



MAGISTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Magisterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Star Wars aus genderspezifischer Perspektive

Eine Filmanalyse der Prequel- und Original-Trilogie“

verfasst von / submitted by

Benjamin Höfler Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

UA 066 841

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

Magisterstudium Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft

Betreut von / Supervisor:

tit. Univ. Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch /

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Forschungsvorhaben.....	7
3	Gender Media Studies	7
3.1	Geschlechterforschung	8
3.2	Sex und Gender	8
3.3	Heteronormativität.....	10
3.4	Doing Gender	10
3.5	Schönheit	12
3.6	Schönheit und Feminismus.....	13
3.7	Sexualisierung	14
4	Mediensozialisation.....	15
4.1	Modelle der Medienwirkungsforschung.....	16
4.2	Die frühkindliche Rezeption von Medien	17
4.3	(Visuelle) Stereotype	18
5	Kindermedien	19
5.1	Geschichte	19
5.2	Eltern- und Kindermarken.....	20
5.3	Family Entertainment	21
6	Der Spielfilm und seine Genres.....	22
6.1	Die Filmgattung.....	22
6.2	Das Genre	23
6.3	Der Blockbuster als Metagenre	25
6.4	Klassische Einzelgenres	26
6.5	Science Fiction	27
7	Die Figur im Film.....	29
7.1	Was sind Figuren?	30
7.2	Figuren als fiktive Wesen.....	31
7.3	Körperliche Eigenschaften und Verhaltensaspekte	32
8	Star Wars als Gegenstand der Forschung	33
8.1	Eine weit, weit entfernte Galaxis.....	33
8.2	Die Filmreihen.....	34
8.3	Das Expanded Universe	36
9	Die Prequel- und Original-Trilogie aus feministischer Perspektive.....	39
9.1	Leia Organa	39

9.2	Padmé Amidala:	43
10	Methodisches Vorgehen	47
10.1	Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos	48
10.2	Spaltentranskription nach Ruth Ayass.....	49
10.3	Einstellungsgrößen	50
10.4	Perspektiven	53
10.5	Parameter der Körpersprache und geschlechtsspezifische Zuschreibungen	54
10.6	Grad der Sexualisierung	56
11	Figurenanalyse.....	57
11.1	Padmé Amidala	58
11.2	Leia Organa	83
12	Interpretation	109
13	Quellenverzeichnis	112
14	Abbildungsverzeichnis	123
15	Filmografie	124
16	Abstract	125

1 Einleitung

Das *Star Wars*-Franchise hat in über 40 Jahren seines Bestehens einen reichhaltigen Fundus an Geschichten und Figuren aufgebaut. Eben weil dieses Universum seit Jahrzehnten existiert, stehen vor allem männliche Protagonisten im Zentrum des Geschehens. Weibliche Charaktere wurden entweder zu Nebenfiguren degradiert oder endeten in einem Metallbikini, um dem Bösewicht der Geschichte bzw. dem männlichen Zielpublikum als Sexobjekt zu dienen (vgl. Wood, 2016: S. 68 f.).

Für die Animationsserie *Star Wars: The Clone Wars* wurde mit Ahsoka Tano eine weibliche Protagonistin etabliert, die neben ihren Fähigkeiten als Jedi-Padawan (Anm.: Schülerrang innerhalb des Jedi-Ordens) auch eine ausgereifte Charakterisierung aufwies und so jungen Mädchen nach langer Zeit eine würdige Identifikationsfläche bot. Allerdings gab es auch bezüglich dieser Figur Grund zur Kritik.

Scott Thill schrieb in einem Artikel über die Tatsache, dass das knappe Outfit Ahsokas nicht für die kalte bzw. raue Umgebung des Alls geeignet ist. Des Weiteren würde der Kleidungsstil der jugendlichen Protagonistin bei gewissen Personengruppen, in Realität und Fiktion, eine angenehme Erregung hervorrufen und sei somit zu hinterfragen (vgl. Thill, 2009). Dave Filoni, Supervising Director der Serie, und sein Team nahmen die genannten Punkte scheinbar zum Anlass, um gegen diesen Umstand vorzugehen. So wurde in Staffel 3 ein kleiner Zeitsprung eingebaut und Ahsoka in einem überarbeiteten Kostüm präsentiert. Dieses offenbart weniger Haut und vermittelt in der Folge das stimmige Bild einer anständigen Kriegerin. Filoni begründete diese Entscheidung damit, dass die Charaktere der Serie vom behandelten galaktischen Konflikt beeinflusst werden und die dargestellten Veränderungen ein Spiegelbild dessen sind, was sie durchgemacht haben (vgl. Thill, 2010).

