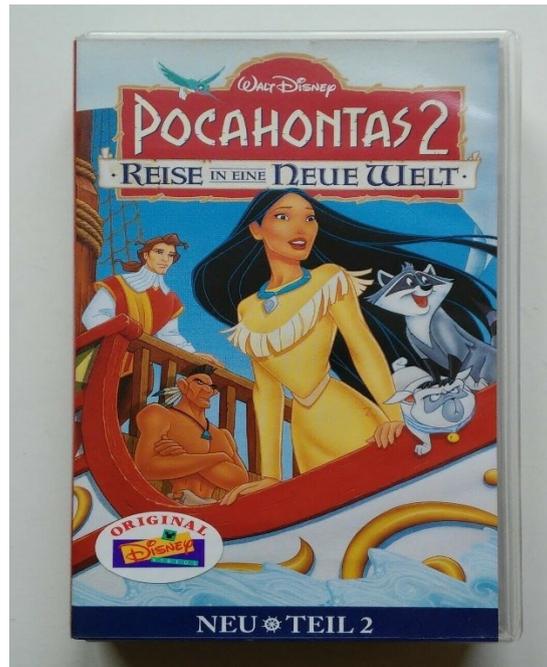


(Abbildung: *Die Schöne und das Biest: Belles zauberhafte Welt* auf DVD)

6. Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt

Am 4. August 1998 erschien mit *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* bereits sechs Monate nach *Belles zauberhafte Welt* eine weitere Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino. Somit kamen erstmals zwei Sequels in einem Jahr auf den Markt. Über die Verkaufszahlen oder den Umsatz des Films liegen keine Informationen vor. Wie gewohnt, sind

die zuständigen Regisseure und Drehbuchautor_innen andere als beim Kinofilm. Darunter befindet sich erneut kein bekannter Name. Insgesamt fällt auf, dass es im Zeichentrick- und Animationsfilm weit weniger namhafte Regisseur_innen gibt als im Realfilm-Bereich. Aus deutscher Perspektive fällt einem sicherlich der gebürtige Münchner Wolfgang Reithermann ein. In den USA gibt es John Lasseter und Hayao Miyazaki in Japan. Beide werden allerdings sehr stark mit bestimmten Unternehmen assoziiert: Miyazaki mit dem von ihm gegründeten Studio Ghibli, Lasseter mit Pixar, wo sie hohe Positionen innehatten. Insgesamt scheinen Zeichentrick- und Animationsfilme eher mit den Produktionsstudios assoziiert zu werden als mit den Personen hinter den Kulissen. Ein weiteres Beispiel hierfür wären die britischen Aardman Animations. So hat ein Regisseur wie John Musker mit *Arielle, die Meerjungfrau*, *Aladdin*, *Hercules*, *Küss den Frosch* und *Vaiana* eine beachtliche Filmographie vorzuweisen. Dennoch werden all diese Werke nicht als Musker-Filme, sondern als Disneyfilme wahrgenommen. Sein Name ist selbst bei enzyklopädischen Filmfans nicht annähernd so bekannt wie z. B. Paul Thomas Anderson, obwohl dessen gesamte Filmographie weniger Geld eingespielt hat als *Vaiana*. Hier lässt sich erneut eine Marginalisierung erkennen, wie sie auch dem Subcinema zugeschrieben wird. Sie fällt allerdings nicht so stark aus wie bei den zuvor angesprochenen Synchronschauspieler_innen. So gibt es bspw. den Oscar für den besten animierten Film, doch in den Kategorien für den besten Film oder die beste Regie können die Beteiligten kaum mit Nominierungen, geschweige denn mit Auszeichnungen rechnen. Auch in den Listen der besten Filme aller Zeiten oder zumindest einer Dekade tauchen oftmals keine Zeichentrick- und Animationsfilme auf. Die Tendenz zur Marginalisierung zeichnete sich also schon bei den konventionellen Vertriebsmustern ab, im Subcinema durchdringt sie nur noch weitere Bereiche. Dort wurden die Fortsetzungen nämlich auch von der Kritik verrissen oder ignoriert. Zudem ist das zugehörige Merchandise nur für kurze Zeit verfügbar gewesen, was für die Sichtbarkeit im öffentlichen Raum nicht förderlich war. Dies liefert aber noch immer keine Antwort darauf, wieso der Inhalt aus *Pocahonats* heute so viel weniger in Erinnerung geblieben ist als sein Nachfolger.



(Abbildung: *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* auf VHS)

6.1 Culture Clash

Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt ist das erste Sequel seit *Aladdin und der König der Diebe*. Die Handlung setzt kurz nach dem Ende des Kinofilms ein. Die Titelfigur leidet nach John Smiths Aufbruch nach London noch immer an Liebeskummer. Nachdem der Winter vorbei ist, trifft ein neues Schiff ein, auf dem sich der Diplomat John Rolfe befindet. Er wurde vom König entsandt, um den Häuptling nach England zu bringen, wo er mit ihm verhandeln möchte. Dadurch soll ein drohender Krieg vermieden werden, vor dem ihn Governor Ratcliffe fälschlicherweise warnt. Der Häuptling macht sich allerdings nicht selbst auf den Weg, sondern sendet seine Tochter Pocahontas.

Pocahontas war der erste Zeichentrickfilm von Disney, der auf dem Leben einer realen Person basiert. Bei dieser handelt es sich natürlich um Pocahontas, deren Geschichte allerdings einigen starken Änderungen unterzogen wurde. Aus ihrem Leben sind jedoch noch weitere Abschnitte überliefert, die über das Ende des Kinofilms hinausgehen. Diese werden in *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* aufgegriffen. Der erste Hinweis darauf, dass das Sequel erneut auf wahren Begebenheiten basiert, ist das Erscheinen von John Rolfe. Historisch gesehen tauchte dieser erstmals im Leben von Pocahontas auf, nachdem John Smith die Rückreise nach Großbritannien angetreten hatte. Letzterer war ebenfalls eine reale Person – wie auch der Antagonist Governor Ratcliffe, der im zweiten Teil erneut auftaucht. Gleiches gilt auch für

einige neue Figuren wie König James und Queen Anne. Walt Disney orientierte sich bei der Entwicklung des Kinofilms nicht an einem bestimmten Standardwerk zum Thema Pocahontas, sondern arbeitete mit mehreren Historiker_innen zusammen, die die Hintergründe recherchierten (Vgl. Mallory 2013). Dem fertigen Film ist dies nur bedingt anzumerken, da dieser von den wahren Begebenheiten eher inspiriert zu sein scheint, als dass er sie strikt nacherzählt. Zwar gibt es unterschiedliche Überlieferung über das Leben von Pocahontas, doch egal von welcher Variante ausgegangen wird, nimmt der Disneyfilm eine massive Beschönigung daran vor. Die Kritik daran bricht seit dem Kinostart nicht ab. Der Beziehung zwischen John Smith und Pocahontas wird kein hoher Wahrheitsgehalt zugeschrieben. Zudem wäre sie damals erst 12 Jahre alt gewesen. Laut Chief Robert Green, dem Häuptling des Patawomack-Stammes, war dies damals ein übliches Heiratsalter, da die Lebenserwartung nur bei ca. 30 Jahren lag (Vgl. Hansen 2007). Für einen Disneyfilm in den 1990er Jahren wäre eine Kinderehe jedoch ein äußerst problematischer Inhalt gewesen. Auch über das weitere Leben von Pocahontas gibt es unterschiedliche Überlieferungen:

Pocahontas sei in Gefangenschaft vergewaltigt worden, habe einen Sohn zur Welt gebracht und danach der Heirat mit dem Tabakpflanzer John Rolfe zugestimmt, um der Gefangenschaft zu entkommen, heißt es bei den Mattaponi. Die englische Version dagegen: Pocahontas lernte im Haus eines Geistlichen Sprache und Gepflogenheiten der Engländer, konvertierte zum Christentum und nahm den Namen Rebecca an. Sie verliebte sich in Rolfe, heiratete ihn und bekam einen Sohn (Kronbichler 2017).

Wenig überraschend orientiert sich *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* eher an der englischen Version. Die Überlieferung des Mattaponi-Stammes wäre für das Publikum von Disney im Vor- und Grundschulalter eindeutig nicht geeignet gewesen. Geeigneter scheint da das Publikum von Terrence Malick, der sich im Jahr 2005 für *The New World* jedoch ebenfalls an der englischen Version orientierte. All diese Problematiken durften auf keinen Fall unerwähnt bleiben, zugleich ist es nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen, sondern herauszufinden, was deren Handlungen und Figuren auszeichnet. Nun ist es schwer, beides losgelöst voneinander zu betrachten, da die Überlieferungen den Ausgangspunkt für *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* bilden. So liegt hier erstmals seit *Aladdin und der König der Diebe* wieder ein konventionelles Sequel vor, dessen einzig progressives Element auf eines der wenigen unstrittigen Ereignisse im Leben von Pocahontas zurückzuführen ist – die Ehe mit John Rolfe. Folglich wird hierbei eine Entwicklung analysiert, die im Disney-Kontext eine

Progression darstellt, im Kontext der Überlieferung des Mattaponit-Stammes jedoch eine massive Beschönigung ist. Eine solche taucht nicht zum ersten Mal in einem Disneyfilm auf, ganz im Gegenteil, es gibt sogar bereits einen Begriff, der sie sehr treffend beschreibt: *Disneyfication*. In *Disney Culture* beschreibt John Willis, wie die europäische Vorlage für *Die Schatzinsel* vom damals noch lebenden Walt Disney für die Leinwand adaptiert wurde:

Walt Disneyfied his European source material: simplifying narrative, adding new characters and creatures, introducing comedy and music, and highlighting the sentimentality. He transformed tired and overfamiliar stories into spectacular and exciting movies. Disney fed the Hyperion and Burbank studios with European folklore, and out came cartoon blockbusters
(Willis 2017, S. 54).

Auch wenn sich die Aussage auf europäische Werke bezieht, lässt sie sich problemlos auch auf die Adaption von *Pocahontas* übertragen. Sie eignet sich sogar sehr als Einleitung für die Analyse der Handlung von *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt*. Willis spricht an dieser Stelle allerdings nicht von *Disneyfication*, sondern von *disneyfied*, welche er beide synonym verwendet. Aus der Summe der Vereinfachung der Geschichte sowie dem Hinzufügen von Humor, Musik und lustigen Tieren ergibt sich die Beschönigung, von der zuvor gesprochen wurde. Zwar wird unter Vereinfachung der Geschichte zumeist die Minderung der Komplexität verstanden, sie kann sich allerdings auch auf die Erhöhung des Lebensalters der Protagonistin beziehen. Denn für das junge Publikum sind die Abenteuer einer erwachsenen Frau sicherlich einfacher zu ertragen als die Entführung, Versklavung und Zwangsverheiratung eines gleichaltrigen Mädchens.

Pocahontas endete mit dem Aufbruch John Smiths nach England, welcher historisch belegt ist (Vgl. Hollstein 2017). *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* knüpft nahtlos daran an und setzt seine Erzählung mit der Ankunft von John Rolfe fort. Der Film endet mit Pocahontas' Abreise in Richtung Jamestown und lässt somit einige Ereignisse aus, die in ihrem weiteren Leben noch folgten. Dazu zählen u. a. die Hochzeit mit John Rolfe und natürlich ihr Tod. Letzterer wäre ein ungewöhnliches Ende für einen Film von Disney, in denen die Hauptfiguren für gewöhnlich ein Happy End beschert bekommen und nicht aus dem Leben treten. Stattdessen kommt es am Schluss zu einer Wendung, die es zuvor in noch keiner anderen Fortsetzung eines Disneyfilms gab. Dann nämlich wechselt die Hauptfigur ihr *love interest*. Dies bezeichnet Folgendes:

eine Figur, die ein – erreichbares oder unerreichbares – Objekt der Begierde oder Sehnsucht des Protagonisten ist. Insbesondere wenn die Figur unerreichbar und vor allem eine sexuelle Begegnung nicht möglich ist, erweist sich die intentionale Orientierung oder gar Fixierung der antagonistischen Figur auf ihr *love interest* als Grundelement des dramatischen Konflikts (Amann 2012).

Im Kinofilm war noch John Smith das *love interest* von Pocahontas. Der Konflikt lag darin, dass die beiden unterschiedlichen Kulturen angehörten. Sie ist eine amerikanische Ureinwohnerin, und er ist Engländer. Ihre Kulturen pflegten nicht nur konträre Lebensauffassungen, sondern sahen auch keine interkulturellen Liebesbeziehungen vor. Dennoch schafften es die beiden, ihre Gefühle füreinander nicht vor ihrem Umfeld verstecken zu müssen. Zur Trennung kam es erst, als John Smith aus gesundheitlichen Gründen nach London zurückkehren musste. Mit Ausnahme des letzten Satzes basiert keine der Aussagen in dem Abschnitt auf wahren Begebenheiten. Die Beziehung zwischen Pocahontas und John Smith ist historisch nicht belegt. Bekannt ist lediglich, dass die beiden ein gutes Verhältnis zueinander hatten. Des Weiteren gibt es die weit verbreitete Geschichte, nach der Pocahontas das Leben von John Smith rettete, als ihr Vater ihn töten wollte. Der Wahrheitsgehalt dieser Geschichte ist umstritten, im Film wird sie dennoch adaptiert und stellt sogar den dramatischen Höhepunkt ihrer Liebe dar (Vgl. Hansen 2007). Die Handlung der Sequels führt Pocahontas dann in die Beziehung, die sie auch im wahren Leben geführt hat, nämlich mit John Rolfe. Lange Zeit kann dieser allerdings nicht als *love interest* bezeichnet werden. Zwar steht er Pocahontas mit Rat und Tat zur Seite, dennoch ist sie nicht nur nach London gereist, um den König zu sprechen, sondern auch weil sie auf ein Wiedersehen mit John Smith hoffte. Letzterer ist im Sequel die meiste Zeit abwesend und hat am Ende bereits kein Interesse mehr an Pocahontas. Dies war für einen Disneyfilm bereits sehr ungewöhnlich, weil darin üblicherweise die ewige Liebe gefunden wird. In *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* steigt allerdings auch die Zuneigung der Titelfigur für John Rolfe merklich an. Somit ist sie zwischen zwei Männern hin- und hergerissen. Die Entscheidung für einen der beiden wird ihr abgenommen, da John Smith ein anderes Leben anstrebt. So kann sie in eine Beziehung mit John Rolfe eintreten, ohne dem Verdacht der Untreue ausgesetzt zu sein, weil ihr bisheriges *love interest* keine Gefühle mehr für die hat. Zugleich wird das Herz von Pocahontas nicht gebrochen, da ihre Liebe mittlerweile nicht mehr ausschließlich John Smith gilt. So vollziehen sie eine einvernehmliche Trennung, die keinem Beteiligten einen Schaden zufügt. Zwar gab es in Disneyfilmen schon erbitterte Kämpfe, um das Herz einer anderen Figur zu gewinnen, z. B. in *Cinderella*. Darin war jedoch die Seite der Antagonistin verwickelt, was in *Pocahontas 2 – Die*

Reise in eine neue Welt nicht der Fall ist. Pocahontas, John Smith und John Rolfe zeigen in den Filmen zwar nicht nur ihre guten Seiten, dennoch ist Pocahontas insgesamt die Protagonistin, und die beiden andere stehen ihr stets zur Seite. Dementsprechend spielen sich zwischen ihnen auch keine Intrigen ab, wie sie beispielsweise die Stiefschwestern von Cinderella einfädeln. Zudem kommt die Frage, für welchen Mann sich Pocahontas entscheiden wird, erst wenige Minuten vor dem Ende des Films auf. An dieser späten Stelle wird der Konflikt nicht mehr umfassend thematisiert, sondern umgehend gelöst, womit der erstmalige Wechsel des *love interests* in der Fortsetzung eines Disneyfilms harmonisch verläuft. Trotz aller Harmonie handelt es sich hierbei um einen eklatanten Bruch mit der Disney Culture, wo sonst stets der Glaube an die Liebe auf den ersten Blick hochgehalten wurde (Vgl. Willis 2017, S. 123). Dieser geht einher mit dem Glauben an die ewige Liebe in der Form einer monogamen Beziehung. Besonders deutlich zeigt sich dies in *Die Schöne und das Biest*. Dort ist es der Kuss der wahren Liebe, der das Biest zurück in seine menschliche Gestalt verwandeln kann. Die Liebe wird hier als eine übersinnliche Bestimmung stilisiert. Diese Vorstellung wurde in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino massiv untergraben. In *Belles zauberhafte Welt* gab es bereits die indirekte Darstellung einer polyamorösen Beziehung eines Disney-Sidekicks. Doch nun ist es die Protagonistin, die sich offen über die Konventionen hinwegsetzt und ihr *love interest* wechselt. Es handelt sich hierbei um eines der bisher progressivsten Elemente in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. So hinterlassen diese auch hier ein ambivalentes Bild. So muss das Publikum allgemein mit keinen Überraschungen rechnen, wie der Abgleich mit dem Quality-TV gezeigt hat. Punktuell wird aber immer wieder mit der Disney Culture gebrochen.

Der London-Aufenthalt aus *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* unterscheidet sich grundlegend von den historischen Überlieferungen. In diesen heißt es, dass Pocahontas nach London gereist sei, weil dies die Heimat ihres Gatten John Rolfe gewesen sei. Im Film ist der Anlass für ihre Reise ein anderer: Sie möchte nämlich den Frieden zwischen den Briten und den Ureinwohner_innen sichern. Bei einem Ball soll sie erstmals auf König James treffen. Vorher wird sie in einem Schnellkurs von John Rolfe darauf vorbereitet, wie sie sich in dieser Gesellschaft verhalten soll, damit der feine Unterschied nicht auffällt. Dies gelingt außergewöhnlich gut, weshalb sie sich einige Tage später bereits diplomatisches Geschick in den Friedensverhandlungen mit König James unter Beweis stellen kann. Es wäre auch fast geglückt, bis Ratcliffe, der Antagonist des Kinofilms, eine Bärenhatz veranstaltet, die die feine Gesellschaft entzückt, nicht aber Pocahontas. Sie hält den Ladies und Gentlemen aus

Großbritannien dabei unbewusst den Spiegel vor, da sich die Frage stellt, wer hier das unzivilisiertere Verhalten an den Tag legt. Ratcliffe flüstert König James daraufhin ein, er solle Pocahontas in den Tower of London stecken. Befreit wird sie von John Rolfe, die Friedengespräche führen doch noch zu dem gewünschten Ergebnis, und am Ende gesteht sie ihrem Retter ihre Liebe. Der *professional plot* und der *romantic plot* sind hier beispielhaft miteinander verbunden. So reist Pocahontas nach England, um Friedensgespräche zu führen, und verliebt sich im Zuge dessen von Neuem. Die Verlegung des zentralen Handlungsortes bringt also viele Veränderungen für sie. Eine solche taucht erstmals in einer Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino auf. Unter einem zentralem Handlungsort ist der Ort zu verstehen, an dem sich die Handlung überwiegend abspielt. In *Aladdin* ist dieser Agrabah, und in *Die Schöne und das Biest* ist es das Schloss. Natürlich werden diese auch gelegentlich verlassen, z. B. verschlägt es die Figuren von *Aladdin* gelegentlich in den Wald und die Figuren von *Die Schöne und das Biest* in den Wald. Dennoch sind dies nur kurze Ausflüge in angrenzende Gebiete. Die Aussage über die zentralen Handlungsorte der Kinofilme trifft exakt so auch auf die Fortsetzungen zu. Lediglich in *Aladdin und der König der Diebe* gibt es mit der Höhle Sesam einen neuen Handlungsort. Der Großteil der Handlung spielt sich jedoch weiterhin in Agrabah ab. Anders ist es bei *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt*. Dort befindet sich die Titelfigur nur zu Beginn in Tsenacommacah. Kurze Zeit später verlässt sie ihre Heimat in Richtung London und bleibt dort bis zum Ende des Films. Tsenacommacah tritt währenddessen nicht mehr in Erscheinung. Die Verlagerung des zentralen Handlungsorts wirkt sich auch auf die Handlung aus. Bereits in *Pocahontas* spielte das Aufeinandertreffen der zwei verschiedenen Kulturen eine große Rolle. Dieses wird im zweiten Teil fortgesetzt, allerdings ist es nun Pocahontas, die sich in einen fremden Kulturkreis begibt. Zugleich sorgt Pocahontas' Habitus immer wieder für komische Momente, z. B. als sie bei ihrer Ankunft in London kein Zimmer beziehen möchte und sich stattdessen auf einem Baum einnistet. Für Situationen wie diese wird gerne die Metapher des *fish-out-of-water* verwendet. Diese Metapher

bezeichnet Filme, deren Helden es in eine fremde, ihnen ungewohnte, möglicherweise ganz und gar fremde soziale Umwelt verschlagen hat [...]. Manchmal geschieht der Wechsel der Lebenswelten aus Zufall, manchmal aus Profession [...], manchmal in Verbindung mit Amnesien, manchmal ausgelöst durch einen Versuch der Hilfe oder als eine Strategie der Flucht [...]. Manche der Weltenwechsler bewähren sich in der neuen Umgebung [sic] prächtig, andere können sich kaum anpassen [...]. Weltenwechsel-Filme illustrieren die innergesellschaftliche Differenz von Subkulturen, die Nicht-Homogenität entwickelter Gesellschaften sowie die inneren Widersprüche zwischen Klassen, Ethnien, Glaubensgemeinschaften etc.

(Wulff 2011b).

Viele der Beschreibungen des Filmlexikons treffen auch auf *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* zu. So verlässt die Titelfigur ihre gewohnte soziale Umwelt aufgrund ihrer Profession als Botschafterin ihres Stammes. Dazu kommen noch emotionale Gründe, da sie noch immer Gefühle für John Smith hat und sie diesen in London ebenfalls wieder antreffen wird. Die Anpassung an die neue Umgebung gelingt ihr unterschiedlich gut. So tut sie sich bei der Anprobe eines Korsetts sehr schwer. Gleichzeitig glänzt sie jedoch, wenn sie sich dem König gegenüber für ihr Volk einsetzt. Die beiden beschriebenen Szenen sind repräsentativ für den gesamten Film. Denn die Ungeschicklichkeiten zeigt sie ausschließlich bei Tätigkeiten, die zum Humor des Films beitragen und keine Auswirkung auf das Schicksal irgendeiner Figur haben. In den dramatischen Szenen, in denen sie für sich und ihr Volk einstehen muss, kann sie dagegen stets überzeugen. In *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wird eindeutig ein Weltenwechsel zwischen zwei unterschiedlichen Kulturkreisen dargestellt. Wulff weist jedoch darauf hin, dass es auch innergesellschaftliche Differenzen gibt. Solche Differenzen wurden auch bei den beiden *Aladdin*-Sequels deutlich, in denen die soziale Herkunft der Titelfigur und ihres Vaters eine wichtige Rolle spielte – also bei den Figuren, die aus einer unteren Schicht stammen. Jene mit royaler Abstammung sehen sich mit diesem Problem nicht konfrontiert.

Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt kann als eine Umkehrung des Plots von *Pocahontas* betrachtet werden. Darin kam ein Schiff aus England zum Stamm der Tsenacommacah, im zweiten Teil machte sich Pocahontas auf in Heimat der Engländer_innen. Es handelt sich dabei jedes Mal um einen Culture Clash, allerdings aus verschiedenen Perspektiven. Erst kommen Menschen aus einem anderen Land zu Pocahontas, dann begibt sie sich selbst in deren Land, das für sie fremd ist. Zudem gibt es dabei unterschiedliche Intentionen und Kräfteverhältnisse. Während Pocahontas allein nach London reiste, um dort Friedensgespräche zu führen, kam zu ihr ein vollbesetztes Schiff, dessen höchstes Ziel die Ausbeutung war. Der Culture Clash zwischen England und dem Stamm der Ureinwohner_innen kann somit als das wiederkehrende Element betrachtet werden. Dieses wird im Sequel in die entgegengesetzte Perspektive gebracht, worauf sich ein neuer Plot aufbaut. Das wiederkehrende Element fällt dadurch nicht als solches auf, sondern eher als Fortführung des andauernden Culture Clash – einem Aufeinandertreffen von Gegensätzen. Dadurch kann das wiederkehrende Element die Grundlage des Films bilden, ohne redundant zu sein. Insgesamt wirkt *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wieder mehr als ein eigenständiger und nicht nur wie eine Reproduktion des

Kinofilms. Dies ist hier sogar noch stärker der Fall als zuletzt bei *Aladdin und der König der Diebe*. Zwar wird diesmal keine Backstory erzählt, dafür durchlebt Pocahontas eine beachtliche Entwicklung wie keine andere Hauptfigur in den zuvor hier untersuchten Filmen. Außerdem wurde der Handlungsort verlegt, was es vorher ebenfalls noch nicht gab. Als Veränderung fällt dieser bereits bei oberflächlicher Betrachtung ins Auge, was beim Konflikt nicht der Fall ist. Um diesen zu erkennen, muss der Film genauer betrachtet werden. Im Falle von *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wird der neue Handlungsort allerdings umfassend mit der Metapher des *fish-out-of-water* verbunden. Es wäre zu viel, von einem Genrewechsel zu sprechen. Insgesamt sind alle Kinofilme, deren Fortsetzungen hier untersucht werden, eine Mischung aus Zeichentrickfilm, Musical und zumeist noch einem weiteren Genre. Bei *Die Schöne und das Biest* war es der Märchenfilm, bei *Aladdin* und *Pocahontas* der Abenteuerfilm. Bei *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wurde dieser nun durch das *fish-out-of-water*-Genre ersetzt, welches in diesem Fall einen stark komödiantischen Einschlag hat. Somit ist kein Genrewechsel erfolgt, sondern eine Veränderung der Zusammensetzung des Genremixes. In die *Belles zauberhafte Welt* blieb diese an sich unverändert, sie wurde aber in die Erzählstruktur eines Episodenfilms gepackt. In einer Fortsetzung ein paar Elemente aus anderen Genres hinzuzufügen, ist nichts Ungewöhnliches. Des Weiteren enthielten die angesprochenen Kinofilme stets einen *professional plot* und einen *romantic plot*. Letzterer erhält in *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* durch den Wechsel des *love interests* eine völlig neue Ausrichtung. So ist es vielleicht gar nicht der Handlungsort, der den Film so frisch wirken lässt, sondern vielmehr die diversen Ereignisse, die mit diesem verbunden sind. Das wiederkehrende Element des Culture Clash zwischen England und dem Stamm der Ureinwohner_innen kann zweifellos als *derivative* betrachtet werden. Lobatos Einschätzung über die Direct-to-Video-Veröffentlichungen trifft also auch hier zu. *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wirkt jedoch weit weniger erschöpfend als die zuvor veröffentlichten Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Das Sequel zu *Pocahontas* zeigt, wie ein Film auf eine geschickte Art *derivative* sein kann, ohne dabei wie eine bloße Reproduktion des Vorgängers zu wirken.

6.2 Das „Sub“ in Subcinema

Alle Figuren, die am Ende des Kinofilms noch am Leben waren, tauchen auch in *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wieder auf. Es gibt insgesamt vier nennenswerte Neuzugänge, nämlich König James, Queen Anne, John Rolfe sowie seine Haushälterin Mrs. Jenkins. Die Rollen der beiden weiblichen Figuren fallen sehr klein aus, weshalb sie in diesem Kapitel zwar

noch weitere Erwähnung finden werden, allerdings keine ausführliche Auseinandersetzung mit ihnen erfolgt. Eindeutig die größte Rolle nimmt John Rolfe ein. Von allen Neuzugängen steht er Pocahontas am nächsten. Er bringt sie nach England und begleitet sie dort auf ihrer Mission. Diese Nähe korrespondiert mit den realen Ereignissen. König James wird als eine Figur dargestellt, die sich sehr stark von anderen beeinflussen lässt. Dessen ist sich vor allem Governor Ratcliffe bewusst. Dies versucht er auszunutzen, um das Handeln seines Königs in eine Richtung zu lenken, die seinen persönlichen Interessen entgegenkommt. Meist ist er damit erfolgreich. Schwierig wird es nur, wenn andere Figuren auftauchen, die eine noch stärkere Wirkung auf König James haben als Governor Ratcliffe. Dies geschieht z. B., als Pocahontas einen bleibenden Eindruck bei ihm hinterlässt, wodurch er etwas länger an seiner Meinung festhält als gewöhnlich. Die andere Figur, von der sich der König beeinflussen lässt, ist seine Gattin Queen Anne. Deren Rolle fällt jedoch sehr klein aus, weshalb an dieser Stelle nicht weiter auf sie eingegangen wird. Ihr Gatte ist zwar die hochrangigste Person in Großbritannien, aufgrund seiner leichten Manipulierbarkeit wird er jedoch zum Erfüllungsgehilfen von Governor Ratcliffe. Dieser ist erneut der Antagonist des Films. König James wechselt die Seite entsprechend seinem Charakter mehrmals. Am Ende gilt seine Stützung eindeutig der Protagonistin. Zu dieser Entscheidung kommt es, da Governor Ratcliffe der Lüge überführt wird. Somit gibt es mit König James erneut eine Nebenfigur, die sich als das Zünglein an der Waage herausstellt. Im Gegensatz zu seinen Vorgänger_innen in dieser Funktion hat er allerdings einen weit höheren gesellschaftlichen Status, wodurch es kein Zufall ist, wenn sein Handeln den Unterschied ausmacht, sondern die Normalität.

Wie Pocahontas selbst in diesem Film agiert, wurde im vorherigen Kapitel bereits ausführlich geschildert. Es kann lediglich noch einmal festgehalten werden, dass sie von allen Hauptfiguren in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino die größte Entwicklung gegenüber dem Kinofilm erlebt. Zusammen mit dem Antagonisten ist die einzige Figur, deren Rolle in etwa so groß ausfällt wie beim Vorgänger. Die anderen Nebenfiguren nehmen diesmal weit weniger Platz ein, anders als die Neuzugänge. Durch diese gesamte Konstellation wirkt das Figurenensemble wesentlich frischer als in vielen zuvor untersuchten Filmen.

Anders als die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino hat das Thema Diversität in den ausgehenden 2010er Jahren stark an Aufmerksamkeit gewonnen. Dabei geht es darum, ob bspw. Parlamente, Unternehmen oder auch Filme die Vielfalt der Gesellschaft widerspiegeln. Faktisch war in all diesen Bereichen zumeist eine große Homogenität vorzufinden. Diese

bezieht sich auf das Geschlecht, die sexuelle Orientierung, die Hautfarbe, die Religion, die Nationalität, die soziale Herkunft, das Alter sowie auf Behinderungen der zugehörigen Personen, um nur einige Aspekte zu nennen. Zur besagten Zeit wurde vielerorts der Wunsch nach der Erhöhung der Diversität geäußert, in der Praxis war sie jedoch oftmals rückläufig. So entstand der Eindruck, dass es sich dabei nur eine symbolische Geste handelte, die zu keinerlei personellen Veränderungen führte. Besonders stark von Diskriminierung betroffen sind Menschen, die aufgrund ihres Erscheinungsbildes von der Mehrheitsgesellschaft als ‚anders‘ betrachtet werden. Das ausschlaggebende Kriterium dafür ist ihr Erscheinungsbild, aufgrund dessen sie nicht als weiß wahrgenommen werden. Dieser Form der Diskriminierung sind ausschließlich *Black, Indigenous and People of Color* ausgesetzt. Diese sind nicht nur in höheren gesellschaftlichen Positionen unterrepräsentiert, sondern auch im Film, was auf die USA und Deutschland gleichermaßen zutrifft. An diesem Zustand haben auch kleine Fortschritte in der jüngeren Vergangenheit nur wenig geändert. Bemühungen, die Diversität zu erhöhen, tauchen auch hier erst in den späten 2010er Jahren auf. Bereits vorhanden war diese in den Disneyfilmen der 1990er Jahren. Von den 10 Werken der Disney-Renaissance gehören sehr viele Hauptfiguren unterrepräsentierten gesellschaftlichen Gruppen an. Dass *Arielle, die Meerjungfrau* schon im November 1989 erschienen ist, wird an dieser Stelle einmal ignoriert. Aus der Analyse ausgenommen werden *Bernard und Bianca im Känguruland* sowie *Der König der Löwen*, da diese nur tierische Hauptfiguren aufweisen. In den übrigen acht Filmen gibt es mit Mulan, Pocahontas und Aladdin drei zentrale Figuren, die der Gruppe der *Black, Indigenous and People of Color* angehören. Seine Liebe gilt Esmeralda, die im Film mit der rassistischen Fremdbezeichnung gegenüber Sinti und Roma bezeichnet wird. Dies geschieht zunächst durch Figuren, die ihr feindselig gegenüberstehen. Später bezeichnet sie sich auch selbst so. Das Wort wird zu keiner Sekunde in Frage gestellt, auf die Verwendung der Eigenbezeichnung als Sinti oder Roma wird verzichtet. Eine solch undifferenzierte Darstellung einer der meistverfolgten Minderheiten der Geschichte ist äußerst problematisch, da einem sehr jungen Publikum zahlreiche Formen des Rassismus gegen Sinti und Roma vorgeführt werden. So war der Abbau von Vorurteilen sicherlich die Intention des Films. Vorurteile wie diese wurden dabei aber reproduziert. Hier zeigt sich eine gewisse Ambivalenz, denn trotz aller Problematik ist *Der Glöckner von Notre Dame* zweifellos der populärste Film zum Thema Rassismus gegen Sinti und Roma. Zudem erhält Esmeralda eine zentrale Rolle, die den Menschen ihrer Bevölkerungsgruppe für gewöhnlich vorenthalten wird. Somit ist sie eine weitere Figur, die den *Black, Indigenous and People of Color* angehört. Auch hier wird also wieder die Diversität erhöht. Eine weitere weibliche Hauptfigur ist Belle aus *Die Schöne und das Biest*. Das Biest

selbst wird aus der Analyse ausgenommen. Zwar verwandelt es sich am Ende in einen Menschen zurück, die meiste Zeit ist es jedoch nicht in menschlicher Erscheinungsform zu sehen. Arielle verwandelt sich ebenfalls am Ende in einen Menschen. Sie weist allerdings zuvor bereits eine weit menschlichere Erscheinungsform auf als das Biest. Folglich bleiben nur zwei männliche Hauptfiguren. Tarzan hat britische Eltern, wächst allerdings unter Affen auf. Als Mensch, der unter Tieren aufwächst, repräsentiert er definitiv auch eine Minderheit. In der Realität tauchen solche Biographien nur äußerst selten auf. Im Kino nicht unterrepräsentiert sind Figuren göttlicher Abstammung wie Hercules. Von allen Hauptfiguren der Disney-Renaissance entspricht er am präzisesten dem Typus des weißen, maskulinen Helden. Stereotypisch sind diese äußeren Merkmale oft mit einer starken, selbstbewussten Persönlichkeit verbunden. Doch auch hier gibt es einen Bruch, da er zu Beginn nicht gerade vor Selbstbewusstsein strotzt, sondern fast schon schüchtern auftritt. Interessanterweise ist es Hercules, der in den USA das zweitschwächste Einspielergebnis der Disney-Renaissance nach *Bernard und Bianca im Känguruland* lieferte, obwohl er ein Männlichkeitsbild verkörpert, das seit den Anfangstagen des Kinos idealisiert wird. Er ist stark und muskelbepackt, quasi die gezeichnete Version eines Arnold Schwarzenegger, der in den 1990er Jahren ebenfalls sehr beliebt war. Zudem durfte er auch einmal selbst Hercules verkörpern. Insgesamt war der Actionfilm eines der angesagtesten Genres dieses Jahrzehnts. *Hercules* war natürlich immer noch ein erfolgreicher Film, doch in der Disney-Renaissance muss er den vorletzten Platz einnehmen. Vor ihm befinden sich Hauptfiguren, die gesellschaftlichen Gruppen angehören, die im Kino unterrepräsentiert sind. Somit zeichnet sich ein konträres Bild zum restlichen Kinomarkt. Aufgrund diverser Verwandlungen, ungewöhnlicher Biographien und göttlicher Abstammungen fällt es hier äußerst schwer, eine präzise Bemessung darüber anzustellen, wie stark die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen in der Disney-Renaissance repräsentiert sind. Fest steht aber definitiv, dass in dieser Ära eine vergleichsweise hohe Diversität herrschte. Dies zeigt sich auch bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in Phase I. Von den sechs Werken mit menschlichen Hauptfiguren entspricht keine einzige dem Typus des weißen, männlichen Helden. Der zweifache Protagonist Aladdin gehört den *Black, Indigenous and People of Color* an. Gleiches gilt für Pocahontas, die als Frau sogar zwei unterrepräsentierten Gruppen angehört. Belle tritt ebenfalls zweimal als Protagonistin in Erscheinung. Für das Biest und Arielle gilt das Gleiche wie zuvor. Faktisch gibt es bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in Phase I also eine geringere Diversität als in der Disney-Renaissance. Dies kann dennoch als eine Progression verstanden werden, die Lobato dem Subcinema eigentlich abgesprochen hatte, da hier nur noch Hauptfiguren zu sehen

sind, die aus unterrepräsentierten Gruppen stammen. Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass all dies bereits in der Disney-Renaissance etabliert und hier lediglich aufgegriffen wurde.

Zudem wurde die Geschichte von Hercules, die aus der griechischen Mythologie stammt, an das Hollywoodkino angepasst, was sich an vielen Stellen manifestiert. So wird Hercules bereits bei der ersten Begegnung mit dem Satyr Philoctetes angeboten, ihn mit Phil anzusprechen. Zudem sind sämtliche übermenschlichen Figuren, was in der griechischen Mythologie nicht Wenige sind, bestens mit der amerikanischen Kultur vertraut, wodurch auch Elvis Presley oder Disneyland in den Dialogen auftauchen. In noch deutlicherer Form zeigte dies bereits der Dschinni in *Aladdin*. Dieser sprach die Titelfigur stets freundschaftlich mit ‚Al‘ an. Sobald auch hier ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenfigur entsteht, erhält eine davon einen Spitznamen, den man eher aus dem amerikanischen Sprachraum kennt. Dies ist einer der Ursachen dafür, dass sich *Aladdin* der Kritik der Amerikanisierung des Stoffes ausgesetzt sah. Zudem war der Schauspieler Tom Cruise das Vorbild für die Hauptfigur (Vgl. Gerig 2018). So fand auch hier eine Anpassung an das Hollywoodkino statt. Gleiches setzt sich auch in den beiden Sequels fort. Somit bleibt erneut ein ambivalenter Eindruck. Einerseits wurden die Landesgrenzen der USA verlassen und Geschichten aus anderen Teilen der Welt verfilmt, andererseits sind diese dabei stark an das Hollywoodkino angepasst worden. Die Perspektive auf das Thema bleibt somit die gleiche. In Bezug auf *Aladdin* hatte Gerig bereits von einer Amerikanisierung gesprochen. Es sei allerdings noch einmal die *Disneyfication* in Erinnerung gerufen, sich nicht nur *Pocahontas*, sondern auch *Aladdin* zuschreiben lässt. Sie setzte sich bei deren Sequels fort, da sie mit Ausnahme von *Dschafars Rückkehr* ebenfalls eine Vorlage adaptieren. Es ist schwer zu beurteilen, ob hier nun Amerikanisierung oder *Disneyfication* der treffendere Begriff ist, da sie eng miteinander verknüpft sind und vieles gemeinsam haben. Um dies zu verstehen, muss erst einmal die Disney Culture betrachtet werden. In deren Kontext beschreibt Willis später auch die *Disneyfication*. Darin heißt es: „But how exactly does ‚Disney Culture‘ work? On a basic level, Disney Culture is the culture surrounding the Disney brand. It includes all Disney products, corporate and work practices, education, slogans, media, and advertising“ (Willis 2017, S. 3). Basierend darauf führt er weiter aus:

Given the historical influence of Disney Culture, it offers a valuable insight into understanding American culture across the twentieth and twenty-first centuries. Disney is tied to American iconography, childhood experience, popular cinema, suburban family values, social conservatism, and also change. The rise of Disney

reflects the rise of both visual culture and consumer culture in the twentieth century. Disney Culture is tied to popular forms of patriotism and progressiveness. For some people, Disney is the essence of American way (ebd., S. 6).

Eine Abgrenzung zwischen Amerikanisierung und *disneyfied* ist sehr schwer vorzunehmen, da die damit verbundenen American Culture und Disney Culture schon seit langer Zeit eng miteinander verknüpft sind. Erstens ist Walt Disney als amerikanisches Unternehmen natürlich auch ein Teil der dortigen Kultur. Zweitens wachsen die Menschen dort seit mehreren Generationen mit den Disneyfilmen auf. Darüber hinaus ließen sich noch viele weitere Verknüpfungspunkte aufzeigen. In Bezug auf filmische Inhalte erfolgt bei der Amerikanisierung und *Disneyfication* stets eine Anpassung an die eigene Kultur. Zugleich können diese Begriffe bedeuten, dass sich bspw. deutsche Spielfilme an den typischen Merkmalen des Hollywoodkinos oder an Disneyfilmen orientieren. Da das Interesse an den heimischen Produktionen in Deutschland insgesamt eher niedrig ist, handelt es sich dabei oftmals um den Versuch, das Publikum auf diesem Weg zu erreichen. Auch in den USA erfolgt die Amerikanisierung und *Disneyfication* nicht nur für die Menschen dort, sondern auch für alle anderen, die die Filme durch den weltweiten Vertrieb sehen werden. Dass diese Anpassungen nicht an den Landesgrenzen aufhören, ist auch John Willis bewusst:

Disney Culture is a powerful force connecting the United States and the world. It communicates across territorial, religious, political, and cultural divides. The studio often does this by a process of *assimilation*, whereby it takes a multitude of stories and adapts (or Disneyfies) them for an international audience. Disney remains a major culture producer for the globe (ebd., S. 53).

Der hier beschriebene Vorgang lässt sich bei sämtlichen Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino erkennen, die in irgendeiner Form auf einer Vorlage basieren. Willis bezeichnet die *Disneyfication* als Prozess der *assimilation*. In Deutschland taucht der Begriff der Assimilierung meist in Zusammenhang mit dem Thema Migration auf. Sie beschreibt „ein Ähnlich-Werden aufgrund von Angleichungs- und Anpassungsprozessen. Genauer betrachtet geht es um Angleichungsprozesse eines Individuums oder einer Gruppe an die soziale Umgebung durch die Übernahme herrschender Verhaltensweisen und Einstellungen“ (Vgl. Smolorz 2014). Übertragen auf die *Disneyfication* bedeutet dies, dass sich nicht ein Individuum, sondern bspw. eine literarische Vorlage an die Disney Culture angepasst wird, indem es diese vollständig übernehmen muss. Walt Disney wählt dabei stets selbst aus, welche

Werke assimiliert werden. Somit fällt das Unternehmen die Entscheidung darüber, wie die Diversität in den eigenen Produktionen abgebildet wird. *Aladdin und der König der Diebe* und *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* gehen deswegen nicht völlig in der Disney Culture auf, da ihre Vorlagen zwar massiv an diese angepasst werden, aber dennoch weiterhin zu erkennen sind. So gibt es keine Wechselwirkung, sondern eine Vorlage, auf der ein Disneyfilm entsteht. Dies zeigt sich in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino genauso wie in den Kinofilmen.

Neben der Hervorhebung der Vielfalt gibt es aber noch einen anderen Blick auf die Disney-Renaissance. Eine kritische Stimme stammt vom Islamwissenschaftler Ulrich Marzolph. Ihm zufolge

haben die Erzähler des Aladdin-Filmes einige implizit wertende Eingriffe vorgenommen, die in ihrer verharmlosenden Stereotypisierung nun als impertinente amerikanische Anmaßung verstanden werden können: Zunächst einmal ist Aladdin nicht mehr ein Taugenichts und Straßenjunge, sondern ein (wenngleich sympathischer) Dieb (Marzolph 1995, S. 454).

Über das weitere Figurenensemble fällt das Urteil nicht viel besser aus:

Prinzessin Jasmin besitzt, übereinstimmend mit der nach wie vor dominanten Einschätzung von 1001 Nacht als eines Repräsentanten sexueller Lebensbejahung, die naive Laszivität einer dürftig bekleideten Nachtclubsängerin, wenngleich sie durchaus eine aktive Heldin ist. Die Spannbreite orientalischer Potentaten wird dargestellt zwischen hilfloser Tölpelhaftigkeit (des Sultans) und berechnender Böswilligkeit (des Wesirs, der sich – wie könnte es anders sein – zur absoluten Weltherrschaft aufschwingen will). Und schließlich haben die Disney-Erzähler eine weitere Kontraktion vorgenommen, die in ihrer subtilen Böswilligkeit kaum noch zu übertreffen ist: Der grobschlächtige Hauptmann der Palastwache, der schwertfuchtelnd und brüllend den Sympathieträger des Filmes gefangennimmt, heißt Rasul. Rasul ist zwar ein heute gebräuchlicher Name in der islamischen Welt [...] Darüber hinaus bedeutet das rasūl ursprünglich, insbesondere in der Genitivkonstruktion rasūl Allāh, «Gesandter Gottes» und ist die gebräuchliche Bezeichnung für Mohammed, den Stifter der Religion des Islam. Es wäre oberflächlich, dies als unbeabsichtigte Gedankenlosigkeit abzutun (ebd., S. 455).

Nun beziehen sich diese Aussagen allesamt auf *Aladdin*, doch Ulrich Marzolph setzt sich auch mit *Dschafars Rückkehr* auseinander, in dem er keine wesentlichen Unterschiede ausfindig macht. So seien „ähnlich rassistische Stereotypen auch in der Anfang 1994 von Disney auf den

amerikanischen Markt gebrachten Fortsetzung der Aladdin-Geschichte, einem Video-Film namens *The Return of Jafar*, vertreten und haben wiederum ähnliche Proteste ausgelöst“ (ebd., S. 456). Die ursprünglichen Proteste stammten vom American-Arab Anti Discrimination Committee und richteten sich u. a. gegen die rassistischen Tendenzen des Liedes *Arabische Nacht* (Vgl. ebd.). Das gleiche Komitee protestierte auch gegen den Rassismus in *Dschafars Rückkehr* (Vgl. Animation World Network 1996). Eine direkte Reaktion darauf ist nicht bekannt. *Aladdin* und *Dschafars Rückkehr* sind nicht die ersten Produktionen von Walt Disney mit problematischen Inhalten, sondern eher die Fortsetzung einer langen Historie. Kurz zusammengefasst wurde diese einmal von Andreas Busche im Tagesspiegel:

Ein Blick in die Disney-Geschichte offenbart jedoch eine Vielzahl von offen rassistischen („Dumbo“, „Fantasia“) beziehungsweise antisemitischen („Die drei kleinen Schweinchen“) Stereotypen, das historisch hochgradig problematische Plantagenmusical „Song of the South“ aus dem Jahr 1946 wurde vom Disney-Konzern sogar aus dem Verkehr gezogen (Busche 2017).

Von allen Kinofilmen, deren Fortsetzungen für das Heimkino der vorliegenden Arbeit untersucht werden, ist *Aladdin* derjenige, der für seinen Rassismus die umfassendste Kritik erfahren hat. Bei *Der König der Löwen* und *Pocahontas* fiel diese ebenfalls sehr deutlich aus (Vgl. Cheney-Rice 2015). Einige Kritikpunkte an *Pocahontas* sind im vorherigen Kapitel bereits aufgeführt worden. Exemplarisch wurde hier jedoch die Kritik an *Aladdin* ausführlich wiedergegeben, da der Inhalt von dessen Fortsetzungen in den vorherigen Kapiteln gleichermaßen ausführlich dargestellt wurde. Somit eignet sich die besagte Filmreihe am besten, um ein Gesamtbild der Problematik zu skizzieren.

Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino hinterlassen insgesamt ein ambivalentes Bild, denn sie weisen gleichermaßen Diversität und Rassismus auf. Sie rücken *Black, Indigenous and People of Color* in das Zentrum der Handlung, wo solche normalerweise nicht aufzufinden sind. Zumeist tauchen diese eher als Nebenfiguren auf, die nicht sonderlich positiv dargestellt werden. Nun sind sie die Held_innen eines Films. An dieser Stelle stehen die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino dem Modell von Lobato diametral entgegen. Über dieses sagt er nämlich gleich zu Anfang:

the ‚sub‘ in subcinema refers to subterranean, not subcultural. Subcinema is not about repressed or marginalized cultures. Its relationship to cinema is not

antagonistic, disruptive, or even dialectical. This is why I use the term informal rather than underground, alternative, or marginal (Lobato 2009, S. 9)

Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino stehen dem Kino sicherlich nicht oppositionell entgegen. Sie entstanden nicht aus einer Position der Minderheit heraus, um Geschichten aus einer Perspektive zu erzählen, die in Hollywood ansonsten fehlt. Es war der Konzern Walt Disney, der hier Figuren aus der marginalisierten Gruppe der *Black, Indigenous and People of Color* in das Zentrum der Handlung rückte. Wie beschrieben wurde hier fortgesetzt, was in den vorangegangenen Kinofilmen bereits begonnen hatte. Dadurch stand die Disney-Renaissance den großen Blockbustern der 1990er Jahre sicherlich nicht oppositionell entgegen, doch sie ragte eindeutig aus diesen heraus. Somit sind auch die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in Teilen durchaus als progressiv zu bewerten. Unter Progression ist in diesem Kontext allerdings lediglich zu verstehen, dass die Gesellschaft hier vielfältiger abgebildet wurde als in den meisten anderen Stilrichtungen des Hollywoodkinos der 1990er Jahre. Sie wurde dabei natürlich noch bei Weitem nicht so vielfältig abgebildet, wie sie tatsächlich ist. Trotz aller Progression waren die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zugleich auch reaktionär und reproduzierten viele Vorurteile über *Black, Indigenous and People of Color*. So hinterlassen sie insgesamt ein ambivalentes Bild. Nichtsdestotrotz haben sie bewiesen, dass das Subcinema entgegen Lobatos Aussage durchaus für eine unterdrückte und marginalisierte Kultur stehen kann.

6.3 Kombination aus mehreren Genres

Einige der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino sind bereits in Genres eingeordnet worden. Dies jedes Mal dezidiert durchzuführen, würde den inhaltlichen Rahmen sprengen. Dennoch gibt es einen Grund dafür, dass das Thema an manchen Stellen angeschnitten wurde. In den Fortsetzungen der Disneyfilme werden jedes Mal mehrere Genres miteinander verbunden. Aufgrund der technischen Merkmale sind sie natürlich allesamt Zeichentrickfilme. Da zahlreiche Musikeinlagen eingesetzt werden, um die filmische Narration voranzutreiben, sind sie zugleich Musicals. Damit wäre bereits die Gemeinsamkeit gefunden, die alle Werke der Phase I eint: Sie sind Musicals in Form von Zeichentrickfilmen. Darüber hinaus lassen sich in den einzelnen Fortsetzungen jedoch noch stets andere Genrelemente auffinden. Bei *Dschafars Rückkehr* und *Aladdin und der König der Diebe* ist es bspw. der Abenteuerfilm. Es handelt sich also stets um eine Kombination aus mehreren Genres. In *Arielle, die Meerjungfrau*

2 – *Sehnsucht nach dem Meer* und *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* wird die Kombination der Kinofilme ebenfalls beibehalten. Bei einigen Werken sieht es aber anders aus, nämlich genau bei den Produktionen, deren Genre in der vorliegenden Arbeit bereits zum Thema wurde. So handelte es sich bei *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* um einen Weihnachtsfilm und bei *Belles zauberhafte Welt* um einen Episodenfilm. Sie fielen dadurch auf, dass sie den Genremix des Kinofilms mit einem weiteren Genre kombinierten. Bei *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* geschah dies in der Phase I letztmalig, weshalb es genau hier zum Thema gemacht wird. Der Film wurde durch das *fish-out-of-water*-Genre erweitert. Gemessen daran könnte man von einem neuen Element sprechen. Doch leider wirkt eine neue Genrekombination nicht immer so erfrischend. Ganz im Gegenteil, sie kann sogar die Redundanz erhöhen. Beispielsweise ermöglichte es der episodische Aufbau in *Belles zauberhafte Welt* überhaupt erst, dass der gleiche Konflikt darin mehrmals behandelt wurde. *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* reproduzierte die Handlung des Kinofilms im weihnachtlichen Rahmen. Das Genre des Weihnachtsfilms bot hier die Möglichkeit, die bekannten Elemente im neuen Gewand zu präsentieren. In beiden Fortsetzungen war die neue Genrekombination nicht an inhaltliche Innovationen geknüpft. Darauf gibt es verschiedene Blickwinkel. So betrachtet Lobato das Genre als ein sehr wichtiges Element im Subcinema. Auf dem Heimkinomarkt sieht er keinen Platz für *generic ambiguity* (Vgl. Lobato 2009, S. 140). Eine solche weist bspw. *Pulp Fiction* auf, der als Komödie eingeordnet wird, aber auch als Drama. Auch im komplexen Bereich des Kriminal- oder Mafiafilms wird er oftmals verortet. Eine eindeutige Einordnung in Filmgenres ist auch nicht so einfach, wie es oftmals erscheinen mag. Obwohl *Pulp Fiction* keine eindeutige Genrezuordnung finden konnte, war er in den Videotheken ein großer Erfolg. Bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino gibt es kein Problem mit der passenden Einordnung. Die Genrekombinationen bewegen sich stets in einem Rahmen, der die Filme letztlich in die Regale mit Überschriften wie ‚Kinder‘ oder ‚Zeichentrick‘ bringt. Vor allem ist am Ende immer noch klar, dass es sich um einen Disneyfilm handelt, was ein wichtiger Grund dafür ist, dass die VHS gekauft wird. Vielleicht ist es die Marke, die hier die Möglichkeit eröffnet, die gängigen Genres der Direct-to-Video-Veröffentlichung neu zu kombinieren. Denn nicht nur in diesem Bereich haben die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino schon mehrmals bewiesen, dass sie durchaus innovative Elemente bereithalten können, die es in den Kinofilmen zuvor nicht zu sehen gab. So war man beim Genre weit weniger wagemutig, als es stellenweise bei der Handlung und den Figuren der Fall war. Hier wird mit denselben kleinen Schritten vorangegangen, wie es bei Walt Disney üblich ist. Beispiele dafür wurden bereits im Kapitel 1.3 Subcinema genannt. So kann

abschließend festgehalten werden, dass sich Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino beim Genre nicht zu weit von den Kinofilmen wegbewegen, was sich auf dem Direct-to-Video-Markt durchaus günstig auswirkt. Somit weisen die Fortsetzungen der Disney-Filme eine große Vielfalt an Genres auf. Diese erscheint nur folgerichtig zu sein, da es sich um sieben Filme handelt, die fünf verschiedenen Filmreihen angehören. Berücksichtigt werden muss allerdings auch, dass die Marke Disney, wie in der Einleitung dargestellt, in erster Linie mit Zeichentrickfilmen assoziiert wird. Dies ermöglicht eine klare Zuordnung und erleichtert den Impulskauf.

7. Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich

Der König der Löwen ist der dritte Kinofilm von Disney, der für das Heimkino fortgesetzt wurde. Die beeindruckenden Verkaufszahlen und Umsatzerlöse von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* wurden bereits in der Einleitung genannt, weshalb sie an dieser Stelle nicht noch einmal wiederholt werden müssen. Es sei allerdings erwähnt, dass der Artikel, der von den 15 Millionen verkauften Einheiten berichtet, aus dem September 2001 stammt (Vgl. Hettrick 2001). Dieser lässt offen, ob sich dieser Wert nur auf die USA oder die ganze Welt bezieht. Des Weiteren wurde er verfasst, als der große kommerzielle Durchbruch der DVD noch kurz bevorstand. Folglich ist davon auszugehen, dass die 15 Millionen Einheiten mehrheitlich in Form von Videokassetten abgesetzt worden sind. Selbst bei den späteren Erstveröffentlichungen der Disneyfilme für das Heimkino der Phase I spielte die DVD zunächst keine Rolle. Später wurden die Filme jedoch allesamt noch einmal für dieses Medium neu aufgelegt. Somit können sich zu der Verkaufszahl von 15 Millionen in der Zwischenzeit noch einige Einheiten dazu addiert haben. Der Erfolg ist also noch größer, als es die Zahl aus dem Jahr 2001 ausdrückt. Erfreulicherweise ist *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* der erste untersuchte Film in der vorliegenden Arbeit, bei dem es Informationen darüber gibt, wieso er nicht im Kino lief, sondern direkt auf VHS veröffentlicht wurde. In einem Artikel der Los Angeles Times sagte Michael Johnson, der Präsident von Buena Vista Home Entertainment Worldwide, also des damaligen Heimkinovertriebs der Walt Disney Company, Folgendes:

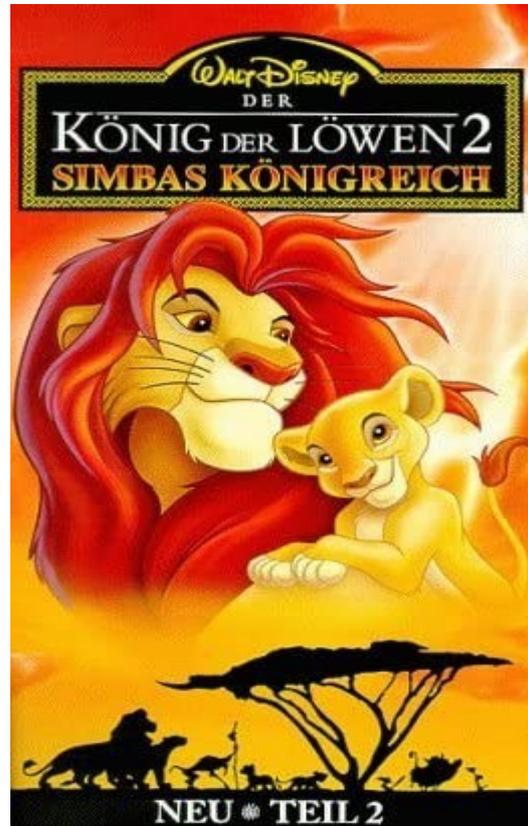
We look at the feature animation business as a way to set up the original story, [...] Their energies are absorbed completely in new productions. So we have set up a division through the television animation group to do the sequels... . That's not to say this isn't good enough to go theatrical
(King 1998).

Abgesehen davon, dass es unwahrscheinlich ist, dass der Präsident von Buena Vista Home Entertainment Worldwide sagt, dass über sein Unternehmen die Filme veröffentlicht werden, die für das Kino zu schlecht sind, passt seine Aussage durchaus zu der Veröffentlichungspolitik der Walt Disney Company, die zu Beginn dieser Arbeit beschrieben wurde. Zudem deckt sie sich mit folgender Aussage von Robin Miller, seines Zeichens Head of Worldwide Product Development von Buena Vista Home Entertainment, dem Heimkino-Vertrieb von Disney:

Feature Animation (the division that produces the big budget theatrical films) has tons of films in development. It is not their interest to create sequels to their films. We understand they don't want to do it, so we'll do it. And we have the full blessing of the feature animation group
(Hoffman 1997).

Die beiden hochrangigen Mitarbeiter des Konzerns weisen darauf hin, dass Walt Disney Feature Animation bereits mit der Produktion von neuen Kinofilmen ausgelastet war, weshalb sie nicht über die Kapazitäten verfügt hätten, um sich zusätzlich um die Fortsetzungen der bereits veröffentlichten Kinofilme zu kümmern. Walt Disney Television Animation verfügte offenbar über genau diese freien Kapazitäten. Weder Johnson noch Miller nennen Gründe abseits der Arbeitsauslastung, die dazu führten, dass der Film nicht im Kino lief. Sollte es diese dennoch geben, sind die Aussagen innerhalb der Walt Disney Company zumindest sehr gut abgestimmt. Denn es bleibt offen, wieso der fertige Film nicht doch im Kino gezeigt wurde. Schließlich waren die mangelnden Produktionskapazitäten im Kinofilmbereich, die von den beiden Disney-Mitarbeitern angesprochen wurden, nun überwunden. Es bleibt unklar, ob der Vertrieb ebenfalls nicht darauf vorbereitet war, sich zusätzlich um die Kinoauswertung der Fortsetzungen zu kümmern. Bekannt ist allerdings, dass *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* im siebten Jahr nach seiner Veröffentlichung als das erfolgreichste Direct-to-Video-Release aller Zeiten ermittelt wurde (Vgl. Dutka 2005). Dagegen ist *Mulan*, der ebenfalls im Jahr 1998 erschienen ist, der Kinofilm mit dem viertschlechtesten Einspielergebnis der Disney-Renaissance (Vgl. Wikipedia 2018c). Zwar lassen sich die wirtschaftlichen Kennziffern im Kino nur schwer mit denen des Heimkinos in Relation setzen, dennoch kann festhalten werden, dass sich die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zum damaligen Zeitpunkt auf ihrem kommerziellen Höhepunkt befanden, während die Disney-Renaissance diesen bereits überschritten hatte. Genau dieser Umstand scheint in den Überlegungen von Johnson und Miller keine Rolle gespielt zu haben, nämlich dass das Publikumsinteresse an den Sequels eines Tages größer sein könnte als das an den neuen Kinofilmen. Zudem zeichnete sich hierbei bereits eine Verlagerung des Filmkonsums vom Kino zum Heimkino ab. Dies galt vor allem für den

Familienfilm, wie Marla Matzer bereits ein Jahr vor der Veröffentlichung von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* festgestellt hatte.



(Abbildung: *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* auf VHS)

7.1 Szenen mit Wiedererkennungswert

Der König der Löwen endet damit, dass Simba und Nala, der Herrscher des Reichs und seine Partnerin, ihren gemeinsamen Nachwuchs vor den Tieren des Geweihten Landes präsentieren. *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* setzt wenige Minuten vor dieser Szene ein. Zum Beginn des Films gehen die Tiere des Geweihten Landes zum Königsfelsen, um dort das Neugeborene zu sehen. Das Löwenmädchen hört auf den Namen Kiara und weist die gleichen Charaktereigenschaften auf wie ihr Vater in seinen jungen Jahren. Sie ist sehr abenteuerlustig und fühlt sich durch die strengen Vorschriften ihrer Eltern eingeschränkt. Damit ihr nichts passiert, wird sie auf Schritt und Tritt von Aufpassern begleitet. Bei einem Ausflug ins Geweihte Land wird sie von diesen jedoch aus den Augen verloren, und ihr Weg führt sie ins Schattenland, wo all die Tiere leben, die aus Simbas Königreich verbannt wurden. Dort begegnet sie dem Löwenjungen Kovu, mit dem sie sich sofort anfreundet. Kurz darauf stößt seine Mutter Zira hinzu, die zu Scars Gefolgschaft gehörte. Beim Aufeinandertreffen von Zira

und Simba wird den beiden Löwenkindern deutlich, dass ihre Familien verfeindet sind. Simba nimmt seine Tochter wieder mit ins Geweihte Land, während Zira zeitgleich die Radikalisierung von Kovu vorangetrieben hat. Als er wenige Szenen später wieder auftaucht, ist er bereits erwachsen und verfolgt nur noch ein Ziel – Simba zu töten.

Während *Der König der Löwen* von William Shakespeares *Hamlet* inspiriert war, ist *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* die Adaption eines anderen Werkes des britischen Schriftstellers, nämlich von *Romeo und Julia*. In einem Artikel der Los Angeles Times gibt es eine ausführliche Stellungnahme des Regisseurs Darrell Rooney zu diesem Thema:

The Kovu-Kira love story, said Rooney, is a variation on Romeo and Juliet. ‚It's the biggest love story we have,‘ he explained. ‚The difference is that you understand the position of the parents in this film in a way you never did in the Shakespeare play. Then aside from that, what if Romeo was a much darker character? What if he had issues that he had to work out along the way, that his job was to go and kill the king? That's a story with real meat on it‘
(King 1998).

In der Aussage von Darrell Rooney wird bereits deutlich, dass es sich bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* um eine Neuinterpretation von Shakespeares Tragödie handelt. Die Neuinterpretation der Geschichte liegt nicht darin, dass sie mit Löwen nachgespielt wird. Vielmehr wird die literarische Vorlage als Grundlage genommen und mit neuen Ideen angereichert. Shakespeares Werk handelt von dem Liebespaar Romeo und Julia, die aus den verfeindeten Familien Montague und Capulet stammen, weshalb sie ihre Beziehung geheim halten müssen. *König der Löwen 2 – Simbas Königreich* orientiert sich vor allem an der Ausgangssituation der literarischen Vorlage. Basierend darauf wurde eine eigene Geschichte entwickelt. Darin gehören die beiden Liebenden zwar keinen verfeindeten Familien an, stattdessen sind sie durch eine Konfliktlinie getrennt, die durch den eigenen Familienstammbaum verläuft. Dabei wird das zentrale Thema von *Romeo und Julia* aufgegriffen, nämlich die heimliche Liebe. In beiden Werken besteht diese zwischen einem jungen Paar, das sich seine Gefühle füreinander offen ausspricht, diese gegenüber der Familie jedoch verheimlichen muss. Darrell Rooney bestätigte gegenüber der Los Angeles Times, dass Kiara und Kovu das filmische Äquivalent zu Julia und Romeo bilden. Ansonsten finden sich keine offensichtlichen Parallelen zwischen den Figuren beider Werke. Direkte Verweise auf die Vorlage, wie sie z. B. bei *Aladdin und der König der Diebe* durch die Namen der Filmfiguren bestehen, fehlen hier komplett. So liegt hier erneut eine Disneyfication vor, diesmal allerdings

nicht von einer wahren Begebenheit, sondern einer literarischen Vorlage. Genau eine solche hatte John Willis in *Disney Culture* angeführt, um die filmischen Adaptionen von Walt Disney zu beschreiben. Die Geschichte von *Romeo und Julia* ist hier nicht zum ersten Mal in die Handlung eines Disneyfilms eingeflossen, sondern tat dies bereits in *Pocahontas* (Vgl. Siegel 2012). Dieser kam ein Jahr nach *Der König der Löwen* ins Kino und blieb weit hinter dessen Erfolg zurück. Nichtsdestotrotz sollte die Geschichte von *Romeo und Julia* diesem erneut nachfolgen, diesmal sogar im direkten Sequel.

In *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* gibt es etliche Variationen von Handlungselementen aus dem ersten Teil. Der Film beginnt sogar gleich mit einer solchen, nämlich mit der Anfangsszene, in der die Tiere des Geweihten Landes zum Königsfelsen pilgern, um das Neugeborene des Königs zu sehen. So war es bereits bei *Dschafars Rückkehr*, bei dem die erste Szene ebenfalls sehr stark der aus dem Kinofilm glich. Schon darin war diese nur das erste von zahlreichen wiederkehrenden Elementen. Dies führte dazu, dass *Dschafars Rückkehr* in der Analyse von *Aladdin und der König der Diebe* als ein nicht besonders eigenständiges Werk bewertet wurde, das fast schon wie eine Reproduktion von *Aladdin* erscheint. Inwiefern dies auch auf *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* zutrifft, soll an dieser Stelle geklärt werden. Die Analyse konzentriert sich dabei bewusst auf die Wiederkehr von zentralen Handlungselementen, da diese sehr zahlreich auftreten. Sie allein verdeutlichen hinreichend, wie stark sich das Sequel an seinem Vorgänger orientiert. Dennoch soll nicht unerwähnt bleiben, dass es sich bei den wiederkehrenden Elementen, die etwas kleiner ausfallen, z. B. um Zitate aus bekannten Dialogen handelt. Insgesamt finden sich neun zentrale Handlungselemente, die wiederkehren. Diese sind:

1. die bereits angesprochene Anfangsszene
2. das Kind des Löwenkönigs darf unter Beaufsichtigung im Geweihten Land spielen
3. das Kind entkommt seiner Aufsicht und gerät anschließend ins Schattenland
4. dort wird es von anderen Tieren angegriffen
5. der Angriff wird durch das Einschreiten des Königs der Löwen vereitelt
6. das Kind des Königs setzt sich mit seiner zukünftigen Thronfolge auseinander
7. das Kind des Königs betrachtet zusammen mit anderen Figuren die Sterne
8. der König der Löwen wird in einer Schlucht angegriffen
9. der Antagonist hängt an einem Abhang und kann nur durch das Kind des Königs gerettet werden.

Die in den Szenen handelnden Figuren sind zwar nicht identisch, sie erfüllen jedoch die gleichen dramaturgischen Funktionen. Im Kinofilm ist Mufasa noch der König der Löwen, während im Sequel bereits Simba diesen Rang einnimmt. Letzterer wurde bei Punkt 2 von Zazu begleitet, während sein Sohn später von Timon und Pumba beaufsichtigt wird. Der Angriff in Punkt 4 geht im ersten Film von den Hyänen aus, im zweiten Teil von Krokodilen. Die Auseinandersetzung mit der Thronfolge gestaltet sich sehr unterschiedlich. Simba kann es im Kinofilm kaum abwarten, endlich König zu werden. Er verspricht sich davon, alle Vorschriften loszuwerden, deren er überdrüssig ist. Anders verhält es sich bei seiner Tochter aus, die nicht Königin werden will, da sie sich jetzt schon wünscht, als Person und nicht als Thronfolgerin bewertet zu werden. Sie fürchtet, dass dies durch die Thronbesteigung noch schlimmer werden würde. Dann wäre sie nur noch die Königin und nicht mehr Kiara. Ihre Intention gleicht jedoch der von Simba im ersten Teil, denn sie empfinden viele Aspekte, die mit ihrem Rang als Thronfolger_in verbunden sind, als nachteilhaft. Die Schlussfolgerung, die sie daraus ziehen, ist jedoch eine andere. Simba wünscht sich, den Thron zu besteigen, um sich der Nachteile zu entledigen. Kiara dagegen würde gerne auf ihr zukünftiges Amt verzichten, da sie noch weitere Entbehrungen befürchtet. Somit erfolgt im Sequel erneut eine Auseinandersetzung mit der Thronfolge. Die Perspektive darauf ist jedoch eine völlig andere als zuvor.

Das Betrachten der Sterne kommt in *Der König der Löwen* zweimal vor. Zuerst liegt Mufasa mit seinem Sohn unter dem Sternenhimmel. Dabei erklärt er ihm, dass dort die großen Könige auf sie herabsehen und ihnen den Weg weisen würden. Später betrachtet Simba die Sterne mit Timon und Pumba. Dabei tauschen sie sich darüber aus, was sie am Himmel zu sehen glauben. Als Simba von den großen Königen spricht, erntet er Gelächter von seinen Freunden. Die Entwicklung des Protagonisten wird ein Stück weit an seiner Beziehung zu den Sternen illustriert. Während ihnen sein Vater einen hohen Stellenwert zugeschrieben hat, können Timon und Pumba nur darüber lachen. Derartiges geschieht im Sequel nicht. Darin nimmt die Bedeutung der Sterne nur eine kleine Rolle ein. Kiara erzählt Kovu kurz, dass dort die großen Könige wachen würden, woraufhin sich Kovu fragt, ob sich Scar ebenfalls darunter befinde. Nachdem das Gespräch auf diesen gelenkt ist, wird die Auseinandersetzung mit dem Sternenhimmel nicht mehr weitergeführt. Die Szene ist eine Reminiszenz an den Kinofilm, die diesmal jedoch deutlich weniger über die handelnden Figuren aussagt.

Im Kinofilm befindet sich Simba in einer verlassenen Schlucht, als plötzlich eine riesige Herde Gnus auf ihn zustürmt. Sein Vater kommt hinzu, um ihn zu retten, gerät dabei jedoch ebenfalls in Gefahr. Die im achten Punkt beschriebene Szene befindet sich ziemlich am Anfang des Films und führt zu einer entscheidenden Wendung: Simba verliert seinen Vater. Als sich Simba im Sequel in einer Schlucht wiederfindet, trachten ihm die verfeindeten Löwen nach dem Leben. Er schafft es, sich lebend aus der Gefahr zu befreien, gleichzeitig kommt dabei Nuka durch einen Unfall ums Leben. An Stellen wie diesen wird deutlich, auf welche Weise die wiederkehrenden Elemente auch Assoziationen wecken können, nämlich im Hinblick auf die Frage, wie der weitere Verlauf der Handlung aussehen kann. In der soeben beschriebenen Szene gerät Simba in eine Gefahrensituation, die sein Vater im vorangegangenen Film in ähnlicher Form erlebt hat. Wer diese noch in Erinnerung hat, weiß, dass letzterer dabei ums Leben gekommen ist. Aus diesem Wissen heraus kann die Assoziation entstehen, dass seinen Sohn das gleiche Schicksal ereilen könnte. Somit kann bei Kennenden des Kinofilms nicht nur die Spannung darüber steigen, ob sich Simba retten wird, sondern zugleich die Erwartungshaltung geweckt werden, dass es ihm genauso ergehen könnte wie zuvor seinem Vater. Als er unbeschadet davonkommt, löst sich die Spannung bei diesen Zuschauenden. Darüber hinaus wird mit ihrer Erwartungshaltung gebrochen. Somit können die wiederkehrenden Handlungselemente bei den Kennenden des Kinofilms noch einmal eine zusätzliche Intensität erzeugen, die den Menschen ohne Vorkenntnisse verwehrt bleibt. Oft sind Fortsetzungen, die starke inhaltliche Parallelen zu ihren Vorgängern aufweisen, dem Vorwurf der Innovationsarmut ausgesetzt. *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* zeigt jedoch, dass durch einen geschickten Einsatz der wiederkehrenden Elemente mit der Erwartungshaltung der Zuschauer_innen gespielt werden kann. Zudem können sie zur Charakterisierung der Figuren eingesetzt werden, indem sie aufzeigen, wie unterschiedliche Figuren in vergleichbaren Situationen reagieren. Dies ist ein Stilmittel, auf das auch in anderen Fortsetzungen sehr häufig zurückgegriffen wird. In den bisher untersuchten Filmen trat es bspw. schon bei *Dschafars Rückkehr* auf. Deutlich zeigt es sich auch bei der folgenden Szene aus dem Sequel zu *Der König der Löwen*. Das beschriebene Ereignis aus dem neunten Punkt spielt sich Kinofilm zwischen Simba und Scar ab, wobei Letzterer sein Leben verliert. Sein Neffe verwehrt ihm die Rettung und nimmt damit bewusst dessen Tod in Kauf. Anders sieht es im zweiten Teil aus. Dort gerät Zira in dieselbe Gefahr. Allerdings versucht Kiara, ihr das Leben zu retten. Diesmal verweigert jedoch die Antagonistin die Rettung und nimmt damit ihren Tod in Kauf. Es gibt allerdings noch eine andere Stelle im Kinofilm, in der das Motiv des Absturzes an einem Hang zu entdecken ist, wenn auch in anderer Konstellation: zwischen Scar und Mufassa. Dabei ist es

Letzterer, der zu Tode kommt. Diese Szene wird im Sequel aufgegriffen: Sie begleitet Simba in seinen Albträumen. Das wiederkehrende Element bezieht sich jedoch nur auf das Aufeinandertreffen zwischen Protagonist und Antagonist am Abhang. Bei diesem zeigt sich deutlich, wodurch sich Kiara und Simba voneinander unterscheiden. Letzterer lässt Scar in den Tod stürzen, während seine Tochter in Zira noch etwas Gutes sieht und deshalb einen Rettungsversuch unternimmt. Eine derartige Hoffnung setzt Simba nicht mehr in seinen Onkel, es muss allerdings auch berücksichtigt werden, dass dieser zuvor Mufasa ermordet hat. Somit ist das Verhältnis zwischen Protagonist und Antagonist im Kinofilm sehr viel stärker vorbelastet als im Sequel. Nachdem zu Beginn des Films vor allem zu erkennen war, wie sehr sich Simba und Kiara im Kindesalter ähneln, wird zum Ende deutlich, dass Letztere im Laufe der Zeit ihre eigenen Werte gefunden hat, nach denen sie ihr Handeln ausrichtet. Sie zeichnet sich durch die Empathie aus, die sie für andere Figuren entwickelt. Diese Empathie ist es auch, die sie von Simba unterscheidet. Mit ihr kann sie Konflikte lösen, deren Beendigung ihr Vater überhaupt nicht in Erwägung gezogen hatte. Somit illustrieren die beschriebenen Szenen sehr anschaulich, wie ein wiederkehrendes Element genutzt werden kann, um eine Figur zu charakterisieren. Die Empathie, die Kiara auszeichnet, hätte sicherlich in einem anderen Kontext zum Ausdruck gebracht werden können. Doch dadurch, dass sie sich in einer ähnlichen Situation äußert, wie sie ihr Vater einst erlebt hat, wird der Unterschied zwischen den Figuren in einer Offensichtlichkeit dargestellt, die es nahelegt, einen Vergleich zu ziehen. Diese Offensichtlichkeit entsteht durch den Einsatz des wiederkehrenden Elements.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es in *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* weit mehr wiederkehrende Elemente gibt als in allen bisher untersuchten Filmen. Erkennbar fallen diese unterschiedlich groß aus, weshalb sie stets eingeordnet werden. Manche nehmen sehr viel Platz ein, andere dagegen ziehen schnell vorüber. Neben der Anzahl und der Größe der wiederkehrenden Elemente darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass sich diese oftmals auf ikonische Szenen beziehen, die sich sehr leicht wiedererkennen lassen. Als Vergleich dafür eignet sich die Duschszene aus Alfred Hitchcocks *Psycho*. Diese wurde in den vergangenen 60 Jahren dermaßen häufig zitiert, dass viele Zuschauer_innen zuerst auf das Zitat stoßen, bevor sie das Original erstmals zu sehen bekommen. Den meisten Regisseur_innen gelingt es in ihrer Karriere nicht, auch nur eine solch ikonische Szene zu drehen. Andere schaffen es dagegen, in nur einem einzigen Film eine ganze Reihe solcher Szenen zu inszenieren. Ein Beispiel hierfür wäre *Der Pate* von Francis Ford Coppola. Gleiches trifft auch auf *Der König der Löwen* zu, mit dem Unterschied allerdings, dass dieser von weit mehr Menschen gesehen wurde. Er umfasst

eine weit größere Zielgruppe, wobei vor allem das Publikum im Vor- und Grundschulalter eine wichtige Rolle spielt. Somit handelt es sich bei *Der König der Löwen* um ein Ausnahmebeispiel, dessen einzelne Elemente potentiell von sehr vielen Menschen sehr einfach wiedererkannt werden können. Zugleich ist seine Popularität so außergewöhnlich groß, dass er in dieser Hinsicht nahezu jedes Werk der Filmgeschichte in den Schatten stellt. Diese Erkenntnis rückt natürlich auch die Ausgangsbeobachtung der vorliegenden Arbeit in ein anderes Licht, der zufolge *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* nicht ansatzweise so populär ist, wie der vorangegangene Kinofilm. Die Ursache dafür wurde stets in der Fortsetzung gesucht, doch vielleicht findet sie sich eher im Vorgänger. Dessen Omnipräsenz übertrifft nämlich nahezu jedes Werk der Filmgeschichte. Zudem ist es eine absolute Seltenheit, wenn eine Fortsetzung an die Popularität des Originals heranreicht, vielleicht sogar über diese hinausreicht. Als Beispiel seien hier *Der Pate – Teil II* oder *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* genannt. Dem entgegen steht ein Film wie *Star Wars Episode IV: Eine neue Hoffnung*, dessen Popularität sich mit der von *Der König der Löwen* sicherlich auf Augenhöhe befindet und einen Nachfolger hervorgebracht hat, bei dem diese vielleicht abfällt, allerdings nicht im gleichen Maße wie bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*. So zeigt *Star Wars Episode V: Das Imperium schlägt zurück*, dass ein Sequel nicht zwangsläufig im Schatten seines populären Vorgängers stehen muss. Die Omnipräsenz von *Der König der Löwen* kann somit eine Ursache dafür sein, dass das Sequel im Vergleich dazu kaum noch Präsenz zu besitzen scheint, doch es ist sicherlich nicht die einzige. So ist *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* zum einem die Fortsetzung eines Disneyfilms für das Heimkino, die sich so stark auf den Kinofilm bezieht wie keine andere zuvor. Zum anderen verstärkt sich dieser Eindruck dadurch, dass häufig solche Elemente wiederkehren, die sich aufgrund ihrer enormen Popularität sehr leicht wiedererkennen lassen. Keines der bisher untersuchten Werke war derart offensichtlich *derivative* wie *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*. Da erscheint es fast schon folgerichtig zu sein, dass ausgerechnet dieser Film zur erfolgreichsten Direct-to-Video-Veröffentlichung aller Zeiten avancierte. Lobatos Aussage, der nach es auf diesem Markt der Schlüssel zum Erfolg ist, wenn eine Produktion möglichst *derivative* daherkommt, wird durch das Sequel zu *Der König der Löwen* ganz klar bestätigt.

Das Wort Remake tauchte in der vorliegenden Arbeit bereits in mehreren Aussagen auf. Diese bezogen sich auf die starken Parallelen zwischen den Kinofilmen und den Fortsetzungen, die hier gerade am Beispiel von *Der König der Löwen* und dessen Sequel beschrieben worden sind. Im allgemeinen Sprachgebrauch mag die Bezeichnung Remake als geeignet erscheinen, um

dies zu beschreiben. Einer genaueren Analyse hält sie jedoch nicht stand. Denn *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* ist keine „[n]eue Version eines bereits verfilmten Stoffs, die sich mehr oder weniger detailgetreu auf den Vorgänger bezieht und oft sogar denselben Titel trägt“ (Brunner 2012), wie es im Lexikon der Filmbegriffe steht. Es ist nicht derselbe Stoff, der hier erneut verfilmt wird, sondern eine chronologische Fortsetzung zum ersten Teil. Zwar gibt es viele detailgetreue Bezüge zum Vorgänger, diese werden jedoch stets in den Kontext der Geschichte der nachfolgenden Generation gesetzt. Somit handelt es sich bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* nicht um ein Remake, auch wenn es die Vielzahl der wiederkehrenden Elemente vielleicht so erscheinen lässt. Hinzu kommt, dass sich diese oftmals auf zentrale Handlungselemente des Kinofilms beziehen, wodurch die Parallelen zwischen den beiden Werken noch einmal deutlicher werden. Auch bei den Fortsetzungen zu anderen Filmreihen werden immer wieder zentrale Handlungselemente der Vorgänger variiert. Dies kann subtil erfolgen wie in *Planet der Affen: Prevolution*, aber auch sehr offensichtlich wie in *Star Wars: Episode I – Eine dunkle Bedrohung* und *Star Wars: Das Erwachen der Macht*. Einige Szenen der *Star Wars*-Reihe sind derart populär, dass sie sogar Zuschauer_innen geläufig sind, die noch keinen einzigen der Filme gesehen haben. Dementsprechend fallen auch die wiederkehrenden Elemente darin leichter ins Auge als bei der *Planet der Affen*-Reihe, die bei Weitem nicht so populär ist wie *Star Wars*. Ähnlich verhält es sich auch bei vielen Disneyfilmen. Der Bekanntheitsgrad von *Der König der Löwen* reicht sicherlich an den von George Lucas' Sternensaga heran. Deshalb sind die wiederkehrenden Elemente in *Der König der Löwen* viel leichter zu erkennen als in *Dschafars Rückkehr*. Nachdem nun umfassend geklärt wurde, wieso die Fortsetzungen der Disneyfilme oftmals den Anschein eines Remakes erwecken, soll nun noch ein weiterer Punkt dafür angeführt werden, dass sie das nicht sind: Die handelnden Figuren sind innerhalb der wiederkehrenden Handlungselemente nicht mit denen des Vorgängers identisch bzw. nehmen nicht die identische Funktion ein. Letzteres gilt speziell für Simba, der z. B. in beiden Filmen erlebt, wie der König des Geweihten Landes sein Kind vor den Gefahren im Schattenland retten muss. Im Kinofilm nahm er dabei noch die Rolle des Kindes ein, während er im Sequel selbst der rettende Vater ist. Dadurch werden die wiederkehrenden Elemente in einen neuen inhaltlichen Kontext gesetzt. Dies war in *Dschafars Rückkehr* zwar genauso, allerdings war das Figurenensemble mit Ausnahme von El Fatal mit dem des ersten Teils identisch. Bei den Figuren von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* gibt es insgesamt fünf Zu- und zwei Abgänge, wodurch eine veränderte Figurenkonstellation entsteht, die sich auch auf die Handlung auswirkt. Auf diese Weise hebt sich der Film deutlich von seinem Vorgänger. Es handelt sich hierbei eindeutig nicht um ein

Remake, auch wenn verständlich ist, wieso es vielerorts zu dieser Einschätzung kommen konnte. *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* ist die erste Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino, die umfassend auf die Variation von zentralen Handlungselementen des Kinofilms setzte. Dazu passen wieder die Aussagen von Blanchet zur Pre-sold Property, deren Inhalte dem Publikum „bekannt und vertraut sind und sich optimalerweise bereits zu einem früheren Zeitpunkt oder in anderen Kontexten als erfolgreich erwiesen haben“ (Blanchet 2017, S. 160). Bis hierhin scheinen nahezu alle Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auf der gleichen Grundlage zu basieren, nämlich auf dem Übernehmen von Elementen der zugehörigen Kinofilme. Die Umsetzung erfolgte jedoch stets höchst unterschiedlich, wie die individuellen Betrachtungen gezeigt haben. Lediglich *Aladdin und der König der Diebe* verlässt dieses Muster, welches zum Zeitpunkt von dessen Veröffentlichung allerdings noch nicht etabliert war, da es sich erst um die zweite Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino handelte. So lassen sich bei beiden Aladdin-Sequels ganz klar unterschiedliche Ansätze erkennen. Entweder sie reproduzierten den Kinofilm und waren somit *derivative*, oder sie lösten sich davon und verzichteten auf den übermäßigen Einsatz von wiederkehrenden Elementen. Der Ansatz der Reproduktion wurde anschließend weiter eingeschlagen.

7.2 Die Reinkarnation von Simba

Alle Figuren, die am Ende von *Der König der Löwen* noch gelebt haben, tauchen auch in *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* wieder auf. Es fehlt lediglich Sarabi, die Mutter von Simba. Im Film selbst gibt es keinerlei Auskunft über ihren Verbleib. Eine verlässliche Aussage einer beteiligten Person von Disney fehlt leider. Die Frage danach scheint jedoch sehr viele Menschen zu beschäftigen, da es bei YouTube ein Video mit dem aussagekräftigen Titel *Sarabi's Full Story | Where Was Simba's Mother In The Lion King II?: Discovering Disney* gibt. Diese befindet sich auf dem Kanal von Isaac Carlson und hat mehr als 1,5 Millionen Aufrufe erhalten. Er liefert keinen handfesten Beleg für den Verbleib von Sarabi. Zugleich ist sein Video selbst ein Indiz dafür, dass noch Interesse an den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino besteht. Carlson geht von Sarabis natürlichem Tod aus, was zwar nicht belegbar, aber zumindest logisch ist. Anders war es bei *Dschafars Rückkehr*, wo sich nicht schlüssig nachvollziehen ließ, wie es Jago geschafft hat, sich aus der Wunderhöhle zu befreien. Dabei handelte es sich offensichtlich um eine Logiklücke oder um das fehlende Gedächtnis der Figuren. Letzteres trifft auf das Fehlen von Sarabi in *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* auf keinen Fall zu. Zwar wird sich darin in keinem Moment an sie erinnert, was

aber nicht gleichbedeutend mit einem fehlenden Gedächtnis ist. Letzteres manifestiert sich eher in einem Ignorieren, Revidieren und Wiederholen der vorangegangenen Ereignisse. All dies trifft hier nicht zu; eher wurde durch das Fehlen von Sarabi ein Teil der Handlung aus *Der König der Löwen* gekappt. Dass dies unkommentiert geschieht, ist sicherlich ungewöhnlich. Dabei wird erneut eine narrative Norm ignoriert, genauso wie es Lobato beschreibt (Vgl. Lobato 2009, S. 147).

Auch wenn viele Figuren des ersten Films wieder zu sehen sind, hat sich deren dramatische Relevanz doch deutlich verändert. Simba, der im ersten Teil noch die Hauptfigur war, ist diesmal eine Nebenfigur. Im Mittelpunkt der Handlung stehen nun Kiara und Kovu. Hier ist erstmals etwas passiert, was in den bisher untersuchten Filmen noch nicht der Fall war, nämlich dass der Protagonist des ersten Teils nicht auch der Protagonist des zweiten Teils ist, sondern durch neue Figuren ersetzt wird. Die Hauptfigur innerhalb einer Filmreihe auszuwechseln ist nichts Ungewöhnliches. Deshalb soll hier insbesondere darauf eingegangen werden, wie sich dies auf die Figurenzeichnung auswirkt. Simba nimmt unter den Nebenfiguren den meisten Platz ein. Er ist ein liebevoller Vater für Kiara, der viel Zeit mit ihr verbringt und immer das Beste für seine Tochter will. Manchmal übertreibt er es jedoch mit seiner Fürsorge, weshalb sie sich in ihrer Freiheit eingeengt fühlt. Dies geschieht meist dann, wenn seine Angst vor den Gefahren, die überall lauern, stärker ist als das Vertrauen in seine Tochter. Diese Angst führt dazu, dass er alles kontrollieren will, was Kiara macht. Bereits in *Der König der Löwen* legte eine Figur dieses Verhalten an den Tag: Mufassa mit seinem Kontrollzwang. Während Simba die Charaktereigenschaften seines Vaters Mufassa übernommen hat, weißt Kiara genau die gleichen Charaktermerkmale auf wie ihr Vater im ersten Teil. Sie ist sehr abenteuerlustig, und so reizt sie der Ausflug in das verbotene Schattenland genauso, wie es bei Simba im ersten Teil der Fall war. Sie ist der Ansicht, dass sie auf sich selbst aufpassen kann und nicht die ständige Kontrolle ihres Vaters braucht. Die auferlegten Verbote und Einschränkungen führen zunehmend zu einem Konflikt zwischen Simba und Kiara. Auch dieser Vater-Kind-Konflikt war bereits in *Der König der Löwen* zu sehen. Die Charaktereigenschaften von Vater und Kind sind also die gleichen geblieben. Die Rollen werden lediglich von anderen Figuren ausgefüllt. Eine solche Ähnlichkeit weckt durchaus Erinnerungen an die wiederkehrenden Elemente, dennoch sollten sie in Abgrenzung dazu gesehen werden. Ein Stück weit wirkt Kiara wie eine Reinkarnation von Simba, auch wenn Simba noch am Leben ist. Es geht also eher darum, dass sie die Charaktereigenschaften ihres Vaters geerbt hat. Zugleich zeigt diese Form der

Reinkarnation auch, dass sich nicht nur die Handlung eines Films als Pre-sold Property eignet, sondern auch die Charakterzüge der handelnden Figuren.

Neben Kiara wurden noch weitere neue Figuren eingeführt: Kovu, der zwischen Protagonist und Antagonist schwankt. Zira, die die Anführerin der Tiere im Schattenland ist und dauerhaft in der Rolle der Antagonistin bleibt sowie ihre beiden Kinder Nuka und Vitani. Ersterer steht bis zu seinem Tod auf der Seite seiner Mutter, während sich Letztere am Ende von ihr abwendet. Zahlenmäßig gibt es weit mehr Zugänge auf der antagonistischen Seite. Für diese Entwicklung lässt sich eine einfache Erklärung finden: im ersten Teil sind alle Antagonisten gestorben, also mussten im zweiten Teil neue eingeführt werden. Zira und ihre Kinder müssen zum Zeitpunkt der Handlung von *Der König der Löwen* bereits gelebt haben. Kovu ist nämlich das letztgeborene Kind, bevor es durch Simba zu der Verbannung ins Schattenland kam. Da seine Mutter und seine beiden Geschwister älter sind als er, müssen sie folglich auch schon am Leben gewesen sein. Zu sehen waren sie in *Der König der Löwen* dennoch nie. Scar hat Kovu als seinen Nachfolger auserwählt, er ist allerdings nicht sein Vater. Die Vaterschaft von Nuka und Vitani bleibt ebenfalls ungeklärt. In einer früheren Version des Drehbuchs war Scar sogar der Vater von Kovu. Sie wurde dann aber überarbeitet, weil man erkannte, dass eine Beziehung zwischen Kiara und Kovu inzestuös ist, da die beiden Cousine und Cousin sind. Dies sollte vermieden werden, weil *Der König der Löwen* bereits eine Inzest-Debatte ausgelöst hatte (Vgl. Becher 2019). Auffällig ist bei den neuen Figuren, dass sie häufig eine Verbindung zu den Figuren des ersten Films haben. Kiara ist die Tochter von Simba; Kovu wurde von Scar als sein Nachfolger auserwählt, während Zira seine Anhängerin war. Somit werden die tragenden Rollen im Film bis auf wenige Ausnahmen von der nachfolgenden Generation der Figuren aus *Der König der Löwen* übernommen.

Aus der Reihe der neuen Figuren soll Kovu hier noch einmal ausführlicher betrachtet werden, da er, wie bereits erwähnt, zwischen der Rolle als Protagonist und Antagonist wechselt. In einem ähnlichen Konflikt befanden sich bereits das Biest in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*, Jago in *Dschafars Rückkehr* sowie Cassim in *Aladdin und er König der Diebe*. Bei seinem ersten Auftritt verhält sich Kovu gegenüber Kiara nicht sonderlich freundlich, dennoch ist dies noch kein Verhalten, das eine Einstufung als Antagonist rechtfertigt. Nachdem die anfänglichen Ressentiments beigelegt sind, freunden sich die beiden Löwen schnell an. An dieser Stelle fühlt sich Kovu erstmals zu einer Figur der verfeindeten Seite hingezogen, ohne zu wissen, dass sie dieser angehört. Als ihn die Antagonistin Zira

darüber unterrichtet, wendet er sich schnell wieder von der Protagonistin ab. Einige Zeit später wird er von seiner Mutter auf eine Mission ins Geweihte Land gesandt. Er bittet Mufassa darum, ihm eine Chance zu geben, da er von seiner Familie verstoßen wurde. Der König der Löwen gewährt ihm diese, nichtsahnend, dass es sich dabei um einen Vorwand handelt und Kovu in Wirklichkeit das Ziel verfolgt, ihn zu töten. Hierbei begibt sich letzterer im Auftrag der Antagonistin in das Umfeld der Protagonistin. Da er dieser immer noch zugeneigt ist, verliebt er sich in sie und bekommt Zweifel daran, ob er den Mord an Simba wirklich ausführen soll. Kurz darauf zeigt auch Simba mehr Zuneigung für den Freund seiner Tochter. Durch einen Angriff auf Simba wird das frisch gewonnene Vertrauen zunichtegemacht, und Kovu wird von ihm wieder als Feind betrachtet, obwohl er tatsächlich nichts damit zu tun hatte. Nachdem sich der junge Löwe zunehmend mit der Seite der Protagonistin identifizieren konnte, wird er genau von dieser Seite wieder in der Rolle des Antagonisten gesehen. Kiara glaubt jedoch, ihren Freund besser zu kennen, und ist überzeugt davon, dass Kovu keine Schuld trägt. Wenig später löst sich die Konfliktlinie auf, und die beiden verfeindeten Seiten vereinen sich unter Simbas Herrschaft. In Folge dessen existiert die Seite der Antagonist_innen nicht mehr. Der Konflikt zwischen Simba und Kovu wird ebenfalls beigelegt, wodurch er am Ende nicht nur auf der Seite der Protagonistin steht, sondern auch selbst zum Protagonisten wird, denn er kämpfte für seine Liebe und unterstützte seine Mutter nicht länger bei ihrem Machtstreben. Auch das Biest folgte in *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* seinem Herzen und ließ sich nicht länger vom Antagonisten beeinflussen. Kovus Weg ist jedoch deutlich härter und beschwerlicher. Dies ist darauf zurückzuführen, dass seine Geschichte viele Wendungen erfährt und deutlich mehr Figuren auf ihn einwirken, als es beim Biest der Fall ist. Berücksichtigt werden muss dabei auch, dass die Zuschauer_innen des Kinofilms bei der Fortsetzung von *Die Schöne und das Biest* bereits wissen, welche Richtung die männliche Titelfigur einschlagen wird, da die Handlung des zweiten Teils in die des ersten Teils eingebettet ist. Bei der *Der König der Löwen*-Reihe gibt es dagegen bis heute keinen Spielfilm, dessen Handlung zeitlich nach *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* spielt, weshalb die Zuschauer_innen nicht den gleichen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren haben wie bei *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*. An dieser Stelle soll auch noch einmal darauf eingegangen werden, wie es Kovu gelingen kann, zum Protagonisten zu werden. Entscheidend dafür ist nämlich Kiara, die ihn als Person bewertet und nicht nach seiner Herkunft. Sie erkennt seine Persönlichkeit und lässt sich nicht von den Vorurteilen blenden, die ihm gegenüber weitläufig vorherrschen. Dies ist die nächste Parallele zu *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber*, denn Belle legt dem Biest gegenüber das gleiche Verhalten an den Tag.

Zusammengenommen stellt *Der König der Löwen* und *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* nicht die Geschichte von Simba, sondern die seiner Familie dar. Diese umfasst Mufassa, Simba und Kiara genauso wie Scar. Hinzu kommen Zira sowie ihre Kinder Kovu, Nuka und Vitani. Zu Zweitemen gibt es ebenfalls ein Video von Isaac Carlson mit dem Titel *Nuka's Full Story | Scar's Neglected Heir: Discovering Disney's The Lion King*, welches im Mai 2021 bei ca. 800.000 Aufrufen liegt. Abseits von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* befasst er sich nicht vordergründig mit einer Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino oder einer neuen Figur daraus. Nachdem der erste Film die Geschichte von Simba und Scar erzählt hat, übernimmt im zweiten Teil die nächste Generation. Zum Abschluss dieses Themas soll noch kurz der Titel des Films einer kurzen Analyse unterzogen werden. Dieser lautet bekanntlich *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*. Folglich ist Simbas Name noch im Titel des Films enthalten, obwohl er nicht mehr die Hauptfigur ist. Trotzdem wurde nicht darauf verzichtet, seinen Namen im Filmtitel und somit auch in der Vermarktung einzusetzen. Eine Nebenfigur im Titel zu erwähnen oder sie sogar zur Titelfigur zu machen, ist eine äußerst seltene Entscheidung. Streng genommen wird hier auch nicht auf Simba selbst verwiesen, sondern auf Simbas Königreich. Nichtsdestotrotz taucht sein Name im Titel auf. Er kann aber durchaus auch als Titelfigur betrachtet werden, da er noch immer der König der Löwen ist. So gibt es auf dem Cover der VHS-Kassette klare Verweise auf den ersten Teil von *Der König der Löwen*. Um klarzumachen, dass es sich um ein Sequel handelt, steht am unteren Rand „NEU – TEIL 2“ (Vgl. Abbildung: *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* auf VHS). All dies passt durchaus zu den vorherigen Erkenntnissen, denn es handelt sich um ein Produkt, das sich im Regal eindeutig identifizieren lässt und somit die Blicke auf sich zieht. Schnell wird deutlich, dass ein Sequel vorliegt. Es sind genau solche Produktionen, die der Direct-to-Video-Markt begünstigt.

7.3 Nachfrage durch Verknappung

Nun ist mit *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* auch die erfolgreichste Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino analysiert worden. Viele Ursachen für die hohen Verkaufszahlen dieser Reihe wurden bereits angeführt. Möglicherweise ist die Kaufentscheidung oftmals auf eine Fortsetzung gefallen, weil die einstigen Kinofilme gerade nicht erhältlich waren. Auf den ersten Blick mag dieser Gedanke banal wirken, doch er ist auf die langjährige Veröffentlichungspolitik von Walt Disney zurückzuführen. Deren

Meisterwerke-Reihe war nämlich erst ab den frühen 2010er Jahren durchgehend im Handel verfügbar. Zuvor wurden sie nach einer bestimmten Zeit wieder zurück in die Disney Vault gebracht, welche in Deutschland als Disney-Tresor bekannt ist. Zwar gibt es tatsächlich ein Archiv, in dem die Masterkopien der Filme aufbewahrt werden, der Tresor aus den Werbespots ist jedoch ein reines Konstrukt der Marketingabteilung (Vgl. Poblete o. J.). Darin wurde er stets als ein Ort dargestellt, in dem sich zahllose Meisterwerke befinden, die jeder Mensch gerne sehen würde. Was sich darin genau befindet, ließ sich anhand der Werbespots natürlich nicht erschließen, wodurch die Vorstellungskraft der Zuschauer_innen im Kindesalter noch mehr stimuliert wurde. Für die Generation, die damals vor den Fernsehern saß, ist der Disney-Tresor ein besonderer Ort, den sie nur zu gerne selbst erkundet hätte. Sie glaubten an seine Existenz, wie sie auch an den Weihnachtsmann geglaubt haben, nur meist ohne die Auflösung, dass es ihn nicht wirklich gibt. Der Wunsch nach einem Einblick in den Tresor wurde durch eine Mystifizierungsstrategie geweckt. Eindeutig wird vermittelt, welche Handlung nach dem Ansehen der Werbung von den Zuschauenden ausgehen soll. Einer dieser Spots findet sich auf YouTube unter dem Titel *Disney Vault Ad- Scarcity Principle of Persuasion (Deadline Technique)*. Dieser stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus den 1990er Jahren und dauert 30 Sekunden. In dieser kurzen Zeit wird zweimal gesagt, dass drei Disneyfilme nur noch bis zum 31. Januar erhältlich sein würden. Danach würden sie für Jahre in den Tresor zurückgebracht, weshalb sich die Zuschauer_innen mit dem Kauf beeilen müssten. Am Ende wird noch groß eingeblendet „Get them before they disappear“. Dies ist ein klarer Appell daran, die Kassetten so schnell wie möglich zu kaufen. Aus wirtschaftlicher Sicht mag es erst einmal fatal wirken, derart beliebte Produkte vom Markt zu nehmen, anstatt sie überall verfügbar zu machen. Doch Walt Disney verfolgt hier eine Verknappungsstrategie, der

liegt die Annahme zugrunde, dass die (bewusste) Reduktion einer Marktleistung deren Attraktivität für die Kunden erhöht und somit einen positiven Effekt auf das Kaufverhalten haben kann [...]. (Handels)Unternehmen verknappen zudem ihr Angebot, um eine höhere Qualität der jeweiligen Marktleistung zu signalisieren (Kenning/Pick 2012, S. 47).

So hat die Verknappungsstrategie auch noch einmal eine positive Wirkung für die Marke Walt Disney. Zuallererst wird durch die Verknappung aber der Druck aufgebaut, die Videos zeitig zu erwerben, anstatt den Kauf ständig aufzuschieben. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von *Bambi 2 – Der Herr der Wälder*, der in den USA nur für 70 Tage auf den Markt kam und trotzdem 2,6 Millionen Einheiten absetzen konnte (Vgl. Coming Soon 2006). Die Wirkung der

Knappheit wird auf die theoretische Grundlage der Reaktanztheorie zurückgeführt. Diese beschreibt,

wie sich Individuen verhalten, wenn ihre wahrgenommene Freiheit, eine Auswahlentscheidung zu treffen, eingeschränkt wird [...]. Grundsätzlich wird dabei von einem negativen Zusammenhang ausgegangen: Je stärker eine bestimmte Handlung eingeschränkt wird, als desto wünschenswerter wird diese eingeschätzt. Übertragen auf das Verhalten sollten Konsumenten demnach besonders motiviert sein, bei begrenzten Angeboten als Käufer aktiv zu werden (Kenning/Pick 2012, S. 47 – 48).

Ein Blick auf die Verkaufszahlen der VHS-Veröffentlichungen der Disneyfilme lassen eindeutig die Schlussfolgerung zu, dass die Aktivität der Kundschaft geweckt wurde. Ansonsten wäre man dem Konzept des Disney-Tresors nicht jahrzehntelang treu geblieben. Bei den Disneyfilmen handelt es sich um die Verknappungsstrategie *limited availability*, welche folgendermaßen beschrieben wird:

die limitierte Verfügbarkeit von Gütern [...] bezieht sich auf Angebots und Nachfrageseite. Güter bzw. Marktleistungen können knapp werden, wenn von Käuferseite ein hohes Interesse an ihnen besteht und sie bspw. ausverkauft sind. Daneben können Güter bzw. Marktleistungen aber auch angebotsseitig verknappt werden. Etwa dann, wenn Unternehmen planmäßig nur eine bestimmte knappe Menge produzieren. (Vgl. ebd., S. 48).