Durch die Veröffentlichung von *Star Wars: Episode VII – Das Erwachen der Macht* wurde mit Rey schließlich jene Protagonistin integriert, die als erste weibliche Figur der Reihe im Zentrum der Geschichte steht. Während dieser progressive Schritt bei Presse und Fans für positive Reaktionen sorgte, musste sich Disney bezüglich seiner Merchandise-Politik zum Film auch mit negativen Stimmen befassen.

So wurde auf Twitter mit dem Hashtag #WheresRey darauf aufmerksam gemacht, dass es bloß wenig bis gar keine offiziellen Merchandise-Produkte der Titelheldin zu kaufen gab (vgl. Rivera, 2016). Speziell die eigens für den Kinofilm produzierte Monopoly-Edition sorgte in diesem Zusammenhang für Kritik, weil sie neben männlichen Charakteren wie Luke Skywalker oder Kylo Ren keine Spielfigur für Rey enthielt. Die verantwortliche

Spielwarenfirma Hasbro gab, trotz der kommunizierten Aussicht auf eine überarbeitete Version, über ein Jahr später bekannt, dass dies lediglich in ausgewählten Märkten außerhalb der USA umgesetzt worden sei. Als Grund nannte das Unternehmen ein unzureichendes Interesse an der neuen Heldin (vgl. Liptak, 2017). Laut einer anonymen Quelle aus der Spielwarenindustrie wurde diese Entscheidung jedoch zugunsten des finanziellen Profits getroffen, da davon ausgegangen wird, dass Buben als Kernzielgruppe solcher Produkte nicht an weiblichen Spielfiguren interessiert sind. Hierbei handelt es sich um ein Phänomen, welches bereits im Zuge diverser Superheldenverfilmungen zu beobachten war (vgl. Boehm, 2016).

Wie bereits anfangs angemerkt, wird das fiktive Universum von *Star Wars* in der Regel durch die Taten männlicher Figuren geformt. Sie tun es, um politischen bzw. militärischen Vorrang zu erhalten und daher ist es umso wichtiger, dass weibliche Charaktere aufgrund solcher geschilderter Beispiele am Ende jene Anerkennung erfahren, die sie verdienen. Hier offenbart sich somit das Problem der medialen Darstellung von Frauen, welches anhand der beiden Figuren Leia Organa und Padmé Amidala in dieser Magisterarbeit beleuchtet werden soll.

2 Forschungsvorhaben

Das konkrete Forschungsvorhaben gestaltet sich nun wie folgt:

Seit dem erstmaligen Auftreten der beiden weiblichen Hauptfiguren Padmé Amidala und Leia Organa, werden ausgewählte Szenen der Prequel- bzw. Original-Trilogie von *Star Wars* herangezogen, um sie mit Hilfe der *Film- und Fernsehanalyse* nach Lothar Mikos und der *Spaltentranskription* nach Ruth Ayass zu untersuchen. Auf eine Inklusion der geschilderten Figur Rey wird verzichtet, da ihr Handlungsbogen zum aktuellen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen ist und daher kein vollständiger Datensatz vorliegt. Für eine detaillierte Beschreibung der Szenen sind außerdem die *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven* der Kamera wichtig. Auf diese Weise soll festgestellt werden, ob es über die jeweiligen Handlungsbögen der Figuren eine Veränderung in der körperlichen Darstellung gegeben hat. In diesem Zusammenhang sind vor allem fachliterarisch definierte *Parameter der Körpersprache* oder *geschlechtsspezifische Zuschreibungen* nach Gitta Mühlen-Achs bzw. Maya Götz und der *Grad der Sexualisierung*, wie ihn Klaus Moser und Christopher Verheyen im Sinne von Tom Reichert darlegen, von Bedeutung. Laut der forschungsleitenden Hypothese ist das feministische Potenzial der beiden Charaktere weder mit einer Körpersprache, die heteronormativen Geschlechterverhältnissen entspricht, noch mit einem hohen Grad der Sexualisierung zu vereinbaren.