Bei den Disneyfilmen erfolgte keine mengenmäßige Verknappung, sondern eine zeitliche, da sie ab einem bestimmten Zeitpunkt für lange Zeit nicht mehr erhältlich waren. Die Menge muss dabei dennoch im Blick behalten werden, um bspw. bei *Bambi 2 – Der Herr der Wälder* den Artikel bis zum Ende des Verkaufszeitraums vorrätig zu halten und zeitgleich am nächsten Tag keine weiteren Bestände zu haben, die retourniert werden müssen. Einfacher ist es bei einer vagen Botschaft wie „Get them before they disappear“, bei der die Produkte langsam aus den Regalen verschwinden können. In den späten 2000er Jahren wurde von dieser Veröffentlichungspolitik zunehmend Abstand genommen, was sicherlich mit den Online-Tauschbörsen zu tun hatte, wo sich die Zuschauer_innen die Disneyfilme jederzeit illegal herunterladen konnten, anstatt jahrelang auf deren Wiederveröffentlichung zu warten. Mit einem legalen Angebot sollte diese Praxis bekämpft werden. Auf eine ähnliche Form der Verknappung kam in der Entertainmentbranche auch bei Nintendo zum Einsatz, einem Unternehmen, das in vielerlei Hinsicht mit Disney vergleichbar ist. Die Kundschaft wurde dadurch zu schnellen Kaufentscheidungen bewegt, zugleich aber auch häufig enttäuscht, weil

das gesuchte Produkt nicht verfügbar war. Beispielsweise verschwand die VHS von *Der König der Löwen* 1997 wieder im Disney-Tresor. Zur Wiederveröffentlichung kam es erst sechs Jahre später, dann auch auf DVD. Wer in der Zwischenzeit auf der Suche nach *Der König der Löwen* war, ging leer aus. Als Alternative bot sich *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* an, welcher im Jahr 1998 auf den Markt kam und erst im Januar 2005 im Moratorium landete. Folglich gab es einen Zeitraum von 5 Jahren, in denen nur das Sequel erhältlich war. Bei den Fortsetzungen von *Aladdin* und *Die Schöne und das Biest* liegt die Zeitspanne sogar zwischen 4 und 10 Jahren. Beide Reihen weisen ein Muster auf: Zuerst kommt der Kinofilm ins Moratorium, anschließend erscheinen zwei Fortsetzungen, und danach kommt erst das Re-Release des ersten Teils. Zur besseren Übersicht sind hier noch einmal alle Daten aufgelistet:

	Aladdin	Die Schöne und das Biest	Pocahontas	Der König der Löwen	Arielle
VÖ VHS	01.10.1993	30.10.1992	28.02.1996	03.03.1995	Mai 1990
Moratorium	30.04.1994	30.04.1993	1998 ¹⁾	1997 ¹⁾	1991 ¹⁾
VÖ Sequel	20.05.1994	11.11.1997	25.08.1998	27.10.1998	19.09.2000
VÖ Sequel 2	13.08.1996	17.02.1998	-	10.02.2004	26.08.2008
VÖ DVD	05.10.2004	08.10.2002	06.06.2000	07.10.2003	März 1998

(Vgl. Kiste 2020, ¹⁾ Quellenangabe zu nicht öffentlich auffindbarem Datum)

Bei *Pocahontas* zeigt sich das dargestellte Muster nicht, da es nur eine Fortsetzung gibt. *Arielle, die Meerjungfrau* ist zwar zu einer Trilogie ausgebaut worden, was allerdings fast 20 Jahre in Anspruch genommen hat. Dadurch kam das erste Sequel auf dem Markt, nachdem der Vorgänger bereits für ein Re-Release aus dem Moratorium geholt und ein paar Jahre später erstmals auf DVD veröffentlicht worden war. 1991 landete das Werk zum ersten Mal im Disney-Tresor. Vier Jahre später existierte bereits ein florierender *aftermarket*. Gemeint ist damit nicht der Absatz im Einzelhandel, sondern der Absatz der gebrauchten VHS-Kassetten, die nicht mehr im Handel erhältlich waren. Dabei wurden teils horrenden Preise erzielt, beispielsweise kostete *Arielle, die Meerjungfrau* ganze 100 Dollar (Vgl. Liebenson 1995). Dies zeigt nicht nur, dass physische Bildträger einst eine gute Geldanlage waren, sondern auch, wie die Kundschaft die Verknappungsstrategie von Walt Disney langsam verinnerlicht hatte, weshalb in kurzer Zeit immense Verkaufszahlen erzielt wurden. So reichten bei *Aladdin* und *Die Schöne und das Biest* nur 7 bzw. 6 Verkaufsmonate aus, um mehrere Millionen Einheiten abzusetzen. Auf den ersten Blick mögen diese Zeiträume sehr kurz wirken, doch der Erfolg gibt ihnen recht. Hier ist es hervorragend gelungen, einen Kaufdruck auf die Kundschaft zu erzeugen. Etwas anders verhält es sich bei *Pocahontas*, da die VHS im Jahr 1996 auf den Markt

kam und zwei Jahre später ins Moratorium verschwand. 1998 erschien ebenfalls *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt*, nochmal zwei Jahre später wurde der Kinofilm dann schon wieder auf DVD veröffentlicht. Somit stand das Sequel zu *Pocahontas* wesentlich kürzer ohne seinen Vorgänger in den Regalen als die Fortsetzungen zu *Aladdin* und *Die Schöne und das Biest*. Dadurch sind *Dschafars Rückkehr*, *Aladdin und der König der Diebe*, *Die Schöne und das Biest Weihnachtszauber* und *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* die vier Fortsetzungen, die am längsten ohne Konkurrenz des Vorgängers auf dem Markt waren. Es sind genau dieselben Produktionen, zu denen auch die Verkaufszahlen bekannt sind. Somit stellt sich die Frage, ob ihr kommerzieller Erfolg damit zusammenhängt, dass die Kinofilme über Jahre hinweg nicht zeitgleich erhältlich waren. Um dies zu beantworten, müssten auch die Verkaufszahlen der übrigen drei Fortsetzungen vorliegen. Unumstößlich ist allerdings, dass der Bedarf nach den Disney-Meisterwerken nicht gedeckt werden konnte, solange sich diese im Moratorium befanden. So hat die Verknappungsstrategie einerseits einen immensen Kaufdruck erzeugt, andererseits aber auch eine jahrelange Marktlücke aufgetan. Wer sich also zwischen 1998 und 2002 einen *Der König der Löwen*-Film kaufen wollte, konnte das Geschäft entweder enttäuscht verlassen oder zu dessen Sequel greifen. Bestand die Bereitschaft dazu, die Pfade der Legalität zu verlassen, waren natürlich auch Raubkopien eine Alternative. Somit lassen sich alle aufgezeigten Kaufmöglichkeiten im Subcinema-Bereich verorten. Ansonsten blieben nur die hohen Preise auf dem *aftermarket*. Neben Walt Disney setzten noch andere Unternehmen darauf, ihre Produktionen nicht dauerhaft für das Heimkino verfügbar zu machen. Doch kein Moratorium war so aufsehenerregend und verkaufsfördernd wie der Disney-Tresor. Folglich sind die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in einer ziemlich einzigartigen Konstellation auf den Markt gekommen. Sie standen in den Verkaufsregalen, während ihre populären Vorgänger im Tresor lagen. Zu dieser Zeit waren sie im Einzelhandel somit eindeutig besser platziert. Dadurch konnten sie sich von der Konkurrenz auf dem Direct-to-Video-Markt eindeutig abheben.

8. Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer

Nachdem 1998 insgesamt drei Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino erschienen waren, stand 1999 erstmals kein entsprechendes Release zu Buche. Dazu kam es zuvor nur 1995, als das Geschäft mit diesen Filmen noch am Anfang stand. Am 19. September 2000 erschien mit *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* der letzte Film, der in der vorliegenden Arbeit der Phase I zugeordnet wird. Mit *Arielle, die Meerjungfrau* begann im Jahr

1989 die Disney-Renaissance. Folglich ist es der erste Film aus den 1980er Jahren, der für das Heimkino fortgesetzt wurde. Zugleich ist es der Film, bei dem der bisher größte Abstand zwischen dem Kinostart und der Veröffentlichung der Fortsetzung liegt, nämlich 11 Jahre. Das Einspielergebnis lag im Erscheinungsjahr bei 98 Millionen US-Dollar (Vgl. Hettrick 2001). Zwei Monate nach der Veröffentlichung von *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* kam mit *102 Dalmatiner* erstmals das Sequel einer Realverfilmung in die Kinos. Mit einem weltweiten Einspielergebnis von 183 Millionen US-Dollar blieb es deutlich hinter dem Erfolg des Vorgängers und den Erwartungen zurück (Vgl. Box Office Mojo 2020a). Dessen Budget lag bei 85 Millionen US-Dollar, während eine Direct-to-Video-Veröffentlichung für gewöhnlich höchstens 20 Millionen kostete. In Relation gesehen war *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* der größere Erfolg.



(Abbildung: *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* auf VHS)

8.1 Kein romantic plot für Melody

Der Film beginnt mit der Taufe von Melody, der gemeinsamen Tochter von Arielle und Erik. Die Feierlichkeit wird von Morgana, der Schwester von Ursula, unterbrochen, die das Kind entführen möchte. Triton gelingt es, sie zurückzuschlagen. Dennoch wächst in Arielle die Furcht davor, dass ihre Tochter erneut in Gefahr geraten könnte. Um dies zu verhindern, greift sie zu harten Maßnahmen. Melody soll ausschließlich auf dem Festland aufwachsen und darf das Meer nicht betreten. Um dies zu gewährleisten, wird die Außengrenze des Königreichs geschützt, indem an der Küste eine hohe Mauer erbaut wird. Zudem soll Melody nichts von

Atlantika oder den Meermenschen erfahren, wodurch ihr ihre Herkunft größtenteils verschwiegen wird. Dadurch erfährt sie auch nichts von ihrem Großvater. Als Melody einige Jahre älter ist, zeigt sich jedoch, dass sie großes Interesse am Meer und an ihrer Herkunft hat, weshalb sie versucht, die auferlegten Regeln zu brechen.

Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer spielt zeitlich nach der Handlung des Kinofilms und ist somit ein Sequel. Folglich gab es in der ersten Phase der Fortsetzungen der Disneyfilme insgesamt fünf Sequels und zwei Midquels. Prequels waren nicht zu finden. Vorherige Ereignisse ließen sich stattdessen in Form einer Backstory auffinden. *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* weist zahlreiche Parallelen zu *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* auf. Die erste zeigt sich gleich zu Beginn, als das Kind der Hauptfigur des Kinofilms getauft wird. Bei der Fortsetzung zu *Der König der Löwen* kommt es am Anfang zwar nicht zu einer Taufe, dennoch findet eine Zeremonie statt, die einer solchen gleicht. Nachdem die Kinder etwas größer geworden sind, übernehmen sie die Hauptrolle des Films sowie die Charaktereigenschaften, die die Hauptfiguren im Kinofilm auszeichneten. Sowohl Melody als auch Kiara bekommen von ihren Eltern schon früh eine Grenze des Königreichs aufgezeigt, die sie nicht überschreiten dürfen. Die inhaltlichen Parallelen zeigen sich vor allem während der Exposition des Films, die charakterlichen Parallelen ziehen sich dagegen durch das ganze Werk. Somit zeigt sich bei *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* so deutlich wie bei keinem der bisher untersuchten Filme, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme nicht nur die Elemente des vorangegangenen Kinofilms aufgreifen, sondern auch untereinander Gemeinsamkeiten aufweisen. Wiederkehrende Elemente aus *Arielle, die Meerjungfrau* fehlen deswegen natürlich nicht, sondern tauchen erneut in einer Häufigkeit auf, die eine Bezeichnung als Remake nahelegen scheinen. Ganz passend ist diese aber dennoch nicht. Eher kann hier noch einmal von einer Neuinterpretation gesprochen werden, wie es bereits bei *Dschafars Rückkehr* der Fall war. Schon darin wurden die wiederkehrenden Elemente in einen neuen Kontext eingebettet. Dieser bestand darin, dass Dschafar diesmal nicht aus dem Palast vertrieben, sondern daraus ferngehalten werden soll. Eine solche Umkehrung des Plots liegt auch wieder in *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* vor. So befinden sich die Hauptfiguren in beiden Filmen im Konflikt mit einem Elternteil: im ersten Teil mit dem Vater Triton, im zweiten Teil mit der Mutter Arielle. Der Grund dafür ist stets, dass sie sich nach einem Ort sehnen, den zu betreten und zu erkunden ihnen verboten wurde. Bei Melody ist es das Meer, bei ihrer Mutter war es noch das Festland. Um dorthin zu kommen, gehen sie beide einen Pakt mit der Antagonistin ein, von der sie in

einen Menschen bzw. in eine Meerjungfrau verwandelt werden. Die Antagonistin ist allerdings nicht immer dieselbe Figur, sondern zuerst Ursula und dann deren Schwester Morgana. Beide haben sich die Rache an Triton geschworen. Der Konflikt zwischen dem Leben im Meer und an Land bleibt also erhalten, die jeweiligen Hauptfiguren erleben ihn lediglich aus entgegengesetzten Perspektiven. Die Umkehrung wird gleichermaßen um die wiederkehrenden Elemente herum gebildet wie in *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt*. Aufgrund des Perspektivwechsels und der neuen Hauptfigur fällt diese jedoch stärker ins Auge. Während die erste Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino nicht sonderlich innovativ wirkte, reichen hier die beiden besagten Veränderungen aus, um dem Sequel eine neue Richtung zu geben. Wie schon bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* handelt es sich hier weiterhin um eine inhaltliche Reproduktion, die durch nuancierte Anpassungen allerdings nicht mehr so ermüdend erscheint wie einige der ersten Veröffentlichungen der Phase I. Insgesamt wurde letztere genutzt, um unterschiedliche Formen der Fortsetzung auszuprobieren. Am häufigsten gab es ein klassisches Sequel, in dem die Geschichte der Hauptfigur des Kinofilms forterzählt wurde. Dies zeigt sich in insgesamt drei Filmen. Daneben gibt es noch zwei weitere Sequels, in denen die Töchter der Hauptfiguren des jeweiligen Kinofilms in das Zentrum der Handlung gerückt wurden. In den beiden Midquels zu *Die Schöne und das Biest* blieben solche Wechsel weitestgehend aus. Lediglich in einer Episode von *Belles zauberhafte Welt* wurde eine Nebenfigur zur Hauptfigur gemacht. So zeigt sich die Phase I insgesamt sehr vielseitig. Es wurden viele Ansätze der Fortsetzung ausgewählt, die im Kino der damaligen Zeit nicht gerade etabliert waren. Im Subcinema erwiesen sich diese als sehr erfolgreich, was vor allem anhand von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* und *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* deutlich wird.

Bekanntlich geht es in der Kunst nicht nur darum, was man zeigt, sondern auch darum, was man nicht zeigt. Und so fehlt etwas bei *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer*, das in allen anderen Werken der Phase I sowie in ihren Vorgängern zu sehen war – der *romantic plot*. In der Analyse von *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wurde dieser bereits zusammen mit dem *professional plot* thematisiert. Die meisten Filme weisen beide dieser Plotformen auf. Oftmals sind sie sogar miteinander verknüpft, wie sich im Sequel von *Pocahontas* zeigt. Das Fehlen des *romantic plot* ist ein Bruch mit den Konventionen. Gerade Produktionen, die ein großes Publikum ansprechen sollen, verzichten nur selten auf diese Plattform. Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino können eindeutig zu diesen gezählt werden. Zugleich wurde aber bereits dargestellt, dass diese oftmals mit den

Konventionen brechen. Im Subcinema scheint dies keinerlei negative Auswirkungen auf den kommerziellen Erfolg zu haben und ruft auch keine nennenswerte inhaltliche Kritik hervor. Folglich konnte hier auf den *romantic plot* verzichtet werden, da diese für einen Erfolg auf dem Direct-to-Video-Markt nicht benötigt wird. Als weitere Ursache drängt sich das Alter von Melody auf. Sie ist mit 12 Jahren evtl. noch etwas zu jung für einen *romantic plot* in einem Disneyfilm, zumal dieser meist mit der ewigen Liebe endet. Diese am Ende von *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* in Aussicht zu stellen, scheint aufgrund ihres jungen Alters nicht sehr glaubhaft zu sein. Ähnliches zeigte sich bereits in *Pocahontas*, bei dem die Hauptfigur sichtbar älter gemacht wurde als ihr reales Vorbild. Genau wie Melody war Pocahontas eigentlich erst 12 Jahre alt (Vgl. Hansen 2007). Zudem durchlebte die wahre Pocahontas die Versklavung sowie die Ehe zu einem erwachsenen Mann. Bei der Analyse der Disneyfication von *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* wurde dies bereits ausführlich behandelt. In den Disneyfilmen verlieben sich stets nur die erwachsenen Figuren, dann aber gleich bis zum Lebensende. In der Fortsetzung von *Arielle, die Meerjungfrau* ist die Hauptfigur allerdings noch nicht erwachsen und schlägt einen anderen Weg ein. Eine weitere Konvention, mit der *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* bricht, ist, dass Melody eine Mutter hat. In den Disneyfilmen ist dies etwas Ungewöhnliches. Darin haben nämlich die meisten Disney-Prinzessinnen keine Mutter. Parodiert wird dies in *Chaos im Netz*, in dem Vanellope den Disney-Prinzessinnen begegnet. Sie äußert dabei den Wunsch, ebenfalls eine Prinzessin zu sein. Daraufhin werden ihr einige Fragen gestellt, um ihre Eignung dafür ausfindig zu machen. Dabei fragt Prinzessin Jasmin: „Hast du Probleme mit deinem Vater?“ Vanellope antwortet: „Ich habe ja nicht mal eine Mutter.“ Darauf sagen Belle, Schneewittchen, Pocahontas, Cinderella, Prinzessin Jasmin, Arielle, Anna und Elsa im Einklang: „Wir auch nicht.“ Daraufhin stellt ihr Rapunzel die, wie sie selbst sagt, Eine-Million-Dollar-Frage: „Glauben die Leute, dass all deine Probleme gelöst wurden, weil ein großer starker Mann kam?“. Vanellope bejaht dies, worauf die Disney-Prinzessinnen im Einklang sagen: „Sie ist eine Prinzessin“ (CHAOS IM NETZ). Dies weckt noch einmal Erinnerungen an den fehlenden *romantic plot* in *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer*, in dem Melody ebenfalls keinen starken Mann benötigte, der all ihre Probleme löst. Sie ist allerdings auch keine Disney-Prinzessin. Dementsprechend kann sie auch eine Mutter haben. Interessant daran ist, dass sich daraus eine Mutter-Tochter-Beziehung ergeben kann, die in den sonstigen Disneyfilmen nicht vorkommt. Diese Aussage bezieht sich allerdings nur auf die menschlichen Figuren. Tiere wie das Kätzchen Marie aus *Aristocats* hat bspw. eine Mutter. Letztere fehlt auch nicht bei allen Disney-Prinzessinnen. Als das Thema in *Chaos im Netz* aufkommt, melden sich

Rapunzel, Vaiana, Merida, Mulan und Dornröschen nicht zu Wort. Mit Ausnahme von Mulan und Dornröschen kamen ihre Filme allerdings erst nach der Veröffentlichung von *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* auf den Markt. Somit war darin nicht nur eine Protagonistin mit einer Mutter zu sehen, sondern auch eine, die keinen starken Mann brauchte, der all ihre Probleme löst. Stattdessen nahm Melody sich dieser Probleme selbst an, bekam beim finalen Kampf gegen Morgana allerdings noch etwas Unterstützung von Arielle und Triton. Letzterer entspricht zwar ebenfalls dem Typus des starken Mannes, doch für die Disney-Prinzessinnen stellt dieser zumeist auch immer ein *love interest* dar, was hier nicht zutrifft. Triton ist hier ein Großvater, der Melody erst bei der abschließenden Lösung des Problems zur Hilfe kommt. Auch die Beziehung zwischen Mutter und Tochter wird dabei weiter ausgearbeitet, da auch Arielle Melody im finalen Kampf zur Hilfe kommt. Auch sie erlebt dabei eine Entwicklung. Disney-Prinzessinnen werden für gewöhnlich selbst gerettet und eilen nicht anderen zur Rettung. Erst wenige Jahre zuvor wurde mit *Pocahontas* und *Mulan* damit begonnen, diese Passivität aufzubrechen. Auf dem Direct-to-Video-Markt leistete *Belles zauberhafte Welt* einen Beitrag dazu. So erschließt sich schrittweise, wieso es erwähnenswert war, dass Melody eine Mutter hat. Sie ist nämlich eine der ersten menschlichen Protagonistinnen in einem Disneyfilm, auf die dies zutrifft. Dies ermöglichte die Darstellung einer Mutter-Tochter-Beziehung, die den Part eines starken Mannes ersetzte. Arielle ist zugleich die erste Disney-Prinzessin, die Mutter geworden ist. Durch die Tatsache, dass Melody eine Mutter hat, werden zahlreiche Entwicklungen ausgelöst, die zuvor nur selten oder sogar noch nie in den Disneyfilmen zu sehen waren. So finden sich zahlreiche Elemente, die nicht *derivative* sind, in einem anderen Kontext aber auch nicht als originell eingestuft werden würden.



(Abbildung: Die Disney-Prinzessinnen in *Chaos im Netz*)

8.2 Eine Mutter und Tochter Geschichte

Sämtliche Figuren, die am Ende von *Arielle, die Meerjungfrau* noch am Leben waren, treten auch im Sequel wieder in Erscheinung. All ihre Rollen fallen diesmal wesentlich kleiner aus als im Vorgänger. Der Grund dafür ist, dass es zahlreiche neue Figuren gibt, die ins Zentrum der Handlung rücken. Diese stammen erneut vorwiegend aus dem familiären Umfeld der Figuren aus dem Kinofilm. Die Protagonistin ist Melody, die Tochter von Arielle. Die Antagonistin stammt ebenfalls wieder aus der gleichen Familie. Diese dramaturgische Funktion wird diesmal von Morgana, der Schwester von Ursula, übernommen. Daneben gibt es noch zahlreiche tierische Nebenfiguren, die hinzugekommen sind. Zu diesen zählen Tip, der Pinguin, und sein Freund Top, das Walross. All diese stehen an der Seite von Melody. Morgana erhält Unterstützung durch einen Hai namens Treibgut, den Triton gleich am Anfang zu einem kleinen Fisch schrumpft. Folglich setzt sich hier der Trend fort, das Figurenensemble in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino massiv auszubauen. Das Bedürfnis nach neuen Disney-Sidekicks wurde auch hier wieder befriedigt. Zuvor war dies bereits bei den Midquels zu *Die Schöne und das Biest* der Fall. Dort handelte es sich allerdings nicht um Tiere, sondern um lebende Haushaltsgegenstände. In *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* gab es ebenfalls zahlreiche neue Nebenfiguren, die aber keinen großen humoristischen Beitrag leisteten. Sie verliehen dem Familiendrama eher mehr Tiefe. Natürlich sorgten sie auch für einige Lacher, die Hauptverantwortlichen dafür waren aber erneut Timon und Pumbaa, die bereits im Kinofilm dabei waren. Da die beiden fast schon der Inbegriff des lustigen Disney-Sidekicks sind, wurde dem Publikum ein Wiedersehen mit ihnen beschert, anstatt sie durch Neuzugänge zu verstärken oder gar zu ersetzen. Insgesamt wurde von der Erfüllung des Wunsches nach den beliebten Figuren in neuen Geschichten zunehmend Abstand genommen. So wurde *Dschafars Rückkehr* noch größtenteils mit den Figuren aus dem Kinofilm bestritten, deren Bedeutung innerhalb des Ensembles sich kaum verschoben hatte. In *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* gibt es dagegen weitreichendere Änderungen. Die Hauptfigur wird ersetzt, ihre Vorgängerin zur Nebenfigur degradiert. Darüber hinaus gibt es noch etliche weitere Verschiebungen und Neuzugänge. Im Hinblick auf die gesamte Phase I zeichnet sich zunehmend der Trend dazu ab, das ursprüngliche Ensemble stark zu durchmischen. So waren die Figuren des Kinofilms in den Fortsetzungen zwar noch Teil des Films, im Zentrum standen aber die Neuzugänge. Insbesondere der Wechsel der Hauptfigur ist eine sehr ungewöhnliche Entscheidung, die vom Publikum allerdings angenommen wurde.

Dennoch waren die diversen Verschiebungen im Ensemble durchaus ein gewagtes Unterfangen. Abgemildert wurde dies dadurch, dass es zwischen all den Neuerungen auch die Wiederkehr vieler bekannter Elemente gab.

Wie schon bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* bekommt auch in *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* die Hauptfigur des Kinofilms eine Tochter, die zur Protagonistin des Sequels wird. Erneut eignet sich hier die Reinkarnation als Metapher, da Melody genau die Charaktereigenschaften aufweist, die ihre Mutter im Kinofilm zeigte. Aufgrund des erneuten Auftauchens dieses Phänomens soll es etwas genauer analysiert werden. Letztlich befinden sich alle hier untersuchten Sequels in einer ähnlichen Ausgangssituation: Sie knüpfen an eine abgeschlossene Geschichte an, die kaum Anknüpfungspunkte anbietet. Lediglich in zwei dieser fünf Werke gibt es eine Entwicklung der Hauptfigur des Kinofilms, nämlich in *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* sowie in *Aladdin und der König der Diebe*. Wie bereits ausführlich erläutert, erfolgte dies im Vorgänger des letztgenannten Films nicht. Anders verhält es sich in *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* und *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer*. So erleben die Hauptfiguren des jeweiligen Kinofilms durchaus eine Entwicklung, da sie erstmals die Elternrolle ausfüllen müssen. Der Unterschied ist allerdings, dass sie in den Sequels zu Nebenfiguren degradiert werden. Als solche erleben Arielle und Simba eine Entwicklung, während ihre Charaktereigenschaften aus den Kinofilmen in ihren Kinder reinkarnieren. So setzten sich die Plots aus zahlreichen wiederkehrenden Elementen zusammen, in deren Zentrum neue Hauptfiguren stehen. Somit werden die Konflikte mit den gleichen Persönlichkeitsmerkmalen bewältigt, nur dass sie sich diesmal in einer anderen Figur manifestieren. Die Weitergabe der dramaturgischen Funktion der Hauptfigur von den Eltern an ihre Kinder ist auch im Kontext des Familienfilms von großer Bedeutung – bei *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* vielleicht sogar noch mehr als bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*. Es besteht nämlich die realistische Chance, dass die Kinozuschauer_innen von *Arielle, die Meerjungfrau* zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Sequels bereits selbst Kinder hatten. In Anbetracht des durchschnittlichen Alters von Müttern und Vätern bei der Geburt des ersten Kindes wird dies zwar nur auf einen kleinen Teil des damaligen Publikums zutreffen, doch anders als bei *Der König der Löwen* ist dieses Szenario zumindest realistisch (Vgl. Statistisches Bundesamt 2020). Somit spiegelt Arielle den Lebenslauf der Eltern wider. Denn genau wie die Titelfigur befanden sie sich beim Start des Kinofilms noch in der Aufsicht ihrer Eltern, während sie mittlerweile selbst Kinder bekommen haben, um die sie sich kümmern. Folglich haben sie eine ähnliche Entwicklung

durchlebt. Aus biologischen Gründen war dies für die Kinder, die *Der König der Löwen* im Kino gesehen haben, zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* noch nicht möglich. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* war genug Zeit vergangen, um Eltern im Publikum zu haben, die den Vorgänger im Kino gesehen hatten. Zeitlich kommen hier zwei Ereignisse zusammen: Die Hauptfigur des Kinofilms vererbt ihre dramaturgische Funktion im Sequel an das eigene Kind, und die Zuschauer_innen, die zu dessen Start im Kindsalter waren, sind mittlerweile alt genug sind, um die Fortsetzung bereits mit dem eigenen Nachwuchs zu sehen. Kurz darauf folgte eine Generation, die den ersten Teil auf VHS gesehen hatte und dann direkt beide Teile mit den eigenen Kindern anschauen konnte. Letztere könnten mittlerweile ebenfalls schon wieder Kinder haben, mit dem sie sich die komplette *Arielle, die Meerjungfrau*-Trilogie ansehen. Die Erfahrung der Eltern, erstmals mit den eigenen Kindern eine Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino sehen zu können und nun zu erleben, wie die Hauptfigur selbst Nachwuchs bekommen hat, der in das Zentrum der Handlung rückt, ist ein absolutes Novum. Diese zeitliche und biographische Parallelität der Entwicklung von Arielle und dem einstigen Kinopublikum im Kindsalter ist in der Phase I einzigartig.

Des Weiteren eint *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* und *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* die Tatsache, dass beide Filme den Namen der Hauptfigur des Kinofilms im Titel tragen. Simba ist dennoch nicht die Titelfigur des Sequels, da sein Name lediglich angibt, um wessen Königreich es sich handelt. Anders verhält es sich bei Arielle. Diese ist eindeutig die Titelfigur eines Films, in dem sie nur eine Nebenfigur ist. Ähnlich verhielt es sich bereits bei *Dschafars Rückkehr*. Allerdings fiel die Rolle Dschafars sehr groß aus, weshalb zuvor bereits untersucht wurde, ob er die Hauptfigur sein könnte. Zudem wurde in Betracht gezogen, dass der Titel aus Vermarktungsgründen gewählt wurde. Diese könnten auch hier eine Rolle gespielt haben, da die Reihe mit *Arielle, die Meerjungfrau* gestartet wurde, wodurch dieser Titel und die zugehörige Hauptfigur bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt hatten. Ein Titel wie *Melody, die Meerjungfrau* würde von potentiellen Zuschauern evtl. gar nicht als Teil der *Arielle, die Meerjungfrau*-Reihe wahrgenommen werden, weil dieser keinen eindeutigen Verweis darauf enthält. Weniger ins Gewicht fallen würde es, dass Melody zum Zeitpunkt der Veröffentlichung eine völlig unbekannte Figur war, denn die Namen solcher Figuren sind oftmals in Filmtiteln zu finden, die überaus erfolgreich werden. Aus der jüngeren Vergangenheit finden sich Beispiel dafür ebenfalls im Hause Disney, nämlich bei *Ralph reichts* und *Vaiana*. Gleiches zeigt sich auch bei den Pixar-Filmen *Arlo & Spot* sowie *Coco* –

Lebendiger als das Leben!. All diese Werke verwenden den Namen ihrer Figuren als Titel und waren große kommerzielle Erfolge. Bemerkenswert ist dabei, dass es sich um originäre Kinostoffe handelt, deren Figuren zuvor noch nicht in anderen Medien zu finden waren und somit erst etabliert werden mussten. Bei *Coco – Lebendiger als das Leben!* handelt es sich sogar um eine Nebenfigur. Leichter ist es für die Vermarktung eines Films, wenn der Titel dem Namen einer populären Figur entspricht, die bereits aus anderen Medien bekannt ist. Beispiele dafür wären *Thor* oder *Borat – Kulturelle Lernung von Amerika, um Benefiz für glorreiche Nation von Kasachstan zu machen*. In diesem Zusammenhang sollte auch noch einmal erwähnt werden, dass es sich bei den vier genannten Filmen von Disney und Pixar um die deutschen Titel handelt. Die amerikanischen Originaltitel lauten teilweise anders, dies ändert jedoch nichts daran, dass der Name der Hauptfigur immer enthalten ist. Dies ist vor allem bei *Vaiana* von Bedeutung, der in den USA – genauso wie seine Hauptfigur – *Moana* hieß. Die Änderung ist auf rechtliche Gründe zurückzuführen (vgl. Vietzen 2016). Anders sieht es bei *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* aus, der – wie auch *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* – in der englischen Fassung eine andere Bedeutung hat. Der Titel lautet *The Little Mermaid II: Return to the Sea*, womit nicht auf eine bestimmte Figur verwiesen wird, sondern auf eine kleine Meerjungfrau. Ihre Rolle kann, wie das Sequel beweist, von verschiedenen Figuren ausgefüllt werden. Die Übersetzung des Titels in die deutsche Sprache wäre nicht der Rede wert, wenn sich dabei nicht auch die Bedeutung verschoben hätte. Folglich ist die *textual instability* hier zum einzigen Mal im Ansatz zu erkennen. Bei *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* wird verständlicherweise der Titel des Kinofilms aufgegriffen. Zugleich verweist dieser nicht allgemein auf *The Little Mermaid*, wie es in der englischen Fassung der Fall ist, sondern konkret auf die vorherige Hauptfigur, die mittlerweile in die zweite Reihe gerückt ist. Wie bereits erläutert, wird auch bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* die Hauptfigur des Kinofilms noch einmal namentlich erwähnt, was im Originaltitel ebenfalls nicht geschieht. Mit den deutschen Titeln wird jegliches Risiko vermieden, indem sie noch einmal bestätigen, dass es sich um Filme mit Arielle und Simba handelt. Dies entspricht zwar der Wahrheit, nicht aber der Gewohnheit, nach der die Titelfigur mit der Hauptfigur identisch ist. Zwar gibt es Ausnahmen, z. B. in *Coco – Lebendiger als das Leben!*, aber dies bleibt trotzdem eine Seltenheit. Somit zeigt sich bei *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* und *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* die *textual instability*. Sie liegt aber nur in schwacher Form vor, da trotz aller Neuerung keine komplette Kehrtwende erfolgt, die die Produktionen nicht mehr als Teil des jeweiligen Franchises erkennen lassen. Ganz im Gegenteil, sie bauen schlüssig auf den Inhalt der Kinofilme auf. Des

Weiteren hat der leicht irreführende Titel nicht den Unmut des Publikums geweckt. Beispiele dafür, dass es auch anders sein kann, finden sich durchaus. Man erinnere sich an *American Psycho II: Der Horror geht weiter* oder *8 mm 2 – Hölle aus Samt*. Somit konnte die *textual instability* zum Ende der Untersuchung von Phase I doch noch einmal identifiziert werden, allerdings in weit schwächerer Form, als sie in den Beispielen von Lobato dargestellt wird.

8.3 Was macht die Konkurrenz?

Um den eigenen Untersuchungsgegenstand besser zu verstehen, hilft es oftmals, sich vergleichbare Untersuchungsgegenstände anzusehen. Daher soll zum Abschluss der Einzelanalysen noch einmal ein Blick auf andere Kinofilme geworfen werden, die für das Heimkino fortgesetzt wurden. Ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung von *Dschafars Rückkehr* wurde auch *In einem Land vor unserer Zeit* für das Heimkino fortgesetzt. Daraus erwuchs eine langlebige Reihe, die bis 2016 auf insgesamt 14 Filme ausgebaut wurde. Die große Welle an Fortsetzungen für das Heimkino begann in den 2000er Jahren, nachdem die DVD die VHS als verkaufstärkstes Medium abgelöst hatte und ständig neue Umsatzrekorde brach. Später erschienen einige Veröffentlichungen zusätzlich auf Blu-Ray. Obwohl diese aus technischer Sicht weit besser war, kaufte die Kundschaft weiterhin bevorzugt die DVD. Sie ist bis heute das führende physische Medium auf dem Heimkinomarkt. Folglich ist die Fülle an Kinofilmen, die eine Fortsetzung für das Heimkino erhielten, ganz klar mit den Erfolgsaussichten verbunden, die die enormen Umsätze der DVD versprachen. So entstanden Werke wie *Jarhead 2 – Zurück in die Hölle*, *Jarhead 3 – Die Belagerung*, *Dr. Dolittle 3*, *Dr. Dolittle 4*, *Dr. Dolittle 5*, *Scorpion King: Der Aufstieg eines Kriegers*, *The Scorpion King 3 – Kampf um den Thron*, *The Scorpion King 4 – Der verlorene Thron*, *Scorpion King: Das Buch der Seelen*, *American Pie präsentiert: Die nächste Generation*, *American Pie präsentiert: Nackte Tatsachen*, *American Pie präsentiert: Die College-Clique* oder auch *American Pie präsentiert: Das Buch der Liebe*. Dies ist nur eine knappe Auswahl an Werken, die auf dem Heimkinomarkt zu umfassenden Reihen ausgeweitet worden sind. Von der Kritik wurden sie verrissen, wenn nicht gar ignoriert. Wird heute über Direct-to-Video-Veröffentlichungen dieser Art berichtet – einschließlich der Fortsetzungen der Disneyfilme für Heimkino – tauchen dabei meist drei Elemente auf: die Verwunderung über deren Existenz, der eine ironische Kritik folgt, die stets negativ ausfällt. Die Artikel wirken nicht wie eine Auseinandersetzung mit Kunst, sondern mit Kuriositäten, womit sie zum Modell von Lobato passen (Vgl. Fletcher 2015, Fußy 2017). Zugleich rufen sie die Filme wieder in Erinnerung, wodurch diese wieder an Präsenz

gewinnen. Viele potentielle Zuschauer_innen erfahren dadurch vielleicht sogar erstmals von der Existenz dieser Filme. Zudem weckt die bloße Anzahl der Fortsetzungen nicht den Eindruck, dass all diese Werke vom Publikum abgelehnt wurden. Zahlen liegen lediglich zu den *American Pie*-Fortsetzungen vor, und diese sind alles andere als schlecht. Im August 2009, vor dem Erscheinen der vierten Direct-to-Video-Veröffentlichung, lag das Gesamteinspielergebnis bei einer halben Milliarde US-Dollar (Vgl. Caranicas 2009). Neben dem wirtschaftlichen Erfolg weist die *American Pie präsentiert*-Reihe jedoch noch einige andere Parallelen zu den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auf. Zunächst fällt auf, dass bei *American Pie präsentiert: Die nächste Generation* ebenfalls eine Nebenfigur aus den Kinofilmen zur Hauptfigur gemacht wurde. Es handelt sich dabei um Matt Stifler, dem kleinen Bruder von Steve, der – in anderer Besetzung – bereits im ersten Teil zu sehen war. In den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino wurden auch häufig die Kinder der Protagonisten des Kinofilms zu den Hauptfiguren. Dies ist bei *American Pie präsentiert: Nackte Tatsachen* und *American Pie präsentiert: Die College-Clique* nicht der Fall. Dort wird es der Verwandte einer Nebenfigur, nämlich der Cousin von Steve Stifler. Häufiger wird jedoch der Ansatz der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino gewählt, bei dem ein Verwandter der Hauptfigur des Kinofilms deren dramaturgische Funktion übernimmt. Festzustellen ist dies bspw. in *Ace Ventura 3 – Der Tier-Detektiv*, *Natürlich Blond 3 – Jetzt geht's doppelt weiter* oder *S. Darko*. Dort treten der Sohn, die Cousinen oder die Schwester der Hauptfigur des Kinofilms in deren Fußstapfen. So wie es in der realen Welt einen Familienbesitz gibt, der innerhalb der Familie weitergegeben wird, kann überspitzt behauptet werden, dass bei Direct-to-Video-Veröffentlichungen die Funktion der Hauptfigur vererbt wird. Natürlich wurde hierbei nicht jeder einzelne Titel analysiert, der je auf den Markt kam. Die ausgewählten Beispiele belegen jedoch, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino keine Ausnahme darstellen. Es lässt sich eindeutig beobachten, dass die Protagonist_innen der Direct-to-Video-Veröffentlichung oftmals Verwandte der Hauptfigur oder einer Nebenfigur des Kinofilms sind. Manche sind auch beides in einem, so wie z. B. die Titelfigur aus *Dr. Dolittle 3* sowie dessen beiden Fortsetzungen. Der offensichtlichste Unterschied zwischen diesen Beispielen und den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino blieb bisher aber vollkommen unerwähnt, nämlich dass die handelnden Figuren bei ersteren stets Menschen sind. Bei berühmten Darsteller_innen wie Reese Witherspoon, Jim Carrey oder Jake Gyllenhall überrascht es nicht, wenn sie nicht für Direct-to-Video-Veröffentlichungen zur Verfügung stehen, die weniger Geld und Reputation versprechen als Kinoproduktionen. Auf die gezeichneten Hauptfiguren aus den Disneyfilmen trifft dies aber

nicht zu. Unter den menschlichen Darsteller_innen der Direct-to-Video-Veröffentlichungen finden sich kaum bekannte Namen. Falls doch, hatten diese ihren Karrierhöhepunkt bereits lange hinter sich oder noch vor sich. Das Starsystem hat im Zeichentrickfilm allerdings einen sehr viel niedrigeren Stellenwert. Zwar gibt es dort wie auch im Animationsfilm berühmte und hochbezahlte Besetzungen, die sogar beachtliche Leistungen erbringen, aber nur selten der ausschlaggebende Grund dafür sind, dass sich das Publikum den Film ansieht. So tat bspw. das Fehlen von Robin Williams in *Dschafars Rückkehr* dem Erfolg keinen Abbruch. Es stellt sich außerdem die Frage, inwiefern ihn das für Disney wichtige Publikum im Vor- und Grundschulalter überhaupt kennt. *Aladdin* brachte seine Darbietung sicherlich noch viele Vorteile. Sie wurde hochgelobt, sie war im Kino zu sehen, als sich der Schauspieler auf dem Höhepunkt seiner Popularität befand, und sie trug zur Aufwertung des Films bei, da die Besetzung solch eines Stars in einer Synchronrolle kaum vorkam. Doch ging das Publikum auch ins Kino, um Robin Williams zu sehen? Nein, denn sie konnten ihn gar nicht sehen. Zu sehen war der Dschinni, während Williams lediglich zu hören war. Die Figur des Terminator wird eindeutig mit Arnold Schwarzenegger verbunden, da sie das gleiche Gesicht haben. Beim Dschinni und Robin Williams ist dies nicht der Fall. Bei Walt Disney scheint ebenfalls niemand erwartet zu haben, dass seine Besetzung das Publikum in die Kinos lockt. Deshalb stand sein Name auch nicht auf dem Kinoplatat. Dort werden die Synchronschauspieler_innen im Animations- und Zeichentrickfilm ohnehin nur selten aufgeführt, selbst wenn sie noch so berühmt sind. Es entsteht fast der Eindruck, dass die Synchronisation in ähnlicher Weise marginalisiert wird wie das Subcinema. Sie ist nicht sichtbar und hat keine eigene Kategorie bei den großen Filmpreisen. Aber es gibt noch einen weiteren Grund, der dagegen spricht, dass die Besetzung von Robin Williams dem Erfolg von *Aladdin* sonderlich zuträglich war: Sie war in den meisten Ländern der Welt nicht zu hören. Das deutsche Publikum hörte Peer Augstinski, der für Williams in vielen Produktionen synchronisierte. Anders verhält es sich bei *Terminator*, in dessen Rolle weltweit Arnold Schwarzenegger zu sehen ist. Bspw. hört das Kinopublikum in Deutschland dabei die Stimme von Thomas Danneberg. Der Multilingualismus ist eine weitere Ähnlichkeit zwischen der Synchronisation und dem Subcinema. Denn während die Besetzung von Dan Castellaneta in den USA für Unmut sorgte, war sie in Deutschland gar nicht zu hören. Somit gibt die Besetzung der Synchronsprecher_innen zwar keinen Anlass für den Wechsel der Hauptfigur, stattdessen weist sie allerdings eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Subcinema auf. Dem steht vollkommen entgegen, dass die Rückkehr von Robin Williams bei *Aladdin und der König der Diebe* als eine Aufwertung des Direct-to-Video-Marktes

interpretiert wurde. Daran lässt sich noch einmal die Bedeutung des letztgenannten Films als *bona fide blockbuster* erkennen, da hier die Grenzen des Subcinema erneut gesprengt wurden.

Insgesamt lassen sich viele Merkmale, die bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino besonders herausstechen, auch bei anderen Direct-to-Video-Veröffentlichungen konstatieren, die eine Kinoreihe fortsetzen. Dargestellt wurde dies hier anhand der Neubesetzung der jeweiligen Hauptfiguren. Die identifizierten Merkmale sind auf dem Direct-to-Video-Markt also überaus präsent, da sie nicht nur bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino vorliegen, die auf diesem einen großen Anteil haben, sondern auch bei vielen weiteren Produktionen. Somit weisen die Fortsetzungen auf dem Direct-to-Video-Markt untereinander durchaus Gemeinsamkeiten auf, die die inhaltliche Ebene des Subcinema noch einmal zum Vorschein bringen.

9. Phase II – Fortsetzung folgt

Am 27. Februar 2001 begann mit *Susi und Strolch 2: Kleine Strolche – Große Abenteuer!* die zweite Phase der Fortsetzungen von Disney-Filmen für das Heimkino. Diese unterscheidet sich insofern von der ersten Phase, als nun nicht mehr Filme fortgesetzt wurden, die der Disney-Renaissance zugeordnet werden. Nun wurde auf die Werke zurückgegriffen, die davor entstanden waren. Dadurch sind die Abstände zwischen dem Start des Kinofilms und der Veröffentlichung der Fortsetzung immer größer geworden. Im Falle von *101 Dalmatiner* und *Susi und Strolch 2: Kleine Strolche – Große Abenteuer!* waren es 41 bzw. 46 Jahre. Bei *Cinderella 2 – Träume werden wahr* und *Bambi 2 – Der Herr der Wälder* verging sogar mehr als ein halbes Jahrhundert, bis es zu einer Fortsetzung kam, nämlich 52 bzw. 54 Jahre. Bekanntlich konnten von *Bambi 2 – Der Herr der Wälder* innerhalb von 70 Tagen mehr als 2,6 Millionen Einheiten abgesetzt werden. Dies dokumentiert, dass die Produktionen der Phase I nicht nur auf der Erfolgswelle der Disney-Renaissance mitschwammen, sondern sich auch noch jahrzehntealte Disneyfilme erfolgreich fortsetzen ließen (Vgl. Coming Soon 2006). Zugleich zeigt sich hier erneut, wodurch sich populäre Filme auszeichnen. Ihre Inhalte sind auch Jahrzehnte nach dem Kinostart bekannt. Dies gilt sowohl für das damalige Publikum, vor allem aber auch für die nachfolgenden Generationen. Aufgrund dieser immensen Popularität eigneten sich die Disneyfilme hervorragend als Pre-sold Property für Fortsetzungen für das Heimkino.

In der Zwischenzeit war auch die Disney-Renaissance zu Ende gegangen. *Tarzan* aus dem Jahr 1999 ist der letzte Film, der dieser Ära zugeordnet wird. Filme wie *Ein Königreich für ein Lama*, *Atlantis*, *Lilo & Stitch* und *Bärenbrüder* erhielten dennoch einen zweiten Teil, der ebenfalls direkt für den Heimkino-Markt veröffentlicht wurde. Auf diesem waren auch die Filme aus der Disney-Renaissance weiterhin mit neuen Fortsetzungen vertreten. Dabei handelt es sich um *Der Glöckner von Notre Dame 2*, *Der König der Löwen 3 – Hakuna Matata*, *Mulan 2*, *Tarzan 2* sowie *Arielle, die Meerjungfrau – Wie alles begann*. Durch die Erweiterung der Auswahl für potentielle Heimkino-Releases stieg in der Phase II die Veröffentlichungsfrequenz noch einmal an: Jährlich erschienen 1 bis 3 neue DVDs. Aus den Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino, deren erste Veröffentlichung *Dschafars Rache* noch durch Zufälle geprägt war, hatte sich innerhalb weniger Jahre ein eigener Geschäftszweig entwickelt.



(Abbildung: *Tarzan*, der letzte Film der Disney-Renaissance)

In der Zwischenzeit hatte sich die gesamte Filmbranche gewandelt. Die Videokassette, auf der die ersten Fortsetzungen von Disneyfilmen ausschließlich erschienen, wurde zunehmend von der DVD verdrängt. Diese nahm im Regal deutlich weniger Platz ein, musste nicht zurückgespult werden, wodurch es auch kein Band mehr gab, das durch Verschleiß die Bild- und Tonqualität beeinträchtigen konnte. Die Bedienung fiel insgesamt deutlich leichter aus. Zudem bot die DVD massenhaft Bonusmaterial, z. B. Audiokommentare, zusätzliche Szenen oder Outtakes, die den Zuschauer_innen einen tieferen Einblick in den Entstehungsprozess des Films gab. Aufgrund all dieser Neuerungen war die DVD bei den Kund_innen äußerst beliebt und übertraf den Erfolg der VHS schon bald bei Weitem. Der Übergang von der VHS zur DVD als verkaufstärkstes Medium erfolgte in etwa zur gleichen Zeit wie der Wechsel zwischen den beiden Phasen der Fortsetzungen der Disneyfilme. Unterstützt wurde dieser Wandel dadurch, dass im Jahr 2000 das meistverkaufte DVD-Abspielgerät aller Zeiten auf den Markt kam. Dabei

handelte es sich allerdings nicht um einen DVD-Player, sondern um eine Videospielekonsole, nämlich die PlayStation 2. Diese enthielt ein integriertes DVD-Laufwerk, wodurch das Abspielen von DVDs ermöglicht wurde. Die Konsole war nach einer Preissenkung nicht mehr viel teurer als ein herkömmlicher DVD-Player. Dazu muss in Erinnerung gerufen werden, das letztere damals nicht für ca. 50 Euro erhältlich waren, sondern mehrere hundert Mark kosteten. Die PlayStation 2, deren Preis am 28. September 2001 von 869 DM auf 599 DM gesenkt wurde, war vergleichsweise günstiger, da es Videospielekonsole und DVD-Player in einem war (Vgl. Jurrán 2001). In diesem Jahr stieg der Umsatz auf dem DVD-Kaufmarkt in Deutschland von 594 Millionen auf 790 Millionen an. Im darauffolgenden Jahr waren es sogar schon 1.041 Millionen Euro. Zu dieser Zeit erfolgte die Ablösung der VHS durch die DVD als das relevanteste Medium für das Heimkino (Vgl. Gesellschaft für Konsumforschung 2021). Diese Entwicklung setzte sich in den kommenden Jahren weiter fort, wodurch die DVD zum erfolgreichsten Bildträger in der bisherigen Geschichte des Heimkinos wurde. Selbst das Nachfolgeformat Blu-Ray konnte ihr den Rang nie streitig machen. Die Expansion des DVD-Marktes in den frühen 2000er Jahren verläuft parallel zu der gestiegenen Veröffentlichungsfrequenz der Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino. Somit hatte Disney sein Angebot für einen Markt erhöht, auf dem die Nachfrage kontinuierlich gestiegen war.



(Abbildung: *Dinosaurier*, der erste computeranimierte Film von Walt Disney)

Auch auf dem Kinomarkt zeichnete sich eine Entwicklung ab, die sich in der Reihe der Walt Disney-Meisterwerke widerspiegelt. Die ersten beiden Filme, die nach dem Ende der Disney-Renaissance veröffentlicht wurden, waren *Fantasia 2000* und *Dinosaurier*. Schon seit langer Zeit kamen in Disneyfilmen vereinzelt Computeranimationen zum Einsatz, doch bei diesen beiden Werken wurden sie deutlich präsenter. *Dinosaurier* ist sogar fast vollständig computeranimiert. Nachdem 1995 mit *Toy Story* der erste Spielfilm in die Kinos kam, der vollständig am Computer entstanden war, gelang es dem Animationsfilm bereits in den frühen

2000er Jahren, in kommerzieller Hinsicht am klassischen Zeichentrickfilm vorbeizuziehen. Nach dem Ende der Disney-Renaissance spielten nur noch drei Filmen dieser Gattung mehr als 100 Millionen Dollar an den Kinokassen in den USA ein. Diese waren *Lilo & Stitch*, *Simpsons – Der Film* sowie *Küss den Frosch* (Vgl. Box Office Mojo 2018c). Ersterer stammt ebenfalls aus dem Hause Disney und startete im Jahr 2002 in den Kinos. Erst fünf Jahre später konnte *Simpsons – Der Film*, der auf der beliebten TV-Serie des US-Fernsehsenders Fox basiert, an diesen Erfolg anknüpfen. Die Rechte daran liegen mittlerweile bei der Walt Disney Company, nachdem diese 20th Century Fox aufgekauft hat. Somit zeigt sich erneut, wie das Unternehmen ständig neue Familienfilme, Zeichentrickfilme oder Zeichentrickserien akquiriert, die zuvor bereits erfolgreich Familien und insbesondere Kinder als Publikum gewinnen konnten. Die meisten Inhalte dieser Produktionen stellten im Jahr 2019 keine ernsthafte Konkurrenz mehr dar. Dennoch sollten sie den eigenen Katalog erweitern. *Küss den Frosch*, mit dem Disney nach langer Pause wieder einen Zeichentrickfilm in die Kinos brachte, ist der letzte dieser Gattung, der in den USA mehr als 100 Millionen Dollar einspielen konnte. Die Walt Disney-Meisterwerke *Ein Königreich für ein Lama*, *Atlantis – Das Geheimnis der verlorenen Stadt*, *Der Schatzplanet*, *Bärenbrüder* und *Die Kühe sind los* aus den Jahren 2000 bis 2004 hatten dieses Ziel allesamt verfehlt. Zwar waren *Ein Königreich für ein Lama*, *Atlantis – Das Geheimnis der verlorenen Stadt* und *Bärenbrüder* mit Einspielergebnissen vom 85 – 89 Millionen US-Dollar nur knapp darunter, doch aufgrund der hohen Budgets ist zumindest bei den beiden erstgenannten Filmen fraglich, ob sie nur durch die Kinoauswertung in die Gewinnzone vorstoßen konnten. *Ein Königreich für ein Lama* und *Atlantis – Das Geheimnis der verlorenen Stadt* kosteten 100 bzw. 120 Millionen US-Dollar. Dem standen weltweite Einspielergebnisse von 169 bzw. 189 Millionen US-Dollar gegenüber (Vgl. Box Office Mojo 2018d-e). Die Umsätze sind damit zwar höher als die Budgets, was allerdings noch nicht bedeuten muss, dass ein Gewinn erwirtschaftet wurde. Erstens fließen die Einnahmen an den Kinokassen nicht vollständig an Walt Disney zurück, da noch andere Akteure davon partizipieren, z. B. die Kinos. Zweitens muss zum Budget des Films noch einmal das Budget des Marketings addiert werden, wodurch sich die Kosten noch einmal erhöhen. In Hinblick auf die oben angegebenen Zahlen scheint es somit wesentlich unwahrscheinlicher, dass durch die Kinoeinnahmen ein Gewinn erwirtschaftet wurde. Erst die zusätzlichen Einnahmen auf dem Heimkinomarkt könnten dazu geführt haben, dass insgesamt doch schwarze Zahlen geschrieben wurden. Zumindest bei *Ein Königreich für ein Lama* dürfte dies geglückt sein, dessen Umsatz bereits fünfeinhalb Monate nach der Veröffentlichung bei 125 Millionen US-Dollar lag (Vgl. Hettrick 2001). *Bärenbrüder* war etwas erfolgreicher: Bei einem Budget von 128 Millionen

US-Dollar wurde ein weltweites Einspielergebnis von 250 Millionen US-Dollar erzielt (Vgl. IMDb 2018, Box Office Mojo 2018f). Noch besser sahen die Zahlen auf dem amerikanischen Heimkinomarkt aus. Dort lag *Bärenbrüder* auf Platz 9 der erfolgreichsten Filme des Jahres. Im Kino rangierte er im Vorjahr nur auf Platz 34. Das Einspielergebnis war mit 169 Millionen US-Dollar sogar doppelt so hoch wie im Kino, wo es 85 Millionen US-Dollar waren (Vgl. Chaney 2005, Box Office Mojo 2018g). Desaströs waren die Zahlen bei *Der Schatzplanet* und *Die Kühe sind los*. Deren Budget lag bei 140 bzw. 110 Millionen US-Dollar, während das weltweite Einspielergebnis 109 bzw. 103 Millionen US-Dollar betrug (Vgl. Box Office Mojo 2018h-i). In beiden Fällen lag der Umsatz unter dem Budget. An den Kinokassen wurde definitiv ein Verlust erwirtschaftet. Dieser Misserfolg führte dazu, dass nach *Die Kühe sind los* aus dem Jahr 2004 kein weiterer Zeichentrickfilm von Walt Disney Feature Animation in die Kinos kommen sollte. Dies stellte sich jedoch erst im darauffolgenden Jahr heraus, als das Unternehmen verkündete, dass es sich vom klassischen Zeichentrickfilm trennen würde, um sich in Zukunft auf Animationsfilme konzentrieren zu können (Holson 2005). Am 4. November 2005 startete mit *Himmel und Huhn* der erste Film von Disney, der vollständig am Computer entstanden war. Der kommerzielle Erfolg der kommenden Jahre bestätigte die Entscheidung, diesen Filmen den Vorzug gegeben zu haben. Bis zum nächsten Kurswechsel dauerte es nicht lange, denn bereits 2006 wurde mit *Küss den Frosch* der nächste Zeichentrickfilm angekündigt, der dann drei Jahre später in die Kinos kam. Ein weiterer folgte 2011 mit *Winnie Puuh*, der allerdings auch ein paar Realfilm-Sequenzen enthielt und ebenfalls zu der Reihe der Meisterwerke gezählt wird.

Die eben beschriebene Entwicklung bezieht sich ausschließlich auf Walt Disney Feature Animation bzw. Walt Disney Animation Studios, wie das Studio nach einer Umfirmierung im Jahr 2007 hieß. Die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino stammen jedoch allesamt von Disney MovieToons, das später in Disney Video Premieres umbenannt wurde und mittlerweile Disneytoon Studios hieß. Dort zeichnete sich eine ganz andere Entwicklung ab. Während im Jahr 2005 kein weiterer Zeichentrickfilm von Disney in den Kinos kommen sollte, wurde mit insgesamt drei veröffentlichten Fortsetzungen für das Heimkino der Höchstwert zum zweiten Mal nach 1998 erreicht. Im Folgejahr gelang dies erneut. In den Jahren 2007 und 2008 erschien jeweils nur noch ein Film. Leider liegen nur zu zwei Veröffentlichungen aus diesem Zeitraum die Verkaufszahlen vor, die immer noch beachtlich sind. *Der König der Löwen 3 – Hakuna Matata* erschien am 10. Februar 2004 und konnte bereits 23 Tage später mehr als 6 Millionen verkaufte Einheiten auf dem amerikanischen Markt vorweisen (Vgl. Ball 2004). Zuvor konnte schon am dritten Verkaufstag ein Umsatz von 55 Millionen US-Dollar vermeldet

werden (Vgl. Hettrick 2004). Damit konnte *Der König der Löwen 3 – Hakuna Matata* schon nach so kurzer Zeit höhere Einnahmen erwirtschaften als *Der Schatzplanet* und *Die Kühe sind los* während ihrer gesamten US-Kinoauswertung. Diese lagen bei 38 bzw. 50 Millionen US-Dollar (Vgl. Box Office Mojo 2018h-i). *Arielle, die Meerjungfrau – Wie alles begann* erreichte fünf Tage nach seiner Veröffentlichung den ersten Platz der DVD-Charts. Nach dieser kurzen Zeit waren bereits fast 1 Million Einheiten verkauft worden (Vgl. Bjorkman 2014). Während die Nachfrage an neuen Zeichentrickfilmen von Disney im Kino deutlich nachgelassen hatte, war sie auf dem Heimkinomarkt ungebrochen. Dies gilt nicht nur für die Fortsetzungen der Kinofilme, sondern auch für die Heimkinoveröffentlichung der Kinofilme selbst, wie zuvor an den Beispielen von *Ein Königreich für ein Lama* und *Bärenbrüder* belegt wurde. Beide konnten auf dem Heimkinomarkt höhere Umsätze erzielen als durch die Kinoauswertung. Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass die Nachfrage an Zeichentrickfilmen von Disney insgesamt nicht so stark eingebrochen war, wie es die Einspielergebnisse an der Kinokasse vermuten lassen. Sie hatte sich jedoch zunehmend vom Kino auf das Heimkino verlagert. Ein Grund für die Entwicklung kann der immer kürzer werdende Abstand zwischen dem Kinostart und der Heimkinoveröffentlichung sein. Bei *Der König der Löwen* lag dieser noch bei 8,5 Monaten, bei *Ein Königreich für ein Lama* waren es nur noch 4,5 Monate. Die schnellere Veröffentlichung für das Heimkino war eine Reaktion auf die Tauschbörsen im Internet, auf den in den frühen 2000 Jahren zunehmend aktuelle Kinofilme zum kostenlosen Download bereitgestellt wurden, was natürlich nicht legal war. Bereits zuvor waren Raubkopien auf VHS im Umlauf, die z. B. auf grenznahen Märkten in der Tschechischen Republik erhältlich waren. Der Zugang zu diesen war jedoch weit schwieriger als zu den Tauschbörsen, auf die potentiell von jedem Computer mit Internetanschluss zugegriffen werden konnte. Aufgrund des technischen Fortschritts war das illegale Herunterladen von Filmen nun auch von zu Hause aus möglich. Dadurch hatte sich die Grenze zwischen Kino und Heimkino verschoben, denn aktuelle Kinofilme waren nun bereits zum Starttermin auf den Tauschbörsen verfügbar. Wer sich den Film heruntergeladen hatte, was damals noch mehrere Stunden in Anspruch nahm, konnte sich mit Hilfe eines Brennprogramms und eines CD-Brenners seine Heimkinoversion selbst erstellen, während das Warten auf die reguläre Veröffentlichung noch einige Monate in Anspruch genommen hätte. Um genau diesem Vorgehen entgegenzuwirken, wurde der Abstand zwischen dem Kinostart und der Veröffentlichung für das Heimkino deutlich kürzer. Der Kauf der VHS bzw. DVD wurde dadurch wesentlich attraktiver und war zudem legal. So zeigte das Subcinema auch hier – diesmal in Form von Raubkopien – seine Wirkung. Des Weiteren fällt der rückläufige Kinoerfolg der Zeichentrickfilme von Disney in eine Zeit – die Jahre 2000 bis 2004 – in der

auch DVDs kontinuierlich günstiger wurden. Wer auf den Kinobesuch verzichtete und sich das Werk stattdessen direkt für das Heimkino zulegte, musste nicht nur kürzer auf dessen Veröffentlichung warten, sondern auch immer weniger dafür bezahlen. Zudem konnten sich die Käufer_innen die DVD nach dem einmaligen Erwerb mehrmals ansehen. Dadurch war der Kauf einer DVD verhältnismäßig sehr viel günstiger als ein Kinobesuch. Die Kombination aus der kürzeren Wartezeit auf die Heimkino-Veröffentlichung und den sinkenden DVD-Preisen führten dazu, dass der Erwerb der Heimkino-Veröffentlichung dem Kinobesuch immer häufiger vorgezogen wurde. All die Entwicklungen, die Marla Matzer bereits im Jahr 1997 beschrieben hatte, zeigten sich nach dem Durchbruch der DVD noch einmal sehr viel stärker.

Während Kinofilme zunehmend auf dem Heimkinomarkt konsumiert wurden, zeichnete sich bei Disneytoon die umgekehrte Entwicklung ab, da deren Filme nun eine zusätzliche Kinoauswertung erhielten. Den Anfang machte *Peter Pan: Neue Abenteuer in Nimmerland* im Jahr 2002, das nach *Bernard und Bianca im Känguruland* der zweite Film aus der Reihe der Walt Disney-Meisterwerke war, dessen Sequel im Kino lief. Die Fortsetzung von *Peter Pan* war von Beginn an als Kinofilm geplant. Aufgrund interner Umstellungen sollte er dann direkt fürs Heimkino erscheinen. Nach weiteren Verwerfungen fand der Film dann doch noch seinen Weg ins Kino (Vgl. Poirier 2000). Das Budget entsprach mit 20 Millionen US-Dollar weiterhin eher dem einer sofortigen Heimkinoveröffentlichung als dem eines Disney-Zeichentrickfilms für das Kino, denn letztere waren zur gleichen Zeit mehr als fünfmal so hoch budgetiert. Das Einspielergebnis war mit 109 Millionen US-Dollar in etwa so hoch wie das von *Der Schatzplanet* und *Die Kühe sind los* (Vgl. Box Office Mojo 2018h-j). Aufgrund der besseren Relation zwischen Umsatz und Budget ist *Peter Pan: Neue Abenteuer in Nimmerland* eindeutig als der größere Erfolg zu bewerten als die beiden letztgenannten Werke. Im darauffolgenden Jahr kam mit *Das Dschungelbuch 2* der nächste Film von Disneytoon in die Kinos, der ebenfalls zuerst als Heimkino-Release geplant war (Vgl. Radulovic 2019). Auch das Budget von 20 Millionen US-Dollar entspricht eher einer Heimkinoveröffentlichung als eines Disney-Zeichentrickfilms für das Kino. Gemessen daran ist *Das Dschungelbuch 2* mit einem weltweiten Einspielergebnis in Höhe von 135 Millionen US-Dollar als Erfolg zu bewerten, zumal die Erlöse aus der Kinoauswertung eher als zusätzliche Einnahmen zu der Heimkinoveröffentlichung zu betrachten sind, als die der Film ursprünglich geplant und budgetiert war (Vgl. Box Office Mojo 2018k). Vergleichsweise schlechter sehen die Zahlen im Vergleich zu *Das Dschungelbuch* aus, welches bei seiner Erstaufführung im Jahr 1967 allein in den USA ein Einspielergebnis von 73 Millionen US-Dollar erzielt hatte (Vgl. Box Office Mojo

2018l). Inflationbereinigt würde dies im Jahr 2003, als *Das Dschungelbuch 2* in die Kinos kam, einem Betrag von 402 Millionen US-Dollar entsprechen (Vgl. CPI Inflation Calculator 2018). Somit gelang es nicht einmal dem Sequel zu einem der populärsten Disneyfilme, an die großen kommerziellen Erfolge des Zeichentrickfilms anzuknüpfen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Disney zwischen den Jahren 2000 und 2004 insgesamt sechs Filme aus der Reihe der Meisterwerke ins Kino brachte, von denen mit es mit *Lilo & Stitch* nur einem gelang, mehr als 100 Millionen US-Dollar an den amerikanischen Kinokassen einzuspielen. Im gleichen Zeitraum erhielten zwei Sequels aus dem Hause Disneytoon einen Kinostart, die jedoch weit davon entfernt waren, einen solch hohen Umsatz zu erwirtschaften (Vgl. Box Office Mojo 2018c-f, h-k). Zudem fallen bei einem Kinofilm für gewöhnlich weit höhere Marketingkosten an als im Heimkino, was die Rentabilität noch einmal gesenkt haben dürfte. Im Vergleich dazu gelang es Disney, im Zeitraum von 1992 bis 1999 insgesamt acht Filme in die Kinos zu bringen, von denen sieben diesen Erfolg erreichen konnten. Lediglich *Hercules* lag mit einem Einspielergebnis von 99.111.101 US-Dollar knapp darunter (Vgl. Wikipedia 2018c). Folglich hatte sich die Relation der Zeichentrickfilme, die mehr als 100 Millionen US-Dollar einspielen konnten, genau umgekehrt. Im letztgenannten Zeitraum waren es sieben von acht Filmen, im Zeitraum von 2000 bis 2004 war es nur einer von 8 Filmen. Nachdem auch *Peter Pan: Neue Abenteuer in Nimmerland* und *Das Dschungelbuch* diese Entwicklung nicht umkehren konnten, vergingen drei Jahre, bis erneut Filme von Disneytoon ins Kino kamen. Dabei handelte sich um *Bambi 2 – Der Herr der Wälder*, der jedoch keinen weltweiten Kinostart erhielt, sondern in einigen Ländern auch direkt für das Heimkino erschien. Interessanterweise traf dies auf den umsatzstärksten Kinomarkt der Welt zu, nämlich auf die USA. Wie die Zahlen zeigen, weckten die neuen Kinofilme von Walt Disney nicht mehr das gleiche Interesse wie noch in der Disney-Renaissance. Unter Berücksichtigung der Inflation würden die jüngeren Produktionen sogar noch schlechter abschneiden. Bei einem Blick auf die beschriebene Entwicklung entsteht fast der Eindruck, dass der nachlassende Erfolg der neuen Inhalte durch Sequels der altbekannten Werke kompensiert werden sollte. Dies war zugleich der Versuch, das erfolgreiche Geschäftsmodell mit den Fortsetzungen der Disneyfilme vom Subcinema auf das Cinema zu übertragen. Während diese bisher zumeist für den weniger prestigeträchtigen Heimkinomarkt veröffentlicht wurden, sollten sie nun die Flaute im Kino beenden. Doch auch sie konnten die Talfahrt nicht stoppen.

Während die Fortsetzungen der Zeichentrickfilme im Kino allesamt nicht an die großen Erfolge vergangener Tage heranreichen konnten, gelang Pixar kurz zuvor mit dem Sequel eines

Animationsfilms, das Einspielergebnis des Vorgängers sogar noch zu überbieten. So war *Toy Story* im Jahr 1995 mit einem Einspielergebnis von 191 Millionen US-Dollar auf dem amerikanischen Markt bereits überaus erfolgreich, doch vier Jahre später spielte *Toy Story 2* mit 245 Millionen US-Dollar noch einmal deutlich mehr ein (Vgl. Box Office Mojo 2021a). Letzterer sollte ursprünglich ebenfalls exklusiv für das Heimkino erscheinen, doch weil die ersten Fassungen als äußerst gelungen empfunden wurden, entschied man sich für einen Kinostart. Falls Zweifel an der Richtigkeit dieser Entscheidung bestanden haben, müssten diese schnell wieder ausgeräumt worden sein, denn der Film überzeugte nicht nur auf kommerzieller Ebene, sondern auch die Kritiker_innen und die Zuschauer_innen waren begeistert. Häufig wird *Toy Story 2* sogar besser bewertet als sein Vorgänger, was bekanntlich nicht allzu oft vorkommt. Bei der darauffolgenden Golden Globe-Verleihung wurde das Werk auch noch als bester Film in der Kategorie Musical/Comedy ausgezeichnet. Folglich konnte der Film auf sämtlichen Ebenen überzeugen. Zwar gibt es keine Bestätigung dafür, dass zwischen dem Erfolg von *Toy Story 2* und den wiederkehrenden Kinostarts von Sequels zu Disneyfilmen eine Verbindung besteht. Doch da die Walt Disney Company und Pixar traditionell sehr eng miteinander verbunden sind, könnte es durchaus einen Zusammenhang zwischen diesen beiden Ereignissen geben. Die unternehmerische Verbindung besteht insofern, als bis dato alle Kinofilme von den Pixar Animation Studios gemeinsam mit Walt Disney Pictures produziert worden sind. Für den Verleih war stets Buena Vista Pictures zuständig – ein Teil der Walt Disney Company. Es ist nichts Ungewöhnliches, erfolgreiche Geschäftsmodelle von anderen Unternehmen zu adaptieren, doch im Falle von *Toy Story 2* hatte man nicht nur aus der Ferne beobachtet, wie ein Film, der ursprünglich direkt für das Heimkino erscheinen sollte, zu einem lukrativen Kinofilm wurde, sondern war selbst an dessen Produktion und Distribution beteiligt. An dieser Stelle ergibt sich auch der Sinnzusammenhang, denn das Veröffentlichungsmodell, das sich bei der Fortsetzung des Animationsfilms als erfolgreich erwiesen hatte, wurde nun auf *Peter Pan: Neue Abenteuer in Nimmerland* und auf *Das Dschungelbuch* übertragen. Alle diese sind Sequels zu erfolgreichen Kinofilmen und waren entweder bereits von Anfang an oder zumindest vorübergehend als direkte Heimkinoveröffentlichung geplant. Am Ende bekamen sie jedoch einen Kinostart. Nachdem das beschriebene Prinzip erstmals bei einem gemeinsamen Projekt mit Pixar angewandt wurde, brachte es Disney zwei Jahre später bei den Werken von Disneytoon ebenfalls zum Einsatz. Da sich das gleiche Veröffentlichungsmodell von Buena Vista Pictures und Walt Disney Pictures in Kooperation mit zwei verschiedenen Filmstudios beobachten lässt, kann hier von einem Sinnzusammenhang gesprochen werden. Der Erfolg reichte allerdings nicht an den von *Toy Story 2* heran, und die Fortsetzungen erschienen danach

– mit Ausnahme von *Bambi 2 – Der Herr der Wälder* – wieder ausschließlich für das Heimkino. Rückblickend kann 1999 als das Jahr betrachtet werden, das den Übergang vom Zeichentrick- zum Animationsfilm markiert, denn am 16. Juni startete mit *Tarzan* der letzte Film der Disney-Renaissance in die Kinos. Etwas mehr als fünf Monate später, am 24. November, erschien *Toy Story 2*, mit dem es Pixar mit seinem ersten Sequel sofort gelang, den Erfolg des Vorgängers zu übertreffen. Pixar hat bereits mit seinem dritten Film etwas erreicht, was Disney in seiner langen Historie noch nie gelungen war – ein Sequel in die Kinos zu bringen, das mehr Geld einspielt als sein Vorgänger. Im Ranking der erfolgreichsten Animationsfilme, in dem computeranimierte Filme und Zeichentrickfilme zusammen aufgeführt werden, erreichte *Toy Story 2* damals den zweiten Platz hinter *Der König der Löwen* (Vgl. Edge 2019). Zugegebenermaßen hatten sowohl Disney und Pixar zusammengenommen erst drei Fortsetzungen in die Kinos gebracht, doch während *Toy Story 2* ein außergewöhnlicher Erfolg war, konnten *Bernard und Bianca im Känguruland* sowie *Drei Caballeros im Sambafieber* keine allzu guten Zahlen vorweisen, wie bereits beschrieben wurde. Hinzu kommt noch, dass Disney zum damaligen Zeitpunkt bereits ein renommiertes Unternehmen war, das auf zahlreiche Kinohits zurückblickte, während Pixar bei der Veröffentlichung seines ersten Sequels noch ziemlich neu in der Kinobranche war. Der Start des ersten Pixar-Films lag gerade einmal vier Jahre zurück. *Toy Story 2* zeigte deutlich, dass das kommerzielle Potential des Animationsfilms noch nicht ausgeschöpft war. Pixar brachte in den darauffolgenden Jahren noch mehrere Fortsetzungen in die Kinos, die den Erfolg ihres Vorgängers übertrafen. Dies gelang bei *Toy Story 3*, *Die Monster Uni*, *Findet Dorie* und *Die Unglaublichen 2*. Lediglich die *Cars*-Reihe verzeichnete auf hohem Niveau rückläufige Einspielergebnisse. Somit ist *Toy Story 2* ein frühes Werk einer Ära, deren Erfolg mit dem der Disney-Renaissance vergleichbar ist. So brachte Pixar von 1995 bis 2018 insgesamt 20 Filme in die Kinos, von denen der kommerziell erfolgloseste noch immer ein Einspielergebnis von 123 Millionen US-Dollar auf dem amerikanischen Markt erzielte (Vgl. Box Office Mojo 2018m).

Abgesehen davon war der Zeichentrick- vom Animationsfilm nicht nur kommerziell, sondern auch kulturell abgehängt worden. So war *Shrek – Der tollkühne Held* im Jahr 2001 der erste vollständig computeranimierte Film, der an den amerikanischen Kinokassen mehr als 250 Millionen US-Dollar einspielte. Drei Jahre später wurde dies von *Shrek 2 – Der tollkühne Held kehrt zurück* noch übertroffen. Dieser erzielte auf dem gleichen Markt erstmals ein Einspielergebnis, das über 400 Millionen US-Dollar lag. Damit wurde er nicht, wie sein Vorgänger, nur der erfolgreichste Animationsfilm aller Zeiten in den USA, sondern lag auch

genreübergreifend auf dem dritten Platz (Vgl. Box Office Mojo 2019a, B. 2005). Aus kultureller Sicht kommt hinzu, dass gerade *Shrek – Der tollkühne Held* als eine Abrechnung von Jeffrey Katzenberg, dem Gründer von DreamWorks und Produzenten des Films, mit seinem ehemaligen Arbeitgeber Walt Disney gilt. Nachdem er entscheidenden am Erfolg der Disney-Renaissance beteiligt war, stand man sich nach der Trennung konfliktvoll gegenüber (Vgl. Breihan 2021). Nach der damaligen Wahrnehmung machte sich *Shrek – Der tollkühne Held* über den Disney-Konzern und seine Filme lustig. Der Humor zeichnete die Produktionen von DreamWorks aus und begeisterte das Publikum. Interessanterweise fielen Filme wie *Shrek*, *Madagascar* und *Große Haie – Kleine Fische* vor allem durch den exzessiven Einsatz von Anspielungen auf. In diesem Zusammenhang wirkt es besonders hart, dass Walt Disney mit *Aladdin* im Jahr 1992 genau dieses Stilmittel den Familien im Kino näherbrachte, mit dem nun DreamWorks das Publikum begeisterte. Von der eigenen Pionierleistung konnte der Konzern lediglich auf dem Heimkinomarkt partizipieren, wo *Dschafars Rückkehr* und *Aladdin und der König der Diebe* zu großen Erfolgen geworden waren. Im Kino griff erst DreamWorks diese Stilmittel wieder auf. Zudem wurden sie von Jeffrey Katzenberg produziert, der das Unternehmen nicht gerade im Guten verlassen hatte. Die *Shrek*-Reihe seines anschließend gegründeten Filmstudios DreamWorks SKG stellte nun ständig neue Rekorde auf. Die Einspielergebnisse der Animationsfilme von Pixar reichten nicht an diese heran, obwohl sie sehr gut waren. Danach folgten die Blue Sky Studios, die mit *Ice Age* und *Robots* bereits zwei große Erfolge erzielen konnten, bevor Disney im Jahr 2005 überhaupt damit angefangen hatte, kontinuierlich Animationsfilme zu veröffentlichen. Das traditionsreiche Studio, dessen Filme ein fester Bestandteil der Kindheit so vieler Menschen waren, schien nun von der Konkurrenz abgeschlagen zu sein. Der Übergang zum Animationsfilm war verpasst worden, die großen Blockbuster stammten von anderen Marktteilnehmenden, die sich, wie in *Shrek – Der tollkühne Held* zu sehen ist, sogar über Disney lustig machten. Zwar bestand eine unternehmerische Zusammenarbeit zwischen Pixar und Letzteren, doch aus kultureller Sicht passte es nicht zum Renommee vergangener Tage, nun nur noch als Unterstützer eines wesentlich jüngeren Studios gesehen zu werden. In der damaligen Zeit wurden neue Animationsfilme stets an den Werken von DreamWorks gemessen, während der Vergleich mit den Zeichentrickfilmen von Disney negativ war. Sie waren die Vergangenheit, die überwunden werden sollte. Zugleich gelang es Disney nicht, diesem Trend etwas entgegenzusetzen. Einzelne Erfolge vermochten den Abschwung nicht zu stoppen. Die rückläufigen Einspielergebnisse bringen auch die rückläufige Popularität der Werke zum Ausdruck: *Der Schatzplanet* oder *Die Kühe sind los* bspw. erlangten nie das Ansehen der Hits der 1990er Jahre. So speiste sich der Ruf von Walt Disney zu diesem

Zeitpunkt tatsächlich in erster Linie aus der großen Vergangenheit. Passenderweise lagen zwischen dem Ende der Disney-Renaissance und dem Kinostart von *Shrek – Der tollkühne Held* nicht einmal zwei Jahre. Somit lässt sich der Übergang, an dem die Disneyfilme im Kino lieber parodiert als angeschaut wurden, zeitlich sehr präzise eingrenzen. Dies illustriert deutlich, wie schnelllebig die Kinobranche sein kann. Vor allem aber zeigen sämtliche Darstellungen dieses Kapitels, welche vielseitigen Ursachen zu Disneys rückläufigem Erfolg auf diesem Markt führten.

Als die Zeichentrickfilme von Walt Disney in den frühen 2000er Jahren in eine Krise gerieten, wurde dies anhand des nachlassenden Erfolgs an der Kinokasse festgemacht. Die Direct-to-Video-Veröffentlichungen finden dabei meist keine Erwähnung. Dies kann sicherlich an der fehlenden *surveillance* liegen, denn wenn die Verkaufszahlen nur gelegentlich veröffentlicht werden, lässt sich der Abschwung für Außenstehende nicht weiter beobachten. Ob dieser wirklich einsetzte, ist nicht bekannt. Die weiterhin hohe Anzahl an Veröffentlichungen lässt durchaus auf eine vorhandene Nachfrage schließen. Zwar gab es keine Rekordmeldungen mehr wie bei *Dschafars Rückkehr* oder *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*, die bekannten Zahlen sind aber weiterhin überragend. Die Veröffentlichungen der Phase I lassen sich durchaus mit den *Early Five* vergleichen. Gemeint sind damit die ersten fünf Kinoproduktionen von Walt Disney: *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, *Pinocchio*, *Fantasia*, *Dumbo* und *Bambi*. Sie fallen dadurch auf, dass bestimmte Merkmale, die heute als typisch für die Disneyfilme gelten, damals nur teilweise zu erkennen waren, weil sie erst etabliert werden mussten (Vgl. WALT DISNEY – DER ZAUBERER). Sie sind die Blaupause für die späteren Produktionen. Darunter finden sich auch viele Elemente, die man sich in einem heutigen Disneyfilm nur schwer vorstellen kann. So ist *Fantasia* im Prinzip ein Konzert mit klassischer Musik in Form eines Zeichentrickfilms. Bei *Bambi* wird die Mutter des titelgebenden Rehkitzes zur Mitte des Films erschossen. Über diese Szene wurde sehr viel geschrieben, und die Diskussionen darüber reißen bis heute nicht ab. Die Phase I lässt sich deshalb so gut mit den *Early Five* vergleichen, weil die Phase I erstmals die Merkmale aufweist, die für die späteren Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino als Konvention gesehen werden können. Deshalb wäre die Untersuchung der Phase II auch weit weniger spannend. Denn obwohl sie einige Neuerungen aufweist, setzt doch in erster Linie den eingeschlagenen Pfad fort. So erschien im Jahr 2005 mit *Tarzan 2* erstmals ein Prequel, dem drei Jahre später mit *Arielle, die Meerjungfrau – Wie alles begann* noch ein weiteres folgte. Die inhaltliche Umsetzung dieser Filme zu untersuchen, wäre sicherlich ebenso interessant gewesen wie die der Fortsetzungen,

die mit einem zeitlichen Abstand von mehreren Jahrzehnten nach den Kinofilmen erschienen sind. Auch der Umstand, dass Nebenfiguren aus den Kinofilmen in der Phase II häufig zu Hauptfiguren wurden, z. B. in *Der König der Löwen 3 – Hakuna Matata*, wäre eine genauere Betrachtung wert. Gleiches gilt für den Einsatz von Musik in diesem Film. Doch trotz all diesen interessanten Aspekten gibt es allerdings auch sehr viele Themen, die in Phase II keinen Erkenntnisgewinn liefern, der nicht aus der Untersuchung der Phase I hervorgegangen wäre. So würde die Redundanz die neuen Themen bei Weitem überwiegen. Dazu kommt noch, dass sich auch selbst letztere, wie z. B. die Prequels, mit der Zeit wiederholen würden, da sie sich in der Phase II mehrmals zu erkennen geben. Deshalb wurde die Analyse der vorliegenden Arbeit auf die Phase I reduziert. Die Untersuchung könnte natürlich für die Phase II fortgesetzt werden, doch bis hierher soll die Auseinandersetzung mit den Anfängen und der Etablierung der Direct-to-Video-Veröffentlichungen erst einmal genügen.

Die ausführliche Darstellung all dieser Entwicklungen erfolgte, um zu veranschaulichen, in welchem veränderten Umfeld sich die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in der zweiten Phase ihres Bestehens befanden. Trotz der Umwälzungen konnten sie sich weiterhin erfolgreich auf dem Heimkinomarkt behaupten. Es hatte sich allerdings auch gezeigt, dass die Kinoauswertung von Filmen, die ursprünglich oder vorübergehend als Heimkinoveröffentlichung geplant waren, nur bedingt erfolgreich war. Vier Jahre nach dem Erscheinen des vorerst letzten Zeichentrickfilms von Disney in den Kinos endete die Ära dieses Genres mit *Arielle, die Meerjungfrau – Wie alles begann* auch auf dem Heimkinomarkt, für den danach ebenfalls nur noch Animationsfilme produziert wurden. Fortsetzungen, wie sie bisher thematisiert wurden, gab es danach auch nicht mehr, sondern nur noch Spin-offs. Im Lexikon der Filmbegriffe werden diese folgendermaßen beschrieben:

Im Fernsehen sind *spin-offs* Serien, die Elemente (wie Environments oder Plotstrukturen) und/oder Figuren aus einer Mutterserie übernehmen und somit auf einer existierenden Serie aufbauen. [...] Das Spin-Off soll an den Erfolg der Mutterserie anknüpfen, Publika sollen von der Mutterserie übernommen werden, ihr Renommee auf das neue Produkt abfärben. Spin-Offs sind so Nebenprodukte einer in der Regel erfolgreichen Film- und Fernsehproduktion. Sie basieren auf einem letztlich ökonomischen Kalkül, Beliebtheit und Erfolg der einen Serie in Zuschauerbindungen an eine andere zu überführen (Petersen 2012).

Die Beschreibung von Rüdiger Petersen bezieht sich zwar auf das Fernsehen, für den Kino- bzw. Heimkinomarkt trifft sie jedoch gleichermaßen zu. Im vorletzten Satz nimmt er sogar

selbst eine Trennung zwischen Film- und Fernsehproduktionen vor, ohne darauf einzugehen, auf welchem Medium erstere ausgewertet werden. Im Falle von Disneytoon knüpften die Spin-Offs an den Erfolg von *Peter Pan* an, indem die Filme die Fee Naseweis, die im Kinofilm eine Nebenfigur war, ins Zentrum der Handlung stellten. Zudem hörte die Fee jetzt nicht mehr auf ihren Namen aus der deutschen Sprachausgabe, sondern auf Tinker Bell – wie in der Originalversion. In den darauffolgenden Jahren widmete sich Disneytoon ausschließlich der *Tinker Bell*-Reihe, von der zwischen 2008 und 2015 insgesamt sechs Filme erschienen sind. Die DVD-Veröffentlichung der ersten vier Teile erzielte ein Einspielergebnis in Höhe von 225 Millionen US-Dollar auf dem amerikanischen Markt. Somit wurde der größte Anteil der Einnahmen auf dem Heimkinomarkt erzielt. Abseits davon verkaufte sich auch das zugehörige Merchandise millionenfach (Vgl. McClintock 2014). Nachdem im Jahr 2008 die Ära der Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino zu Ende gegangen war, zog sich das Unternehmen mit dem letzten Teil der *Tinker Bell*-Reihe vollständig von diesem Markt zurück. Im Juni 2018 wurde Disneytoon endgültig geschlossen (Vgl. Desowitz 2018).

Natürlich erschienen die aktuellen Kinofilme weiterhin auf DVD und Blu-Ray, doch es gab keine exklusiven Heimkinoveröffentlichungen mehr. In der Zwischenzeit war bereits ein neuer Weg gefunden worden, um die Reihe der Walt Disney-Meisterwerke erneut auszuwerten, nämlich als Realverfilmung im Kino. Die Zeichentrickfilme erhielten Remakes als Realfilme, die durch umfassende Computeranimationen ergänzt wurden. So wurde der mit *Das Dschungelbuch* (1994), *101 Dalmatiner* (1996) und *102 Dalmatiner* (2000) eingeschlagene Pfad fortgesetzt, auch wenn bei diesen teilweise noch mit trainierten Tieren gearbeitet worden war. Zwischen 2010 und 2014 erschienen dann mit *Alice im Wunderland* (2010), *Maleficent – Die dunkle Fee*, *Cinderella*, *The Jungle Book*, *Alice im Wunderland: Hinter den Spiegeln*, *Elliot, der Drache* sowie *Die Schöne und das Biest* (2017) insgesamt sieben dieser Filme. Zwar konnten auch die Zahlen der Remakes nicht immer überzeugen, z. B. bei *Alice im Wunderland: Hinter den Spiegeln* und *Elliot, der Drache*. Das weltweite Einspielergebnis der anderen Werke lag jedoch stets zwischen 500 und 1000 Millionen US-Dollar, bei *Alice im Wunderland* (2010) und *Die Schöne und das Biest* (2017) war es sogar noch mehr (Vgl. Box Office Mojo 2018n). Dies zeigt, dass die Inhalte der Walt Disney-Meisterwerke auch Jahrzehnte nach der ersten Veröffentlichung noch das Interesse eines großen Publikums wecken konnten. Dabei handelte es sich natürlich auch wieder um eine Pre-sold Property. Am Beispiel von *Die Schöne und das Biest* lässt sich erkennen, über wie viele Werke hinweg sich diese erstrecken kann. Zunächst war die Pre-sold Property ein Märchen, das Walt Disney als Zeichentrickfilm adaptierte.

Anschließend wurde Letzteres selbst zur Pre-sold Property für zwei Midquels und ein Remake. Die fast 60 Jahre, die zwischen den Kinostarts von *Alice im Wunderland* und *Alice im Wunderland* (2010) liegen, dürfen nicht darauf schließen lassen, dass es sich bei Ersterem um einen Erfolg aus der Vergangenheit handelt. Denn dieser war zum Zeitpunkt seines Erscheinens ein Flop und kam erst später zu seinem Kultstatus, welcher dann aber bis in die Gegenwart ungebrochen blieb. Folglich wurden hier jahrzehntealte Werke neu verfilmt, die – anders als die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino – nicht an Präsenz verloren hatten. Unter Umständen kann die Pre-sold Property also weit besser bekannt sein als der erstplatzierte Film der aktuellen Kinocharts.

Doch auch bei den Realverfilmungen fällt auf, dass die Sequels stets weit hinter dem Erfolg ihrer Vorgänger zurückblieben. So verhielt es sich bereits bei den Fortsetzungen der Zeichentrickfilme, die im Kino liefen. *Bernard und Bianca im Känguruland* war ein Flop, die Sequels zu *Das Dschungelbuch* und *Peter Pan* blieben hinter den Erwartungen zurück. Gleiches gilt für *Fantasia 2000*, welcher kurz vor den Produktionen von Disneytoon anlief und weltweit 90 Millionen US-Dollar einspielte (Vgl. Box Office Mojo 2020b). Wie schon *Drei Caballeros im Sambafieber* kann auch dieser wieder als lose Fortsetzung bezeichnet werden. Zu *Fantasia* finden sich ebenfalls wieder nur unvollständige Zahlen, die in diesem Kontext aber äußerst aussagekräftig sind, da der Film allein auf dem amerikanischen Markt mehr als 76 Millionen US-Dollar eingespielt hat. Folglich war er dort fast so erfolgreich wie sein Nachfolger in der ganzen Welt. Berücksichtigt man noch die wesentlich höheren Produktionskosten sowie die Inflation, dann ist *Fantasia* der weit erfolgreichere Film (Vgl. Box Office Mojo 2020c). Klarere Worte soll Michael Eisner gefunden haben, der *Fantasia 2000* als „Roy’s folly“, zu Deutsch „Roy’s Wahnwitz“ bezeichnete. Gemeint ist damit Roy E. Disney, der auf eine Fortsetzung zu *Fantasia* bestand (Vgl. Taylor 2020). Etwas besser lief es für die Sequels der Disney-Animationsfilme, die ab den späten 2010er Jahren in die Kinos kamen. So konnte *Chaos im Netz* mehr einspielen als sein Vorgänger *Ralph reichts*. Es war allerdings keine Steigerung in außerordentlich hohem Maße. Ein voller Erfolg war *Die Eiskönigin 2*, welcher ganze 170 Millionen US-Dollar mehr einspielte als *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren* (Vgl. Box Office Mojo 2021b). Vor allem ging dessen Kinostart aber mit einer Flut an neuem Merchandise einher, wie es nur selten vorkommt. Diese Produkte waren auch Monate danach noch nicht aus den Regalen verschwunden, und überall waren Kinder zu sehen, die sie in ihrem Alltag verwendeten. Bei *Chaos im Netz* war dies nicht im Ansatz zu beobachten. Folglich ist *Die Eiskönigin 2* die erste Kinofortsetzung eines Disneyfilms, die uneingeschränkt als Erfolg

betrachtet werden kann. Darüber hinaus hat auch das Merchandise einen großen Absatz gefunden. Pixar dagegen konnte mit einer Ausnahme stets die Einspielergebnisse des direkten Vorgängers überbieten. So blieben die Fortsetzungen von Disneyfilmen im Kino fast über die gesamte Unternehmensgeschichte hinweg hinter den Erwartungen zurück, unabhängig davon, ob es sich um Animations- und Zeichentrickfilme handelte oder um die Realverfilmungen der letzteren. Erfolgte die Auswertung aber als Direct-to-Video-Veröffentlichung, konnten mehrmals Rekorde gebrochen werden. Natürlich wird Erfolg in den beiden Veröffentlichungsmustern unterschiedlich definiert. Dennoch konnte dieser im Kino fast nie erzielt werden. Auf dem Heimkinomarkt verhält es sich genau umgekehrt, wodurch der Eindruck entsteht, dass sich Fortsetzungen von Disneyfilmen dem Publikum nur auf diesem Markt näherbringen lassen.

Beobachten lässt sich allerdings, dass auch die Fortsetzungen, die nach der Veröffentlichung von *Dschafars Rückkehr* im Kino liefen, den Erfolg des Vorgängers nur schwerlich in den Schatten stellen konnten. Daraus lässt sich ableiten, dass die Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino weit häufiger zum Erfolg wurden als die für das Kino. Aufgrund der verschiedenen Veröffentlichungsmuster sind diese natürlich nur bedingt vergleichbar, in ihrem jeweiligen Kontext waren die Direct-to-Video-Veröffentlichungen jedoch äußerst erfolgreich, die Kinofilme dagegen nur teilweise.

Nachdem *Susi und Strolch 2: Kleine Strolche – Große Abenteuer!* die Phase II einleitete, begann mit dem nächsten Film der *Susi und Strolch*-Reihe erneut eine neue Ära. Am 12.12.2019 erschien *Susi und Strolch (2019)* erst in den USA und einige Monate später in auch Deutschland. Bei dem Film selbst handelt es sich um ein weiteres computeranimiertes Remake, von denen es zuvor bereits einige gab. Einen Unterschied zu den Vorgängern gibt es allerdings doch, denn *Susi und Strolch (2019)* kam nicht in die Kinos, sondern erschien direkt für Disneys hauseigenen Streamingdienst Disney+, der im gleichen Jahr gestartet hatte. In diesem Moment beginnt ein Neustart im Subcinema. Diesmal handelt es sich nicht mehr um Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino, sondern um Remakes der Disneyfilme für das Heimkino. Es dauerte nicht lange, bis mit den Realverfilmungen von *Robin Hood* und *Lilo & Stich* weitere davon angekündigt wurden (Vgl. Trutt 2020). Inwiefern die hier untersuchten Werke an Remakes erinnern, wurde bereits hinlänglich erläutert, weshalb dieser Richtungswechsel keinen so großen Unterschied ausmacht. Dem Subcinema gehört *Susi und Strolch (2019)* eindeutig an, da es nicht dem klassischen Veröffentlichungsmuster folgt, das auch im Jahr 2019 noch mit der

Kinoauswertung begann. Alle Umwälzungen, die sich in dem hier abgebildeten Vierteljahrhundert ereignet haben, konnten diesem Muster nichts anhaben. Selbst das steigende Angebot an hochwertigen Spielfilmen, die direkt bei Streaminganbietern, vor allem bei Netflix zur Verfügung standen, konnten nicht daran rütteln. Doch dann war es ein externer Faktor, der das Cinema ins Wanken brachte. Gemeint ist die Atemwegserkrankung COVID-19, die sich ab Dezember 2019 von China aus verbreitete und am 11. März als weltweite Pandemie eingestuft wurde. Die Ausbreitung in Europa hatte zu diesem Zeitpunkt ebenfalls schon begonnen, weshalb zu zahlreichen Maßnahmen gegriffen wurde, um sie einzudämmen. Dies führte zu Schutzmaßnahmen, wie sie die Bürger_innen seit Generationen nicht mehr kannten. In Deutschland kam es zu Schließungen der Kindertagesstätten, Schulen sowie der Grenzen zu einigen Nachbarstaaten. Das Haus sollte nur noch verlassen, wer zur Arbeit ging oder einkaufen musste. Dies führte teilweise zu enormen Hamsterkäufen. Das öffentliche Leben fand zu dieser Zeit kaum noch statt: Sämtliche Fußballspiele und Konzerte wurden bis auf Weiteres verschoben. Gleiches galt auch für Kinofilme. Die Kinos selbst blieben davon nicht unberührt und stellten den Betrieb ebenfalls vorübergehend ein. So verlagerte sich der Konsum von Filmen noch einmal mehr in die eigenen vier Wände. Für Ende des gleichen Monats war der Kinostart von *Mulan* (2020), der Realverfilmung des gleichnamigen Zeichentrickfilms, geplant gewesen. Als Reaktion auf die aktuellen Ereignisse wurde der Start um einige Monate verschoben (Vgl. Becher 2020a). Der letzte große Kinostart vor der Einstufung zur weltweiten Pandemie war *Onward*, der am 06. März in den USA anlief (Vgl. Brevet 2020a). Er sollte später als der erste Pixar-Film in die Geschichte eingehen, der an den dortigen Kinokassen weniger als 100 Millionen US-Dollar einspielte (Vgl. Box Office Mojo 2021c). Nach einem für das Studio vergleichsweise schwachen Startwochenende mit einem Einspielergebnis von nicht einmal 40 Millionen US-Dollar lag es in der ersten Pandemiewoche nur bei 10 Millionen US-Dollar, danach liegen keine Zahlen mehr vor (Vgl. Brevet 2020b). Nur weiß man natürlich nicht, wie erfolgreich *Onward* ohne die besonderen Umstände gewesen wäre. Zugleich wurde hier eine der größten Erfolgsgeschichten des Kinos beendet, wofür es noch Tage zuvor kein nennenswertes Anzeichen gegeben hatte. Es handelt sich also nicht um einen gewöhnlichen Flop, wie man ihn ständig zur Kenntnis nehmen kann, sondern um einen nie dagewesenen Misserfolg, den es ohne die Ausbreitung des Coronavirus möglicherweise nicht gegeben hätte. Noch am Sonntagabend nach dem Kinostart wurde dieser auf Box Office Mojo allerdings keine allzu große Auswirkung auf das vergleichsweise schwache Einspielergebnis zugeschrieben (Vgl. Brevet 2020a). In der darauffolgenden Woche veränderte sich dies deutlich (Vgl. Brevet 2020b). Nach der Wiederöffnung der Kinos stellte sich allerdings heraus, dass das Publikum

diesen weiter fernblieb, wofür es verschiedene Ursachen gab, z. B. den Gesundheitsschutz. Wie konnte *Mulan* (2020) also noch erfolgreich ausgewertet werden? Die Lösung fand sich im Subcinema. Disney stellte diesen kostenpflichtig auf Disney+ zur Verfügung. Das Remake war also kein Bestandteil des Abos, sondern konnte durch einen zusätzlichen VIP-Zugang für 21,99 Euro erworben werden. In den USA lag der Preis bei 30 Dollar. In Deutschland konnte man den VIP-Zugang im Zeitraum vom 04.09. bis zum 04.11.2020 unbegrenzt oft ansehen (Vgl. Disney+ 2020, Petersen 2020). Ab dem 04.12.2020 war er dann ein Bestandteil des normalen Abos (Vgl. Becker 2020a). Dieser ganze Vorgang weckte großes öffentliches Interesse. Bei einer erfolgreichen Auswertung von *Mulan* (2020) wurde sogar mit dem Tod des Kinos gerechnet. Unabhängig all dieser Erwartungen zeigt dies noch einmal die Mobilität des Subcinema und wie Walt Disney diese zu nutzen weiß. Bereits zu Beginn der vorliegenden Arbeit wurde thematisiert, dass ein Kino eben auch eine Immobilie ist, deren Vorführungen an einem festen Ort stattfinden. Im Moment einer Schließung funktioniert das Konzept nicht mehr, nach dem sich das Publikum stets zum Film bewegt. Das Subcinema dagegen ist mobil und kann potentiell an jedem Ort auftauchen, an dem es die Zuschauenden abspielen. Bereits bei den Direct-to-Video-Veröffentlichungen ging mit der Mobilität eine Flexibilität einher, durch die das Publikum nicht nur entscheiden konnte, wo es den Film abspielt, sondern auch wann und wie oft. Aufgrund der Digitalisierung musste der Film nun nicht einmal mehr auf einen physischen Datenträger gespeichert werden, sondern ließ sich auf der Streamingplattform bereitstellen und von dort aus sofort abrufen. So existiert eine ständige digitale Verfügbarkeit durch mobile Geräte wie Smartphones oder Laptops. Man kann sogar sagen, dass sich die Mobilität aufgrund der Digitalisierung zu der beschriebenen Verfügbarkeit weiterentwickelt hat. Ähnliche Entwicklungen hatten im neuen Jahrtausend bereits andere Branchen in den wirtschaftlichen Abschwung geführt. Als Beispiel sei der Printjournalismus genannt. Das Kino schien, zumindest was die Einspielergebnisse angeht, von all dem unberührt zu bleiben. Doch dann fand der größte Kampf, den *Mulan* (2020) bereithielt, nicht auf der Leinwand statt, sondern zwischen dem stets linearen Cinema und dem weit flexibleren Subcinema. Die beiden Veröffentlichungsmuster standen schon immer in Konkurrenz miteinander. Man erinnere sich dabei nur einmal an illegale Downloads und Streamingportale, die der Filmbranche zu Anfang des Jahrtausends stark zusetzten. Es hatte allerdings einen anderen Symbolcharakter, als *Mulan* (2020) direkt für Disney+ erschien, weil es sich dabei möglicherweise um eine zukunftsweisende Entscheidung für die Kinobranche handeln konnte. Dies war nicht lange geplant, sondern eine kurzfristige Reaktion auf die geschlossenen Kinos. Wieso es treffend ist,

hier erneut von einem Zufall zu sprechen, zeigt ein weiterer Blick auf die diesbezügliche Aussage von Klaus Mainzer:

Ohne Zufall entsteht also nichts Neues. Nicht immer fallen die Ereignisse und Ergebnisse zu unseren Gunsten aus – das Spektrum reicht von Viren und Krankheiten bis zu verrückten Märkten und Menschen mit krimineller Energie. Der Zufall lässt sich zwar nicht berechnen und kontrollieren. Wir können aber seine Systemgrenze analysieren und verstehen. [...] Der Zufall erzeugt dann Sinn für uns (Mainzer 2007, S. 230).

Bei *Dschafars Rückkehr* wurde die direkte Veröffentlichung für das Heimkino von Cheryl Glenn, der BVHE Senior Manager of Public Relations, auf einen Zufall zurückgeführt. Eine solche Einstufung durch eine verantwortliche Person findet sich bei *Mulan* (2020) nicht. Dafür ergibt sich eine deutliche Übereinstimmung zu der Ausführung von Mainzer, denn als Beispiel für einen Zufall nennt er zuerst Viren. Bei COVID-19 handelt es sich ebenfalls um einen Virus, auf den die Ereignisse zurückgehen, die zu der direkten Veröffentlichung von *Mulan* (2020) über den Streamingdienst führten. Ebenfalls ein Zufall war es, der *Dschafars Rückkehr* zur ersten Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino werden ließ. Retrospektiv stellt sich dieser Zufall als historischer Wendepunkt dar. In beiden Fällen handelte es sich um eine *discontinuity*, wie sie im Innovationsmanagement beschrieben wird. Während bei Kinofilmen bereits die Einspielergebnisse des Starttags kommuniziert werden, ließen diese bei *Mulan* (2020) erst einmal auf sich warten. Das Interesse daran war allerdings sehr groß, was sich bspw. am Wikipedia-Artikel zum Film zeigt, wo es die Kategorie Premium Video on Demand gab. Dabei wurden sämtliche Statistiken aufgeführt, die etwas über den Erfolg von *Mulan* (2020) aussagen. Sie ließen jedoch alle keinen fundierten Rückschluss auf das tatsächliche Einspielergebnis zu (Vgl. Wikipedia 2020). Hier zeigt sich wieder die unzureichende *surveillance*. In der Zwischenzeit spielten sich aber zwei nicht minder interessante Ereignisse ab: So war *Mulan* (2020) ab dem 06.10.2020 nicht mehr nur über den VIP-Zugang von Disney+, sondern auch über andere Plattformen wie Amazon zu erwerben (Vgl. Becker 2020b). Bereits drei Tage später wurde angekündigt, dass auch *Soul*, der kommende Film von Pixar, nicht wie geplant in die Kinos kommen wird, sondern ebenfalls direkt auf dem Streamingdienst von Walt Disney erscheint. Im Gegensatz zu *Mulan* (2020) sollte für diesen kein VIP-Zugang, sondern bloß das normale Abonnement notwendig sein. Als Starttermin war der 25.12.2020 angekündigt. Die Weihnachtszeit war auch in dieser modernen Form des Subcinema noch immer von Bedeutung, denn hier versammeln sich vermutlich mehrere Generationen, um gemeinsam einen Familienfilm zu sehen (Vgl. Vietzen 2020a). Die Kinos wurden in

Deutschland im November zum zweiten Mal im Jahr komplett geschlossen. Das Publikum war bereits zuvor weitestgehend ausgeblieben, da viele große Blockbuster in das Jahr 2021 verschoben worden waren. Ob *Mulan* (2020) ein kommerzieller Erfolg war, gab Walt Disney weiterhin nicht bekannt, doch sie blieben zumindest dessen Veröffentlichungsmuster treu. So sollte *Raya und der letzte Drache* über den VIP-Zugang bei Disney+ erscheinen und zeitgleich in die Kinos kommen (Vgl. Becher 2020b). Dies ist keine klare Abkehr von einem Bezahlmodell im Streaming, zugleich aber auch keine eindeutige Fortsetzung davon. Es ist eine Rückkehr zum Kino, doch kein eindeutiges Bekenntnis dafür. *Raya und der letzte Drache* war gleichermaßen Cinema und Subcinema. Fast schon überraschend war es, als Walt Disney ankündigte, dass viele der neuen Filme im Jahr 2021 wieder einen exklusiven Kinostart bekommen würden (Vgl. Beier/Kaefer 2020). Ein Dreivierteljahr vorher war dies noch normal und keiner Meldung wert. Die Berichterstattung galt hauptsächlich dem Veröffentlichungsmuster der Filme und kaum noch deren Inhalt. Dies zeigte deutlich, von welcher immenser Bedeutung dieses Thema war. Die von Lobato vorgenommene Unterscheidung zwischen Cinema und Subcinema gab sich darin klar zu erkennen. Kurz nach dem Start von *Raya und der letzte Drache* kündigte Walt Disney an, auch in Zukunft weiterhin auf das Modell mit dem VIP-Zugang zu setzen. Ob dies aufgrund von dessen Erfolg oder aus Mangel an Alternativen erfolgte, ist nicht bekannt. Neben *Cruella*, dem Prequel zu *101 Dalmatiner*, sollte auch *Black Widow* auf diesem Weg erscheinen. Einen Unterschied zu *Raya und der letzte Drache* würde es allerdings geben: Beide Filme gehören dem Cinema an, da sie exklusiv im Kino starten, bevor sie zum Streaming bereit stehen. Diese Exklusivität sollte allerdings nicht lange währen, da zwischen dem jeweiligen Kinostart und der Veröffentlichung bei Disney+ nur ein Tag angesetzt war (Vgl. Mayer 2021).

Nach der Einstufung des Coronavirus als weltweite Pandemie war recht schnell klar, dass nicht weniger als eine neue Zeitrechnung begonnen hatte. Nahezu alle Ereignisse wurden in prä- oder post-Corona eingeteilt, so auch in der Filmbranche. Häufig war dabei die Rede von einer Rückkehr zur Normalität. In Bezug auf Kinofilme würde diese zum Veröffentlichungsmuster des Cinema zurückführen. Doch wie realistisch erscheint dies, nachdem sich das Publikum über Monate hinweg an ein Leben ohne Kinobesuch gewöhnt hat? Bereits zuvor war eine Verlagerung des Publikums vom Cinema in das Subcinema zu erkennen, die sich durch den Erfolg von Streamingplattformen wie Netflix noch einmal beschleunigt hatte. Zudem gibt es weitere Prognosen, die daran zweifeln lassen, ob sich das Konzept, nachdem Menschen in ein Kino gehen, um sich einen Film anzusehen, dauerhaft aufrechterhalten werden kann. Diese

beziehen sich nicht auf die Filmbranche selbst, sondern auf externe Faktoren. Bspw. wird im Grünbuch 2020 ein drastisches Szenario für den Sommer 2030 geschildert, in dem es aufgrund extremer Hitzewellen zu Ausgangssperren kommen könnte (Vgl. Rosenbach 2020). Der Besuch eines Kinos wäre dadurch nicht möglich. Aus dem gleichen Jahr stammt eine Studie der Unternehmensberatung McKinsey, die sich ebenfalls mit den möglichen Folgen des Klimawandels befasst. Diese skizziert, wie der steigende Meeresspiegel sowie immer häufiger auftretende Unwetter zu einem massiven Wertverlust von Immobilien führen könnten (Vgl. Jung 2020, Höland 2020). Welche Auswirkung hätte dies auf das Kino als Immobilie? Zudem geht die Schere zwischen Arm und Reich auf der ganzen Welt immer weiter auseinander. In Deutschland äußert sich dies unter anderem in einer Erosion der Mittelschicht, die seit mehr als zwanzig Jahren voranschreitet. Durch eine Fortsetzung neoliberaler Politik, die wirtschaftlichen Folgen der Corona-Pandemie sowie den Wegfall vieler Berufsbilder aufgrund der Digitalisierung dürfte sich die soziale Ungleichheit weiter verschärfen. Folglich stellt sich die Frage, wie viele Menschen sich dann noch ein Kinoticket leisten können. Besonders hart dürfte dies den Familienfilm treffen, denn ein gemeinsamer Kinobesuch von Eltern und Kindern, bei dem üblicherweise auch Popcorn und Getränke gekauft werden, ist bereits heute teuer. Bereits in den 1990er Jahren hatte sich diese Zielgruppe deswegen zunehmend in das Heimkino verlagert. All dies mag vielleicht pessimistisch klingen, doch bereits im Jahr 2019 lebten 13,2 Millionen Menschen in Deutschland in Armut (Vgl. Zeit Online, KNA, AFP, msk 2020). Durch das Eintreten nur eines dieser Szenarien würde das Veröffentlichungsmuster des Cinema erneut unter Druck geraten. Das Subcinema scheint davon tendenziell begünstigt zu werden. Natürlich ist es nicht das erste Mal, dass über das Ende des Kinos nachgedacht wurde. Schon bei der Einführung des Fernsehens stellte sie die Frage, wie lange man noch das Haus verlassen würde, um sich einen neuen Film anzusehen. All diese Erwartungen sind nie eingetreten. Es wurde also schon öfter über den Ersatz des Cinema durch das Subcinema nachgedacht. Doch durch die Folgen der Coronavirus-Pandemie erscheint es so realistisch wie nie zuvor.