Den Ausführungen von Margreth Lünenborg und Tanja Maier zufolge ist für Studien mit genderspezifischem Schwerpunkt eine diskursive Herangehensweise zu empfehlen (vgl. Lünenborg/Maier, 2013: S. 107f.).

3 Gender Media Studies

Medien und öffentliche Kommunikation definieren maßgeblich, wie der Begriff *Geschlecht* in der Gesellschaft wahrgenommen wird. Aus diesem Grund beschäftigen sich die Sozial- und Kulturwissenschaften verstärkt mit dieser Thematik und stellen sie ins Zentrum ihrer Überlegungen (vgl. Lünenborg/Maier, 2013: S. 13). Dazu kann somit auch die Kommunikationswissenschaft gezählt werden, die sich mit der Bedeutsamkeit von Geschlecht bei medialen und öffentlichen Kommunikationsabläufen auseinandersetzt. Die beiden Wissenschaftlerinnen Margreth Lünenborg und Tanja Maier fassen dieses Forschungsfeld unter dem englischsprachigen Ausdruck *Gender Media Studies* zusammen, wobei sie in weiterer Folge detailliert auf dessen Charakteristiken eingehen (vgl. ebd.: S. 13).

Die nachfolgenden Ausführungen zur Geschlechterforschung sowie deren Transfer auf die mediale Rezeption sind für die zentrale Analyse der beiden Hauptfiguren bedeutsam. Auf diese Weise kann festgestellt werden, welcher geschlechtlichen Rolle sie durch die herausgearbeiteten Darstellungsmerkmale entsprechen. Unter den drei allgemeinen Eigenschaftsbereichen des Menschen nach Jens Eder lässt sich ebenfalls der Punkt *Körperlichkeit* finden, womit er die Relevanz der Körpersprache für die Analyse einer fiktionalen Figur im Film hervorhebt (vgl. Eder, 2014: S. 714).

3.1 Geschlechterforschung

Im Rahmen des sozial- und kulturwissenschaftlichen Feldes ist mit *Geschlechterforschung* ein disziplinär übergreifendes und erkenntniskritisches Konstrukt gemeint, das nicht bloß einem einzelnen Denkmuster zugeordnet werden kann. Stattdessen vereint sie eine große Anzahl von unterschiedlichen Sichtweisen aus Theorie und Empirie in sich (vgl. Lünenborg/Maier, 2013: S. 14). Das Thema Geschlechterdifferenz ist von der Mikroebene des einzelnen Individuums bis in die Makroebene der Gesellschaft verankert und beeinflusst die Entstehung von Sinn bzw. kulturellen Bedeutungsschemata. Diese geschaffene Hierarchie stellt daher einen wesentlichen Aspekt des gesellschaftlichen Lebens dar, wodurch die Analyse von Geschlechterstrukturen als Teil von soziokulturellen Problemstellungen behandelt wird (vgl. ebd.: S. 14). Vereinfacht ausgedrückt setzt sich die Geschlechterforschung einerseits mit dem Ursprung ungleicher Geschlechterverhältnisse und andererseits mit den Mechanismen zur Differenzierung nach Geschlecht auseinander. In diesem Zusammenhang wird u.a. der Frage nachgegangen, wie es zur wiederkehrenden Etablierung neuer Ausformungen, Normen und Praktiken mit Hilfe von Geschlechterstrukturen kommt (vgl. ebd.: S. 14).