9.1 Die kulturelle Erinnerung

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Beobachtung, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino heute kaum noch präsent zu sein scheinen, obwohl sie einst außerordentlich hohe Verkaufszahlen erzielt haben. Anschließend wurden die Produktionen in das Modell des Subcinema eingeordnet, in dem Filme nicht hergestellt werden, um in Erinnerung zu bleiben. Die anfängliche Beobachtung und das Merkmal des Subcinema passen

somit exzellent zusammen. Es sollen aber noch einige weitere Faktoren berücksichtigt werden, die bisher noch nicht erwähnt wurden. Um dies zu erläutern, soll noch einmal die Brücke zum Anfang der vorliegenden Arbeit geschlagen werden, die mit einer Auflistung der Rekorde von *Der König der Löwen* begann. Dass es sich bei diesem Film auch um den weltweit erfolgreichsten Kinofilm des Jahres 1994 handelt, blieb zwischen all den beeindruckenden Zahlen unerwähnt. Auf den weiteren Plätzen der Jahrescharts folgten dann *Forrest Gump*, *True Lies – Wahre Lügen*, *Die Maske*, *Speed*, *Familie Feuerstein*, *Dumm und Dümmer*, *Vier Hochzeiten und ein Todesfall*, *Interview mit einem Vampir* und *Das Kartell* (Vgl. Box Office Mojo 2019b). Darunter befinden sich erstaunlich viele Filme, die sich auch ca. drei Dekaden später noch großer Bekanntheit erfreuen. In anderen Jahren, die weit kürzer zurückliegen, war dies nicht immer der Fall. Interessant wird es, wenn man die Jahrescharts von 1994 über die Top Ten hinaus betrachtet. Dann findet sich nämlich *Pulp Fiction* auf Platz 12 (Vgl. ebd.). Dieser ist heute weit präsenter als *Die Maske*, was sich besonders deutlich an der Objektwelt erkennen lässt, die in vielen Ländern der Welt mit Postern und T-Shirts zum Film aufwartet. Diese werden nicht nur zum Kauf angeboten, sondern finden sich auch an vielen Wänden zu Hause sowie als Druck auf Kleidung. Somit ist *Pulp Fiction* heute nicht nur auf dem Bildschirm zu sehen, sondern an diversen Orten des alltäglichen Lebens. Dies zeigt, dass Popularität kein Zustand ist, der überdauert, sondern enormen Schwankungen unterliegt. Manche Filme sind zum Zeitpunkt des Erscheinens sehr populär und verlieren diesen Status dann wieder. Andere erregen beim Kinostart nur ein überschaubares Interesse und gewinnen dann langsam, aber stetig an Popularität. Zudem geht die Popularität von Inhalten oftmals nicht verloren, sondern verlagert sich lediglich. So war der BRD-Sexfilm eines beliebtesten Filmgenres in den deutschen Kinos der 1970er Jahre (Vgl. Insidekino 2006). Dessen Inhalte wurden mit der zunehmenden Verbreitung des Videorekorders immer noch konsumiert, allerdings in den eigenen vier Wänden. Auch im Jahr 2018 waren ‚deutsch‘ und ‚german‘ die häufigsten Suchbegriffe von Personen aus Deutschland auf dem Streamingportal Pornhub (Vgl. Techbook 2018). So hat der BRD-Sexfilm zwar in den letzten vierzig Jahren keine Kinohits mehr hervorgebracht, verschwunden ist er dennoch nicht. Er findet womöglich sogar ein größeres Publikum als je zuvor, allerdings nicht mehr im Cinema, sondern im Subcinema. Somit ist der BRD-Sexfilm ein geeignetes Beispiel für ein Filmgenre, dessen Popularität sich in ein anderes Medium verlagert hat. So erreichten Werke wie *Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten* oder *Lass jucken, Kumpel* sehr hohe Zuschauer_innenzahlen. Zudem hatten diese Filme auch in den nächsten Jahren noch eine gewisse Popularität, weniger aufgrund ihrer Inhalte, sondern eher als Kuriosität. So gelang vielen Schauspieler_innen aus *Schulmädchen-*

Report: Was Eltern nicht für möglich halten später eine große Karriere. Bei *Lass jucken, Kumpel* blieb vor allem der Titel in bleibender Erinnerung. Heutige BRD-Sexfilme steigen gelegentlich zu *bona fide blockbustern* auf. Ein Paradebeispiel dafür ist *Achtzehneinhalb 18*, dessen Titel erst einmal nur wenigen Menschen etwas sagen dürfte. Daraus stammt allerdings der Satz „Warum liegt hier überhaupt Stroh rum?“, welcher zu den populärsten Zitaten des deutschen Films in diesem Jahrtausend gereift ist (ACHTZEHNHALB 18). Zwar stammt das Werk aus dem Jahr 2002, in dem die DVD noch das wichtigste Medium für den Vertrieb von Pornofilmen war. Seine große Popularität erlangte der Satz allerdings durch das Internet. Neuere Veröffentlichungen auf Streamingportalen als populäre Filme zu bezeichnen, wäre übertrieben. Es sind eher *bona fide blockbuster*. Für den Ausgangspunkt der Verlagerung, den Kinofilmen der 1970er Jahre, ist der Begriff Popularität aber absolut zutreffend. Dieses Beispiel eignet sich, um die beschriebene Verlagerung zu verstehen. Zwar handelt es sich dabei um ein komplettes Genre, das immer wieder neue Filme hervorbringt, und nicht um eine konkrete Filmreihe, die nach einigen Veröffentlichungen abgeschlossen war. Dennoch lässt es sich sehr gut darauf übertragen.

Eine ähnliche Verlagerung lässt sich auch bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino erkennen. Diese sind weiterhin in kleinen Stückzahlen oder als Teil von Komplettboxen als DVD im Handel erhältlich, vor allem sind sie aber regelmäßig im Fernsehen zu sehen. Freundlicherweise wurden von der AGF einige Daten zur Verfügung gestellt, die belegen, dass die hier untersuchten Fortsetzungen sowie ihre vorangegangenen Kinofilme zwischen Februar 2014 und September 2019 insgesamt 137mal auf dem Disney Channel im Free-TV ausgestrahlt worden sind. Dabei waren die einstigen Kinofilme insgesamt 44mal zu sehen, ihre Fortsetzungen dagegen ganze 93mal, also mehr als doppelt so oft. Dies ist insofern interessant, als es nicht dem Verhältnis der Veröffentlichungen entspricht: Es gibt 1,6-mal so viele Fortsetzungen wie Kinofilme, die Anzahl der Ausstrahlungen ist allerdings 2,11-mal so hoch. Folglich werden die Fortsetzungen verhältnismäßig öfter ausgestrahlt als ihre weit populäreren Vorgänger. Dies wird noch einmal beachtlicher, wenn man bedenkt, dass *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* aus inhaltlichen Gründen nicht das ganze Jahr über ausgestrahlt wird, sondern nur kurz vor Weihnachten. Zudem wurde *Der König der Löwen 3 – Hakuna Matata* in dieser Berechnung nicht einbezogen, da er nicht in die Phase I fällt. Obwohl sich beide Umstände zu Gunsten der einstigen Kinofilme auswirken, sind sie bei der Anzahl der Ausstrahlungen dennoch im Hintertreffen. Abgesehen davon sind 93 Sendetermine in weniger als 5 Jahren eine stattliche Zahl. Folglich war jede Fortsetzung im Schnitt 11,6-mal zu

sehen. In der Summe wurden diese von 23 Millionen Menschen angesehen. Darunter werden sicherlich Zuschauer_innen sein, die mehrere der Ausstrahlungen verfolgt haben. Zudem steht die Erhebung der Zuschauer_innenzahlen häufig in der Kritik. Da die Kritikpunkte daran hinlänglich bekannt sind, müssen sie hier nicht noch einmal aufgeführt werden. All dies ändert jedoch nichts daran, dass sich die meisten Akteure in der Branche an den erhobenen Werten orientieren. Dazu zählt auch die zahlende Werbekundschaft, die eigentlich ein großes Interesse an der Verlässlichkeit der Daten haben müsste, da sie immense Beträge für die Platzierung ihrer Spots investiert. Somit sind die vorliegenden Zahlen vielleicht nicht vollkommen zuverlässig, dennoch eignen sie sich, um eine Orientierung zu geben. So wird deutlich, dass sich die Fortsetzungen der Disneyfilme in das TV-Programm verlagert haben, selbst wenn die tatsächlichen Zuschauer_innenzahlen nach unten abweichen sollten. Dies ist eine interessante Entwicklung, da das Ausgabegerät dasselbe geblieben ist. Das interessierte Publikum muss heute allerdings nicht mehr die Direct-to-Video-Veröffentlichung kaufen, sondern kann sich die Filme im frei empfangbaren Fernsehen ansehen. Welche Rolle der Verkauf von DVDs, Blu-Rays und VOD derzeit dabei spielen, lässt sich nicht beurteilen, da keine Verkaufszahlen vorliegen. In den Verkaufsregalen sind sie lediglich in kleiner Stückzahl zu finden. Dafür tauchen Komplettboxen regelmäßig als Angebot in den Werbeprospekten auf. Deren Cover zeigen allerdings nie Figuren aus den Fortsetzungen (Vgl. Amazon 2020b). All dies ist natürlich nicht mit den großen Werbekampagnen aus den 1990er Jahren zu vergleichen. Dafür sind die Filme heute kostenlos im Fernsehen zu sehen und müssen nicht mehr käuflich erworben werden. Zudem wird in der TV-Werbung sowie im Fernsehprogramm der Print- und Onlinemedien auf die kommenden Ausstrahlungen hingewiesen. Die Fakten sprechen also ganz klar gegen dagegen, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino an Präsenz verloren haben. Letzteres wurde allerdings eher im Kontrast zu den einstigen Kinofilmen beobachtet, während es sich beim Fernsehen, den Print- und den Onlinemedien um Massenmedien handelt, deren individuelle Nutzung von außen häufig nicht sichtbar ist. Oftmals wird durch die Erhebung der Reichweite erst ins Bewusstsein gerückt, dass bestimmte Inhalte offenbar ein großes Interesse hervorrufen. Bei anderen ist dies nicht notwendig, da sie vielerorts präsent sind. Dies gilt z. B. für *Der König der Löwen*. Dessen Inhalte sind in der Objektwelt gut sichtbar, was auf *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* nicht zutrifft. Hierbei liegt vielleicht der entscheidende Unterschied zwischen den Kinofilmen und ihren Fortsetzungen: Im Hinblick auf die Zuschauer_innenzahlen sind die Fortsetzungen durchaus manchmal erfolgreicher. Die meisten Zuschauer_innen stammen nahezu bei jeder Ausstrahlung aus der Altersgruppe zwischen 3 und 13 Jahren. Dahinter liegen die Altersgruppen zwischen 20 und 29

und 30 und 39, 40 und 49 sowie 50 und 64 in etwa gleichauf, da es all diesen häufig gelingt, die höchste Sehbeteiligung bei den Erwachsenen zu erreichen. Zwar können die Zuschauer_innen über den langen Erhebungszeitraum eine Gruppe nach oben gerutscht sein, in den vorliegenden Daten hat dies jedoch nicht zu einer signifikanten Verschiebung geführt. Die wenigsten Zuschauer_innen stammen aus den Altersgruppen ab 65 Jahren sowie zwischen 14 und 19 Jahren. Letztere ist auch die kleinste Kohorte. Zudem handelt es sich dabei um eine Generation, bei der das klassische Fernsehen gegenüber Streaming-Anbietern das Nachsehen hat. Bei den Daten wurde nur ausgewertet, aus welcher Altersgruppe die meisten Zuschauer_innen bei den einzelnen Ausstrahlungen stammten. Die Daten der AGF liefern so viele Informationen, dass sich damit eine komplette andere Arbeit füllen ließe. Hier ist erst einmal nur von Interesse, dass sich das Publikum der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ins TV-Programm verschoben hat (Vgl. AGF 2019, 2020). Noch in den 1990er Jahren spielte das TV-Segment kaum eine Rolle, da die Werke erst einmal auf VHS erscheinen mussten und dann schrittweise ihren Weg ins Fernsehen fanden. Darin waren Disneyfilme damals kaum zu sehen. Bspw. dauerte es 47 Jahre, bis *Das Dschungelbuch* erstmals im Free-TV ausgestrahlt wurde, bei *Cinderella* waren es sogar 64 Jahre (Vgl. Krei 2014). Auch diese lange Abstinenz im Fernsehen kann den Erfolg der Direct-to-Video-Veröffentlichungen noch einmal befördert haben.

Nun kann Popularität aber nicht nur sinken oder sich verschieben, sondern auch ansteigen. Dies gelang beispielsweise *Contagion* von Steven Soderbergh aus dem Jahr 2011, dessen Popularität ziemlich präzise 9,5 Jahre nach dem Kinostart anstieg. Anlass und Zeitpunkt dafür waren die Coronavirus-Pandemie ab März 2020. *Contagion* weist erstaunliche Parallelen zu den realen Ereignissen dieser Zeit auf. Der Film handelt ebenfalls von einem Virus, der sich zur weltweiten Pandemie ausbreitet. Dies führt zu immensen Todeszahlen und der Suche nach einem Impfstoff unter Hochdruck. *Contagion* galt ein nie dagewesenes Interesse. Es war so etwas wie der Film zum Coronavirus. Für gewöhnlich wird jedes reale Ereignis verfilmt, das irgendwie als relevant gilt. Den Film zum Coronavirus schien es schon zu geben. Der Plot wirkte wie eine Vorhersehung, die sich erfüllt hatte. Während *Contagion* zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung eher nur am Rande zur Kenntnis genommen wurde, stürmte er nun die Verkaufscharts. Während der Film im Dezember 2019 noch auf Platz 270 der erfolgreichsten Titel im Katalog von Warner lag, war er im März des Folgejahres bereits auf dem zweiten Platz. Damit konnte er namhafte Filmreihen wie *Der Herr der Ringe*, *Batman* und *Matrix* komplett hinter sich lassen. Nicht von der Spitze zu verdrängen waren die *Harry Potter*-Filme (Vgl.

Sperling 2020). Die Katalogcharts sind zudem ein Beispiel für die kontinuierliche *surveillance*, die für die Öffentlichkeit so lange *invisible* bleibt, bis es zu einem außergewöhnlichen Erfolg kommt. Der Artikel von Nicole Sperling für die New York Times illustriert beispielhaft, wie *Contagion*, der jahrelang allerhöchstens als Geheimtipp galt, plötzlich wieder in den Vordergrund rücken konnte. Aufgrund eines aktuellen Ereignisses wurden beim Publikum wieder Erinnerungen an den Film geweckt, und er wurde teilweise erneut angesehen. Dadurch gingen die Verkaufszahlen wieder nach oben, was sich in den Charts von Amazon Prime Video und iTunes äußerte. Anschließend wurde darüber weltweit in den Medien berichtet. Nun stellt sich die Frage, ob diese das gestiegene Interesse an *Contagion* überhaupt bemerkt hätten, wäre es nicht durch die Verkaufscharts dokumentiert worden. Wahrscheinlich ist es durchaus, da sich das Publikum einen Film nicht nur ansieht, sondern zumeist auch anschließend darüber spricht. Dadurch werden dann weitere Personen auf das Werk aufmerksam. Am Anfang stand somit die Erinnerung der Menschen an *Contagion*, die durch Verkaufscharts, Medien und das Publikum multipliziert wurde. Durch diese Aneinanderreihung von Ereignissen konnte der Film plötzlich an Popularität gewinnen. Letztere besitzt keinen Ewigkeitsstatus, sondern verschiebt sich ständig. Folglich könnten auch die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino noch einmal eine Renaissance erleben. Falls es dazu kommt, ist dennoch nicht davon auszugehen, dass alle 22 Produktionen gleichermaßen ins Zentrum des Interesses rücken, sondern nur wenige, vielleicht sogar nur eine. Obwohl es weder im Cinema noch im Subcinema etwas Ungewöhnliches ist, wenn Filme oder gar ganze Filmreihen an Präsenz verlieren, erscheint es bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino dennoch auffällig, da die Popularität ihrer Vorgänger ungebrochen ist.

Am Beispiel von *Contagion* lässt sich nicht nur erkennen, dass die Wiederentdeckung eines Films möglich ist, sondern auch, wie sie abläuft. Dabei war, wie auch an anderen Stellen dieses Kapitels, mehrmals von Popularität die Rede, die den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino eigentlich abgesprochen wurde. Die Intention dahinter ist, dass sich die beschriebenen Prozesse auf die Direct-to-Video-Veröffentlichungen übertragen lassen. Auf das Verschwinden aus dem Gedächtnis treffen sie dort vielleicht sogar noch viel stärker zu, da diese nicht durch solch große Werbekampagnen begleitet werden wie im Cinema. Auch für die weitere Auswertung sind sie weit weniger attraktiv als einstige Kinofilme. Zu Beginn der vorliegenden Arbeit kam es sogar zur Einschätzung, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in Vergessenheit geraten sind. Diese wurde schnell als Formulierung aus dem Filmjournalismus abgetan, die nicht haltbar sei, da die Filme noch regelmäßig im Fernsehen zu

sehen sind. Anschließend folgte die Aussage von Ramon Lobato zu den Direct-to-Video-Veröffentlichungen, in der es heißt: „Most of these films are not made to be remembered or cherished; they are designed to deliver a modest amount of pleasure and then to be forgotten“ (Vgl. Lobato 2009, S. 160). Nachdem zunächst behauptet wurde, die Filme seien in Vergessenheit geraten, wurden sie nun als *forgotten* bezeichnet. Dabei wurde jedoch nie thematisiert, was es überhaupt heißt, etwas zu vergessen. Der Neurobiologe Martin Korte schreibt dazu Folgendes:

Weil zum Beispiel die Verarbeitung des Seheindrucks in der Retina länger dauert als die des Schalls im Innenohr, speichern wir jeden Input eines Sinnessystems etwa eine viertel Sekunde lang, sonst könnten wir eine Stimme nicht der entsprechenden Lippenbewegung zuordnen. Aber sobald der nächste Sinneseindruck folgt, muss der alte gelöscht werden, damit die beiden sich nicht überlagern. Löschen und Vergessen sind daher keine Fehler oder Aussetzer in der Wahrnehmung, vielmehr gehören sie fest zu den dafür nötigen Abläufen. Längerfristiges Speichern und Erinnern leisten wir uns dagegen nur bei einem verschwindend kleinen Teil unserer Erlebnisse. Wenn wir etwas Neues abspeichern, ist es häufig sinnvoll, frühere Ereignisse zu überschreiben. So ist es für uns nicht relevant, wo wir das Auto vor einer Woche geparkt haben oder wo es am häufigsten steht. Stattdessen müssen wir uns daran erinnern, an welcher Stelle wir es beim letzten Mal abgestellt haben. Diese Art des fokussierten Vergessens betreiben wir ständig, etwa bei alten Passwörtern (Korte 2018).

Demzufolge ist das Vergessen ein ständiger Prozess, durch den nicht mehr benötigte Informationen aus dem Gehirn gelöscht werden. Nun stellt sich die Frage, wann ein längerfristiges Speichern einsetzt und wie dies in Bezug auf Spielfilme funktioniert. Da in einer kulturwissenschaftlichen Arbeit keine exakte neurologische Darlegung von Gedächtnisarten und Hirnregionen geleistet werden kann, soll eine schlichte Unterscheidung zwischen Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis für den benötigten Zweck ausreichen. Im Kurzzeitgedächtnis werden Informationen für ca. 30 Sekunden gespeichert und anschließend rückstandslos gelöscht. Als Beispiel dafür wird das kurzfristige Merken einer Telefonnummer genannt. Eine Störung des Kurzzeitgedächtnisses führt dazu, dass selbst unmittelbar zurückliegende Ereignisse nicht mehr abrufbar sind. Eine prominente Erkrankte ist übrigens Dorie aus *Findet Nemo*. Im Langzeitgedächtnis dagegen werden Informationen über Jahre oder gar Jahrzehnte hinweg gespeichert. Diese sind immer wieder aktivierbar, beispielsweise ein erlernter Prüfungsstoff. (Vgl. Stangl 2020b). Folglich müsste die Aktualität des Themas die Erinnerung an *Contagion* geweckt haben, wodurch die Informationen darüber nach langer Zeit wieder aus dem Langzeitgedächtnis abgerufen wurden. Anknüpfend daran scheint eine Auseinandersetzung mit

der Erinnerung sinnvoll zu sein, da bisher nur das Vergessen besprochen wurde. Es gibt dazu sogar spezielle Ausführungen für den Bereich des Films:

Kulturelle Erinnerung besteht nicht ‚an sich‘, sondern ist Ergebnis von kommunikativen, sozialen, kulturellen und geschichtspolitischen Prozessen. Ebenso existiert auch der Erinnerungsfilm nicht ‚an sich‘, als eine symbolische Struktur, sondern er muss in Sozialsystemen erzeugt werden (Erll/Wodianka 2008, S. 5).

Die Literaturwissenschaftlerinnen Astrid Erll und Stephanie Wodianka führen an, dass der Erinnerungsfilm meist mit den Verfilmungen historischer Ereignisse assoziiert wird. Doch er umfasse viel mehr. Es handelt sich „nicht um ein Filmgenre im engeren Sinne, sondern in erster Linie um ein gesellschaftliches Phänomen, das sich auf verschiedene Filmgenres beziehen kann und eine Art des Umgangs mit diesen in soziokulturellen Kontexten meint“ (Vgl. ebd., S. 7). Diese Erinnerungen werden durch sozialsystemische Prozesse angeregt, die die Autorinnen folgendermaßen darstellen:

Diese sozialsystemischen Prozesse (wie Marketing, Preisverleihung, Kritik und Deutung, Zensur, Weiterverarbeitung) sind stets selbst auf vielfache Weise medial vermittelt – sei es oral, textuell oder filmisch. Aus diesem Grund sprechen wir von den ‚plurimedialen‘ Netzwerken bzw. Konstellationen, in die Erinnerungsfilme eingebettet sind. Je komplexer diese Netzwerke ausgebildet sind, desto stärker ist in der Regel auch die Bedeutung eines Films als kollektives Gedächtnis bildendes bzw. prägendes Medium. Die zahlreichen deutschen Erinnerungsfilme der Gegenwart beispielsweise zeichnen sich durch einen außerordentlich hohen Grad an plurimedialer Vernetzung aus: Kino- und Fernsehproduktionen wie *DER UNTERGANG*, *DAS WUNDER VON BERN*, *SPEER UND ER* (2005), *DAS LEBEN DER ANDEREN* oder *DIE FLUCHT* (2007) sind in der Presse außerordentlich intensiv diskutiert worden; es gab Fernsehsondersendungen, erhitzte öffentliche Diskussionen (in denen auch Politiker und Geschichtswissenschaftler beherzt das Wort ergriffen) und Bücher zum Film (die dann wieder vom Markt genommen und zensiert wurden); schließlich wurden diese Filme zum Gegenstand von ‚Heften zur politischen Bildung‘ und durch diesen Eingang in das deutsche Bildungssystem gewissermaßen als ‚wertvolle‘ Medien der Erinnerungskultur ausgezeichnet (ebd., S. 6-7).

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass die von Erll und Wodianka angeführten Produktionen teils äußerst kritisch betrachtet werden. Beispielhaft ausgewählt sei *Der Untergang*, den der Antisemitismus- und Rechtsextremismusforscher Samuel Salzborn anführt, als er von einem „geschichtspolitischen Wandel im Sinne einer Reaktivierung des deutschen Opfermythos und einer Täter-Opfer-Relativierung in der deutschen Gedenkkultur“ spricht (Salzborn 2020, S. 54).

Die Erinnerung an die Verbrechen der Nazis im 2. Weltkrieg wird in *Der Untergang* also eher abgewehrt. Das Internet betrachten Erll und Wodianka ebenfalls als Bestandteil des sozialsystemischen Prozesses, auch wenn sie es nur am Rande streifen (Vgl. Erll/Wodianka 2008, S. 9, 11-12). Dieses war damals allerdings bereits das wichtigste Medium für junge Menschen, um sich über Filme zu informieren oder sie sogar herunterzuladen. In der Zwischenzeit hat sich die Mediennutzung noch einmal zu Gunsten des Internets verschoben. Zugleich haben die beschriebenen Preisverleihungen und Fernsehsondersendungen massiv an Bedeutung verloren. Dafür werden Filme zunehmend in Form von Memes oder YouTube-Videos referenziert. Letztere gibt es auch zu den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino, wie bereits erwähnt wurde. Memes sind noch nicht gesichtet worden. Am Beispiel von *Achtzehneinhalb 18* lässt sich allerdings erkennen, welchen Beitrag diese zur kulturellen Erinnerung leisten können. Auch *Contagion* konnte durch ein plurimediales Netzwerk wieder ins Gedächtnis gerückt werden. Dazu tragen beispielsweise Artikel wie der von Nicole Sperling für die New York Times bei. Diese Aussage verdeutlicht, dass bei den sozialsystemischen Prozessen nicht nur Massenmedien, sondern auch Menschen beteiligt sind. Denn am Anfang dieses Artikels standen viele einzelne Personen, die *Contagion* sehen wollten, wodurch er in den Verkaufscharts bei Amazon Prime Video und iTunes wieder auf den vorderen Plätzen landen konnte. Anschließend wurde von Nicole Sperling ein Artikel dazu verfasst, den die New York Times veröffentlichte. Die Erinnerung wird also nicht nur durch Massenmedien geweckt, sondern auch durch Menschen, die an diesen mitwirken oder sich völlig losgelöst davon an den Film erinnern und als Multiplikatoren dienen. Hinzu kommen auch noch Computeralgorithmen, die Kaufentscheidung oftmals anregen. Bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino sind diese plurimedialen Netzwerke nicht sonderlich stark ausgeprägt, wodurch der Eindruck entstand, sie seien in Vergessenheit geraten. Die Beobachtung über das fehlende Merchandise von *Der König der Löwen 2* war zugleich die Beobachtung über das Fehlen eines plurimedialen Netzwerks. Bei *Der König der Löwen* dagegen lässt sich ein solches Netzwerk deutlich beobachten. Zudem ist das Publikum der Fortsetzung der Disneyfilme für das Heimkino im Grund- und Vorschulalter kaum in die Erzeugung von Marketing, Preisverleihung, Zensur, Weiterverarbeitung, Kritik und Deutung eingebunden, weshalb es zu sozialsystemischen Prozessen nur begrenzt beitragen kann. Diese ließen sich in der vorliegenden Arbeit durchaus aufspüren, allerdings zeigten sich stets Erwachsene dafür verantwortlich. Von ihnen stammten die Artikel, die YouTube-Videos und das Videospiel, in denen die Filme untersucht wurden. Insgesamt wird der öffentliche Diskurs über Filme fast ausschließlich von erwachsenen Menschen geführt, die nicht die Kernzielgruppe für die

Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino sind. Somit scheint es fast schon selbstverständlich zu sein, dass die hier untersuchten Werke in diesem Diskurs unterrepräsentiert sind. Bei einer Umfrage in Grundschulen oder Kindergärten würde sich evtl. ein komplett entgegengesetztes Bild ergeben. Möglicherweise wären der Inhalt und die Figuren von *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* dort den meisten bekannt, während sehr wahrscheinlich niemand etwas von *Pulp Fiction* wüsste. Zugleich konnten Kinderserien wie *Peppa Wutz* und *Dora* eine derart große Bekanntheit erlangen, dass sie selbst die meisten Erwachsenen schon einmal gesehen haben müssten, die sie nicht durch ihre Kinder kennen. Aufgrund des Alters der angesprochenen Serien ist es zudem durchaus möglich, dass es bereits jüngere Erwachsene gibt, die sie sogar noch aus der eigenen Kindheit kennen könnten. Auf die Fortsetzungen der Disneyfilme trifft dies sehr viel umfassender zu. Denn wenn ein Kind *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* zum Zeitpunkt der Veröffentlichung gesehen hat, würde dies nun schon mehr als 20 Jahre her sein, und es könnte mittlerweile bereits selbst Kinder haben. Die Person könnte den Film also eventuell schon mit ihren eigenen Kindern angesehen haben, was die Erinnerung an die Handlung und die Figuren auffrischen sollte. Natürlich sind Kinder bei alledem nicht unbedeutend, da sie bspw. *Kingdom Hearts* spielten und somit zu dessen Erfolg beitrugen, welcher wiederum ein Sequel ermöglichte. Hier gibt es also eine Wechselwirkung zwischen den Kindern, die das Spiel spielen, sowie den Erwachsenen, die über dessen Fortsetzung entscheiden. Ganz ähnlich verhält es sich auch bei anderen Medien. Zudem trägt Walt Disney ein Stück weit auch selbst dazu bei, dass die plurimedialen Netzwerke der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino so schwach ausgeprägt sind, da sie sie bspw. nicht in den Kanon der Meisterwerke aufnehmen. Darunter befinden sich stattdessen Werke wie *Make Mine Music*, *Fröhlich, Frei, Spaß dabei*, *Musik, Tanz und Rhythmus* sowie *Die Abenteuer von Ichabod und Taddäus Kröte*. Wer diese Filme nicht kennt, kann aufgrund der zahlreichen Kommata in ihren Titeln wahrscheinlich nur schwer identifizieren, wo der Titel des einen Films aufhört und der des nächsten anfängt. Die genannten vier Beispiele dürften heute weit weniger Menschen geläufig sein als *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*. Unter Letzterem können sich sogar viele etwas vorstellen, die ihn nicht gesehen haben, weil sie mit den Figuren und der Handlung des Vorgängers vertraut sind. Dementsprechend können sie auch eine Fortsetzung davon problemlos zuordnen. Der wichtigste Bestandteil der plurimedialen Netzwerke der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino sind folglich deren populäre Vorgänger. Wenn sich das Publikum diese erneut ansieht, wird oftmals die Erinnerung daran geweckt, dass es auch noch weitere Teile gibt. So weckt *Der König der Löwen* die Erinnerung daran, dass es auch noch ein Sequel davon gibt.

Umgekehrt ist *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* nicht notwendig, um das Publikum daran zu erinnern, dass es *Der König der Löwen* gibt. Zu einer ähnlichen Erkenntnis kam es bereits bei der Auseinandersetzung mit dem *Slaughterhouse of Cinema*. Dabei wurde festgestellt, dass bei vielen Direct-to-Video-Veröffentlichungen gar nicht auffällt, wenn sie an Präsenz verlieren, da sie nicht in ein Franchise eingebettet sind wie die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Nun soll hinzugefügt werden, dass der *franchise film*, der die weitere Verwertungskette ausgelöst hat, zumeist auch ein populärer Film ist. Fanartikel mit dessen Motiven können durchaus als Ausdruck der Popularität betrachtet werden. Sie ist der Grund dafür, dass Kinder lieber eine *Der König der Löwen*-Brotbüchse haben möchten als eine ohne Motiv. Nicht die bloße Existenz solcher Produkte bringt die Popularität des Films zum Ausdruck, sondern die Nachfrage danach. Zumeist kommt bei großen Blockbustern das zugehörige Merchandise bereits vor dem Kinostart in den Handel. Dies geschieht in der Erwartungshaltung, dass der Kinofilm zu einem Franchise ausgebaut werden kann, wofür dieser zumeist konzipiert ist. In vielen Fällen gelingt dies nicht, und das Merchandise bleibt in den Regalen stehen, wie z. B. bei *Der Goldene Kompass*. Mit diesem wollte New Line Cinema an den Erfolg der *Der Herr der Ringe*-Trilogie anknüpfen, doch er blieb hinter den kommerziellen Erwartungen zurück, weshalb er nicht fortgesetzt wurde und somit auch nicht zu einem Franchise ausgeweitet werden konnte. Ein *franchise film* löst also nicht völlig unverhofft eine weitere Verwertungskette aus, sondern wird genau dafür konzipiert. Um eine Verwertungskette auszulösen, ist es von entscheidender Bedeutung, eine gewisse Popularität zu erlangen. Hier liegt der Unterschied zwischen einem Franchise und einer Filmreihe. Letztere kommt ohne Merchandise und populäre Filme aus. Bspw. gibt es zahlreiche Filmreihen in der Pornographie, die über all dies nicht verfügen. Bei vielen davon handelt es sich um einstige Direct-to-Video-Veröffentlichungen. Daneben gibt es für diesen Markt natürlich noch Filmreihen in anderen Genres, die allerdings ebenfalls kein Franchise mit einem populären Film sind, weshalb der sozialsystemische Prozess bei diesen noch schwächer ausgeprägt ist als bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino und somit auch die Erinnerung an sie noch seltener eintritt. Der Moment, in dem auffällt, dass etwas in Vergessenheit geraten ist, ist nämlich zugleich der Moment, in dem die Erinnerung daran einsetzt. Folglich ging mit der Untersuchung der Frage, wie die Fortsetzungen der Disneyfilme für Heimkino stark an Präsenz verlieren konnten, zugleich eine Untersuchung darüber einher, wieso die Erinnerung daran so selten einsetzt. In der vorliegenden Arbeit wurden einige Beispiele dafür gefunden, bei denen es genau zu dieser Erinnerung kommt. All diese Erkenntnisse deuten darauf hin, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ihre Präsenz auch an vielen Stellen aufrechterhalten konnten.

Dies ist zugleich der Moment der Erinnerung daran. Folglich muss Lobatos Aussage, dass die Direct-to-Veröffentlichungen nicht produziert werden, um in Erinnerung zu bleiben, erweitert werden. Sie werden nicht produziert, um in Erinnerung zu bleiben, da sie überhaupt nicht über die dafür notwendigen plurimedialen Netzwerke verfügen. Der Umstand, dass sogar *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich*, der die meistverkaufte Direct-to-Video-Veröffentlichung aller Zeiten darstellt und dessen Vorgänger über eine kaum vergleichbare Popularität verfügt, derart an Präsenz verloren hat, lässt erahnen, wieviel stärker dies auf andere Produktionen für diesen Markt zutreffen mag. So konnten sich bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino trotz großer kommerzieller Erfolge und namhafter Franchises keine belastbaren plurimedialen Netzwerke aufbauen.

In der jüngeren Vergangenheit tauchte ein Beleg dafür auf, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino offenbar doch noch stärker in Erinnerung sein könnten als zunächst beobachtet wurde. Diese neue Perspektive eröffnete sich durch ein Interview mit Dan Lin, dem Produzenten der Realverfilmung von *Aladdin* (2019), in dem er Folgendes berichtete:

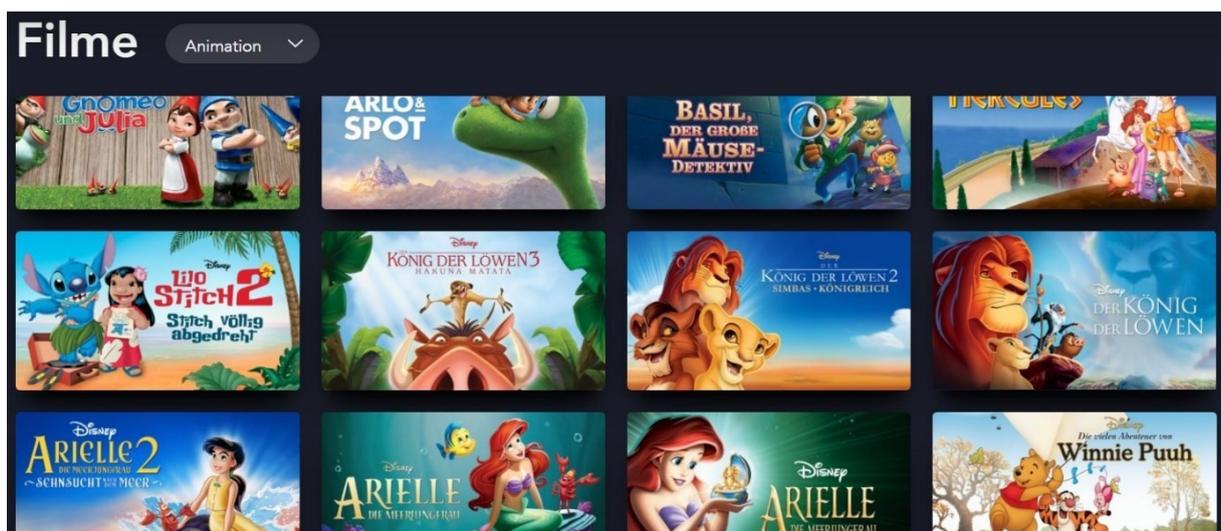
People clearly loved the movie and watched it multiple times and we get lots of fan letters and people asking us to make *Return [of] Jafar*, and I can just tell you that we're in early stages right now, but we're certainly talking about another movie. Like with *Aladdin*, it will not be a straight remake of any movie that's been made before, so we're looking at 'where's the best way to go with these characters (Busch/Oller 2019).

Diese Aussage liefert eine interessante Erkenntnis: Beim Sequel zu *Aladdin* (2019) wird erneut die Fortsetzung eines Disneyfilms ignoriert, wie es auch beim Merchandise oder den Walt Disney-Meisterwerken der Fall ist. Hierbei entsteht wieder der Eindruck, dass auch Walt Disney dazu neigt, seine eigenen Produktionen *invisible* zu machen. Zudem befasst man sich dort offenbar weiterhin sehr intensiv mit der eingehenden Fanpost. Diese fand bereits Erwähnung im Entstehungsprozess von *Die Schöne und Biest: Weihnachtszauber*, und nun taucht sie in der Aussage von Dan Lin erneut auf. Womöglich war *Aladdin* (2019) der Grund dafür, dass die Erinnerung an *Dschafars Rückkehr* wieder geweckt wurde. Denn auch das Publikum weiß um die Regeln, die in Hollywood vorherrschen, wonach auf einen erfolgreichen Kinofilm zumeist eine Fortsetzung folgt. Da *Aladdin* (2019) quasi ein Remake des Zeichentrickfilms war, könnte dies in Erinnerung gerufen haben, dass es auch für ein potentiell Sequel bereits eine Vorlage gibt. Die Realverfilmung erweitert zugleich das plurimediale Netzwerk von *Dschafars Rückkehr*, wodurch dieser Film dem Publikum nach

längerer Zeit wieder ins Gedächtnis gerückt ist. Die sozialsystemischen Prozesse erklären zugleich, wieso *Der König der Löwen* nicht an Präsenz verloren hat. An diesen werden die Menschen überall durch plurimediale Netzwerke erinnert, was bei *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* nicht der Fall ist. Gleiches gilt natürlich auch für die weiteren Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino und ihre Kinovorgänger. Auch wenn die Briefe, von denen Dan Lin berichtet, höchstwahrscheinlich nicht aus Deutschland stammen, hat seine Aussage *Dschafars Rückkehr* trotzdem auch dort zurück in die mediale Berichtserstattung gebracht. Zwar sind die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino deswegen nicht allorts präsent, doch nun wurde zumindest über ein Werk ausführlich berichtet, wenn auch nur für kurze Zeit. Wenn *Dschafars Rückkehr* in Artikeln oder YouTube-Videos zu einer der besten oder auch einer der schlechtesten Direct-to-Video-Veröffentlichungen gekürt wird, führt dies ebenfalls zu Reaktionen, z. B. in den Kommentarspalten, was allerdings kein größeres Interesse beim Publikum weckt. Nun musste der Film nicht einmal explizit erwähnt werden, um die Erinnerung des Publikums daran zu wecken. Durch *Aladdin* (2019) erinnerte es sich selbst wieder daran und meldete sich lautstark zu Wort. Es stellte sogar die Forderung nach einem Remake von *Dschafars Rückkehr*. Diese Reaktion steht allen bisherigen Beobachtungen zu den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino entgegen. Nach Ramon Lobatos Modell werden Direct-to-Video-Veröffentlichungen nicht produziert, um in Erinnerung zu bleiben. Später ergänzte er, dass einige davon durchaus einflussreich waren. Als Beispiel für solche *bona fide blockbuster* führte er sogar einige Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino an. Sie zeigten vor allem das kommerzielle Potential des Direct-to-Video-Marktes auf. Entscheidend dazu beigetragen hatte *Dschafars Rückkehr*, von dem das Publikum nun, mehr als 25 Jahre nach der Veröffentlichung, ein Remake forderte. Letzteres geht weit über die bloße Erinnerung an das Werk hinaus und lässt sich durch die sozialsystemischen Prozesse erklären. Folglich ist das Vergessen und Erinnern in der Filmlandschaft nichts Ungewöhnliches. Bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino fiel es nur besonders stark ins Auge, ähnlich wie auch bei *Contagion*. Daneben gibt es noch zahlreiche andere Produktionen, bei denen es weniger stark auffällt, wenn sie schrittweise an Präsenz verlieren oder wieder ins Gedächtnis rücken.

Im Frühjahr 2020 gab es dann ein weiteres Ereignis, bei dem die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino potentiell wieder in Erscheinung treten konnten. Gemeint ist der Start des Streaminganbieters Disney+ in Deutschland. Dieser wurde von einer Werbekampagne begleitet, bei der Ausschnitte diverser Filme aus dem großen Katalog von Walt Disney in den

Trailern zu sehen waren. Nicht zu finden waren darunter Elemente der Fortsetzungsfilme (Vgl. Vietzen 2020b). Als wenig später offiziell bekanntgegeben wurde, welche Filme zum Starttermin zur Verfügung stehen werden, bestätigte sich dieses Bild. Es waren ausschließlich Disneyfilme erhalten, die in Deutschland dem Cinema angehören (Vgl. Havran 2020). Somit wurden die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auch hier wieder *invisible* gemacht. Als sie dann im Laufe der Zeit bei Disney+ verfügbar gemacht wurden, war ihre Sichtbarkeit plötzlich so groß, wie lange nicht mehr. Denn nun waren sie nicht mehr lediglich im zeitlich begrenzten Rahmen einer TV-Ausstrahlung zu sehen, sondern über einen langen Zeitraum hinweg jederzeit abrufbar. Außerdem sind sie nicht mehr einer derart umfangreichen Konkurrenz ausgesetzt wie im Einzelhandel. Bei großen Filialen von Elektronik-Handelsketten waren zu Hochzeiten bis zu 10.000 verschiedene Titel auf DVD verfügbar, auch in Warenhäusern lag die Zahl noch im niedrigen vierstelligen Bereich. In erstgenannten wurden die Neuveröffentlichungen von großen Blockbustern durchaus in einer vierstelligen Stückzahl bestellt. Es gab also eine enorme Menge an DVDs, unter der Titel aus dem Backsortiment oftmals nur ein einziges Mal vorhanden waren. Dies traf auch häufig auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino der Phase I zu, wenn ihre Veröffentlichung bereits einige Zeit zurücklag. Als sie auf den Markt kamen, wurden sie natürlich in großen Stückzahlen bestellt. Außerdem waren Videokassetten noch nicht in solch großen Mengen im Einzelhandel zu finden wie später die DVD. Bei Disney+ zeigt sich nun eine gegenteilige Entwicklung. Obwohl dort potentiell unendlich viele Titel zur Verfügung gestellt werden können, sind es faktisch weniger als damals im Einzelhandel. Im April 2021, mehr als ein Jahr nach dem Start, waren dort gerade einmal 500 Filme verfügbar, was vergleichsweise wenig ist (Vgl. Disney o. J.). Dieser Umstand machte auch die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino wieder sichtbar. Denn anders als im Einzelhandel mussten sie sich nun nicht mehr von Tausenden Artikeln abheben, die teilweise in großen Mengen vorhanden waren. Auf Disney+ fanden sie sich nun unter den gleich großen 500 Kacheln wieder, die die verfügbaren Filme symbolisieren. So trägt der Streamingdienst nicht nur dazu dabei, dass die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino wieder in Erinnerung gerufen werden, sondern platziert sie sogar genau so wie die vorangegangenen Kinofilme.



(Abbildung: Die Darstellung der verfügbaren Filme auf Disney+ am 15.05.2021)

So hat hier eine erneute Verschiebung des Publikums der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino begonnen. Diesmal führt sie vom TV-Programm zum Streaminganbieter Disney+. Insgesamt konnte in diesem Kapitel dargestellt werden, wie sich die Erinnerung an einen Film im Laufe der Zeit immer wieder ändern kann. Bei den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino blitzte sie immer wieder auf, ohne daraus aber auch nur Ansatzweise eine Popularität wie die eigenen Vorgänger entwickeln zu können.

10. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino in Phase I daraufhin analysiert, was ihre Handlung und ihre Figuren auszeichnet. Den Anfang machte *Dschafars Rückkehr*, der eher wie eine Reproduktion des Kinofilms wirkte und keine Elemente aufwies, die es nicht schon vorher in anderen Disneyfilmen gab. Anders verhielt es sich bei *Aladdin und der König der Diebe*, in dem die Backstory des Protagonisten erzählt wurde. Zudem verzichtete dieser Film auf das gewohnte Happy End und hielt stattdessen eher ein bittersüßes Ende bereit. *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* glich inhaltlich sehr stark seinem Vorgänger, dafür wurde jedoch erstmals das Midquel als Form der Fortsetzung gewählt. Zudem wurde das Heimkino hier erneut genutzt, um die Vorgeschichte des Protagonisten zu erzählen, während die Protagonistin sich von ihrer schlagkräftigen Seite zeigte. Diese Elemente sollte in den Realverfilmungen der Disney-Zeichentrickfilme in den 2010er Jahren auch regelmäßig im Kino auftauchen. Außerdem ist dargelegt worden, wie sich der Inhalt von *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* dauerhaft auf den TV-

Ausstrahlungstermin des Vorgängers auswirkte. *Belles zauberhafte Welt* war ein Episodenfilm, der aus den ersten drei Folgen einer nie gesendeten TV-Serie stammt, wodurch noch einmal klar wurde, wie eng Direct-to-Video-Veröffentlichungen mit dem Fernsehen verbunden sind. Die Episoden wurden auch im Kontext des Quality-TV analysiert, um zugleich eine andere Perspektive auf die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino zu gewinnen. In der Handlung fanden sich nicht sonderlich viele neue Elemente, dafür aber zahlreiche neue Figuren. Dabei wurde deutlich, dass der Kerzenständer Lumière offenbar eine polyamoröse Beziehung führt, was der Disney Culture konträr entgegensteht. Dies ist sicherlich auch ein Grund dafür, dass dies nie explizit angesprochen, in Verbindung mit dem vorherigen Midquel jedoch ganz deutlich wird. In derselben Episode waren die Hauptfiguren erstmals nicht mehr dieselben wie im Kinofilm. Sie wurden durch Lumière ersetzt, der zuvor nur eine Nebenrolle hatte. Hier liegt erstmals die Beförderung eines Disney Sidekicks zur Hauptfigur vor. *Der König der Löwen 2: Simbas Königreich* wiederholte die Handlung seines Vorgängers weitestgehend, wobei das Figurenensemble um einige Familienmitglieder erweitert wird. Darunter ist auch Kiara, die ihren Vater Simba als Hauptfigur ablöst. *Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt* führte die Wege der Titelfigur mehr in die Richtung, die auch das historische Vorbild einschlug. Durch die Disneyfication wurden alle problematischen Ereignisse entfernt und Pocahontas fand ein neues *love interest*. Ein Partnerwechsel ist in einem Disneyfilm ebenfalls äußerst ungewöhnlich. Zudem wurde noch einmal deutlich, dass die Hauptfiguren in den untersuchten Filmen nie dem Typus des weißen, männlichen Helden entsprechen. Gleiches gilt auch für die letzte Veröffentlichung der Phase I, nämlich *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer*. Auch wenn die Titelfigur unverändert bleibt, ist die Hauptfigur diesmal deren Tochter. Interessanterweise verläuft dieser Wechsel sehr ähnlich wie bei *Der König der Löwen 2: Simbas Königreich*, in dem die Tochter der Hauptfigur des Kinofilms deren dramaturgische Funktion übernimmt. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Filme ist, dass sie beide die Handlung des Vorgängers reproduzieren.

Folglich ist die Reproduktion der Handlung des Kinofilms das konstanteste Element in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino. Zeitlich spielen sie allesamt nach dem Ende des ersten Films. Lediglich die beiden Midquels zu *Die Schöne und das Biest* spielen zur gleichen Zeit. Dennoch wurden die Werke zweimal genutzt, um die Backstory der Hauptfiguren zu erzählen. Zugleich wurden häufig deren Familienmitglieder – insbesondere Töchter – dem Figurenensemble hinzugefügt. Letztere sind nicht einfach nur hinzugekommen, sie haben ihre Eltern sogar als Hauptfiguren ersetzt, was überaus bemerkenswert ist. Die Erweiterung des

Figurenensembles um Familienmitglieder sowie das Erzählen der Backstory wurden erstmals in *Aladdin und der König der Diebe* erprobt, womit dieser durchaus wegweisend für die weiteren Produktionen bis in die Phase II hinein war. Neben der dramaturgischen gibt es aber auch noch eine gesellschaftliche Sichtweise auf die Filme, die zeigt, dass die Hauptfigur niemals durch einen weißen, männlichen Helden besetzt wurde. Unter den Protagonist_innen waren auch sehr viele *Black, Indigenous, and People of Colour*. Mit dieser Zusammensetzung stehen die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino dem Gros des Cinema bis heute entgegen. Auch das Liebesleben der Figuren war etwas liberaler als noch im Kino. In *Pocahontas* gab es zwar bereits einen *romantic plot* zwischen der Ureinwohnerin und dem weißen Engländer, was in der Gesellschaft, in der Rassismus damals wie heute sehr weit verbreitet ist, durchaus als eine Vermittlung der Gleichheit als Wert interpretiert werden kann. Im Kinofilm wurde eindeutig dargestellt, dass es sich bei John Smith um die wahre Liebe von Pocahontas handelt, von der in Walt Disney-Werken immerzu erzählt wird. Dass sie sich am Ende der Fortsetzung für John Rolfe entscheidet, ist ein Novum in den Disneyfilmen. Gleiches gilt für die polyamoröse Beziehung, die Lumière führt. Dies wird zwar in keinem der beiden Midquels eindeutig artikuliert. Wer beide Werke gesehen hat, erkennt es dennoch. Zurückzuführen ist dies sicherlich auch auf das fehlende Gedächtnis der Figuren, wie es in Fernsehserien oftmals vorkommt. Folglich führt Lumière eine *Ménage-à-trois*, was in keinem Disneyfilm zuvor oder danach zu sehen war. Ansonsten werden darin ausschließlich monogame Beziehungen dargestellt. Während es mittlerweile dezente Fortschritte bei der Repräsentation von sexuellen Orientierungen gibt, bleibt der Aspekt der Monogamie bis heute unverändert. Dadurch wird noch deutlicher, wie sehr *Belles zauberhafte Welt*, gerade im zeitlichen Kontext betrachtet, heraussticht: Polygamie war damals ein größeres Tabuthema als heute. Dennoch tauchte sie danach nie mehr in einem Disneyfilm auf.