3.2 Sex und Gender

Innerhalb der Geschlechterforschung herrscht die Erkenntnis, dass sich Geschlechterverhältnisse aus sozialen Methoden ergeben (vgl. ebd.: S.16). Um Eigenschaften des biologischen Geschlechts von jenem des soziokulturellen differenzieren zu können, wurden in den 1970er Jahren die beiden Begriffe *sex* und *gender* eingeführt. Während dem biologischen Geschlecht (*sex*) seit dieser Einteilung eine große Bedeutung zugeschrieben wird, gilt das soziokulturelle Geschlecht (*gender*) als konstruiert (vgl. ebd.: S. 16).

Mit Judith Butler, einer US-amerikanischen Philosophin, gibt es im deutschsprachigen Raum jedoch eine namenhafte kritische Stimme zu dieser Aussage. Sie vertritt laut dem Verweis von Lünenborg und Maier die Meinung, dass sogar das biologische Geschlecht (*sex*) aus diversen kulturellen und wissenschaftlichen Diskursen hervorgegangen ist (vgl. ebd.: S. 16). Daher sei es in weiterer Folge nicht mehr sinnvoll, noch länger zwischen den beiden Termini zu unterscheiden (vgl. ebd.: S. 16). Butler geht in ihrem Buch *Gender Trouble* noch etwas detaillierter auf die vorherrschende Problematik ein. Sie konstatiert darin, dass das Geschlecht (*sex*) vielleicht stets eine Geschlechtsidentität (*gender*) war und ebenso eine kulturell erschaffene Geschlechter-Kategorie (*gendered category*) darstellt. Daher wäre es laut Butler nicht notwendig, die Geschlechtsidentität (*gender*) im kulturellen Verständnis von Geschlecht zu betrachten (vgl. Butler, 2014: S. 24).

An dieser Stelle soll jene Charakteristik herausgearbeitet werden, die eine weiter gefasste Geschlechtsidentität ausmacht. Betrachtet man *sex* und *gender* als unabhängige Begriffe, verliert die Geschlechtsidentität ihre feste Form. Dies führt beispielsweise dazu, dass die Bezeichnungen *Frau* und *weiblich* sowohl einem weiblichen als auch einem männlichen Körper zugewiesen werden können. Gleiches gilt für das gegensätzliche Begriffspaar *Mann* und *männlich* (vgl. ebd.: S. 23). Judith Butler fügt dem Diskurs mit ihrer These sozusagen eine zusätzliche Ausprägung von Geschlechtsidentität hinzu. Um diesen Standpunkt hervorzuheben, stützt sie sich anschließend auf eine Aussage von Simone de Beauvoir. Die französische Schriftstellerin und Feministin konstatiert, dass jemand nicht als Frau geboren, sondern erst zu einer solchen geformt wird. Beauvoir sieht die Geschlechtsidentität als Gebilde, das HandlungsträgerInnen verinnerlichen. Jedoch bestehe für sie auch die Möglichkeit, sich eine andere Identität anzueignen (vgl. ebd.: S. 25). Der beschriebene Formungsprozess zur Frau hat mit der Erwartungshaltung und dem auferlegten Druck der Gesellschaft zu tun, wobei dieser Drang eindeutig nicht auf das angeborene Geschlecht zurückzuführen ist. Beauvoirs Argumentation erlaubt vielmehr die Annahme, dass ein Individuum, welches zu einer Frau gemacht wird, nicht zwingend weibliche Geschlechtsmerkmale aufweisen muss (vgl. ebd.: S. 26). Personen, deren Geschlechtsidentität nicht mit ihrem angeborenem Geschlecht übereinstimmt, sehen sich mit dem Ausschluss aus der sogenannten kulturellen Matrix konfrontiert und werden, wie Judith Butler schreibt, zu logischen Unmöglichkeiten oder Entwicklungsstörungen degradiert. Die Existenz von Identitäten abseits der Norm birgt jedoch auch eine Chance, um festgefahrene Vorurteile zu durchbrechen und die kulturelle Matrix mit unkonventionellen Denkmustern anzureichern (vgl. ebd.: S. 39).