Die Frage, was die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino auszeichnet, kann in zwei Perspektiven unterteilt werden: in eine dramaturgische und eine gesellschaftliche. Erstere ist teilweise äußerst *derivative*, dann aber auch wieder das genaue Gegenteil davon. Zweitere bildet die gleichen Werte ab wie die anderen Disneyfilme zuvor auch, ohne dass dies so redundant wirkt wie die sonstigen wiederkehrenden Elemente. Letztlich lassen sich in Phase I aus gesellschaftlicher Perspektive nur zwei Beobachtungen anstellen. Vielleicht sind sie gerade deshalb so auffallend. Nämlich wurde die Hauptfigur nie durch einen weißen, männlichen Helden besetzt, außerdem war das Liebesleben der Figuren etwas liberaler als noch im Kino. In diesem Zusammenhang von Originalität zu sprechen ist sicherlich unpassend. Vielleicht

sollte eher von einer gesellschaftlichen Öffnung gesprochen werden. Während in Disneyfilmen bis heute nahezu ausschließlich ein sehr traditionelles Beziehungsleben abgebildet wird, liegt hier ein klarer Bruch vor. Die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Perspektive in den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino ist eine ganz andere als die der dramaturgischen Perspektive, weshalb sich beides auch nur schwer vergleichen lässt. Der Logik des Direct-to-Video-Marktes, nach der die Produktionen *derivative* sein müssen, um erfolgreich zu sein, wird jedoch eindeutig nicht immer gefolgt. Zwischen all den wiederkehrenden Elementen taucht in den untersuchten Werken Etliches auf, das im Kontext der Disneyfilme progressiv wirkt und einige Jahre später auch im Kino etabliert werden sollte. Die Einordnung in das Modell des Subcinema wurde umfassend vorgenommen: Einige dieser Merkmale ließen sich in reinster Form ausfindig machen, andere dagegen gar nicht. Ersteres trifft auf *instantaneity* zu, da sie exakt das beschriebene Veröffentlichungsmusters aufweist. Die *detritoriality* gibt sich dagegen gar nicht zu erkennen. Teilweise zeigt sich die *invisibility*. Die Verkaufszahlen wurden zumeist dann *visible*, wenn ein Rekord gebrochen wurde. Der *cockroach capitalism* fehlte komplett. Der *textual instability* konnte nicht die Bedeutung zugeschrieben werden, die sie ansonsten im Subcinema vielleicht haben mag. Umso wichtiger scheint dafür die *distraction* zu sein, da sich die Zielgruppe im Vor- und Grundschulalter beim Anschauen des Films sicherlich gerne von anderen Sachen ablenken lässt. Lobato wies daraufhin, dass die aufgeführten Kriterien nicht immer allesamt von jedem Film im Subcinema erfüllt werden müssen. Dementsprechend handelt es sich hierbei eher um eine Einordnung innerhalb des Modells. Für die Beobachtung, dass der die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino an Präsenz verloren haben, fanden sich viele Erklärungsansätze im Subcinema. Dazu gehört die bereits angesprochene *distraction*. Des Weiteren bringt der Direct-to-Video-Markt so viele Veröffentlichungen hervor, dass sie laut Lobato überhaupt nicht produziert werden, um in Erinnerung zu bleiben. Dem entgegen steht allerdings die Sehgewohnheit des *repeat viewing*, die besonders bei Kindern sehr stark ausgeprägt ist, also bei der wichtigsten Zielgruppe der untersuchten Filme. Bei mehrmaligem Ansehen sollte der Inhalt der Film eigentlich in Erinnerung bleiben können. Jüngere Entwicklungen bestätigen dies durchaus. So wurde nach der Ankündigung eines Sequels zu *Aladdin* (2019) in etlichen Zuschriften ausdrücklich ein Remake von *Dschafars Rückkehr* gefordert. Auf Nachfrage äußerte Lobato, dass es durchaus Direct-to-Video-Veröffentlichungen gibt, die zu Blockbustern wurden und einflussreich waren. Dazu zählt er auch die beiden *Aladdin*-Sequels. Zudem zeigten die sozialsystemischen Prozesse, wie die Erinnerung an einen Film nach langer Zeit wieder

geweckt werden kann. All dies macht verständlich, wie es zu der anfänglichen Beobachtung kommen konnte.

Des Weiteren erfolgte eine Einordnung der untersuchten Werke in die Geschichte des Films und in die Geschichte des Unternehmens Walt Disney. Dabei stellten sie sich jeweils als veritable Größe heraus. Filmhistorisch kommt ihnen vor allem eine große Bedeutung auf dem Heimkinomarkt zu, wo sie die Direct-to-Video-Veröffentlichungen auf ein weit höheres kommerzielles Niveau gehoben und somit den Weg für weitere Produktionen geebnet haben. Diese Erfolge machten sich natürlich auch im Hause Walt Disney bemerkbar. So zeigte sich auf dem Heimkinomarkt zunächst einmal, dass die Fortsetzungen von Disneyfilmen überhaupt zum großen kommerziellen Erfolg werden können, was im Kino zuvor nicht gelang. Auch aus inhaltlicher Sicht wurden viele Elemente erprobt, die später auch in den Kinofilmen regelmäßig auftauchten. Es konnte umfassend geklärt werden, was die Handlung und die Figuren der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino der Phase I auszeichnet. Aufgrund ihres immensen Einflusses sind sie eindeutig als *bona fide blockbuster* einzustufen.

Anknüpfend an das Modell des Subcinema von Ramon Lobato wurde eine spezielle Reihe von Filmen ausgewählt und untersucht, die diesem zugeordnet werden kann. Dabei handelte es sich um die Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino, die einige der erfolgreichsten Direct-to-Video-Veröffentlichungen hervorgebracht haben, wodurch sie auf einem unübersichtlichen Markt herausstechen. Diese Produktionen ragen auch im Subcinema in vielerlei Hinsicht heraus und fügen sich zugleich an anderen Stellen nahtlos ein. Trotz der großen wirtschaftlichen Bedeutung der Direct-to-Video-Veröffentlichungen für Walt Disney finden diese in der Literatur über das Unternehmen nur wenig oder gar keine Erwähnung. Nicht nur in der Wissenschaft, auch in der sonstigen Berichterstattung liegt der Fokus beim Thema Film sehr stark auf dem Kino, obwohl es noch etliche andere Bereiche gibt, die im Alltag der Menschen sehr relevant sind. Diese Lücken konnten in der vorliegenden Arbeit ein Stück weit geschlossen werden. So ist es gelungen, die Forschung des Subcinema weiter zu vertiefen und diese zugleich in einen größeren Kontext einzuordnen.

In Anschluss an diese Untersuchung könnten diese Fragen auch bei den Produktionen der Phase II geklärt werden. Ein paar Merkmale dieser wurden in der vorliegenden Arbeit bereits thematisiert. Interessant wäre ebenfalls, herauszufinden, ob sich in der Gegenwart ein Äquivalent zu den Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino finden lässt.

Beispielsweise produzierte Disney in der jüngeren Vergangenheit einige Realverfilmungen der Zeichentrickfilme exklusiv für sein Streamingportal, z. B. *Susi und Strolch* (2019), *Mulan* (2020) und *Cruella*. Sie sind durchaus mit den hier untersuchten Werken vergleichbar, da sie das klassische Veröffentlichungsmuster verlassen und somit ebenfalls dem Subcinema angehören. Die Bedeutung des Subcinemas hat sich im Streamingzeitalter ebenfalls verändert: Immer mehr prestigeträchtige Produktionen mit hohem Budget kommen gar nicht erst in die Kinos, sondern werden direkt auf anderen Plattformen veröffentlicht. So vollzog sich in den vergangenen 30 Jahren ein Wandel von der VHS zur DVD hin zur Blu-Ray und zuletzt zum Streaming. Die Veröffentlichung der Fortsetzungen von Disneyfilmen für das Heimkino setzte sich währenddessen konstant fort, z. B. als Sequel, Miquel, Prequel, Spin-off. Zuletzt gab es eher Remakes in Form von Realverfilmungen, die allerdings dasselbe Ziel verfolgten, nämlich den Ausbau der Filmreihen für das Heimkino. Da Walt Disney in all dieser Zeit im Subcinema ein mindestens genauso großer Akteur war wie im Cinema, sollte auch den dafür produzierten Inhalten mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden. In Anbetracht des erkennbaren Einflusses des Subcinema auf die Entwicklungen der nachfolgenden hauseigenen Produktionen sowie auf die gesamte Filmbranche wäre dies fruchtbar und nützlich. Zudem ließen sich bei der Analyse der Fortsetzungen der Disneyfilme für das Heimkino viele Beobachtungen anstellen, die erstaunliche Parallelen zur Gegenwart aufwiesen. Insbesondere die Verlagerung des Publikums vom Cinema und ins Subcinema scheint sich als eine zukunftsweisende Frage für das Kino zu erweisen. Dabei werden viele Faktoren von Bedeutung sein, die bereits in der vorliegenden Arbeit erörtert worden sind. Während es in den Disneyfilmen im Kino bisher stets ein Happy End gab, ist dieses für die Kinos selbst alles andere als gewiss.

11. Quellenverzeichnis

11.1. Literatur

Amann, Caroline (2012): love interest. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7768>. Zugriff am: 22.11.2018

Amann, Caroline/ von Keitz, Ursula (2012): Familienkino/ Familienfilm. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6746>. Zugriff am: 03.08.2018

Amazon (2021a): Der König der Löwen - Teil 1, 2 & 3 [3 DVDs]. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/König-Löwen-Teil-DVDs/dp/B07GJ4JRHD/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&dchild=1&keywords=der+könig+der+löwen+dvd&qid=1625312730&sr=8-1. Zugriff am: 16.07.2021

Amazon (2021b): Arielle, die Meerjungfrau - Teil 1, 2 & 3 [3 DVDs]. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Arielle-die-Meerjungfrau-Teil-DVDs/dp/B07GJ4345V/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=2MNVJU56GN2TT&dchild=1&keywords=arielle+die+meerjungfrau+dvd&qid=1625312713&sprefix=arielle+die+m%2Caps%2C217&sr=8-1. Zugriff am: 16.07.2021

Animation World Network (1996): September Issue News Section. Veröffentlicht unter: <https://www.awn.com/mag/issue1.6/articles/newsmag1.6.html>. Zugriff am: 24.01.2020

Arnold, Jeremy (2018): What Defines a Christmas Movie? Discuss. Veröffentlicht unter: <https://www.hollywoodreporter.com/news/die-hard-debate-what-defines-a-christmas-movie-1171474>. Zugriff am: 06.01.2020

AVN Awards (2013): 2008 Winners. Veröffentlicht unter: <https://web.archive.org/web/20131203050255/http://avnawards.avn.com/past/winners/2008>. Zugriff am: 26.09.2020

AVN Awards (2014): 2007 Winners. Veröffentlicht unter:
<https://web.archive.org/web/20140222222149/https://avnawards.avn.com/past/winners/2007>.
Zugriff am: 26.09.2020

B. (2005): Shrek 2 takes the title of 'Best Selling DVD of the Year'. Veröffentlicht unter:
https://movieweb.com/shrek-2-takes-the-title-of-best-selling-dvd-of-the-year/#spotim_wrapper. Zugriff am: 12.03.2021

Ball, Ryan (2004): Lion King 2 ½ Tops 2004 Sequels. Veröffentlicht unter:
<http://www.animationmagazine.net/home-entertainment/lion-king-1-12-tops-2004-sales/>.
Zugriff am: 11.07.2018

Becher, Björn (2011): Illegale Downloads: Die meistheruntergeladenen Filme 2011. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18472502.html>. Zugriff am: 04.04.2020

Becher, Björn (2015): Dank Disney-Hit "Die Eiskönigin": Elsa ist erstmals seit 1917 wieder ein populärer Name. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18494470.html>. Zugriff am: 13.04.2020

Becher, Björn (2018): "Bright", "Mute" und Co.: Darum sind so viele Netflix-Filme "schlecht". Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18517454.html>. Zugriff am: 26.09.2019

Becher, Björn (2019): "Der König der Löwen": Auch 2019 noch eine Inzest-Geschichte. Veröffentlicht unter: <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18526443.html>. Zugriff am: 11.12.2021

Becher, Björn (2020a): Neuer Termin für "Mulan", warten auf "Indiana Jones 5" und ein Film direkt als Stream: Disneys Post-Corona-Plan. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18530397.html>. Zugriff am: 01.03.2021

Becher, Björn (2020b): Nach "Mulan": Nächstes Kino-Highlight als Premium-Stream auf Disney+ – aber nicht nur.... Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18533743.html.html>. Zugriff am: 12.01.2021

Becker, Nina (2020a): Durchgesickert? So bald schon könnte "Mulan" ohne Zusatzkosten auf Disney+ erscheinen. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18532290.html>. Zugriff am: 12.01.2021

Becker, Nina (2020b): "Mulan" könnt ihr ab sofort auch ohne Disney+-Abo gucken. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18532797.html>. Zugriff am: 21.10.2020

Beier, Lars-Olav/ Kaefer, Oliver (2020): Disney setzt weiter auf Kino. Veröffentlicht unter: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/disney-verkuendet-konzern-strategie-grosses-kino-trotz-streaming-boom-a-9f4811fa-2d2b-4fc1-aba8-37f1869a64da>. Zugriff am: 12.01.2021

Berardelli, Lorenzo (2016): Diese Erfindungen verdanken wir nur dem Zufall. Veröffentlicht unter: <https://www.aargauerzeitung.ch/leben/forschung-technik/diese-erfindungen-verdanken-wir-nur-dem-zufall-130067224>. Zugriff am: 05.12.2020

Bjorkman, James (2014): The Little Mermaid: Ariel's Beginning (2008) - Nice Prequel for the Little Mermaid Ariel. Veröffentlicht unter: <http://animatedfilmreviews.filmspector.com/2012/12/thelittlemermaidarieldbeginnings.htm>. Zugriff am: 11.07.2018

Blanchet, Robert (2011): Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien, in: Blanchet, Robert/ Köhler, Kristina/ Smid, Tereza/ Zutavern, Julia.(Hrsg): Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg: Schüren, 37-70.

Blanchet, Robert (2017): Blockbuster - Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos. Schüren Verlag. Marburg

Bloomberg News Service (1995): Sequel To 'Lion King' Set To Roar Into Vcrs Within The Next Year. Veröffentlicht unter: http://articles.orlandosentinel.com/1995-01-31/business/9501300385_1_video-lion-king-sequel. Zugriff am: 16.10.2018

Breihan, Tom (2021): Shrek 2 turned one executive's petty grievances into a box office fairy tale. Veröffentlicht unter: <https://www.avclub.com/shrek-2-turned-one-executive-s-petty-grievances-into-a-1846164022>. Zugriff am: 14.11.2021

Brevet, Brad (2020a): Disney and Pixar's 'Onward' Delivers \$40 Million Debut; 'The Way Back' Scores \$8.5 M. Veröffentlicht unter: https://www.boxofficemojo.com/article/ed2809136132/?ref_=bo_ne_nl. Zugriff am: 01.03.2021

Brevet, Brad (2020b): Box Office Slips Amid Coronavirus Concerns. Veröffentlicht unter: https://www.boxofficemojo.com/article/ed2775581700/?ref_=bo_ne_nl. Zugriff am: 01.03.2021

Brunner, Philipp (2012): Remake. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5455>. Zugriff am: 09.10.2018

Busch, Caitlin/ Oller, Jacob (2019): Aladdin Producer says sequel 'in early stages' at Disney: 'we're talking about another movie. Veröffentlicht unter: <https://www.syfy.com/syfywire/aladdin-sequel-early-stages-disney>. Zugriff am: 08.10.2019

Busche, Andreas (2017): Disneys strategische Wiederentdeckung des Märchenfilms. Veröffentlicht unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-schoene-und-das-biest-disneys-strategische-wiederentdeckung-des-maerchenfilms/19510922.html>. Zugriff am: 19.01.2020

Caranicas, Peter (2020): DVD business stays strong. Veröffentlicht unter: <https://variety.com/2009/digital/features/dvd-business-stays-strong-1118007299/>. Zugriff am: 18.01.2020

Cerone, Daniel Howard (1995): Genie Grants Disney's Video Wish : Marketing: Robin Williams will reprise his 'Aladdin' role in 'King of Thieves,' continuing the emergence of direct-

to-video projects as an industry gold mine. Veröffentlicht unter: http://articles.latimes.com/1995-09-27/entertainment/ca-50412_1_robin-williams. Zugriff am: 27.12.2017

Chaney, Jen (2005): The Year on DVD and Tape. Veröffentlicht unter: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A26716-2005Jan21.html??noredirect=on>. Zugriff am: 11.07.2018

Cheney-Rice, Zak (2015): 7 Racist Moments From Your Favorite Disney Movies That Will Ruin Them Forever. Veröffentlicht unter: <https://www.mic.com/articles/124377/7-racist-moments-from-your-favorite-disney-movies-that-will-ruin-them-forever>. Zugriff am: 25.01.2020

Coming Soon (2006): Bambi II Dominates with 2.6 Million Units Sold. Veröffentlicht unter: <https://www.comingsoon.net/dvd/news/13200-bambi-ii-dominates-with-2-6-million-units-sold>. Zugriff am: 13.04.2019

Cooper, Robert G. (1990): Stage-Gate Systems: A New Tool for Managing New Products. *Business Horizons*, May-June. S. 44-54

Desowitz, Bill (2018): Disney Shuts Down Disneytoon Studios in Glendale: Exclusive. Veröffentlicht unter: <https://www.indiewire.com/2018/06/disneytoon-studios-shuts-down-disney-glendale-1201979736/>. Zugriff am: 31.07.2018

Diehl, Saskia/ Esch, Franz-Rudolf/ Gawlowski, Dominika (o. J.): Markenbindung für das ganze Leben. Veröffentlicht: <http://www.absatzwirtschaft.de/markenbindung-fuer-das-ganze-leben-56573/>. Zugriff am: 23.08.2018

Disney (o. J.): Die Antworten zu Deinen Disney+ Fragen – Was gibt es auf Disney+. Veröffentlicht: <https://disney.de/die-antworten-zu-deinen-disney-plus-fragen>. Zugriff am: 15.05.2021

Disney+ (2020): Was ist der VIP-Zugang?. Veröffentlicht: https://help.disneyplus.com/csp?id=csp_article_content_international&sys_kb_id=b0e20693db921c50b1e6c28d1396191a. Zugriff am: 17.09.2020

Duden (2018): Moral. Veröffentlicht unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Moral>. Zugriff am: 04.12.2018

Dutka, Elaine (2005): Straight-to-video – Straight to the bank. Veröffentlicht unter: http://articles.chicagotribune.com/2005-08-04/features/0508040163_1_line-separating-big-screen-movies-dvd-originals-costly-film-prints. Zugriff am: 18.12.2017

Eder, Jens (2002): Die Postmoderne im Kino: Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre, in: Eder, Jens (Hrsg.): Oberflächenrausch : Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. LIT Verlag. Hamburg

Eder, Jens (2012): Hauptfigur. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1081>. Zugriff am: 04.12.2018

Edge, Jonathan (2019): 'Toy Story 2' at 20: A History of the Film That Almost Broke Pixar, and How It Became Their Masterpiece. Veröffentlicht unter: <https://filmdaze.net/toy-story-2-at-20-a-history-of-the-film-that-almost-broke-pixar-and-how-it-became-their-masterpiece/>. Zugriff am: 29.12.2020

Erl, Astrid/ Wodianka, Stephanie (2008): Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: Erl, Astrid/ Wodianka, Stephanie (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung - Plurimediale Konstellationen. Walter De Gruyter. Berlin, New York

Esch, Franz-Rudolf (2018): Marke. Veröffentlicht unter: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/marke-36974>. Zugriff am: 22.08.2018

Fabian, Daniel (2019): Elsa und Anna tragen Hosen in "Die Eiskönigin 2": Sollte keine Nachricht sein, ist es aber offenbar!. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18528308.html>. Zugriff am: 06.04.2020

Fletcher, Alex (2015): 21 shocking straight-to-video sequels: How many have you seen?. Veröffentlicht unter: <https://www.digitalspy.com/fun/a582211/21-shocking-straight-to-video-sequels-how-many-have-you-seen/>. Zugriff am: 18.01.2020

flo/sef/dpa/AP (2020): Seehofer bekennt sich zu unehelicher Tochter. Veröffentlicht unter: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/csu-seehofer-bekannt-sich-zu-unehelicher-tochter-a-488830.html>. Zugriff am: 16.07.2020

Foodwatch (2005): Skandal um Schlachtabfälle nur Spitze des Eisberges. Veröffentlicht unter: <https://www.foodwatch.org/de/pressemitteilungen/2005/foodwatch-skandal-um-schlachtabfaelle-nur-spitze-des-eisberges/>. Zugriff am: 29.02.2020

Foodwatch (2015): BGH-Urteil: Monsterbacke-Slogan nicht irreführend. Veröffentlicht unter: <https://www.foodwatch.org/de/aktuelle-nachrichten/2015/bgh-urteil-monsterbacke-slogan-nicht-irrefuehrend/>. Zugriff am: 16.11.2019

Fußy, Christian (2017): 55 Sequels, von denen so gut wie niemand mitbekommen hat, dass es sie überhaupt gibt. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/filme/bildergalerien/bildergalerie-18515197/#page=56>. Zugriff am: 18.01.2020

Galland, Antoine (2012): Ali Baba und die vierzig Räuber – Erzählungen aus Tausend und eine Nacht. C.H. Beck. München

Gensing, Patrick (2017): Alle Jahre wieder. Veröffentlicht unter: <https://faktenfinder.tagesschau.de/inland/weihnachtsmaerkte-101.html>. Zugriff am: 23.01.2020

Gerig, Ian J. (2018): Jiminy Cricket! Disney Characters and Cultural Imperialism. Veröffentlicht unter: <https://medium.com/@ianrolosson17/jiminy-cricket-disney-characters-and-cultural-imperialism-c6d3eb540994>. Zugriff am: 11.10.2020

Gesetz über den Schutz von Marken und sonstigen Kennzeichen (1994): § 3 Als Marke schutzfähige Zeichen. Veröffentlicht unter: http://www.gesetze-im-internet.de/markeng/_3.html. Zugriff am: 17.01.2021

Golden Films (2020a): Award Winning, Industry Leader Children's Films. Veröffentlicht unter: <http://goldenfilmsmedia.com>. Zugriff am: 14.03.2020

Hansen, Nicolas (2007): Pocahontas. Die Wahrheit über eine Hollywood-Legende. Veröffentlicht unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/pocahontas.984.de.html?dram:article_id=153364. Zugriff am: 08.03.2020

Havran, Annemarie (2020): Das komplette Film- und Serienangebot zum Start von Disney+: Ein "Simpsons"-Knüller und tonnenweise Kult-Inhalte. Veröffentlicht unter: <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18529896.html>. Zugriff am: 31.05.2021

Hayes, Dade/ Hipes, Patrick (2019): Disney+ To Revive 'Home Alone', 'Night At The Museum', More As Part Of Fox Reset. Veröffentlicht unter: <https://deadline.com/2019/08/disney-plus-home-alone-night-at-the-museum-reboots-fox-1202662998/>. Zugriff am: 22.10.2020

Hediger, Vinzenz (2002): Rituale des Wiedersehens. Der Kinofilm im Zeitalter seiner Verfügbarkeit auf Video, in: Adelman, Ralf/ Hoffmann, Hilde/ Nohr, Rolf F. (Hrsg.): Rec. Video als mediales Phänomen. VDG 2002. Weimar. S. 72-93

Heitjans, Torsten/ Hennig-Thurau, Thorsten/ Houston, Mark B. (2009): Conceptualizing and Measuring the Monetary Value of Brand Extensions: The Case of Motion Pictures. *Journal of Marketing* Vol. 73, November 2009. 167–183

Hettrick, Scott (2001): Disney ramps up vid-preem sequel slatt. Veröffentlicht unter: <https://variety.com/2001/digital/news/disney-ramps-up-vid-preem-sequel-slate-1117852843/>. Zugriff am: 17.12.2017

Hettrick, Scott (2004): 'Lion' sequel DVD roaring. Veröffentlicht unter: <https://variety.com/2004/digital/features/lion-sequel-dvd-roaring-1117900152/>. Zugriff am: 11.07.2018

Hodges, Chris (2017): 16 Direct-To-Video Sequels That Are Actually Great. Veröffentlicht unter: <https://screenrant.com/best-direct-to-video-dvd-sequels-actually-great/>. Zugriff am: 23.02.2020

Hoffman, Ilene (1997): Buena Vista Home Entertainment: A Very Lucky Accident Indeed. Veröffentlicht unter: <https://www.awn.com/mag/issue2.8/2.8pages/2.8hoffmanbvhe.html>. Zugriff am: 26.12.2017

Höland, Christoph (2020): McKinsey-Studie: Klimawandel gefährdet Millionen Menschen und Billionen Dollar. Veröffentlicht unter: <https://www.rnd.de/wissen/mckinsey-studie-zum-klimawandel-millionen-menschen-und-billionen-dollar-sind-gefaehrdet-ARCYJ3OUQRBBFK3NTQNSVVEVEM.html>. Zugriff am: 30.12.2020

Hollstein, Sebastian (2017): 'In deinem Land ein Fremder'. Veröffentlicht unter: <https://www.spektrum.de/news/in-deinem-land-ein-fremder/1443375>. Zugriff am: 13.03.2021

Holson, Laura M. (2005): Has the Sky Stopped Falling at Disney?. Veröffentlicht unter: <https://www.nytimes.com/2005/09/18/business/yourmoney/has-the-sky-stopped-falling-at-disney.html>. Zugriff am: 10.07.2018

zu Hünigen, James (2012): Filmklassiker. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4457>. Zugriff am: 12.09.2018

Jung, Alexander (2020): "Hunderte Millionen Menschenleben, Billionen von Dollar". Veröffentlicht unter: <https://www.spiegel.de/wirtschaft/service/mckinsey-studie-zum-klimawandel-ergebnisse-sind-verheerend-a-0ccc0af4-6706-4a38-a4ef-38bdf570d9a6>. Zugriff am: 30.12.2020

Jurran, Nico (2001): Preis für Playstation 2 fällt. Veröffentlicht unter: <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Preis-fuer-Playstation-2-faellt-48360.html>. Zugriff am: 07.07.2018

Kaczmarek, Ludger (2012): Backstory. Veröffentlicht unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2938>. Zugriff am: 09.05.2018

Kenning, Peter/ Pick, Doreén (2012): Kommunikation von Knappheit im Einzelhandel. transfer Werbeforschung & Praxis 02/2012, 58 (2). S. 47-57

Kilian, Karsten (2021): Markenbekanntheit. Veröffentlicht unter: <https://www.absatzwirtschaft.de/markenlexikon/markenbekanntheit/>. Zugriff am: 19.05.2021

King, Susan (1998): ‚Lion King‘ – Roaring Only in Stores. Veröffentlicht unter: <http://articles.latimes.com/1998/oct/26/entertainment/ca-36222>. Zugriff am: 24.12.2017

Korte, Martin (2018): Warum wir vergessen. Veröffentlicht unter: <https://www.spektrum.de/news/gedaechtnis-warum-wir-vergessen/1580324>. Zugriff am: 29.03.2020

Krei, Alexander (2014): “Dschungelbuch” kommt nach 47 Jahren ins Free-TV. Veröffentlicht unter: https://www.dwld.de/nachrichten/44938/dschungelbuch_kommt_nach_57_jahren_ins_freetv/?utm_source=&utm_medium=&utm_campaign=&utm_term. Zugriff am: 01.10.2019

Kronbichler, Maria (2017): Pocahontas, jenseits von Disney-Kitsch. Veröffentlicht unter: <https://www.diepresse.com/5186773/pocahontas-jenseits-von-disney-kitsch>. Zugriff am: 08.03.2020

Kurwinkel, Tobias (2014): Family Entertainment Film. Veröffentlicht unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7983>. Zugriff am: 29.07.2019

Lavender, Natasha (2020): Why the sidekicks are the best part of Disney movies. Veröffentlicht unter: <https://www.looper.com/275485/why-the-sidekicks-are-the-best-part-of-disney-movies/>. Zugriff am: 17.11.2020

Liebenson, Donald (1995): How to Outsmart Disney's Moratorium : Frustrated buyers can get around the firm's policy of pulling its animated classics off the market. It takes a little digging--and some serious cash.. Veröffentlicht unter: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-19-ca-33605-story.html>. Zugriff am: 07.10.2020

Lobato, Ramon (2009): Subcinema – Mapping Informal Film Distribution. School of Culture and Communication. The University of Melbourne

Maciej, Martin (2015): Disney-Schrift herunterladen und verwenden. Veröffentlicht unter: <https://www.giga.de/unternehmen/disney/specials/disney-schrift-herunterladen-und-verwenden/>. Zugriff am: 02.07.2021

Magenau, Jörg (2018): Bestseller. Hofmann und Campe. Hamburg

Mainzer, Klaus (2007): Der kreative Zufall. C. H. Beck Verlag. München

Mallory, Michael (2013): The Other (Sort of) Thanksgiving Movie. Veröffentlicht unter: <http://www.animationmagazine.net/top-stories/sort-thanksgiving-movie/>. Zugriff am: 21.11.2018

Martel, Frédéric (2011): Mainstream. Albrecht Knaus Verlag. München

Marzolph, Ulrich (1995): Das Aladdin-Syndrom. Zur Phänomenologie des narrativen Orientalismus, in: Bausinger, Hermann/ Brunold-Bigler, Ursula (Hrsg): Hören, Sagen, Lesen, Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda. Bern

Matzer, Marla (1997): Direct-to-Video Family Films Are Hitting Home. Veröffentlicht unter: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-04-16-fi-49283-story.html>. Zugriff am: 26.09.2020

Mayer, Tobias (2021): Marvel-Film "Black Widow" erscheint fast zeitgleich auf Disney+ und im Kino – kommt aber später als geplant. Veröffentlicht unter: <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18535047.html>. Zugriff am: 05.04.2021

McClintock, Pamela (2014): How Tinker Bell Became Disney's Stealthy \$300 Million Franchise. Veröffentlicht unter: <https://www.hollywoodreporter.com/news/how-tinker-bell-became-disneys-692559>. Zugriff am: 30.07.2018

Media Smart e. V. (2019): Kinder und Werbung. Veröffentlicht unter: <https://www.mediasmart.de/medienpaedagogik/kinder-und-werbung/>. Zugriff am: 04.11.2019

Meyer, Heinz-Hermann (2012a): straight-to-video. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6236>. Zugriff am: 10.09.2018

Meyer, Heinz-Hermann (2012b): Mockbuster. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8183>. Zugriff am: 03.03.2021

Moretti, Franco (2000): The Slaughterhouse of Literature. *Modern Language Quarterly* 61 (1), March 2000. S. 207 - 228

Ng, Vincent (2013): How Disney Princesses Became a Multi Billion Dollar Brand. Veröffentlicht unter: <http://www.mcngmarketing.com/how-disney-princesses-became-a-multi-billion-dollar-brand/#.X9N0LDHPzIX>. Zugriff am: 11.12.2020

O'Connor, Gina Colarelli/ Rice, Mark P. (2013): A Comprehensive Model of Uncertainty Associated with Radical Innovation. *J PROD INNOV MANAG* 2013. S. 4-17

Oxford Learner's Dictionaries (2021): derivative. Veröffentlicht unter: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/derivative_2. Zugriff am: 19.05.2021

Pallant, Chris (2011): Demystifying Disney. The Continuum International Publishing Group. London

Petersen, Christoph (2015): Illegale Downloads: Das sind die 14 meistgeklauten Filme 2015!. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/filme/bildergalerien/bildergalerie-18500252/>. Zugriff am: 04.04.2020

Petersen, Christoph (2020): Der Preis für "Mulan" steht fest: So viel müssen Disney+-Kunden in Deutschland extra zahlen. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18532220.html>. Zugriff am: 26.09.2020

Petersen, Rüdiger (2012): Spin-Off. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2752>. Zugriff am: 29.07.2018

Poblete, Jordan (o. J.): Disney has a real Disney Vault. Here it is. Veröffentlicht unter: <http://disneyexaminer.com/2016/06/25/real-disney-vault-walt-disney-studios-motion-picture-film-archive-here-it-is/>. Zugriff am: 12.04.2019

Poirier, Agnes (2000): Disney pulls plug on Canadian animation studios. Veröffentlicht unter: <https://www.screendaily.com/disney-pulls-plug-on-canadian-animation-studios/401389.article>. Zugriff am: 21.07.2018

Queer (2017): "Exklusiv schwuler Moment" in "Die Schöne und das Biest". Veröffentlicht unter: https://www.queer.de/detail.php?article_id=28328. Zugriff am: 29.05.2019

Radulovic, Petrana (2019): Every Disney direct-to-video sequel, prequel, and mid-quel, ranked. Veröffentlicht unter: <https://www.polygon.com/features/2019/3/28/18261900/best-disney-sequels-movies-animation/>. Zugriff am: 04.01.2020

Reichwein, Marc (2015): Dies Bücher könnten auf dem Catwalk gehen. Veröffentlicht unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article144809942/Diese-schoenen-Buecher-koennten-auf-den-Catwalk-gehen.html>. Zugriff am: 13.02.2021

Reynolds, Simon (2015): 12 straight-to-video Disney sequels that weren't as good as the original. Veröffentlicht unter: <http://www.digitalspy.com/movies/feature/a635204/12-straight-to-video-disney-sequels-that-werent-as-good-as-the-original/>. Zugriff am: 04.07.2018

Riedmeier, Glenn (2019): Disney Filmfest mit Free-TV-Premiere von „Die Schöne und das Biest“. Veröffentlicht unter: <https://www.fernsehserien.de/news/disney-filmfest-mit-free-tv-premiere-von-die-schoene-und-das-biest>. Zugriff am: 11.01.2020

rls/dpa (2013): "Babo" ist das Jugendwort des Jahres 2013. Veröffentlicht unter: <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/babo-ist-jugendwort-des-jahres-2013-a-935449.html>. Zugriff am: 13.04.2020

Rosenbach, Marcel (2020): Katastrophenwarnung für 2030. Veröffentlicht unter: <https://www.spiegel.de/politik/neues-gruenbuch-zur-oeffentlichen-sicherheit-katastrophenwarnung-fuer-2030-a-00000000-0002-0001-0000-000174544029>. Zugriff am: 30.12.2020

Salzborn, Samuel (2020): Kollektive Unschuld – Die Abwehr der Shoah im deutschen Erinnern. Hentrich & Hentrich. Berlin, Leipzig

Sandwell, Ian (2018): 9 straight-to-DVD sequels that are actually good. Veröffentlicht unter: <https://www.digitalspy.com/movies/a865645/straight-to-dvd-sequels-disney/>. Zugriff am: 23.02.2020

Schaefer, Sandy (2020): Disney's Cancelled Atlantis Movie Sequel Plans Revealed. Veröffentlicht unter: <https://screenrant.com/atlantis-disney-movie-sequel-plot-cancelled/>. Zugriff am: 01.03.2021

Schlichter, Ansgar (2011): Sequel – Nummerierung. Veröffentlicht unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4848>. Zugriff am: 22.01.2018

Scott, Jason (2017): Disneyizing Home Entertainment Distribution, in: Willis, Andy/ Wroot, Jonathan (Hrsg.): DVD, Blu-Ray and Beyond. Navigating Formats and Platforms within Media Consumption. Springer. Berlin

Shakespeare, William (2014): Hamlet. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. Stuttgart

Shakespeare, William (2014): Romeo und Julia. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. Stuttgart

Siegel, Robert (2012): The Making of Walt Disney's Pocahontas. Veröffentlicht unter: <https://www.blu-ray.com/news/?id=9336>. Zugriff am: 01.03.2021

Singer, Regina (2018): Netflix-Filme 2018: Sind sie wirklich so "schlecht" wie ihr Ruf?. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18522646.html>. Zugriff am: 26.09.2019

Smith, Nigel M. (2013): Why the 'Best of Warner Bros.' Box Set Tops Indiewire's DVD/Blu-ray Picks This Week. Veröffentlicht unter: <https://www.indiewire.com/2013/01/why-the-best-of-warner-bros-box-set-tops-indiewires-dvdblu-ray-picks-this-week-41534/>. Zugriff am: 28.08.2018

Smolorz, Roman (2014): Assimilation. Veröffentlicht unter: <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/assimilation/>. Zugriff am: 26.10.2020

Sperling, Nicole (2020): 'Contagion,' Steven Soderbergh's 2011 Thriller, Is Climbing Up the Charts. Veröffentlicht unter: <https://www.nytimes.com/2020/03/04/business/media/coronavirus-contagion-movie.html>. Zugriff am: 16.03.2020

Stanek, Julia (2020): "Wir halten das nicht mehr aus". Veröffentlicht unter: <https://www.spiegel.de/reise/europa/hallstatt-in-oesterreich-und-frozen-ii-wir-halten-das-nicht-mehr-aus-a-2b9193fb-6232-4184-b0ec-6d45b2e622e4>. Zugriff am: 13.04.2020

Stangl, Werner (2020a): Framing-Effekt. Veröffentlicht unter:
<https://lexikon.stangl.eu/3502/framing-effekt/>. Zugriff am: 01.04.2020

Stangl, Werner (2020b): Kurz- und Langzeitgedächtnis. Veröffentlicht unter:
<https://lexikon.stangl.eu/1234/kurz-und-langzeitgedaechtnis/>. Zugriff am: 29.03.2020

Statistisches Bundesamt (2020): Väter bei Geburt von Kindern im Jahr 2019 im Durchschnitt
34,6 Jahre alt. Veröffentlicht unter:
https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2020/10/PD20_411_12.html. Zugriff
am: 01.06.2021

Stockburger, Christoph (2011): Dudeismus. Veröffentlicht unter:
<https://www.vice.com/de/article/gqnq9y/dudeismus-berlin>. Zugriff am: 02.07.2021

Strecker, Erin (2013): Barbie celebrates 25th DVD release today. Veröffentlicht unter:
<https://ew.com/article/2013/02/26/barbie-25-dvd-release-pink-shoes/>. Zugriff am: 22.08.2020

Strike, Joe (2004): The Tad Stones Interview – Part 3. Veröffentlicht unter:
<https://www.awn.com/animationworld/tad-stones-interview-part-3>. Zugriff am: 27.12.2017

Sung, Woon-Mo (2020): Die besten Disney-Filme im TV mit "Rapunzel" und "Die Schöne und
das Biest". Veröffentlicht unter: [https://www.tvspielfilm.de/news/filme/die-besten-disney-filme-weihnachten-im-tv-mit-findet-dorie-und-das-](https://www.tvspielfilm.de/news/filme/die-besten-disney-filme-weihnachten-im-tv-mit-findet-dorie-und-das-dschungelbuch,10027209,ApplicationArticle.html)
[dschungelbuch,10027209,ApplicationArticle.html](https://www.tvspielfilm.de/news/filme/die-besten-disney-filme-weihnachten-im-tv-mit-findet-dorie-und-das-dschungelbuch,10027209,ApplicationArticle.html). Zugriff am: 04.01.2020

Susman, Gary (2003): "Lion King" sets new records with DVD release. Veröffentlicht unter:
<http://www.ew.com/article/2003/10/13/lion-king-sets-new-records-dvd-release/>. Zugriff am:
14.12.2017

Tagesschau (2020): Innenministerium sagt Studie ab. Veröffentlicht unter:
<https://www.tagesschau.de/inland/racial-profiling-studie-101.html>. Zugriff am: 26.09.2020

Taylor, Drew (2020): The 'Fantasia 3' That Never Happened: Why Disney Cancelled a Second Sequel. Veröffentlicht unter: <https://collider.com/fantasia-3-disney-sequel-cancelled-plans/>. Zugriff am: 01.02.2021

Techbook (2018): Diese Begriffe wurden 2018 auf Pornhub am meisten gesucht. Veröffentlicht unter: <https://www.techbook.de/entertainment/pornhub-am-meisten-gesucht-2018.html>. Zugriff am: 31.12.2020

Thompson, Robert J. (1996): Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas. Syracuse University Press. New York

Trutt, Markus (2020): Für Disney+: Auch "Robin Hood" bekommt ein Remake – das wie "The Jungle Book" werden soll. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18530495.html>. Zugriff am: 28.02.2021

Vietzen, Julius (2016): Titelchaos: Darum sind an dämlichen deutschen Titeln nicht immer nur die Verleiher schuld. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18504868.html>. Zugriff am: 12.01.2021

Vietzen, Julius (2020a): Nach "Mulan" landet auch der neue Pixar-Film "Soul" bei Disney+ – mit einem wichtigen Unterschied. Veröffentlicht unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18532864.html>. Zugriff am: 12.01.2021

Vietzen, Julius (2020b): "Avengers: Endgame", "Star Wars" & Co.: Diese Filme & Serien sind bei Disney+ zum Start verfügbar. Veröffentlicht unter: <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18529805.html>. Zugriff am: 31.05.2021

Walt Disney Co. v. Goodtimes Home Video Corp., 830 F. Supp. 762 - Dist. Court, SD New York 1993. Veröffentlicht unter: https://scholar.google.com/scholar_case?case=7990652399898387408%7CWalt. Zugriff am: 13.04.2020

Wasko, Janet (2001): Understanding Disney. Polity Press. Cambridge, Malden

Wikipedia (2020): Mulan (2020 film). Veröffentlicht unter: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_\(2020_film\)#Premium_Video_on_Demand](https://en.wikipedia.org/wiki/Mulan_(2020_film)#Premium_Video_on_Demand). Zugriff am: 07.11.2020

Willis, John (2017): Disney Culture. Rutgers University Press. New Brunswick, Camden, Newark, New Jersey, London

Wulff, Hans Jürgen (2011a): franchise film. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=538>. Zugriff am: 06.08.2018

Wulff, Hans Jürgen (2011b): fish-out-of-water. Veröffentlicht unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4971>. Zugriff am: 14.11.2018

Wulff, Hans Jürgen (2012): Sequel. Veröffentlicht unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=330>. Zugriff am: 03.08.2018

Wulff, Hans Jürgen (2017): Nebenfigur. Veröffentlicht unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2950>. Zugriff am: 02.05.2018

Zeit Online (2019): Horst Seehofer will Mehrehen bei Einbürgerungen ausschließen. Veröffentlicht unter: <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2019-05/polygamie-mehrehe-horst-seehofer-bundesinnenministerium-staatsangehoerigkeitsrecht>. Zugriff am: 16.07.2020

Zeit Online, KNA, AFP, msk (2020): Armut in Deutschland erreicht ein Rekordhoch. Veröffentlicht unter: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-11/paritaetischer-verband-armut-deutschland-rekordhoch-kinder-arbeitslosigkeit-familie-bericht>. Zugriff am: 01.02.2021

11.2 Persönliche Korrespondenz

AGF (2019): „Antwort: Aw: WG: Antwort: Antwort: Neue Anfrage auf TV-Ratings.de“. E-Mail an Patrick Gröss, 14. Oktober 2019, Anhang „AGF 2019“

AGF (2020): „Antwort: Anfrage Zuschauerzahlen“. E-Mail an Patrick Gröss, 27. Januar 2020, Anhang „AGF 2020“

Gesellschaft für Konsumforschung (2021): „AW: AW: Frage zum GfK Consumer Panel“. E-Mail an Patrick Gröss, 19. Januar 2021, Anhang „GfK“

Golden Films (2020b): „Re: doctoral thesis about direct-to-video“. E-Mail an Patrick Gröss, 14. März 2020

Kiste, Andrew (2020): „Re: Moratorium of The Little Mermaid and Pocahontas“. E-Mail an Patrick Gröss, 28. Dezember 2020

Lobato, Ramon (2020): „RE: Subcinema: Disney STVs“. E-Mail an Patrick Gröss, 12. März 2020

The Walt Disney Company (2018): „AW: Walt Disney Meisterwerke“. E-Mail an Patrick Gröss, 08. August 2018

11.3 Zahlenmaterial

Broadway World (2017): Cumulative Broadway Grosses by Show. Veröffentlicht unter: <https://www.broadwayworld.com/grossescumulative.cfm?sortby=totaltotalGross&orderby=desc>. Zugriff am: 14.12.2017

Box Office Mojo (2017): Aladdin. Veröffentlicht unter: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=aladdin.htm>. Zugriff am: 27.12.2017

Box Office Mojo (2018a): 1994 Worldwide Grosses. Veröffentlicht unter: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=1994&p=.htm>. Zugriff am: 29.04.2018

Box Office Mojo (2018b): The Little Mermaid. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=littlemermaid.htm>. Zugriff am: 29.04.2018

Box Office Mojo (2018c): Animation. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=animation.htm>. Zugriff am: 10.07.2018

Box Office Mojo (2018d): The Emperor's New Groove. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=emperorsnewgroove.htm>. Zugriff am: 10.07.2018

Box Office Mojo (2018e): Atlantis – The Lost Empire. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=atlantis.htm>. Zugriff am: 10.07.2018

Box Office Mojo (2018f): Brother Bear. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=brotherbear.htm>. Zugriff am: 10.07.2018

Box Office Mojo (2018g): 2003 Domestic Grosses. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2003&p=.htm>. Zugriff am: 31.07.2018

Box Office Mojo (2018h): Treasure Planet. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=treasureplanet.htm>. Zugriff am: 10.07.2018

Box Office Mojo (2018i): Home on the Range. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=homeontherange.htm>. Zugriff am: 10.07.2018

Box Office Mojo (2018j): Return to Never Land. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=returntoneverland.htm>. Zugriff am: 21.07.2018

Box Office Mojo (2018k): The Jungle Book 2. Veröffentlicht unter:
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=junglebook2.htm>. Zugriff am: 21.07.2018

Box Office Mojo (2018l): The Jungle Book. Veröffentlicht unter:
<https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=releases&id=junglebook.htm>. Zugriff am:
25.07.2018

Box Office Mojo (2018m): Pixar. Veröffentlicht unter:
<https://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=pixar.htm>. Zugriff am: 31.07.2018

Box Office Mojo (2018n): Disney Live Action Reimaginings. Veröffentlicht unter:
<https://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=disneyliveaction.htm>. Zugriff am:
01.08.2018

Box Office Mojo (2019a): Animation. Veröffentlicht unter:
<https://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?view=main&sort=date&order=ASC&pagenum=2&id=animation.htm>. Zugriff am: 05.02.2019

Box Office Mojo (2019b): 1994 Worldwide Grosses. Veröffentlicht unter:
<https://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=1994&p=.htm>. Zugriff
am: 12.08.2019

Box Office Mojo (2020a): 102 Dalmatians. Veröffentlicht unter:
https://www.boxofficemojo.com/release/rl927041025/?ref_=bo_yld_table_44. Zugriff am:
27.12.2020

Box Office Mojo (2020b): Fantasia 2000. Veröffentlicht unter:
https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120910/?ref_=bo_se_r_4. Zugriff am: 16.07.2020

Box Office Mojo (2020c): Fantasia. Veröffentlicht unter:
https://www.boxofficemojo.com/title/tt0032455/?ref_=bo_se_r_1. Zugriff am: 16.07.2020

Box Office Mojo (2021a): Franchise: Toy Story. Veröffentlicht unter:
https://www.boxofficemojo.com/franchise/fr3796340485/?ref_=bo_frs_table_21. Zugriff am:
03.06.2021

Box Office Mojo (2021b): Top Lifetime Grosses. Veröffentlicht unter:
https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWW&ref_=bo_cso_ac
. Zugriff am: 06.03.2021

Box Office Mojo (2021c): Brand: Pixar. Veröffentlicht unter: https://www.boxofficemojo.com/brand/bn3530750466/?sort=openingWeekendGross&ref_o_bn_resort#table. Zugriff am: 06.03.2021

CPI Inflation Calculator (2018): U.S. Inflation Rate, \$73,000,000 in 1967 to 2003. Veröffentlicht unter: <https://www.in2013dollars.com/1967-dollars-in-2003?amount=73000000>. Zugriff am: 21.07.2018

Google (2018a): Suchbegriff „Der König der Löwen“. Veröffentlicht unter: <https://www.google.com/search?q=%22Der+K%C3%B6nig+der+L%C3%B6wen%22&ei=usBoW7HgKovJ6AT57KzgDA&start=10&sa=N&biw=1366&bih=654>. Zugriff am: 07.08.2018

Google (2018b): Suchbegriff „Der König der Löwen 2“. Veröffentlicht unter: <https://www.google.com/search?q=%22Der+K%C3%B6nig+der+L%C3%B6wen+2%22&ei=UsFoW-rvK4LE6ASz9IDICQ&start=10&sa=N&biw=1366&bih=654>. Zugriff am: 07.08.2018

Google (2018c): Suchbegriff „The Lion King“. Veröffentlicht unter: <https://www.google.com/search?q=%22The+Lion+King%22&ei=jcFoW8-pJMWD6QSY2aiYCA&start=10&sa=N&biw=1366&bih=654>. Zugriff am: 07.08.2018

Google (2018d): Suchbegriff „The Lion King 2“. Veröffentlicht unter: <https://www.google.com/search?q=%22The+Lion+King+2%22&ei=48FoW7TPMa-MmwWRyLfgAw&start=10&sa=N&biw=1366&bih=654>. Zugriff am: 07.08.2018

Google (2018e): Suchbegriff „The Lion King II“. Veröffentlicht unter: https://www.google.com/search?q=%22The+Lion+King+II%22&ei=_cFoW9ugJsjl6ASct4eYAg&start=10&sa=N&biw=1366&bih=654. Zugriff am: 07.08.2018

IMDb (2018): Bärenbrüder. Veröffentlicht unter: <https://www.imdb.com/title/tt0328880/>. Zugriff am: 10.07.2018

Insidekino (2006): Top 100 Deutschland 1970-1979. Veröffentlicht unter: <http://insidekino.de/DJahr/D1970-1979.htm>. Zugriff am: 06.03.2021

RIAA (2017): Gold & Platinum, Suchbegriff lion king. Veröffentlicht unter: https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=lion+king#search_section. Zugriff am: 17.12.2017

The Numbers (o. J.): The Rescuers Down Under. Veröffentlicht unter: <https://www.the-numbers.com/movie/Rescuers-Down-Under-The#tab=summary>. Zugriff am: 29.04.2018

Wikipedia (2018a): The Lion King. Veröffentlicht unter: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lion_King. Zugriff am: 10.09.2018

Wikipedia (2018b): Legends of the Fall. Veröffentlicht unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Legends_of_the_Fall. Zugriff am: 01.04.2018

Wikipedia (2018c): Disney Renaissance. Veröffentlicht unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Disney_Renaissance. Zugriff am: 01.10.2018

Wikipedia (2019): Star Wars: Episode I – The Phantom Menace. Veröffentlicht unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Star_Wars:_Episode_I_%E2%80%93_The_Phantom_Menace. Zugriff am: 28.10.2019

Wikipedia (2021): List of highest-grossing animated films. Veröffentlicht unter: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_animated_films. Zugriff am: 19.05.2021

11.4 Filme

Hier werden alle Fortsetzungen der Disney-Filme für das Heimkino aufgeführt sowie die ihnen vorangegangenen Kinofilme

Anmerkungen: wenn an der Regie einer Filmreihe oder einer Serie mehr als eine Personen beteiligt waren, wird „Diverse“ angegeben. Tauchen bei der Produktion einer Filmreihe mehr als drei Beteiligte auf, werden diese ebenfalls als „Diverse“ angegeben.

ONE HUNDRED AND ONE DALMATIANS / 101 Dalmatiner (USA 1961); Regie: Wolfgang Reitherman, Hamilton Luske, Clyde Geronimi; Produktion: Walt Disney Productions

101 DALMATIANS II: PATCH'S LONDON ADVENTURE / 101 Dalmatiner 2 – Auf kleinen Pfoten zum großen Star (USA 2003); Regie: Jim Kammerud, Brian Smith; Produktion: Disneytoon Studios, Walt Disney Pictures

ALADDIN / Aladdin (USA 1992); Regie: Ron Clements, John Musker; Produktion: Walt Disney Feature Animation, Walt Disney Pictures

THE RETURN OF JAFAR / Dschafars Rückkehr (USA 1994); Regie: Tad Stones, Alan Zaslove; Produktion: Walt Disney Television Animation

ALADDIN AND THE KING OF THIEVES / Aladdin und der König der Diebe (USA 1996); Regie: Tad Stones; Produktion: Disney Television Animation, Disneytoon Studios

THE LITTLE MERMAID / Arielle, die Meerjungfrau (USA 1989); Regie: Ron Clements, John Musker; Produktion: Walt Disney Feature Animation, Walt Disney Pictures

THE LITTLE MERMAID II: RETURN TO THE SEA / Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer (USA 2000); Regie: Jim Kammerud, Brian Smith; Produktion: Disney Television Animation, Disneytoon Studios

THE LITTLE MERMAID: ARIEL'S BEGINNING / Arielle, die Meerjungfrau – Wie alles begann (USA 2008); Regie: Peggy Holmes; Produktion: Walt Disney Pictures, Disney Television Animation Australia, Disneytoon Studios, Toon City Animation Inc.

ATLANTIS: THE LOST EMPIRE / Atlantis – Das Geheimnis der verlorenen Stadt (USA 2001); Regie: Gary Trousdale, Kirk Wise; Produktion: Walt Disney Feature Animation, Walt Disney Pictures

ATLANTIS: MILO'S RETURN / Atlantis – Die Rückkehr (USA 2003); Regie: Victor Cook, Toby Shelton, Tad Stones; Produktion: Walt Disney Television Animation, Walt Disney Pictures, Toon City Animation Inc.

BAMBI / Bambi (USA 1942); Regie: David Hand; Produktion: Walt Disney Productions

BAMBI / Bambi 2 – Der Herr der Wälder (USA 2006); Regie: Brian Pimental; Produktion: Walt Disney Pictures, Disneytoon Studios

BROTHER BEAR / Bärenbrüder (USA 2003); Regie: Aaron Blaise, Robert Walker; Produktion: Walt Disney Feature Animation, Walt Disney Pictures

BROTHER BEAR 2 / Bärenbrüder 2 (USA 2006); Regie: Ben Gluck; Produktion: Walt Disney Pictures, Disneytoon Studios

THE FOX AND THE HOUND / Cap und Capper (USA 1981); Regie: Ted Berman, Richard Rich, Art Stevens; Produktion: Walt Disney Productions

THE FOX AND THE HOUND 2 / Cap und Capper 2 – Hier spielt die Musik (USA 2006); Regie: Jim Kammerud; Produktion: Disneytoon Studios

CINDERELLA / Cinderella (USA 1950); Regie: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson; Produktion: Walt Disney Productions

CINDERELLA II: DREAMS COME TRUE / Cinderella 2 – Träume werden wahr (USA 2002); Regie: John Kafka; Produktion: Walt Disney Television Animation, Walt Disney Pictures, Disneytoon Studios

CINDERELLA III: A TWIST IN TIME / Cinderella – Wahre Liebe siegt (USA 2007); Regie: Frank Nissen; Produktion: Disneytoon Studios

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME / Der Glöckner von Notre Dame (USA 1996); Regie: Gary Trousdale, Kirk Wise; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME II / Der Glöckner von Notre Dame 2 (USA 2002); Regie: Bradley Raymond; Produktion: Walt Disney Television Animation, Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Inc.

THE LION KING / Der König der Löwen (USA 1994); Regie: Roger Allers, Rob Minkoff; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

THE LION KING II: SIMBA'S PRIDE / Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich (USA 1998); Regie: Darrell Rooney, Rob LaDuca; Produktion: Walt Disney Home Video, Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation, Disneytoon Studios

THE LION KING I ½ / Der König der Löwen 3 – Hakuna Matata (USA 2004); Regie: Bradley Raymond; Produktion: Walt Disney Home Entertainment, Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Australia, Disneytoon Studios, Sparx Animation Studios, Spaff Animation

BEAUTY AND THE BEAST / Die Schöne und das Biest (USA 1991); Regie: Gary Trousdale, Kirk Wise; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation, Silver Screen Partners IV

BEAUTY AND THE BEAST: THE ENCHANTED CHRISTMAS / Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber (USA 1997); Regie: Andy Knight; Produktion: Walt Disney Animation Canada Inc., Walt Disney Television Animation, Disneytoon Studios

BELLE'S MAGICAL WORLD / Die Schöne und das Biest: Belles zauberhafte Welt (USA 1998); Regie: Cullen Blaine, Daniel de la Vega, Barbara Dourmashkin, Dale Kase, Bob Kline, Burt Medall, Mitch Rochon; Produktion: Walt Disney Television Animation, Disneytoon Studios

THE EMPEROR'S NEW GROOVE / Ein Königreich für ein Lama (USA 2000); Regie: Mark Dindal; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

KRONK'S NEW GROOVE / Ein Königreich für ein Lama 2 – Kronks großes Abenteuer (USA 2005); Regie: Elliot M. Bour, Saul Andrew Blinkoff; Produktion: Walt Disney Pictures, Disneytoon Studios

LILO & STITCH / Lilo & Stitch (USA 2002); Regie: Chris Sanders, Dean DeBlois; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

STITCH! THE MOVIE / Lilo & Stitch 2 – Stitch völlig abgedreht (USA 2003); Regie: Tony Craig, Robert Gannaway; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation, Rough Draft Korea, Starbust Animation

MULAN / Mulan (USA 1998); Regie: Barry Cook, Tony Bancroft; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

MULAN II / Mulan 2 (USA 2004); Regie: Darrell Rooney, Lynne Southerland; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation, Disneytoon Studios

POCAHONTAS / Pocahontas (USA 1995); Regie: Mike Gabriel, Eric Goldberg; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

POCAHONTAS II: JOURNEY TO A NEW WORLD / Pocahontas 2 – Die Reise in eine neue Welt (USA 1998); Regie: Tom Ellery, Bradley Raymond; Produktion: Disneytoon Studios

LADY AND THE TRAMP / Susi und Strolch (USA 1955); Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske; Produktion: Walt Disney Productions

LADY AND THE TRAMP II: SCAMP'S ADVENTURE / Susi und Strolch 2: Kleine Strolche – Große Abenteuer (USA 2001); Regie: Darrell Rooney, Jeannine Roussel; Produktion: Walt Disney Television Animation Australia, Walt Disney Television Animation

TARZAN / Tarzan (USA 1999); Regie: Kevin Lima, Chris Buck; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

TARZAN II / Tarzan 2 (USA 2005); Regie: Brian Smith; Produktion: Disneytoon Studios; Toon City

11.5 Weitere Filme

101 DALMATIANS / 101 Dalmatiner (USA 1996); Regie: Stephen Herek; Produktion: Walt Disney Pictures, Great Oak Entertainment

102 DALMATIANS / 102 Dalmatiner (USA 2000); Regie: Kevin Lima; Produktion: Walt Disney Pictures, Cruelle Productions, Kanzaman S.A.M. Films

2012 / 2012 (USA 2009); Regie: Roland Emmerich; Produktion: Columbia Pictures, Centropolis Entertainment, Point Grey Pictures

2012 DOOMSDAY / 2012: Doomsday (USA 2008); Regie: Nick Everhart; Produktion: Faith Films

2012: SUPERNOVA/ SUPERNOVA 2012 (USA 2009); Regie: Anthony Fankhauser; Produktion: The Asylum

127 HOURS / 127 Hours (USA 2010); Regie: Danny Boyle; Produktion: Pathé, Everest Entertainment, Film4 Productions, HandMade Films, Cloud Eight Films

8MM2 / 8 mm 2 – Hölle aus Samt (USA 2005); Regie: J. S. Cardone; Produktion: Sandstorm Films, Eurofilm Studio

THE ADVENTURES OF ICHABOD AND MR. TOAD / Die Abenteuer von Ichabod und Taddäus Kröte (USA 1949); Regie: James Algar, Clyde Geronimi, Jack Kinney; Produktion: Walt Disney Productions

ACE VENTURA JR: PET DETECTIVE / Ace Ventura 3 – Der Tier-Detektiv (USA 2009); Regie: David M. Evans; Produktion: Morgan Creek Productions

Achtzehneinhalb 18 (Deutschland 2002); Regie: Walter Molitor; Produktion: Magma

ALADDIN / Aladin (Japan, USA 1992); Regie: Masakazu Higuchi, Chinami Namba; Produktion: Golden Films, American Film Investment Corporation

ALADDIN / Aladdin (USA 2019); Regie: Guy Ritchie, John Musker; Produktion: Walt Disney Pictures, Rideback

ALICE IN WONDERLAND / Alice im Wunderland (USA 1951); Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske; Produktion: Walt Disney Productions

ALICE IN WONDERLAND / Alice im Wunderland (USA 2010); Regie: Tim Burton; Produktion: Walt Disney Pictures, Roth Films, The Zanuck Company, Team Todd

ALICE THROUGH THE LOOKING GLASS / Alice im Wunderland; Hinter den Spiegeln (USA 2016); Regie: James Bobin; Produktion: Walt Disney Pictures, Roth Films, Tim Burton Productions, Team Todd

INSIDE OUT / Alles steht Kopf (USA 2015); Regie: Pete Doctor; Produktion: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

AMERICAN PSYCHO II: ALL AMERICAN GIRL / American Psycho II: Der Horror geht weiter (USA 2002); Regie: Morgan J. Freeman; Produktion: Lionsgate Films

AMERICAN PIE PRESENTS: BAND CAMP / American Pie präsentiert: Die nächste Generation (USA 2005); Regie: Steve Rash; Produktion: Rogue Pictures

AMERICAN PIE PRESENTS: THE NAKED MILE / American Pie präsentiert: Nackte Tatsachen (USA 2006); Regie: Joe Nussbaum; Produktion: Neo Art & Logic, Capital Arts Entertainment

AMERICAN PIE PRESENTS: BETA HOUSE / American Pie präsentiert: Die College-Clique (USA 2007); Regie: Andrew Waller; Produktion: Rogue Pictures, Neo Art & Logic, Capital Arts Entertainment

AMERICAN PIE PRESENTS: THE BOOK OF LOVE / American Pie präsentiert: Das Buch der Liebe (USA 2009); Regie: John Putch; Produktion: Capital Arts Entertainment, Universal Studios

THE ARISTOCATS / Aristocats (USA 1970); Regie: Wolfgang Reithermann; Produktion: Walt Disney Productions

AVENGERS: ENDGAME / Avengers: Endgame (USA 2019); Regie: Anthony Russo, Joe Russo; Produktion: Marvel Studios

THE GOOD DINOSAUR / Arlo & Spot (USA 2017); Regie: Peter Sohn; Produktion: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

Bang Boom Bang – Ein todsicheres Ding (Deutschland 1999); Regie: Peter Thorwarth; Produktion: Becker & Häberle Filmproduktion, Senator Film, Traumwerk Filmproduktion

BARBIE film series / Barbie-Reihe (USA 2001 - 2020); Regie: Diverse; Produktion: Diverse

BARBIE AS RAPUNZEL / Barbie als Rapunzel (Kanada, USA 2002); Regie: Owen Hurley; Produktion: Mainframe Entertainment, Mattel

BARBIE OF SWAN LAKE / Barbie in Schwanensee (Kanada, USA 2003); Regie: Owen Hurley; Produktion: Mainframe Entertainment, Mattel

BARBIE IN THE 12 DANCING PRINCESSES / Barbie in: Die 12 tanzenden Prinzessinnen (USA 2006); Regie: Greg Richardson; Produktion: Mainframe Entertainment, Mattel

BATMAN film series / Batman-Reihe (USA 1966 - heute); Regie: Diverse; Produktion: Diverse

BATMAN BEGINS / Batman Begins (USA, Vereinigtes Königreich 2005); Regie: Christopher Nolan; Produktion: Warner Bros. Pictures, DC Comics, Legendary Pictures, Syncopy, Patalex III Productions

BELLE'S TALES OF FRIENDSHIP (USA 1999); Regie: Jimbo Mitchell; Produktion: Walt Disney Television Animation

THE RESCUERS / Bernard und Bianca – Die Mäusepolizei (USA 1977); Regie: Wolfgang Reithermann; Produktion: Walt Disney Productions

THE RESCUERS DOWN UNDER / Bernard und Bianca im Känguruland (USA 1990); Regie: Hendel Butoy, Mike Gabriel; Produktion: Walt Disney Productions, Walt Disney Feature Animation

THE BIG LEBOWSKI / The Big Lebowski (USA, Vereinigtes Königreich 1998); Regie: Joel Coen; Produktion: Working Title Films

BORAT! CULTURAL LEARNINGS OF AMERICA FOR MAKE BENEFIT GLORIOUS NATION OF KAZAKHSTAN / Borat – Kulturelle Lernung von Amerika, um Benefiz für glorreiche Nation von Kasachstan zu machen (USA 2006); Regie: Larry Charles; Produktion: Four By Two Films, Everyman Pictures, Dune Entertainment, Major Studio Partners, One America Productions, Ingenious Media

CARS film series / Cars-Reihe (USA 2006 - 2017); Regie: Diverse; Produktion: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

RALPH BREAKS THE INTERNET / Chaos im Netz (USA 2018); Regie: Rich Moore, Phil Johnston; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios

CINDERELLA / Cinderella (USA 2015); Regie: Kenneth Branagh; Produktion: Walt Disney Pictures, Kinberg Genre, Allison Shearmur Productions, Beagle Pug Films

COCO / Coco – Lebendiger als das Leben! (USA 2017); Regie: Lee Unkrich; Produktion: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

CONTAGION / Contagion (USA, Vereinigte Arabische Emirate 2011); Regie: Steven Soderbergh; Produktion: Participant Media, Imagination Abu Dhabi, Double Feature Films

CRUELLA / Cruella (USA 2021); Regie: Craig Gillespie; Produktion: Walt Disney Pictures, Gunn Films, Marc Platt Productions

THE THREE CABALLEROS / Drei Caballeros (USA 1944); Regie: Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts; Produktion: Walt Disney Productions

SALUDOS AMIGOS / Drei Caballeros im Sambafieber (USA 1942); Regie: Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts; Produktion: Walt Disney Productions

DONNIE DARKO / Donnie Darko (USA 2001); Regie: Richard Kelly; Produktion: Flower Films

SLEEPING BEAUTY / Dornröschen (USA 1959); Regie: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson, Wolfgang Reithermann; Produktion: Walt Disney Productions

DR. DOLITTLE 3 / Dr. Dolittle 3 (USA 2006); Regie: Rich Thorne; Produktion: Davis Entertainment

DR. DOLITTLE: TAIL TO THE CHIEF / Dr. Dolittle 4 (USA 2008); Regie: Craig Shapiro; Produktion: Davis Entertainment

DR. DOLITTLE; MILLION DOLLAR MUTT / Dr. Dolittle 5 (USA 2009); Regie: Alex Zamm; Produktion: Davis Entertainment

THREE LITTLE PIGS / Die drei kleinen Schweinchen (USA 1993); Regie: Burt Gillett; Produktion: Walt Disney Productions

THE JUNGLE BOOK / Das Dschungelbuch (USA 1967); Regie: Wolfgang Reitherman; Produktion: Walt Disney Productions

RUDYARD KIPLING'S THE JUNGLE BOOK / Das Dschungelbuch (USA 1994); Regie: Stephen Sommers; Produktion: Walt Disney Pictures, Baloo Productions, Jungle Book Films

THE JUNGLE BOOK 2/ Das Dschungelbuch 2 (USA 2003); Regie: Steve Trenbirth; Produktion: Walt Disney Pictures, Disneytoon Studios Australia

DINOSAUR / Dinosaurier (USA 2000); Regie: Eric Leighton, Ralph Zondag; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation, The Secret Lab

THREE MEN AND A LITTLE LADY / Drei Männer und eine kleine Lady (USA 1990); Regie: Emile Ardolino; Produktion: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners, Interscope Communications

DUMB & DUMBER / Dumm und Dümmer (USA 1994); Regie: Peter und Bobby Farrelly;
Produktion: Katja Motion Picture Corporation, Krevoy/Stabler/Wessler Production

DUMBO / Dumbo (USA 1941); Regie: Ben Sharpsteen; Produktion: Walt Disney Productions

FROZEN / Die Eiskönigin – Völlig unverfroren (USA 2013); Regie: Chris Buck, Jennifer Lee;
Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios

FROZEN II / Die Eiskönigin II (USA 2019); Regie: Jennifer Lee, Chris Buck; Produktion: Walt
Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios

PETE'S DRAGON / Elliot, der Drache (USA 2016); Regie: David Lowery; Produktion: Walt
Disney Pictures, Whitaker Entertainment

FANTASIA / Fantasia (USA 1940); Regie: James Algar, Samuel Armstrong; Produktion: Walt
Disney Productions

FANTASIA 2000 / Fantasia 2000 (USA 1999); Regie: Eric Goldberg, Hendel Butoy, James Algar,
Francis Glebas, Pixote Hunt, Gaëtan Brizzi, Paul Brizzi, Don Hahn; Produktion: Walt Disney
Pictures, Walt Disney Feature Animation

FAST & FURIOUS: HOBBS & SHAW / Fast & Furious: Hobbs & Shaw (USA 2019); Regie: David
Leitch; Produktion: Seven Bucks Productions, Chris Morgan Productions

QUATERMASS 2 / Feinde aus dem Nichts (Vereinigtes Königreich 1957); Regie: Val Guest;
Produktion: Hammer Film Productions

FINDING DORY / Findet Dorie (USA 2016); Regie: Andrew Stanton; Produktion: Walt Disney
Pictures, Pixar Animation Studios

FINDING NEMO / Findet Nemo (USA 2003); Regie: Andrew Stanton; Produktion: Walt Disney
Pictures, Pixar Animation Studios

THE FLINSTONES / Flinstones – Die Familie Feuerstein (USA 1994); Regie: Brian Levant;
Produktion: Amblin Entertainment, Hanna-Barbera Productions

MARCH OF MILLIONS / Die Flucht (Deutschland 2007); Regie: Kai Wessel; Produktion: ARD
Degeto Film, Arte, Bayerischer Rundfunk, EOS Entertainment, Hessischer Rundfunk, Lietuvos
Kinostudija, Lithuanian Film Studio, Südwestrundfunk, Westdeutscher Rundfunk, teamWorx
Television & Film

PIRATES OF THE CARIBBEAN film series / Fluch der Karibik-Reihe (USA 2003 - 2017); Regie:
Diverse; Produktion: Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films

FORREST GUMP / Forrest Gump (USA 1994); Regie: Ralph Zemeckis; Produktion: Wendy
Finerman Productions

FUN AND FANCY FREE / Fröhlich, Frei, Spaß dabei (USA 1947); Regie: Jack Kinney, Bill
Roberts, Hamilton Luske, William Morgan; Produktion: Walt Disney Productions

THE GOLDEN COMPASS / Der goldene Kompass (USA, Großbritannien 2007); Regie: Chris
Weitz; Produktion: New Line Cinema, Ingenious Film Partners, Scholastic Productions

SHARK TALE / Große Haie – Kleine Fische (USA 2004); Regie: Rob Letterman, Bibi Bergeron,
Vicky Jensen; Produktion: DreamWorks Animation

HARRY POTTER film series / Harry Potter-Reihe (USA, Vereinigtes Königreich 2001 - 2011);
Regie: Diverse; Produktion: Diverse

HERCULES / Hercules (USA 1997); Regie: Ron Clements, John Musker, Hamilton Luske;
Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

THE LORD OF THE RINGS film series / Der Herr der Ringe-Reihe (Neuseeland, USA 2001 -
2003); Regie: Peter Jackson; Produktion: New Line Cinema, WingNut Pictures

THE LORD OF THE RINGS SPECIAL EXTENDED EDITION film series / Der Herr der Ringe Special Extended Edition-Reihe (Neuseeland, USA 2002 - 2004); Regie: Peter Jackson; Produktion: New Line Cinema, WingNut Pictures

CHICKEN LITTLE / Himmel und Huhn (USA 2005); Regie: Marc Dindal; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

ICE AGE / Ice Age (USA 2002); Regie: Chris Wedge; Produktion: Blue Sky Studios, 20th Century Fox Animation

THE LAND BEFORE TIME / In einem Land vor unserer Zeit (USA 1988); Regie: Don Bluth; Produktion: Amblin Entertainment, Sullivan Bluth Ltd.

INTERVIEW WITH THE VAMPIRE / Interview mit einem Vampir (USA 1994); Regie: Neil Jordan; Produktion: The Geffen Film Company

JAMES BOND film series / James Bond-Reihe (Großbritannien, USA 1962 – heute); Regie: Diverse; Produktion: Diverse

JARHEAD 2: FIELD OR FIRE / Jarhead 2 – Zurück in die Hölle (USA 2014); Regie: Don Michael Paul; Produktion: BUFO, Universal Pictures

JARHEAD 3: THE SIEGE / Jarhead 3 – Die Belagerung (USA 2016); Regie: William Kaufman; Produktion: Universal 1440 Entertainment

THE JUNGLE BOOK / The Jungle Book (USA 2016); Regie: Jon Favreau; Produktion: Walt Disney Pictures, Fairview Entertainment

JURASSIC PARK / Jurassic Park (USA 1993); Regie: Steven Spielberg; Produktion: Amblin Entertainment

THE LOST WORLD: JURASSIC PARK / Vergessene Welt: Jurassic Park (USA 1997); Regie: Steven Spielberg; Produktion: Amblin Entertainment, Universal Pictures

JURASSIC PARK III / Jurassic Park III (USA 2001); Regie: Joe Johnston; Produktion: Amblin Entertainment

CLEAR AND PRESENT DANGER / Das Kartell (USA 1994); Regie: Phillip Noyce; Produktion: Paramount Pictures, Mace Neufeld Productions

HOME ALONE / Kevin – Allein zu Haus (USA 1990); Regie: Chris Columbus; Produktion: Hughes Entertainment

KINDERGARTEN COP / Kindergarten Cop (USA 1990); Regie: Ivan Reitman; Produktion: Imagine Entertainment

THE LION KING / Der König der Löwen (USA 2019); Regie: Jon Favreau; Produktion: Walt Disney Pictures, Fairview Entertainment

LOOK WHO'S TALKING TOO / Kuck mal, wer da spricht 2 (USA 1990); Regie: Amy Heckerling; Produktion: Big Mouth Production

HOME ON THE RANGE / Die Kühe sind los (USA 2004); Regie: Will Finn, John Sanford; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

THE PRINCESS AND THE FROG / KÜSS DEN FROSCH (USA 2009); Regie: John Musker, Ron Clements; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios

Lammbock – Alles in Handarbeit (Deutschland 2001); Regie: Christian Zübert; Produktion: Arte, Little Shark Entertainment, WDR

Lass jucken, Kumpel (Deutschland 1972); Regie: Franz Marischka; Produktion: Gunter Otto Produktion, Der Deutschen Dynamic-Film München, Barny-Bornhauser Film

THE LIFE OF OTHERS / Das Leben der Anderen (Deutschland 2006); Regie: Florian Henckel von Donnersmarck; Produktion: Wiedemann & Berg, Arte, Bayerischer Rundfunk, Creado Film

LEGENDS OF FALL / Legenden der Leidenschaft (USA 1994); Regie: Edward Zwick;
Produktion: TriStar Pictures, Bedford Falls Productions

MADAGASCAR / Madagascar (USA 2007); Regie: Eric Darnell, Tim McGrath; Produktion:
DreamWorks Animation, PDI/DreamWorks

MAKE MINE MUSIC / Make Mine Music (USA 1946); Regie: Jack Kinney, Clyde Geronimi,
Hamilton Luske, Joshua Meador, Robert Cormack; Produktion: Walt Disney Productions

MALEFICANT / Maleficant – Die dunkle Fee (USA 2014); Regie: Robert Stromberg; Produktion:
Walt Disney Pictures, Roth Films

MARY POPPINGS / Mary Poppins (USA 1964); Regie: Robert Stevenson; Produktion: Walt
Disney Productions

THE MASK / Die Maske (USA 1994); Regie: Chuck Russell; Produktion: New Line
Productions, Dark Horse Entertainment

MATRIX film series / Matrix-Reihe (USA 1999 - 2022); Regie: The Wachowskis; Produktion:
Diverse

MELODY TIME / Musik, Tanz und Rhythmus (USA 1948); Regie: Jack Kinney, Clyde Geronimi,
Hamilton Luske, Wilfred Jackson; Produktion: Walt Disney Productions

MINIONS / Minions (USA 2015); Regie: Pierre Coffin, Kyle Balda; Produktion: Illumination
Entertainment

MONSTERS UNIVERSITY / Die Monster Uni (USA 2013); Regie: Dan Scanlon; Produktion: Walt
Disney Pictures, Pixar Animation Studios

MRS. DOUBTFIRE / Mrs. Doubtfire – Das stachelige Kindermädchen (USA 1993); Regie: Chris
Columbus; Produktion: Blue Wolf Productions

MULAN / Mulan (USA 2020); Regie: Niki Caro; Produktion: Walt Disney Studios Motion Pictures

LEGALLY BLONDES / Natürlich Blond 3 – Jetzt geht's doppelt weiter (USA 2009); Regie: Savage Steve Holland; Produktion: Type A Films, Marc Platt Productions, Brookwell McNamara, Metro-Goldwyn-Mayer

THE NEW WORLD / The New World (USA 2005); Regie: Terrence Malick; Produktion: First Food Films, Sarah Green Film, Sunflower Productions

SONG OF THE SOUTH / Onkel Remus' Wunderland (USA 1946); Regie: Harve Foster, Wilfred Jackson; Produktion: Walt Disney Productions

ONWARD / Onward: Keine halben Sachen (USA 2020); Regie: Dan Scanlon; Produktion: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

THE GODFATHER film series / Der Pate-Reihe (USA 1972 - 1990); Regie: Francis Ford Coppola; Produktion: Diverse

THE GODFATHER / Der Pate (USA 1972); Regie: Francis Ford Coppola; Produktion: Paramount Pictures, Alfran Productions

THE GODFATHER Part II / Der Pate Teil II (USA 1974); Regie: Francis Ford Coppola; Produktion: Paramount Pictures, The Coppola Company

PETER PAN / Peter Pan (USA 1953); Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske; Produktion: Walt Disney Productions

RETURN TO NEVER LAND / Peter Pan: Neue Abenteuer in Nimmerland (USA 2002); Regie: Robin Budd; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Australia, Walt Disney Animation Canada, Walt Disney Animation Japan, Disney Movie Toons, Cornerstone Animation

PENGUINS OF MADAGASCAR / Die Pinguine aus Madagascar (USA 2014); Regie: Simon J. Smith, Eric Darnell; Produktion: DreamWorks Animation, Pacific Data Images

PINOCCHIO / Pinocchio (USA 1940); Regie: Ben Sharpsteen, Hamilton Luske; Produktion: Walt Disney Productions

PIRATES / Pirates (USA 2005); Regie: Joone; Produktion: Adam & Eve

PLANET OF THE APES film series / Planet der Affen-Reihe (USA 1968 - 2017); Regie: Diverse; Produktion: Diverse

RISE OF THE PLANET OF THE APES / Planet der Affen: Prevolution (USA 2011); Regie: Rupert Wyatt; Produktion: Chernin Entertainment

PSYCHO / Psycho (USA 1960); Regie: Alfred Hitchcock; Produktion: Shamley Productions

PULP FICTION / Pulp Fiction (USA 1994); Regie: Quentin Tarantino; Produktion: A Band Apart, Jersey Films

WRECK-IT RALPH / Ralph reichts (USA 2012); Regie: Rich Moore; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios

FIRST BLOOD / Rambo (USA 1982); Regie: Ted Kotcheff; Produktion: Anabasis N.V., Elcajo Productions

RAYA AND THE LAST DRAGON / Raya und der letzte Drache (USA 2021); Regie: Don Hall, Carlos Lopez Estrada; Produktion: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

RESERVOIR DOGS / Reservoir Dogs (USA 1992); Regie: Quentin Tarantino; Produktion: Live America Inc., Dog Eat Dog Productions

ROBIN HOOD / Robin Hood (USA 1973); Regie: Wolfgang Reithermann; Produktion: Walt Disney Productions

ROBOTS / Robots (USA 2005); Regie: Chris Wedge; Produktion: Blue Sky Studios, 20th Century Fox Animation

ROCKY film series / Rocky-Reihe (USA 1976 – 2006); Regie: Diverse; Produktion: Diverse

ROCKY / Rocky (USA 1976); Regie: John G. Avildsen; Produktion: Chartoff-Winkler Productions

ROCKY II / Rocky II (USA 1976); Regie: Sylvester Stallone; Produktion: Chartoff-Winkler Productions

ROCKY IV/ Rocky IV – Der Kampf der Jahrhunderts (USA 1985); Regie: Sylvester Stallone; Produktion: United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer

S. DARKO – EINE DONNIE DARKO SAGA / S. Darko (USA 2009); Regie: Chris Fisher; Produktion: Silver Nitrate Productions

SCARFACE / Scarface (USA 1982); Regie: Brian De Palma; Produktion: Universal Pictures

TREASURE ISLAND / Die Schatzinsel (USA 1950); Regie: Byron Haskin; Produktion: Walt Disney Productions

SCHULMÄDCHEN-REPORT / Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten (Deutschland 1970); Regie: Ernst Hofbauer; Produktion: Rapid Film

BEAUTY AND THE BIEST / Die Schöne und das Biest (USA 2017); Regie: Bill Condon; Produktion: Walt Disney Pictures, Mandeville Films

THE SCORPION KING 2: RISE OF A WARRIOR / Scorpion King: Der Aufstieg eines Kriegers (Deutschland, Frankreich, USA 2008); Regie: Russell Mulcahy; Produktion: Universal Pictures, ApolloMovie Beteiligungs, Film Afrika Worldwide, The Sommers Company

THE SCORPION KING 3: BATTLE OF REDEMPTION / The Scorpion King 3 – Kampf um den Thron (USA 2012); Regie: Roel Reine; Produktion: Universal 1440 Entertainment

THE SCORPION KING 4: QUEST FOR POWER / The Scorpion King 4 – Der verlorene Thron (USA 2015); Regie: Mike Elliot; Produktion: Universal 1440 Entertainment

THE SCORPION KING: BOOK OF SOULS / Scorpion King: Das Buch der Seelen (USA 2018); Regie: Don Michael Paul; Produktion: Universal 1440 Entertainment

TREASURE PLANET / Der Schatzplanet (USA 2002); Regie: Ron Clements, John Musker; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS / Schneewittchen und die sieben Zwerge (USA 1937); Regie: David Hand; Produktion: Walt Disney Productions

SHREK film series / Shrek-Reihe (USA 2001 - 2010); Regie: Diverse; Produktion: DreamWorks Animation, PDI/ DreamWorks (Teil 1-3)

SHREK / Shrek – Der tollkühne Held (USA 2001); Regie: Andrew Adamson, Vicky Jensen; Produktion: PDI/ DreamWorks

SHREK 2 / Shrek – Der tollkühne Held kehrt zurück (USA 2006); Regie: Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon; Produktion: PDI/ DreamWorks

THE SIMPSONS MOVIE / Simpsons – Der Film (USA 2007); Regie: David Silverman; Produktion: Gracie Films

SISSI-TRILOGIE / Sissi-Trilogie (Österreich 1955-1957); Regie: Ernst Marischka; Produktion: Erma-Film

SOLO: A STAR WARS STORY / Solo: A Star Wars Story (USA 2018); Regie: Ron Howard; Produktion: Lucasfilm

SOUL / Soul (USA 2020); Regie: Pete Doctor; Produktion: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios

SPEED / Speed (USA 1994); Regie: Jan de Bont; Produktion: Mark Gordon Productions

Speer und Er (Deutschland 2005); Regie: Heinrich Breloer; Produktion: Bavaria Media GmbH, Bavaria-Filmkunst Verleih

SPIDER-MAN 3 / Spider-Man 3 (USA 2007); Regie: Sam Raimi; Produktion: Columbia Pictures, Laura Ziskin Productions, Marvel Entertainment

STAR WARS film series / Star Wars-Reihe (USA 1977 - 2016); Regie: Diverse; Produktion: Lucasfilm Ltd. (Teil 1-8), Bad Robot Productions (Teil 7)

STAR WARS: EPISODE I – THE PHANTOM MENACE / Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung (USA 1999); Regie: George Lucas; Produktion: Lucasfilm Ltd.

STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE / Star Wars Episode IV: Eine neue Hoffnung (USA 1977); Regie: George Lucas; Produktion: Lucasfilm Ltd.

STAR WARS: EPISODE V – THE EMPIRE STRIKES BACK / Star Wars Episode V: Das Imperium schlägt zurück (USA 1980); Regie: Irvin Kershner; Produktion: Lucasfilm Ltd.

STAR WARS: EPISODE VI – RETURN OF THE JEDI / Star Wars Episode VI: Die Rückkehr der Jedi-Ritter (USA 1983); Regie: Richard Marquand; Produktion: Lucasfilm Ltd.

STAR WARS – THE FORCE AWAKENS / Star Wars: Das Erwachen der Macht (USA 2014); Regie: J. J. Abrams; Produktion: Lucasfilm Ltd., Bad Robot Productions

STEAMBOAT WILLIE / Steamboat Willie (USA 1930); Regie: Ub Iwerks, Walt Disney; Produktion: Walt Disney Productions

STITCH! THE MOVIE / Stitch & Co. – Der Film (USA 2003); Regie: Tony Craig, Robert Gannaway; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation, Rough Draft Korea, Starburst Animation

SUCKER PUNCH / Sucker Punch (USA 2011); Regie: Zack Snyder; Produktion: Legendary Pictures, Cruel and Unusual Films

SUPERMAN II / Superman II – Allein gegen alle (Vereinigtes Königreich, USA 1980); Regie: Richard Lester; Produktion: Dovemead Ltd., International Film Production

LADY AND THE TRAMP / Susi und Strolch (USA 2019); Regie: Charlie Bean; Produktion: Walt Disney Pictures, Taylor Made

TARZAN & JANE / Tarzan & Jane (USA 2002); Regie: Victor Cook, Steve Loter; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation

TATORT film series / Tatort-Reihe (Deutschland, Österreich, Schweiz 1970 - heute); Regie: Diverse; Produktion: Diverse

Tatort: Der gelbe Unterrock (USA 1980); Regie: Kristian Kühn; Produktion: SWF

REIFEZEUGNIS / Tatort: Reifezeugnis (USA 1977); Regie: Wolfgang Petersen; Produktion: NDR

TAXI DRIVER / Taxi Driver (USA 1976); Regie: Martin Scorsese; Produktion: Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions

TERMINATOR film series / Terminator-Reihe (USA 1984 – 2019); Regie: Diverse; Produktion: Diverse

TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY / Terminator 2 – Tag der Abrechnung (USA 1991); Regie: James Cameron; Produktion: Carolco Pictures, Pacific Western Productions, Lightstorm Entertainment, Le Studio Canal+ S.A.

THOR / Thor (USA 2011); Regie: Kenneth Branagh; Produktion: Marvel Studios

TINKER BELL film series / Tinker Bell-Reihe (USA 2008 - 2015); Regie: Diverse; Produktion: Disneytoon Studios, Walt Disney Pictures (Teil 1-3), Prana Studios (Teil 5)

TRIUMPH OF THE WILL / Triumph des Willens (Deutschland 1935); Regie: Leni Riefenstahl;
Produktion: Reichsparteitag-Film

TRUE ROMANCE / True Romance (USA 1993); Regie: Tony Scott; Produktion: Morgan Creek
Productions, Davis Films, A Band Apart

TOY STORY / Toy Story (USA 199); Regie: John Lasseter; Produktion: Walt Disney Pictures,
Pixar Animation Studios

TOY STORY 2 / Toy Story 2 (USA 1999); Regie: John Lasseter; Produktion: Walt Disney
Pictures, Pixar Animation Studios

TOY STORY 3 / Toy Story 3 (USA 2010); Regie: Lee Unkrich; Produktion: Walt Disney Pictures,
Pixar Animation Studios

TRUE LIES / True Lies – Wahre Lügen (USA 1994); Regie: James Cameron; Produktion:
Lightstorm Entertainment

DOWNFALL / Der Untergang (Deutschland, Italien, Russland, Österreich 2004); Regie: Oliver
Hirschbiegel; Produktion: Constantin Film

MOANA / Vaiana (USA 2016); Regie: Ron Clements, John Musker; Produktion: Walt Disney
Pictures, Walt Disney Animation Studios

INCREDIBLES 2 / Die Unglaublichen 2 (USA 2018); Regie: Brad Bird; Produktion: Walt Disney
Pictures, Pixar Animation Studios

FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL / Vier Hochzeiten und ein Todesfall (USA 1994); Regie:
Mike Newell; Produktion: PolyGram Filmed Entertainment, Channel Four Films, Working
Title Films

WAKING SLEEPING BEAUTY / Waking Sleeping Beauty (USA 2009); Regie: Don Hahn;
Produktion: Stone Circle Pictures

WALT DISNEY / Walt Disney – Der Zauberer (USA 2015); Regie: Sarah Colt; Produktion: Sarah Colt Productions

WINNIE THE POOH / Winnie Puuh (USA 2011); Regie: Stephen J. Anderson, Don Hall; Produktion: Walt Disney Pictures, Walt Disney Animation Studios

THE MIRACLE OF BERN / Das Wunder von Bern (Deutschland 2003); Regie: Sönke Wortmann; Produktion: Little Shark GmbH, Senator Film Produktion, SevenPicture Film

BACK TO THE FUTURE PART II / Zurück in die Zukunft II (USA 1988); Regie: Robert Zemeckis; Produktion: Amblin Entertainment, Universal Pictures

11.6 Serien

TIMON & PUMBAA / Die Abenteuer von Timon und Pumbaa (USA 1995 - 1999); Regie: Diverse; Produktion: Walt Disney Television, Walt Disney Television Animation

ALADDIN / Aladdin (USA 1994 - 1995); Regie: Diverse; Produktion: Walt Disney Television

THE LITTLE MERMAID / Ariel, die Meerjungfrau (USA 1992 - 1994); Regie: Diverse; Produktion: Walt Disney Television Animation

DORA THE EXPLORER / Dora (USA 2000 - 2015); Regie: Diverse; Produktion: Nickelodeon Animation Studio

THE LION GUARD / Die Garde der Löwen (USA 2015 – 2019); Regie: Diverse; Produktion: Disney Television Animation

Die Harald Schmidt Show (Deutschland 1995 – 2003, 2011 - 2014); Regie: Diverse; Produktion: Brainpool, Bonito TV, Kogel & Schmidt GmbH

TALESPIN / Käpt'n Balu und seine tollkühne Crew (USA 1990 - 1991); Regie: Diverse; Produktion: Walt Disney Television Animation

LASSIE / Lassie (USA 1954 - 1973); Regie: Diverse; Produktion: Lassie Television, Robert Maxwell Associates, Jack Wrather Productions

LOST / Lost (USA 2004 - 2010); Regie: Diverse; Produktion: Bad Robot Productions, Touchstone Television, ABC Studios

PEPPA PIG / Peppa Wutz (USA 2004 - heute); Regie: Diverse; Produktion: Astley Baker Davies Ltd, The Elf Factory Limited, Gaston's Cave Ltd, Contender Entertainment Group, Rubber Duck, E1 Kids/ Entertainment One Family, Entertainment One

THE SIMPSONS / Die Simpsons (USA 1989 - heute); Regie: Diverse; Produktion: Gracie Films, 20th Television

SING ME A STORY WITH BELLE (USA 1995 – 1996); Regie: Steve Purcell; Produktion: Patrick Davidson Productions, Walt Disney Television

SOUTH PARK / South Park (USA 1997 - heute); Regie: Diverse; Produktion: Celluloid Studios, Braniff Productions, Parker Stone Productions, South Park Studios

[UNVERÖFFENTLICHT] ALADDIN / Aladdin (k. A.); Regie: k. A.; Produktion: k. A.

[UNVERÖFFENTLICHT] THE BEAUTY AND THE BEAST / Die Schöne und das Biest (k. A.); Regie: k. A.; Produktion: k. A.

11.7 Sonstige Videos

All Disney Direct to DVD Movies – Disneycember; Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=0whmsW7LTCA>. Zugriff am: 04.06.2021

Disney's Masterpiece Collection VHS Commercial (1994); Veröffentlicht unter: https://www.youtube.com/watch?v=MEdXNZb_-VE. Zugriff am: 27.08.2018

Disney's - Holiday Classics VHS Commercial (1997); Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TCREw8LIBIA>. Zugriff am: 29.08.2018

Disney Vault Ad- Scarcity Principle of Persuasion (Deadline Technique); Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=T4JPpUL-Nus>. Zugriff am: 12.04.2019

Kingdom Hearts II - Part 39: The Return Of Jafar; Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ckdPH4VMv3c>. Zugriff am: 22.02.2020

Nuka's Full Story | Scar's Neglected Heir: Discovering Disney's The Lion King: Discovering Disney; Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8yF6Je5tdk>. Zugriff am: 19.05.2021

Sarabi's Full Story | Where Was Simba's Mother In The Lion King II?: Discovering Disney; Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sD9atmqi2eg>. Zugriff am: 19.05.2021

"The Return of Jafar" (1994) Trailer; Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4BimOXmpW3k>. Zugriff am: 16.02.2020

Top 10 Best Straight to DVD Disney Sequels; Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wCUdaQXrjzg>. Zugriff am: 04.06.2021

Top 10 Worst Straight to DVD Disney Sequels; Veröffentlicht unter: https://www.youtube.com/watch?v=sEl6cXB_riA. Zugriff am: 04.06.2021

Top 5 Worst & Best Disney Sequels (Animated); Veröffentlicht unter: <https://www.youtube.com/watch?v=A4ciU0zO3YI>. Zugriff am: 04.06.2021

11.8 Videospiele

KINGUDAMU HÄTSU TSŪ / Kingdom Hearts II (Japan 2005); Regie: Tetsuya Nomura; Entwickler: Square Enix Product Development Division 1; Publisher: Square Enix, Buena Vista Games. PlayStation 2

ASTÉRIX SÉRIE DE BANDE DESINEE / Asterix-Comicroihe (Frankreich 1961 - heute); Autoren: René Goscinny, Albert Uderzo, Jean-Yves; Verlag: Egmont Ehapa Media

11.9 Bilder

Abbildung: Aladin von Golden Films. Veröffentlicht unter: <https://www.ebay.de/itm/Aladin-PolyGram-Video-VHS/382919584807?hash=item5927c92c27:g:cq4AAOSwnipWVuF6>.
Zugriff am: 14.03.2020

Abbildung: *Aladdin und der König der Diebe* auf VHS. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Aladdin-König-Diebe-Carl-Johnson/dp/B00004RTBU/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=18V0IUXVFRCGG&dchild=1&keywords=aladdin+und+der+könig+der+diebe+vhs&qid=1619955203&sprefix=aladdin+un%2Caps%2C226&sr=8-1. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: *Arielle, die Meerjungfrau 2 – Sehnsucht nach dem Meer* auf VHS. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Arielle-die-Meerjungfrau-Sehnsucht-nach/dp/B00004UAHI/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=3N8C1ZEQZJLPF&dchild=1&keywords=arielle+die+meerjungfrau+2+vhs&qid=1620769213&sprefix=arielle+die+m eerjung%2Caps%2C251&sr=8-1. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: *Barbie als Rapunzel* auf DVD. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Barbie-als-Rapunzel-Owen-Hurley/dp/B00006K0H7/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=1LVNOARXPULHR&dchild=1&keywords=barbie+als+rapunzel&qid=1604360253&rnid=1703609031&s=dvd&sprefix=barbie+als+%2Caps%2C205&sr=1-1. Zugriff am: 03.11.2020

Abbildung: *Belles zauberhafte Welt* auf VHS. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Die-Schöne-das-Biest-zauberhafte/dp/B00004S5OQ/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=LAB48CI729MI&dchild=1&keywords=die+schöne+und+das+biest+belles+zauberhafte+welt+vhs&qid=1620163666&sprefix=die+schöne+und+das+bieste+belles+zauberha%2Caps%2C238&sr=8-1.
Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: Die Darstellung der verfügbaren Filme auf Disney+ am 15.05.2021.

Veröffentlicht unter: <https://disney.fandom.com/wiki/Suri>. Eigener Screenshot von Disney+ am: 15.05.2021

Abbildung: *Dinosaurier*, der erste computeranimierte Film von Walt Disney. Veröffentlicht unter: <https://disney.fandom.com/wiki/Suri>. Zugriff am: 18.08.2020

Abbildung: Die Disney Prinzessinnen in *Chaos im Netz*. Veröffentlicht unter: <https://ew.com/movies/2018/08/09/ralph-breaks-the-internet-disney-princesses/>. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: *Dschafars Rückkehr* auf VHS. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Dschafars-Rückkehr-VHS-Mark-Watters/dp/B00004RPZ1/ref=sr_1_1?_mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&dchild=1&keywords=dschafars+rückkehr+vhs&qid=1619870877&sr=8-1. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: DVD multi-pack. Veröffentlicht unter: https://www.gruv.com/product/war_10_movie_collection_dvd. Zugriff am: 31.12.2020

Abbildung: Jafar als Dschinni in *Kingdom Hearts II*. Veröffentlicht unter: <https://i.ytimg.com/vi/1nmrJPIogbA/maxresdefault.jpg>. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: *Der König der Löwen 2 – Simbas Königreich* auf VHS. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/König-Löwen-Simbas-Königreich-VHS/dp/B00004RX2X/ref=sr_1_3?_mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=ZXISXGURMFIZ&dchild=1&keywords=der+könig+der+löwen+2+vhs&qid=1620630202&srefix=der+köni%2Caps%2C205&sr=8-3. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: Logo von Walt Disney Pictures. Veröffentlicht unter: <https://www.giornalettismo.com/wp-content/uploads/2012/06/Walt-Disney-Pictures-Logo-01.jpg>. Zugriff am: 22.08.2018

Abbildung: *Pocahontas 2 – Reise in eine neue Welt* auf VHS. Veröffentlicht unter: <https://www.ebay.de/itm/Pocahontas-2-Reise-in-eine-neue-Welt-1999-VHS-Walt-Disney-neuwertig/114205256432?epid=3923696>. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: *Die Schöne und das Biest: Belles zauberhafte Welt* auf DVD. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Die-Schöne-das-Biest-zauberhafte/dp/B003YNHQSO/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=3J654QCGJMG62&dchild=1&keywords=belles+zauberhafte+welt&qid=1621687675&srefix=belles+za%2Caps%2C180&sr=8-1. Zugriff am: 04.06.2021

Abbildung: *Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber* auf VHS. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Die-Schöne-das-Biest-Weihnachtszauber/dp/B00004RVEH/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=2NTR8B05F1FJ5&dchild=1&keywords=die+schöne+und+das+biest+weihnachtszauber+vhs&qid=1620076606&srefix=die+schöne+und+das+biest+weihna%2Caps%2C187&sr=8-1. Zugriff am: 19.05.2021

Abbildung: *Tarzan*, der letzte Film der Disney-Renaissance. Veröffentlicht unter: <https://www.pinterest.de/pin/220465344237849946/>. Zugriff am: 20.08.2020

11.10 Disney-Meisterwerke

Hier befinden sich ausschließlich die Quellen zu den DVD-Veröffentlichungen, auf denen diese Disneyfilme als Meisterwerke bezeichnet werden

Amazon (2019a): *Aladdin (Special Edition)*. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Aladdin-Special-Collection-Donald-Ernst/dp/B00B1ZSVFO/ref=sr_1_12?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=1PNSJC48FEZTJ&keywords=aladdin&qid=1565008064&s=dvd&srefix=ala%2Caps%2C202&sr=1-12. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019b): *Die Schöne und das Biest - Special*. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Die-Schöne-das-Biest-Special/dp/B00006FMZX/ref=sr_1_23?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=33UST1ONKZPCH

&keywords=die+schöne+und+das+biest&qid=1565008175&s=dvd&sprefix=die+sch%2Cdvd%2C205&sr=1-23. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019c): Der König der Löwen. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/König-Löwen-Special-DVDs/dp/B00008POJA/ref=sr_1_31?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=1GOQO073OCPET&keywords=der+könig+der+löwen&qid=1565008247&s=dvd&sprefix=der+könig+der%2Cdvd%2C179&sr=1-31. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019d): Pocahontas – Eine indianische Legende (Special Collection). Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Pocahontas-indianische-Legende-Special-Collection/dp/B000051WDE/ref=sr_1_16?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=2I8ZJWG9FTW4M&keywords=pocahontas&qid=1565008325&s=dvd&sprefix=pocah%2Cdvd%2C200&sr=1-16. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019e): Arielle, die Meerjungfrau. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Arielle-Meerjungfrau-Special-Jodie-Benson/dp/B000HDZCH6/ref=sr_1_7?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=UD1CXSG2F37A&keywords=arielle+die+meerjungfrau&qid=1565008394&s=dvd&sprefix=arielle%2Cdvd%2C184&sr=1-7. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019f): Susi und Strolch (Special Collection). Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Strolch-Special-Collection-Donald-Halliday/dp/B00GZKDY1G/ref=sr_1_8?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=8B1MCWTOUD9H&keywords=susi+und+strolch&qid=1565008483&s=dvd&sprefix=susi+u%2Cdvd%2C416&sr=1-8. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019g): Cinderella. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Cinderella-Special-Donald-Halliday/dp/B00GZKDYJ8/ref=sr_1_49?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=W3USI35YPV4O&keywords=cinderella&qid=1565008591&s=dvd&sprefix=cinder%2Cdvd%2C196&sr=1-49. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019h): Der Glöckner von Notre Dame (Special Collection). Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Glöckner-Notre-Dame-Special-Collection/dp/B00005UOJA/ref=sr_1_7?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=1A0D8GRXJN19E&keywords=der+glöckner+von+notre+dame&qid=1565008645&s=dvd&sprefix=der+gl%2C dvd%2C192&sr=1-7. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019i): Atlantis – Das Geheimnis der verlorenen Stadt. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Atlantis-Das-Geheimnis-verlorenen-Stadt/dp/B00005UOJD/ref=sr_1_6?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=1IOR09AHM8JOA&keywords=atlantis+disney+dvd&qid=1565008739&s=dvd&sprefix=atlantis+dis%2C dvd%2C175&sr=1-6. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019j): 101 Dalmatiner. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/101-Dalmatiner-Gerd-Vespermann/dp/B00004SAIC/ref=sr_1_12?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=QLL61TWML9JO&keywords=101+dalmatiner&qid=1565008727&s=dvd&sprefix=101+dal%2C dvd%2C169&sr=1-12. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019k): Mulan. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Mulan-Special-DVDs-Pam-Coats/dp/B00005AXKF/ref=sr_1_3?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&keywords=mulan+disney+dvd&qid=1565008820&s=dvd&sr=1-3. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019l): Tarzan. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Tarzan-Special-DVDs-Max-Felder/dp/B0007W9DLS/ref=sr_1_8?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=3SMLCXQDVZ3OS&keywords=tarzan+disney+dvd&qid=1565008828&s=dvd&sprefix=tarzan+di%2C dvd%2C170&sr=1-8. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019m): Lilo & Stitch (Special Collection). Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Stitch-Special-Collection-Christopher-Boyes/dp/B000067FYS/ref=sr_1_5?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&keywords=lilo+und+stitch+disney+dvd&qid=1565008896&s=dvd&sr=1-5. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019n): Ein Königreich für ein Lama (Special Collection). Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Ein-Königreich-Lama-Special-Collection/dp/B00005NVFS/ref=sr_1_3?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&keywords=lama+disney+dvd&qid=1565008902&s=dvd&sr=1-3. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019o): Bambi (Disney Meisterwerke). Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Bambi-Disney-Meisterwerke-DVDs-Special/dp/B0007A9OGY/ref=sr_1_7?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&keywords=bambi+disney+dvd&qid=1565008967&s=dvd&sr=1-7. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019p): Bärenbrüder. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Bärenbrüder-Daniel-Brühl/dp/B0001FFH8Y/ref=sr_1_4?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&keywords=bärenbrüder+disney+dvd&qid=1565008977&s=dvd&sr=1-4. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2019q): Cap und Capper (Special Edition). Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/Capper-Special-Collection-Buddy-Baker/dp/B00005NVFM/ref=sr_1_5?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&keywords=cap+und+capper+disney+dvd&qid=1565009082&s=dvd&sr=1-5. Zugriff am: 05.08.2019

Amazon (2020a): The Return of Jafar [VHS]. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.com/-/de/dp/6303036813/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&keywords=the+return+of+jafar+vhs&qid=1581860822&sr=8-1. Zugriff am: 16.02.2020

Amazon (2020b): Die Schöne und das Biest - Teil 1, 2 & 3 [3 DVDs]. Veröffentlicht unter: https://www.amazon.de/dp/B07GJ4PR5X/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=ÅMÅŽÕÑ&crd=2WSJ2WQAOC33K&dchild=1&keywords=die+schöne+und+das+biest+box&qid=1588714146&prefix=die+schöne+und+%2Caps%2C202&sr=8-1. Zugriff am: 12.07.2020

11.11 Musik

Arabische Nächte; in: *Aladdin*

Arabische Nächte; in: *Dschafars Rückkehr*

Haftbefehl: Chabos wissen wer der Babo ist; auf: ebd.: Blockplatin, Label: Azzlackz.
Veröffentlicht im Jahr: 2013. Track Nr. 2 auf CD 1 „Block“

Seid bereit; in: *Der König der Löwen*

We Wish You a Merry Christmas; in: *Disney's - Holiday Classics VHS Commercial (1997)*

Anhang "AGF 2019"

Titelrecherche mit folgenden Suchbegriffen:

[Titel:*aladdin*, *dschafar*ckkehr*, *die*ne*und*das*biest*, *pocahontas*, *der*nig*der*I*wen*, *arielle*meerjungfrau*]

Zeitraum: 01.01.1992 - 08.10.2019

Zuschauer ab 3, ab14, Frauen und Männer ab 14 und Altersgruppen

Millionen und Marktanteile in %

BRD gesamt, Fernsehpanel deutschsprachig (vor 2016 D+EU)

Sender	Titel	Wochentag	Datum	Startzeit	Dauer	Endezeit	Zuschauer gesamt		Erwachsene ab 14 Jahre		Frauen ab 14
							Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)
DisneyChan	ALADDIN	Fr	14.02.2014	20:15:27	01:22:22	21:50:39	0,486	1,6	0,327	1,1	0,246
DisneyChan	ALADDIN	So	16.02.2014	13:31:46	01:22:21	14:54:06	0,424	2,5	0,338	2,1	0,192
DisneyChan	Pocahontas	Fr	14.03.2014	20:15:18	01:12:28	21:37:32	0,615	2,0	0,427	1,5	0,268
DisneyChan	Pocahontas	So	16.03.2014	13:29:07	01:12:28	14:41:34	0,258	1,6	0,189	1,2	0,121
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	Fr	21.03.2014	20:15:30	01:05:17	21:29:56	0,268	0,8	0,200	0,7	0,139
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	So	23.03.2014	13:30:01	01:05:18	14:35:18	0,118	0,8	0,088	0,6	0,054
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Sa	12.04.2014	20:15:15	01:06:08	21:31:31	0,517	1,8	0,377	1,4	0,256
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	So	13.04.2014	13:28:02	01:06:09	14:34:10	0,260	2,0	0,172	1,4	0,107
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN	Do	17.04.2014	20:14:28	01:20:01	21:50:12	0,688	2,3	0,564	2,0	0,341
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	Sa	19.04.2014	20:14:15	01:12:19	21:37:09	0,508	1,8	0,370	1,4	0,224
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN	So	20.04.2014	13:30:21	01:20:00	14:50:20	0,248	2,3	0,170	1,7	0,106
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	So	20.04.2014	14:56:19	01:12:19	16:08:37	0,283	2,7	0,211	2,1	0,130
DisneyChan	Aladdin - Dschafars Rückkehr	Sa	03.05.2014	20:14:23	01:02:52	21:27:44	0,258	0,9	0,166	0,6	0,102
DisneyChan	Aladdin - Dschafars Rückkehr	So	04.05.2014	14:47:24	01:02:52	15:50:15	0,147	1,1	0,104	0,8	0,050
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Sa	10.05.2014	20:14:06	01:14:03	21:38:01	0,245	0,8	0,151	0,5	0,085
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	So	11.05.2014	14:37:23	01:14:03	15:51:25	0,258	1,6	0,163	1,0	0,105
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Fr	18.07.2014	20:13:59	01:07:43	21:30:37	0,299	1,4	0,232	1,1	0,172
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Sa	19.07.2014	15:55:57	01:06:08	17:02:04	0,111	1,0	0,076	0,7	0,054
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	So	20.07.2014	13:34:43	01:07:42	14:42:24	0,188	1,3	0,134	1,0	0,092
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	So	07.09.2014	14:57:31	01:05:18	16:02:48	0,211	1,6	0,131	1,0	0,103
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	So	09.11.2014	12:52:28	01:07:43	14:00:10	0,340	2,5	0,261	2,1	0,136
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	So	23.11.2014	15:45:03	01:12:19	16:57:21	0,353	2,0	0,289	1,7	0,187
DisneyChan	ALADDIN	Sa	29.11.2014	20:14:26	01:22:21	21:55:26	0,368	1,2	0,265	0,9	0,162
DisneyChan	ALADDIN	So	30.11.2014	12:50:43	01:22:22	14:13:04	0,293	2,0	0,229	1,7	0,129
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	Sa	20.12.2014	20:14:03	01:02:58	21:33:09	0,505	1,6	0,346	1,2	0,244
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	So	21.12.2014	11:25:06	01:02:58	12:28:03	0,255	1,8	0,187	1,4	0,139
DisneyChan	Aladdin - Dschafars Rückkehr	Do	25.12.2014	15:51:17	01:02:52	16:54:08	0,108	0,7	0,050	0,3	0,028
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Fr	26.12.2014	15:46:39	01:14:03	17:00:41	0,123	0,7	0,078	0,5	0,055
DisneyChan	Pocahontas	Fr	20.02.2015	20:14:08	01:12:27	21:37:40	0,394	1,2	0,291	0,9	0,213
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	Sa	21.02.2015	20:14:35	01:05:19	21:30:24	0,375	1,2	0,273	0,9	0,182
DisneyChan	Pocahontas	So	22.02.2015	11:22:36	01:12:28	12:35:03	0,200	1,4	0,123	0,9	0,083
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	So	22.02.2015	12:41:21	01:05:18	13:46:38	0,203	1,3	0,143	1,0	0,085
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN	Fr	20.03.2015	20:14:15	01:20:00	21:50:59	0,615	2,0	0,459	1,5	0,341
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN	So	22.03.2015	11:21:15	01:20:00	12:41:14	0,370	2,5	0,260	1,8	0,151
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	So	22.03.2015	12:48:40	01:12:19	14:00:58	0,580	3,8	0,463	3,2	0,327
DisneyChan	Dschafars Rückkehr	Fr	10.04.2015	20:14:28	01:02:32	21:27:06	0,218	0,8	0,126	0,5	0,064
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Sa	11.04.2015	20:14:22	01:14:03	21:38:01	0,348	1,1	0,230	0,8	0,122
DisneyChan	ALADDIN	So	12.04.2015	11:19:36	01:22:21	12:41:56	0,234	2,1	0,177	1,7	0,084

Anhang "AGF 2019"

DisneyChan	Dschafars Rückkehr	So	12.04.2015	12:46:39	01:02:32	13:49:10	0,190	1,6	0,152	1,4	0,080
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	So	12.04.2015	13:54:07	01:14:03	15:08:09	0,200	1,7	0,148	1,3	0,077
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Fr	10.07.2015	20:14:23	01:06:08	21:32:03	0,386	1,6	0,275	1,2	0,178
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Sa	11.07.2015	20:14:45	01:07:43	21:33:38	0,303	1,4	0,231	1,1	0,153
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	So	12.07.2015	13:49:02	01:06:09	14:55:10	0,152	1,2	0,131	1,0	0,089
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	So	12.07.2015	15:01:40	01:07:42	16:09:21	0,233	1,7	0,195	1,4	0,123
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	So	23.08.2015	15:24:44	01:05:18	16:30:01	0,117	0,9	0,100	0,8	0,053
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	Fr	28.08.2015	20:14:04	01:12:19	21:40:47	0,399	1,5	0,298	1,2	0,177
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	So	30.08.2015	13:45:27	01:12:19	14:57:45	0,091	0,7	0,053	0,4	0,043
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	So	11.10.2015	15:12:55	01:14:02	16:26:56	0,106	0,7	0,087	0,6	0,038
DisneyChan	ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU	Fr	20.11.2015	20:14:47	01:15:06	21:51:48	0,575	1,9	0,422	1,4	0,306
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	So	22.11.2015	11:19:19	01:06:08	12:25:26	0,474	3,6	0,364	3,0	0,250
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	So	22.11.2015	12:33:50	01:07:42	13:41:31	0,413	2,8	0,345	2,5	0,242
DisneyChan	ALADDIN	Fr	11.12.2015	20:14:09	01:22:21	21:58:32	0,541	1,8	0,412	1,4	0,242
DisneyChan	ALADDIN	So	13.12.2015	09:44:37	01:22:21	11:06:57	0,279	2,6	0,194	1,9	0,093
DisneyChan	Dschafars Rückkehr	So	13.12.2015	11:15:53	01:02:32	12:18:24	0,355	2,3	0,277	1,9	0,108
DisneyChan	Die Schöne und das Biest	Fr	18.12.2015	20:14:11	01:17:09	21:53:14	0,835	2,7	0,661	2,2	0,473
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	Sa	19.12.2015	20:14:42	01:02:58	21:32:18	0,519	1,7	0,406	1,4	0,304
DisneyChan	Die Schöne und das Biest	So	20.12.2015	11:30:22	01:17:09	12:47:30	0,344	2,3	0,234	1,7	0,136
DisneyChan	ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU	So	20.12.2015	18:44:55	01:15:05	19:59:59	0,665	2,3	0,572	2,1	0,342
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	So	14.02.2016	12:08:45	01:05:18	13:14:02	0,184	1,2	0,127	0,9	0,078
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	So	17.04.2016	11:02:36	01:12:19	12:14:54	0,331	2,5	0,248	2,0	0,152
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Fr	24.06.2016	20:14:14	01:06:08	21:35:37	0,466	1,9	0,260	1,1	0,201
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Sa	25.06.2016	20:14:34	01:07:42	21:37:04	0,293	1,0	0,184	0,7	0,121
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER Wdh	So	26.06.2016	09:35:39	01:06:08	10:41:46	0,238	2,7	0,151	1,8	0,114
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN Wdh	So	26.06.2016	10:47:45	01:07:42	11:55:26	0,322	2,8	0,210	2,0	0,157
DisneyChan	Pocahontas	Fr	08.07.2016	20:14:50	01:12:27	21:41:03	0,249	1,0	0,184	0,7	0,110
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	Fr	08.07.2016	21:41:04	01:05:19	23:00:09	0,234	1,0	0,189	0,8	0,136
DisneyChan	Pocahontas Wdh	So	10.07.2016	09:42:44	01:12:27	10:55:10	0,157	1,9	0,102	1,3	0,081
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt Wdh	So	10.07.2016	11:02:40	01:05:18	12:07:57	0,152	1,5	0,103	1,1	0,084
DisneyChan	Dschafars Rückkehr	Fr	15.07.2016	20:14:42	01:02:32	21:31:05	0,085	0,3	0,052	0,2	0,032
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Sa	16.07.2016	20:14:13	01:14:03	21:40:47	0,145	0,6	0,072	0,3	0,051
DisneyChan	Dschafars Rückkehr Wdh	So	17.07.2016	09:47:51	01:02:32	10:50:22	0,183	2,2	0,095	1,2	0,079
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE Wdh	So	17.07.2016	10:57:51	01:14:02	12:11:52	0,238	2,2	0,180	1,7	0,119
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	Fr	23.09.2016	21:03:11	01:12:19	22:29:19	0,403	1,5	0,279	1,1	0,171
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH Wdh	So	25.09.2016	09:52:38	01:12:19	11:04:56	0,166	1,8	0,109	1,3	0,070
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	So	27.11.2016	11:33:07	01:07:43	12:40:49	0,371	2,8	0,286	2,3	0,178
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	Sa	24.12.2016	20:14:41	01:02:58	21:32:05	0,236	1,2	0,214	1,1	0,125
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber Wdh	Mo	26.12.2016	07:24:11	01:02:58	08:27:08	0,142	2,9	0,109	2,4	0,069
DisneyChan	ALADDIN	Fr	30.12.2016	20:14:29	01:22:22	21:54:14	0,501	1,5	0,375	1,2	0,218
DisneyChan	ALADDIN Wdh	Sa	31.12.2016	09:41:15	01:22:21	11:03:35	0,168	2,1	0,105	1,4	0,088
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Sa	31.12.2016	11:08:42	01:14:03	12:22:44	0,191	1,9	0,120	1,3	0,079
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Fr	20.01.2017	20:14:11	01:06:09	21:32:45	0,554	1,7	0,384	1,2	0,322
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER Wdh	So	22.01.2017	11:45:37	01:06:09	12:51:45	0,372	2,3	0,203	1,3	0,177
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	So	22.01.2017	12:57:08	01:07:43	14:04:50	0,456	2,8	0,326	2,1	0,249
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	So	12.02.2017	12:13:20	01:05:18	13:18:37	0,349	2,0	0,253	1,5	0,157
DisneyChan	Die Schöne und das Biest	Fr	10.03.2017	20:14:26	01:17:08	21:43:41	0,830	2,6	0,631	2,1	0,341
DisneyChan	Die Schöne und das Biest Wdh	So	12.03.2017	09:47:56	01:17:10	11:05:05	0,340	3,3	0,244	2,5	0,143
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN	So	16.04.2017	20:14:35	01:20:01	21:51:16	0,614	1,8	0,472	1,5	0,232

Anhang "AGF 2019"

DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN Wdh	Mo	17.04.2017	14:28:42	01:20:00	15:48:41	0,265	1,6	0,205	1,3	0,128
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	Mo	17.04.2017	15:54:24	01:12:19	17:06:42	0,232	1,3	0,167	1,0	0,089
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Fr	19.05.2017	20:14:42	01:14:04	21:42:09	0,333	1,1	0,230	0,8	0,119
DisneyChan	Dschafars Rückkehr	Sa	20.05.2017	20:14:21	01:02:33	21:28:33	0,166	0,6	0,092	0,4	0,043
DisneyChan	Dschafars Rückkehr Wdh	So	21.05.2017	10:16:10	01:02:33	11:18:42	0,210	2,2	0,156	1,8	0,105
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE Wdh	So	21.05.2017	11:25:22	01:14:03	12:39:24	0,216	2,0	0,187	1,8	0,086
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Sa	10.06.2017	20:14:04	01:07:43	21:36:53	0,255	1,1	0,159	0,7	0,122
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	So	11.06.2017	10:20:23	01:06:08	11:26:30	0,112	1,3	0,072	0,9	0,044
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN Wdh	So	11.06.2017	11:33:42	01:07:42	12:41:23	0,149	1,4	0,101	1,0	0,055
DisneyChan	ALADDIN	Fr	16.06.2017	20:14:14	01:22:20	21:56:57	0,404	1,5	0,288	1,1	0,190
DisneyChan	ALADDIN Wdh	So	18.06.2017	10:18:34	01:22:22	11:40:55	0,210	2,4	0,157	1,9	0,087
DisneyChan	Dschafars Rückkehr	So	30.07.2017	12:40:46	01:02:32	13:43:17	0,144	0,9	0,096	0,7	0,048
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	So	06.08.2017	13:14:44	01:14:03	14:28:46	0,102	0,8	0,070	0,6	0,035
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	Fr	01.09.2017	20:14:30	01:12:19	21:49:27	0,273	1,0	0,172	0,6	0,117
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH Wdh	So	03.09.2017	10:16:25	01:12:19	11:28:43	0,192	1,9	0,107	1,1	0,079
DisneyChan	Pocahontas	Fr	22.09.2017	20:14:57	01:12:28	21:50:01	0,305	1,1	0,206	0,8	0,125
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	Sa	23.09.2017	20:14:23	01:05:19	21:35:08	0,284	1,0	0,169	0,6	0,142
DisneyChan	Pocahontas Wdh	So	24.09.2017	10:12:33	01:12:28	11:25:00	0,225	2,3	0,176	1,9	0,119
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt Wdh	So	24.09.2017	11:32:14	01:05:17	12:37:30	0,246	2,1	0,195	1,7	0,146
DisneyChan	ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU	Fr	01.12.2017	20:14:38	01:15:05	21:52:12	0,571	2,0	0,414	1,5	0,297
DisneyChan	ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU Wdh	So	03.12.2017	10:17:49	01:15:06	11:32:54	0,255	2,2	0,179	1,6	0,098
DisneyChan	Die Schöne und das Biest	Fr	22.12.2017	20:14:43	01:17:09	21:54:46	0,625	2,0	0,470	1,5	0,327
DisneyChan	Die Schöne und das Biest Wdh	So	24.12.2017	10:35:46	01:17:10	11:52:55	0,455	4,0	0,362	3,5	0,253
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	So	24.12.2017	20:14:48	01:02:58	21:32:24	0,370	1,9	0,298	1,6	0,186
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber Wdh	Mo	25.12.2017	07:53:13	01:02:58	08:56:10	0,139	2,8	0,115	2,4	0,075
DisneyChan	Pocahontas	Mo	25.12.2017	14:25:19	01:12:27	15:37:45	0,097	0,7	0,068	0,5	0,051
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Fr	05.01.2018	20:14:20	01:07:43	21:31:57	0,313	1,0	0,202	0,7	0,145
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN Wdh	So	07.01.2018	10:04:41	01:07:42	11:12:22	0,317	2,9	0,208	2,0	0,126
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	So	07.01.2018	11:17:08	01:12:19	12:29:26	0,277	1,8	0,196	1,3	0,131
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Fr	12.01.2018	20:14:34	01:06:08	21:34:19	0,356	1,1	0,246	0,8	0,161
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER Wdh	So	14.01.2018	10:04:31	01:06:08	11:10:38	0,253	2,4	0,155	1,6	0,114
DisneyChan	ALADDIN	Fr	23.02.2018	20:14:09	01:22:20	21:58:55	0,400	1,2	0,318	1,0	0,248
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Fr	23.02.2018	21:58:56	01:14:03	23:34:54	0,328	1,4	0,230	1,0	0,174
DisneyChan	ALADDIN Wdh	So	25.02.2018	10:16:33	01:22:22	11:38:54	0,214	1,6	0,185	1,5	0,111
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE Wdh	So	25.02.2018	11:45:23	01:14:03	12:59:25	0,339	2,1	0,258	1,7	0,189
DisneyChan	Pocahontas	Fr	30.03.2018	20:14:43	01:12:26	21:45:35	0,263	0,8	0,150	0,5	0,111
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	Fr	30.03.2018	21:45:56	01:05:19	23:03:35	0,142	0,5	0,102	0,4	0,080
DisneyChan	Pocahontas Wdh	So	01.04.2018	10:11:01	01:12:28	11:23:28	0,087	0,8	0,059	0,6	0,037
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt Wdh	So	01.04.2018	11:23:29	01:05:18	12:28:46	0,147	1,1	0,108	0,8	0,066
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	Fr	06.04.2018	20:14:15	01:12:20	21:40:50	0,367	1,2	0,176	0,6	0,127
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH Wdh	So	08.04.2018	10:05:09	01:12:19	11:17:27	0,172	2,0	0,098	1,2	0,079
DisneyChan	Dschafars Rückkehr	Fr	27.04.2018	21:55:30	01:02:33	23:09:42	0,121	0,5	0,075	0,3	0,039
DisneyChan	Dschafars Rückkehr Wdh	So	29.04.2018	11:35:01	01:02:32	12:37:32	0,223	2,0	0,136	1,3	0,074
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	Sa	12.05.2018	21:55:38	01:02:58	23:11:06	0,132	0,5	0,093	0,4	0,069
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	Fr	06.07.2018	21:34:26	01:05:17	22:53:21	0,118	0,4	0,086	0,3	0,060
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	So	08.07.2018	10:07:42	01:06:08	11:13:49	0,232	2,5	0,152	1,8	0,133
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	So	08.07.2018	11:21:56	01:07:42	12:29:37	0,226	2,0	0,139	1,3	0,105
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt Wdh	So	08.07.2018	14:43:18	01:05:18	15:48:35	0,104	0,8	0,079	0,6	0,058
DisneyChan	Dschafars Rückkehr	Fr	03.08.2018	21:33:40	01:02:31	22:52:42	0,182	0,9	0,155	0,8	0,088

Anhang "AGF 2019"

DisneyChan	Dschafars Rückkehr Wdh	So	05.08.2018	14:42:43	01:02:33	15:45:15	0,067	0,5	0,054	0,4	0,021
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	Fr	10.08.2018	22:03:27	01:14:03	23:39:38	0,197	1,0	0,141	0,7	0,076
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE Wdh	So	12.08.2018	14:46:41	01:14:03	16:00:43	0,068	0,5	0,051	0,4	0,029
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH	Fr	07.09.2018	21:50:40	01:12:20	23:23:31	0,416	1,8	0,317	1,4	0,226
DisneyChan	DER KÖNIG DER LÖWEN 2 - SIMBAS KÖNIGREICH Wdh	So	09.09.2018	14:42:20	01:12:19	15:54:38	0,235	2,0	0,152	1,3	0,083
DisneyChan	ALADDIN UND DER KÖNIG DER DIEBE	So	14.10.2018	11:31:26	01:14:03	12:45:28	0,190	1,8	0,129	1,3	0,082
DisneyChan	Die Schöne und das Biest	Fr	23.11.2018	20:14:20	01:17:10	21:52:33	0,682	2,3	0,525	1,8	0,352
DisneyChan	ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU	Sa	24.11.2018	20:14:21	01:15:06	21:50:26	0,471	1,6	0,341	1,2	0,155
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Sa	24.11.2018	21:50:37	01:06:09	23:10:55	0,332	1,2	0,216	0,8	0,100
DisneyChan	Die Schöne und das Biest Wdh	So	25.11.2018	10:13:24	01:17:09	11:30:32	0,287	2,6	0,192	1,8	0,140
DisneyChan	ARIELLE, DIE MEERJUNGFRAU Wdh	So	25.11.2018	11:39:22	01:15:06	12:54:27	0,437	3,2	0,345	2,6	0,257
DisneyChan	Die Schöne und das Biest: Weihnachtszauber	Mo	24.12.2018	20:14:21	01:02:58	21:30:58	0,252	1,3	0,206	1,1	0,074
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Sa	29.12.2018	20:14:16	01:07:43	21:34:18	0,291	0,9	0,157	0,5	0,113
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN Wdh	So	30.12.2018	10:38:32	01:07:43	11:46:14	0,131	1,2	0,061	0,6	0,043
DisneyChan	Pocahontas II - Reise in eine neue Welt	Mo	31.12.2018	15:17:23	01:05:18	16:22:40	0,178	1,0	0,096	0,5	0,063
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Sa	08.06.2019	20:14:44	01:06:07	21:35:43	0,329	1,3	0,244	1,0	0,178
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Sa	08.06.2019	21:35:51	01:07:43	22:59:33	0,226	0,9	0,167	0,7	0,109
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER Wdh	Mo	10.06.2019	08:55:25	01:06:08	10:01:32	0,134	1,8	0,051	0,7	0,025
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN Wdh	Mo	10.06.2019	10:01:33	01:07:43	11:09:15	0,210	2,3	0,125	1,4	0,081
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU 2 - SEHNSUCHT NACH DEM MEER	Sa	21.09.2019	14:46:14	01:06:08	15:52:21	0,157	1,6	0,106	1,1	0,075
DisneyChan	ARIELLE DIE MEERJUNGFRAU - WIE ALLES BEGANN	Sa	28.09.2019	14:45:14	01:07:42	15:52:55	0,125	1,0	0,092	0,8	0,053

© media control GmbH - Quelle: AGF in Zusammenarbeit mit der GfK/VideoSCOPE/media control GmbH

Anhang "AGF 2019"

4 Jahre	Männer ab 14 Jahre		Kinder 3-13 Jahre			Erwachsene 14-19 Jahre		Erwachsene 20-29 Jahre		Erwachsene 30-39 Jahre		Erwachsene 40-49 Jahre		Erwachsene 50-64 Jahre		Erwachsene ab 65 Jahre	
	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)
1,5	0,081	0,6	0,159	12,0	0,022	3,2	0,031	1,8	0,116	4,2	0,087	1,7	0,063	0,8	0,009	0,009	0,1
2,4	0,146	1,8	0,086	11,1	0,040	8,8	0,078	6,3	0,040	2,2	0,057	1,7	0,091	1,8	0,033	0,033	0,8
1,6	0,158	1,3	0,188	13,6	0,030	4,5	0,063	3,5	0,185	6,5	0,116	2,4	0,027	0,3	0,005	0,005	0,0
1,6	0,068	0,9	0,069	9,4	0,009	2,3	0,042	3,9	0,016	1,0	0,033	1,1	0,068	1,4	0,021	0,021	0,5
0,8	0,061	0,5	0,068	4,9	0,024	3,1	0,040	2,3	0,051	1,7	0,052	1,0	0,025	0,3	0,007	0,007	0,1
0,7	0,034	0,5	0,030	4,2	0,009	2,0	0,023	2,0	0,005	0,3	0,006	0,2	0,013	0,3	0,031	0,031	0,7
1,7	0,121	1,0	0,140	11,5	0,018	2,4	0,044	2,6	0,141	5,4	0,077	1,7	0,078	1,0	0,019	0,019	0,2
1,6	0,065	1,1	0,088	12,7	0,005	1,4	0,045	4,1	0,043	3,0	0,031	1,3	0,033	0,9	0,014	0,014	0,4
2,1	0,223	1,8	0,123	9,3	0,031	3,6	0,114	5,8	0,138	5,1	0,084	1,8	0,130	1,6	0,067	0,067	0,7
1,6	0,146	1,2	0,139	11,3	0,018	3,0	0,079	5,2	0,072	3,3	0,087	1,9	0,098	1,3	0,015	0,015	0,2
2,1	0,064	1,3	0,078	18,3	0,011	3,9	0,021	2,2	0,027	2,5	0,025	1,3	0,074	2,4	0,013	0,013	0,5
2,5	0,081	1,6	0,072	20,5	0,015	4,6	0,030	3,2	0,022	2,3	0,045	2,4	0,083	2,7	0,016	0,016	0,5
0,7	0,063	0,5	0,092	7,0	0,012	1,6	0,039	2,5	0,055	2,2	0,024	0,5	0,033	0,4	0,003	0,003	0,0
0,7	0,054	0,9	0,043	7,3	0,020	4,3	0,004	0,4	0,003	0,2	0,017	0,6	0,038	0,9	0,023	0,023	0,6
0,5	0,066	0,5	0,094	6,3	0,008	1,0	0,005	0,3	0,072	2,4	0,047	0,9	0,009	0,1	0,010	0,010	0,1
1,4	0,058	0,7	0,094	14,0	0,010	2,2	0,069	5,1	0,017	1,1	0,011	0,4	0,024	0,5	0,033	0,033	0,7
1,5	0,060	0,6	0,068	7,0	0,021	4,8	0,030	2,7	0,062	3,4	0,051	1,5	0,049	0,8	0,018	0,018	0,2
1,0	0,023	0,5	0,035	8,5	0,014	4,6	0,016	2,6	0,012	1,2	0,017	1,0	0,009	0,3	0,008	0,008	0,2
1,4	0,042	0,6	0,054	7,6	0,011	2,7	0,017	1,6	0,023	1,5	0,040	1,6	0,021	0,5	0,022	0,022	0,6
1,7	0,028	0,4	0,080	13,6	0,004	1,1	0,027	2,6	0,046	3,3	0,028	1,2	0,013	0,3	0,013	0,013	0,4
2,1	0,125	2,0	0,079	12,3	0,018	4,2	0,016	1,6	0,064	4,9	0,068	2,6	0,058	1,5	0,036	0,036	1,1
2,2	0,101	1,2	0,064	9,2	0,033	6,1	0,068	5,1	0,050	2,7	0,032	1,0	0,086	1,6	0,020	0,020	0,4
1,0	0,103	0,8	0,103	6,8	0,012	1,5	0,064	3,7	0,147	5,5	0,019	0,4	0,011	0,1	0,012	0,012	0,1
1,9	0,100	1,5	0,064	6,5	0,008	1,6	0,038	3,5	0,049	3,5	0,032	1,2	0,083	2,0	0,019	0,019	0,5
1,5	0,102	0,7	0,159	9,3	0,026	2,8	0,053	2,9	0,099	3,4	0,083	1,6	0,070	0,8	0,016	0,016	0,1
2,1	0,048	0,7	0,068	6,3	0,006	1,6	0,040	4,0	0,055	4,0	0,042	1,5	0,030	0,7	0,014	0,014	0,4
0,4	0,022	0,3	0,058	8,5	0,002	0,5	0,010	0,9	0,013	0,9	0,006	0,2	0,018	0,4	0,002	0,002	0,0
0,7	0,022	0,3	0,045	5,8	0,013	2,7	0,008	0,7	0,023	1,5	0,015	0,5	0,014	0,3	0,005	0,005	0,1
1,2	0,078	0,6	0,103	6,6	0,033	4,7	0,072	3,8	0,092	2,9	0,057	1,1	0,027	0,3	0,010	0,010	0,1
1,1	0,090	0,6	0,102	6,3	0,039	4,8	0,091	5,1	0,041	1,5	0,035	0,7	0,042	0,5	0,025	0,025	0,2
1,3	0,040	0,6	0,077	7,4	0,022	6,2	0,043	5,2	0,005	0,4	0,022	0,9	0,024	0,6	0,008	0,008	0,2
1,2	0,058	0,8	0,060	6,4	0,022	5,0	0,020	2,3	0,006	0,4	0,039	1,4	0,043	1,0	0,014	0,014	0,3
2,0	0,118	0,9	0,157	10,8	0,046	5,0	0,100	5,2	0,089	3,2	0,075	1,5	0,078	0,9	0,070	0,070	0,7
2,1	0,109	1,5	0,110	14,6	0,021	7,0	0,038	3,1	0,081	5,5	0,039	1,4	0,049	1,2	0,032	0,032	0,8
4,4	0,136	1,9	0,117	16,2	0,050	12,4	0,082	6,6	0,124	8,3	0,073	2,5	0,068	1,6	0,066	0,066	1,6
0,4	0,062	0,5	0,091	7,8	0,007	1,1	0,023	1,5	0,040	1,7	0,019	0,4	0,031	0,4	0,007	0,007	0,1
0,8	0,108	0,8	0,118	8,6	0,007	1,1	0,079	4,1	0,085	3,1	0,028	0,5	0,021	0,2	0,010	0,010	0,1
1,6	0,093	1,7	0,058	8,3	0,021	7,6	0,020	2,4	0,026	2,2	0,055	2,5	0,024	0,7	0,031	0,031	1,1

Anhang "AGF 2019"

1,4	0,072	1,3	0,037	6,7	0,028	9,4	0,014	1,5	0,009	0,8	0,017	0,8	0,045	1,3	0,040	1,3
1,4	0,071	1,3	0,052	9,5	0,016	6,0	0,019	1,8	0,003	0,3	0,012	0,6	0,063	1,7	0,035	1,2
1,4	0,096	1,0	0,112	10,7	0,036	7,6	0,023	1,7	0,088	4,7	0,053	1,5	0,044	0,7	0,031	0,3
1,4	0,079	0,8	0,072	9,1	0,015	3,6	0,023	2,0	0,068	4,4	0,070	2,2	0,041	0,7	0,013	0,2
1,4	0,041	0,7	0,021	5,1	0,018	4,7	0,009	0,9	0,016	1,3	0,019	0,9	0,042	1,0	0,027	0,7
1,8	0,072	1,1	0,039	8,9	0,028	7,3	0,019	2,1	0,028	2,1	0,028	1,2	0,052	1,1	0,040	1,0
0,9	0,046	0,7	0,018	4,4	0,014	3,6	0,001	0,1	0,026	2,2	0,038	1,8	0,009	0,2	0,012	0,3
1,3	0,121	1,1	0,101	10,3	0,023	4,2	0,087	5,2	0,051	2,3	0,061	1,5	0,051	0,7	0,025	0,3
0,7	0,011	0,2	0,038	7,3	0,002	0,8	0,012	1,2	0,006	0,5	0,001	0,0	0,009	0,2	0,024	0,7
0,5	0,050	0,7	0,019	3,0	0,014	3,6	0,013	1,1	0,007	0,6	0,011	0,4	0,024	0,6	0,018	0,5
1,8	0,116	0,9	0,153	10,3	0,049	5,8	0,082	4,5	0,165	6,3	0,059	1,2	0,058	0,7	0,009	0,1
4,0	0,113	1,9	0,110	12,6	0,028	9,0	0,065	5,7	0,063	4,9	0,094	3,7	0,098	2,7	0,014	0,5
3,5	0,103	1,5	0,067	8,6	0,018	4,5	0,087	6,5	0,053	3,6	0,090	3,4	0,089	2,2	0,010	0,3
1,5	0,170	1,3	0,129	9,1	0,029	3,8	0,036	2,2	0,160	5,7	0,076	1,6	0,051	0,6	0,060	0,6
1,8	0,100	2,0	0,086	13,2	0,007	3,4	0,050	6,2	0,027	2,3	0,052	2,6	0,038	1,2	0,019	0,7
1,5	0,169	2,3	0,079	9,5	0,025	7,7	0,048	3,8	0,037	2,6	0,064	2,3	0,064	1,5	0,038	0,9
2,8	0,188	1,5	0,174	13,0	0,051	6,5	0,167	10,0	0,151	5,6	0,120	2,5	0,123	1,4	0,050	0,5
1,9	0,101	0,8	0,113	7,8	0,030	3,6	0,102	5,6	0,058	2,2	0,079	1,6	0,087	1,0	0,050	0,5
1,9	0,098	1,4	0,110	14,2	0,020	5,2	0,048	4,1	0,038	3,1	0,056	2,0	0,044	1,0	0,029	0,7
2,4	0,229	1,8	0,094	7,0	0,035	6,6	0,162	8,7	0,093	4,0	0,170	3,7	0,070	0,8	0,042	0,5
1,0	0,049	0,7	0,057	5,7	0,001	0,3	0,018	1,7	0,029	1,9	0,023	0,9	0,046	1,0	0,009	0,2
2,4	0,096	1,6	0,083	8,4	0,042	10,1	0,045	4,7	0,028	2,2	0,065	2,9	0,046	1,1	0,022	0,6
1,5	0,059	0,6	0,207	15,9	0,018	3,0	0,068	4,7	0,075	3,6	0,042	1,2	0,027	0,4	0,030	0,3
0,8	0,063	0,5	0,109	8,4	0,015	2,4	0,033	1,7	0,030	1,1	0,044	1,0	0,039	0,5	0,023	0,2
2,6	0,038	1,0	0,087	12,8	0,000	0,0	0,067	8,6	0,021	2,3	0,038	2,6	0,023	0,8	0,003	0,1
2,7	0,053	1,1	0,111	14,9	0,006	2,6	0,083	8,9	0,031	2,6	0,036	2,0	0,031	0,9	0,024	0,8
0,8	0,074	0,7	0,065	6,2	0,005	0,9	0,070	4,8	0,060	2,8	0,016	0,4	0,014	0,2	0,018	0,2
1,1	0,053	0,5	0,044	6,2	0,010	2,0	0,033	2,3	0,089	3,8	0,021	0,5	0,015	0,2	0,020	0,3
1,9	0,021	0,6	0,056	9,4	0,003	3,1	0,034	7,4	0,029	3,5	0,011	0,8	0,022	0,8	0,002	0,1
1,7	0,019	0,4	0,049	8,3	0,003	2,0	0,028	4,3	0,025	2,5	0,021	1,2	0,020	0,6	0,007	0,2
0,2	0,020	0,2	0,033	3,4	0,005	1,2	0,012	0,9	0,010	0,5	0,010	0,3	0,011	0,1	0,003	0,0
0,4	0,021	0,2	0,074	8,4	0,000	0,1	0,025	1,8	0,001	0,0	0,025	0,8	0,015	0,2	0,006	0,1
1,9	0,017	0,4	0,088	15,1	0,010	9,0	0,050	11,3	0,012	1,4	0,003	0,2	0,011	0,4	0,010	0,4
2,2	0,060	1,2	0,058	9,8	0,002	1,6	0,088	12,4	0,009	0,9	0,019	1,1	0,028	0,8	0,034	1,0
1,2	0,108	0,9	0,125	11,1	0,036	6,3	0,049	2,6	0,059	2,4	0,046	1,1	0,056	0,7	0,033	0,4
1,6	0,039	1,0	0,058	9,0	0,005	2,6	0,034	5,0	0,033	2,8	0,018	1,0	0,015	0,6	0,004	0,2
2,8	0,108	1,8	0,085	9,7	0,013	5,1	0,055	5,4	0,129	9,4	0,023	1,1	0,049	1,2	0,018	0,5
1,3	0,088	1,0	0,023	2,0	0,012	1,9	0,051	3,2	0,091	4,8	0,011	0,4	0,027	0,5	0,021	0,3
3,1	0,039	1,7	0,033	14,4	0,002	2,5	0,050	11,1	0,016	3,5	0,028	2,8	0,011	0,6	0,001	0,1
1,3	0,157	1,1	0,125	8,2	0,025	3,1	0,097	4,7	0,114	4,1	0,068	1,3	0,062	0,7	0,010	0,1
2,4	0,017	0,5	0,064	8,9	0,002	1,4	0,030	4,4	0,029	3,2	0,021	1,4	0,021	0,9	0,002	0,1
1,7	0,041	0,9	0,071	8,6	0,003	1,1	0,024	3,0	0,018	1,8	0,030	1,7	0,036	1,1	0,009	0,4
1,8	0,062	0,4	0,170	11,3	0,018	2,4	0,080	4,3	0,090	3,1	0,078	1,6	0,086	0,9	0,031	0,3
2,4	0,026	0,3	0,169	17,9	0,008	2,2	0,021	2,0	0,118	6,6	0,019	0,8	0,032	0,7	0,004	0,1
3,2	0,077	1,0	0,129	15,9	0,022	6,8	0,049	3,9	0,127	7,4	0,043	1,7	0,064	1,2	0,021	0,4
1,9	0,096	1,2	0,096	11,3	0,001	0,4	0,089	7,3	0,077	4,6	0,041	1,7	0,037	0,7	0,008	0,1
2,0	0,290	2,1	0,199	14,4	0,038	5,2	0,098	4,7	0,114	4,0	0,176	3,9	0,173	1,9	0,031	0,3
3,0	0,101	2,1	0,096	12,9	0,007	3,3	0,059	6,5	0,061	5,6	0,070	4,7	0,028	0,8	0,018	0,7
1,3	0,240	1,6	0,142	11,6	0,032	3,2	0,110	4,5	0,091	3,1	0,064	1,3	0,114	1,2	0,062	0,5

Anhang "AGF 2019"

1,6	0,077	1,0	0,060	9,8	0,018	3,9	0,032	2,4	0,020	1,4	0,036	1,3	0,073	1,4	0,026	0,5
1,1	0,078	0,9	0,065	11,9	0,032	8,3	0,023	1,8	0,023	1,6	0,034	1,2	0,041	0,8	0,012	0,2
0,7	0,111	0,9	0,103	8,0	0,023	3,3	0,017	1,0	0,054	2,1	0,072	1,7	0,049	0,6	0,015	0,1
0,3	0,048	0,4	0,074	5,6	0,005	0,8	0,010	0,7	0,024	1,3	0,031	0,8	0,018	0,2	0,004	0,0
2,3	0,051	1,2	0,054	9,4	0,025	23,2	0,038	7,3	0,022	2,3	0,032	2,0	0,036	1,2	0,003	0,1
1,6	0,101	2,0	0,029	5,7	0,004	2,7	0,018	2,4	0,063	6,4	0,041	2,4	0,047	1,3	0,013	0,4
1,0	0,036	0,3	0,097	9,8	0,015	3,4	0,045	3,8	0,025	1,6	0,037	1,1	0,031	0,5	0,005	0,0
1,0	0,027	0,7	0,040	8,9	0,014	8,1	0,005	1,0	0,018	2,0	0,007	0,5	0,017	0,6	0,011	0,4
1,1	0,046	0,9	0,049	9,5	0,007	2,8	0,014	2,2	0,011	1,0	0,017	1,0	0,041	1,3	0,011	0,4
1,3	0,098	0,9	0,117	12,1	0,015	2,9	0,073	6,7	0,057	2,7	0,054	1,4	0,059	0,8	0,030	0,3
2,1	0,070	1,6	0,054	11,4	0,005	3,0	0,054	9,6	0,019	2,4	0,059	4,2	0,017	0,6	0,002	0,1
0,7	0,048	0,6	0,048	10,3	0,008	2,4	0,030	2,8	0,012	0,9	0,019	0,9	0,020	0,4	0,008	0,1
0,6	0,035	0,6	0,032	5,9	0,000	0,1	0,007	0,7	0,019	1,8	0,030	1,4	0,011	0,3	0,002	0,1
0,8	0,055	0,5	0,101	8,2	0,021	3,4	0,012	0,7	0,053	2,4	0,050	1,3	0,018	0,2	0,017	0,2
1,6	0,028	0,6	0,085	16,1	0,010	4,3	0,015	2,6	0,023	2,2	0,032	1,8	0,019	0,6	0,008	0,3
0,8	0,081	0,7	0,099	7,8	0,014	2,6	0,052	3,1	0,034	1,4	0,063	1,6	0,017	0,2	0,026	0,3
1,0	0,028	0,2	0,114	10,2	0,003	0,5	0,026	1,7	0,039	1,9	0,073	1,8	0,007	0,1	0,021	0,2
2,6	0,057	1,3	0,049	7,1	0,010	5,7	0,073	7,8	0,014	1,5	0,057	4,0	0,011	0,4	0,010	0,4
2,6	0,049	0,9	0,051	8,2	0,001	0,6	0,107	11,5	0,023	2,0	0,042	2,3	0,016	0,4	0,006	0,2
1,9	0,117	1,0	0,157	13,5	0,012	1,9	0,123	8,0	0,112	4,8	0,077	1,8	0,077	0,9	0,013	0,1
1,8	0,081	1,5	0,076	11,9	0,005	1,6	0,017	2,0	0,048	4,8	0,044	2,1	0,044	1,3	0,021	0,6
1,9	0,143	1,0	0,155	11,2	0,018	2,8	0,054	2,4	0,139	5,4	0,117	2,7	0,089	0,9	0,054	0,5
4,7	0,109	2,1	0,093	8,8	0,006	1,7	0,145	13,8	0,068	5,7	0,061	3,4	0,038	1,1	0,044	1,7
1,9	0,112	1,2	0,072	8,4	0,006	0,8	0,097	5,8	0,048	2,9	0,072	2,7	0,039	0,7	0,036	0,5
3,3	0,041	1,7	0,024	7,0	0,005	4,8	0,009	4,1	0,004	0,9	0,077	7,2	0,022	1,2	0,000	0,0
0,7	0,018	0,3	0,029	4,4	0,005	1,0	0,015	1,5	0,009	0,6	0,024	1,1	0,009	0,2	0,007	0,2
0,8	0,057	0,4	0,111	9,6	0,002	0,3	0,043	2,6	0,083	3,2	0,017	0,4	0,045	0,5	0,012	0,1
2,4	0,082	1,7	0,109	17,3	0,005	2,8	0,064	10,2	0,051	4,7	0,033	2,1	0,044	1,2	0,011	0,3
1,8	0,065	0,9	0,081	13,4	0,009	4,0	0,058	5,0	0,027	2,0	0,024	1,2	0,055	1,1	0,022	0,5
1,0	0,085	0,6	0,110	7,1	0,001	0,1	0,048	2,8	0,077	2,7	0,070	1,6	0,044	0,5	0,005	0,0
2,3	0,041	0,8	0,098	16,3	0,023	13,8	0,048	7,7	0,019	1,9	0,021	1,4	0,029	0,8	0,015	0,5
1,4	0,070	0,5	0,082	6,4	0,013	1,9	0,068	3,9	0,111	3,6	0,074	1,7	0,029	0,3	0,023	0,2
1,3	0,056	0,5	0,098	17,5	0,008	1,7	0,049	3,7	0,073	2,9	0,048	1,3	0,034	0,5	0,017	0,2
1,7	0,074	1,2	0,029	4,3	0,015	5,7	0,042	4,8	0,029	2,2	0,046	2,3	0,036	0,8	0,017	0,4
2,3	0,069	0,9	0,081	10,2	0,010	2,5	0,074	7,4	0,044	2,9	0,052	2,3	0,046	0,9	0,031	0,6
0,6	0,039	0,3	0,112	10,9	0,005	0,7	0,006	0,3	0,066	2,2	0,035	0,7	0,018	0,2	0,021	0,2
0,5	0,022	0,2	0,041	6,3	0,002	0,4	0,016	0,9	0,013	0,4	0,021	0,5	0,023	0,3	0,027	0,3
0,7	0,022	0,4	0,028	5,5	0,005	1,8	0,004	0,6	0,015	1,6	0,013	0,7	0,019	0,5	0,003	0,1
1,0	0,042	0,7	0,039	6,4	0,001	0,3	0,034	3,8	0,028	2,3	0,005	0,3	0,034	0,8	0,005	0,1
0,8	0,050	0,4	0,191	18,0	0,001	0,2	0,017	0,9	0,019	0,7	0,065	1,7	0,051	0,6	0,022	0,2
1,9	0,019	0,4	0,075	18,0	0,002	1,2	0,034	5,1	0,028	3,1	0,006	0,4	0,022	0,7	0,006	0,3
0,3	0,036	0,3	0,046	6,5	0,007	1,5	0,010	0,6	0,029	1,2	0,012	0,3	0,011	0,1	0,006	0,1
1,4	0,062	1,1	0,087	16,5	0,024	9,9	0,014	1,6	0,026	2,6	0,018	1,0	0,039	1,1	0,015	0,5
0,5	0,025	0,2	0,038	4,7	0,001	0,2	0,011	0,7	0,007	0,2	0,029	0,7	0,020	0,3	0,025	0,3
0,4	0,026	0,2	0,031	4,0	0,000	0,1	0,001	0,1	0,013	0,4	0,021	0,5	0,030	0,4	0,021	0,2
3,0	0,019	0,5	0,080	15,6	0,001	0,7	0,043	7,7	0,057	5,2	0,013	0,9	0,030	1,1	0,008	0,3
2,0	0,034	0,6	0,087	16,7	0,001	0,3	0,018	2,6	0,076	6,1	0,020	1,1	0,013	0,4	0,011	0,3
1,0	0,021	0,3	0,025	6,7	0,004	1,9	0,010	1,1	0,008	0,7	0,020	1,0	0,015	0,3	0,020	0,5
0,8	0,067	0,7	0,027	6,2	0,013	3,0	0,022	2,2	0,032	1,8	0,036	1,2	0,040	0,6	0,012	0,2

Anhang "AGF 2019"

0,3	0,033	0,5	0,013	3,7	0,005	2,4	0,007	1,0	0,002	0,1	0,005	0,3	0,026	0,6	0,009	0,2
0,7	0,065	0,7	0,056	15,5	0,000	0,0	0,034	2,9	0,041	1,9	0,025	0,8	0,019	0,3	0,022	0,3
0,5	0,022	0,4	0,016	5,8	0,002	0,7	0,011	1,6	0,001	0,1	0,009	0,5	0,020	0,5	0,008	0,2
1,9	0,091	0,9	0,098	16,6	0,030	7,1	0,057	4,8	0,101	4,5	0,053	1,6	0,059	0,8	0,018	0,2
1,4	0,069	1,2	0,083	19,8	0,009	3,8	0,037	4,4	0,026	2,0	0,048	2,4	0,024	0,7	0,009	0,3
1,7	0,047	0,9	0,062	14,4	0,006	4,0	0,014	2,0	0,051	4,3	0,006	0,3	0,040	1,2	0,012	0,4
2,2	0,174	1,3	0,157	12,2	0,080	20,3	0,029	1,8	0,096	4,0	0,161	3,8	0,112	1,3	0,048	0,4
1,0	0,186	1,4	0,131	10,7	0,018	4,0	0,080	5,3	0,096	3,6	0,114	2,6	0,018	0,2	0,016	0,1
0,7	0,116	1,0	0,116	14,5	0,011	2,3	0,028	1,8	0,056	2,3	0,074	1,7	0,021	0,3	0,025	0,3
2,6	0,052	1,0	0,094	19,2	0,018	13,3	0,029	3,5	0,052	4,6	0,029	1,7	0,045	1,2	0,019	0,6
3,9	0,088	1,3	0,092	18,5	0,020	13,4	0,078	7,1	0,088	5,9	0,086	4,1	0,058	1,3	0,015	0,4
0,8	0,132	1,5	0,046	5,5	0,008	1,4	0,030	3,2	0,079	4,5	0,034	1,3	0,050	0,9	0,005	0,1
0,7	0,045	0,3	0,134	12,0	0,021	3,4	0,021	1,5	0,033	1,2	0,040	0,9	0,032	0,3	0,010	0,1
0,8	0,018	0,4	0,070	14,6	0,003	2,0	0,006	0,9	0,022	2,4	0,004	0,2	0,024	0,6	0,002	0,1
0,7	0,033	0,4	0,082	11,1	0,000	0,0	0,015	1,5	0,017	1,0	0,030	1,1	0,028	0,5	0,007	0,1
1,3	0,066	0,6	0,085	9,9	0,037	8,2	0,035	3,1	0,054	2,5	0,060	1,9	0,041	0,6	0,018	0,2
0,9	0,058	0,5	0,059	9,0	0,007	1,8	0,018	1,7	0,050	2,3	0,033	1,0	0,032	0,4	0,027	0,3
0,8	0,026	0,7	0,083	13,6	0,002	1,4	0,001	0,4	0,016	1,8	0,020	1,8	0,009	0,4	0,002	0,1
1,9	0,044	1,0	0,085	16,0	0,017	8,8	0,022	4,1	0,040	4,3	0,011	0,7	0,027	0,9	0,009	0,3
1,7	0,031	0,6	0,051	12,5	0,006	4,0	0,020	3,4	0,025	2,8	0,002	0,2	0,046	1,5	0,007	0,2
0,9	0,038	0,6	0,033	6,7	0,002	0,5	0,000	0,0	0,020	1,9	0,025	1,4	0,034	0,9	0,010	0,2

Anhang "AGF 2020"

Titelrecherche mit folgenden Suchbegriffen:

"Belles zauberhafte Welt"

Zeitraum: 01.01.1992 - 26.01.20

Zuschauer ab 3, ab14, Frauen und Männer ab 14 und Altersgruppen

Millionen und Marktanteile in %

BRD gesamt, Fernsehpanel deutschsprachig (vor 2016 D+EU)

Sender	Titel	Wochentag	Datum	Startzeit	Dauer	Endezeit	Zuschauer gesamt		Erwachsene ab 14 Jahre		Frauen ab 14
							Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	Sa	04.10.2014	20:14:43	01:05:48	21:27:47	0,158	0,5	0,100	0,4	0,062
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	So	05.10.2014	13:15:36	01:05:48	14:21:23	0,223	1,8	0,140	1,2	0,099
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	Mi	24.12.2014	15:49:15	01:05:47	16:55:01	0,130	0,9	0,116	0,9	0,061
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	So	08.03.2015	15:43:25	01:05:47	16:49:11	0,073	0,5	0,037	0,3	0,018
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	Sa	22.08.2015	20:14:53	01:05:47	21:32:07	0,132	0,6	0,090	0,4	0,063
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	Fr	26.02.2016	20:14:02	01:05:46	21:32:58	0,247	0,8	0,197	0,6	0,144
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	So	28.02.2016	09:45:55	01:05:47	10:51:41	0,221	2,0	0,133	1,3	0,076
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	Do	05.05.2016	10:50:50	01:05:47	11:56:36	0,150	1,7	0,112	1,4	0,077
DisneyChan	BELLES ZAUBERHAFTE WELT	Fr	06.07.2018	20:14:28	01:05:48	21:34:05	0,162	0,6	0,120	0,4	0,097

Anhang "AGF 2020"

4 Jahre	Männer ab 14 Jahre		Kinder 3-13 Jahre		Erwachsene 14-19 Jahre		Erwachsene 20-29 Jahre		Erwachsene 30-39 Jahre		Erwachsene 40-49 Jahre		Erwachsene 50-64 Jahre		Erwachsene ab 65 Jahre	
	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)	MA (%)	Sehb. (Mio.)
0,4	0,038	0,3	0,057	4,1	0,009	1,1	0,008	0,5	0,031	1,1	0,036	0,7	0,011	0,1	0,005	0,1
1,6	0,041	0,7	0,083	12,3	0,014	3,3	0,006	0,6	0,070	4,8	0,032	1,4	0,008	0,2	0,011	0,3
0,9	0,055	0,8	0,014	2,0	0,007	1,7	0,028	2,5	0,015	1,2	0,020	0,8	0,043	1,0	0,004	0,1
0,2	0,019	0,3	0,036	7,4	0,001	0,2	0,016	1,6	0,001	0,1	0,009	0,4	0,006	0,1	0,003	0,1
0,6	0,027	0,3	0,043	4,3	0,002	0,3	0,014	1,4	0,021	1,3	0,033	1,0	0,013	0,2	0,007	0,1
0,8	0,053	0,4	0,050	3,1	0,005	0,7	0,023	1,1	0,047	1,6	0,067	1,4	0,041	0,4	0,013	0,1
1,5	0,057	1,2	0,088	9,5	0,014	4,7	0,030	2,7	0,016	1,7	0,046	2,4	0,015	0,5	0,012	0,5
1,9	0,035	0,9	0,038	5,5	0,000	0,0	0,021	2,6	0,012	1,2	0,021	1,5	0,033	1,3	0,024	1,3
0,7	0,023	0,2	0,043	3,6	0,003	0,5	0,005	0,3	0,013	0,5	0,027	0,7	0,041	0,5	0,031	0,3



Marktüberblick

Description: [Videokaufmarkt DVD/Blu-ray-EST](#)
Source: [Consumer Panels & Services](#)

Kino/Home Video
 Alle Zeiträume: Januar-Dezember
 Ausgaben in Mio. €



	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Gesamt	1.778	2.154	2.365	2.401	2.632	2.424	2.398	2.367	2.363
SVoD									
Leihvideos DVD/Blu-ray/TVoD	341	356	359	302	306	320	284	276	271
Kaufvideos DVD/Blu-ray/EST	594	790	1.041	1.253	1.440	1.366	1.307	1.336	1.303
Kino	844	1.008	966	846	886	738	807	755	789

Anhang „GfK“

2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	19 vs 18
2.633	2.573	2.652	2.712	2.740	2.623	2.997	2.793	2.879	2.927	3.299	+13 %
						228	326	488	865	1.187	+37 %
270	262	276	278	278	272	259	222	207	190	189	-1 %
1.389	1.404	1.427	1.408	1.445	1.370	1.349	1.224	1.131	979	904	-8 %
974	907	948	1.027	1.016	981	1.161	1.021	1.053	893	1.019	+14 %

Anhang „GfK“

Kaufvideos DVD/Blu-ray/EST
 Alle Zeiträume: Januar-Dezember
 Anteile in %



	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Spontankauf (Absatz in %)								
spontan	47	47	45	42	39	42	43	41
geplant - diesen Film/diese Serie	40	42	44	47	48	47	47	50
geplant - irgendeinen Film/ irgendeine Serie	10	10	9	10	11	9	9	9
Aufmerksamkeitsgrund (Absatz in %)								
Film im Fernsehen gesehen	10	11	10	10	11	11	9	8
Fernsehsendung	2	2	2	2	2	2	2	1
Berichte, Beiträge im Internet (bis 2018)	3	2	2	2	2	2	2	0
Berichte, Artikel in Zeitungen, Zeitschriften	2	2	2	2	3	2	2	1
Vorschlag des Internet-, Downloadshops	1	1	1	1	1	1	3	3
Tipp, Empfehlung von Freunden, Bekannten	6	6	6	7	6	6	6	8
Filmvorschau, Trailer	7	8	9	9	10	10	11	9
Katalog	2	1	1	1	1	1	1	1
E-Mail-Werbung, Newsletter, SMS-Werbung	1	1	1	1	1	1	1	1
Werbe-Prospekte, Handelsflyer	2	2	2	1	2	1	1	1
Kostenlose Kundenzeitschrift Geschäft	1	1	1	1	1	1	0	0
Radio	0	0	1	1	1	0	0	0
Soziale Netzwerke (2013-2018)	0	0	1	1	1	1	1	0
Umschauen, Stöbern im Geschäft	26	28	26	24	22	22	19	19
Umschauen, Stöbern im Internet-, Downloadshop	9	10	9	9	10	10	12	19
Verpackung, Covermotiv	1	1	0	0	0	0	1	0
Werbung im Fernsehen	5	6	6	6	6	6	6	2
Werbung im Geschäft	2	2	2	2	2	2	1	2
Werbung im Internet	3	2	2	4	4	5	5	6
Werbung, Trailer auf anderer DVD, Blu-ray	1	1	1	1	1	1	1	1
Werbung in Zeitschriften	2	2	2	2	2	2	2	1
Facebook (ab 2019)	0	0	0	0	0	0	0	1
Online-Plattformen aus dem Bereich Video (ab 2019)	0	0	0	0	0	0	0	1
Sonstige	15	11	12	13	13	13	13	14
Kaufgrund (Absatz in %)								
Film ist aktuelles Gesprächs-Thema	1	1	2	2	1	1	1	1
Habe den Film im Kino gesehen	5	4	5	5	6	4	5	3
Habe diesen Film im Fernsehen gesehen	7	6	7	5	5	4	5	3
Diesen Film wollte ich schon lange haben	9	9	9	9	9	9	10	11
Film wurde empfohlen	3	3	0	0	0	0	0	0
keine Möglichkeit den Film zu sehen	3	3	3	2	3	2	2	3
Mag den/ die Schauspieler(in)	3	3	3	3	3	3	3	3
Sammle die Serie	17	19	19	20	21	22	22	23
Thema des Films/ Story	9	8	7	8	7	7	7	8

Anhang „GfK“

Geschenk/ Geschenkwunsch	13	13	15	15	14	12	11	8
Film hat Auszeichnungen	0	0	0	1	1	0	0	0
Aufgrund attraktiven Preisangebots	9	9	9	9	9	10	11	10
Die besondere Spezialausgabe	1	1	1	1	1	1	1	0
Film/ spontan angesprochen	8	10	10	10	9	10	11	15
Topfilm, den man einfach besitzen muss	3	3	4	3	4	3	4	2
Bewertungen, Rezensionen im Internet (ab 2015)	0	0	0	0	0	1	0	1
Sonstige	10	8	8	7	7	9	9	10