3.3 Heteronormativität

Diese Bezeichnung umschreibt ein ordnendes System der Gesellschaft, das einerseits Heterosexualität als geltende Norm vorgibt und andererseits dieser im Vergleich zu anderen Formen sexueller Orientierung eine höhere Stellung einräumt. Der privilegierte Status beeinflusst neben der persönlichen Auslebung von Sexualität insbesondere kulturelle, institutionelle, ökonomische und rechtliche Bereiche (vgl. Lünenborg/Maier, 2013: S. 23). Raewyn Connell schreibt ebenso davon, dass das gesellschaftliche Leben von den beiden Kategorien *Mann* und *Frau* geprägt wird. Dieses Konzept lässt sich nicht bloß in traditionellen Ehen, bei Preisverleihungen wie den Oscars und diversen Sportarten wiederfinden, sondern manifestiert sich außerdem in separierten Toilettenbereichen oder geschlechtsspezifischen Kleidungsstilen (vgl. Connell, 2013: S. 21f.). Die hier beschriebene duale Kategorisierung ist eine Selbstverständlichkeit, wobei es Connell sogar als natürliche Gegebenheit bezeichnet. Aufgrund dessen werden Menschen, die beispielsweise eine gleichgeschlechtliche Beziehung eingehen und sich damit außerhalb der Norm bewegen, stigmatisiert (vgl. ebd.: S. 22). Passend dazu diskutiert Judith Butler mit Hilfe von Monique Wittig die heteronormative Zuschreibung von Geschlechtsidentitäten bei Kindern. Erst nachdem feststeht, ob sie als Frau oder Mann klassifiziert werden können, bezeichnet man Kinder als menschliche Individuen. Lassen sich sogenannte Körperfiguren weder als weiblich noch männlich einstufen, werden sie, wie bereits dargelegt, durch die Gesellschaft verdinglicht und in weiterer Folge ausgegrenzt (vgl. Butler, 2014: S. 166). Connell wiederum verweist im weiteren Verlauf ihrer Überlegungen ebenfalls auf die klassische Formulierung von Simone de Beauvoir. Während de Beauvoir lediglich die Frau adressiert, vereint Connell durch die Einbeziehung des Mannes beide Geschlechter in dieser Aussage. Demzufolge müssen Frauen und Männer gleichermaßen erst zu solchen werden (vgl. ebd.: S. 22). Um eine eigene Persönlichkeit zu bilden, ergründet der Mensch somit eigenständig, ob er sich als Frau oder Mann betrachtet. Diese Erkenntnis besitzt er nicht von Geburt an, sondern erlangt sie erst über einen längeren Zeitraum seines Lebens (vgl. ebd.: S. 23).

3.4 Doing Gender

Doing Gender begreift Geschlecht nicht als etwas Starres, das Menschen angeboren ist, sondern als einen stetigen Prozess von Handlungen, der durch das eigene Tun und Beobachten ausgelebt wird (vgl. Lünenborg/Maier, 2013: S. 21). Um diese Aussage in einen nachvollziehbaren Kontext zu setzen, bietet es sich an, die gegensätzlichen Auslegungen der Geschlechterrollen zu betrachten. Innerhalb einer Gesellschaft gibt es gegensätzliche

Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, die im Zusammenhang mit der Körpersozialisation durch dementsprechende Normen, Tabus oder Erwartungen sichtbar werden (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121). Entspricht man diesen, werden solche Vorgaben anhand der persönlichen Körpersprache oder durch Rituale ausgedrückt und eine heteronormative Geschlechterstruktur bekräftigt. Den weiteren Erläuterungen von Mühlen-Achs zufolge soll die Zuschreibung von sogenannten Geschlechterzeichen, welche für je eine der beiden Kategorien weiblich oder männlich bestimmt sind, die eigene Geschlechtsidentität verifizieren. Neben der Definition von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit formen sie außerdem die vorherrschende Ordnung der beiden Geschlechter (vgl. ebd.: S. 121). Weichen Personen allerdings von den normgerechten Verhaltensmustern ab, zieht dies sowohl negative Auswirkungen als auch Missbilligung nach sich und verleitet sie dazu, an den heteronormativen Strukturen festzuhalten. Wenn Frauen und Männer vermehrt die für sie typischen Geschlechterzeichen in die eigene Kommunikation einfließen lassen, tragen sie nicht nur zur Verfestigung von Stereotypen bei, sondern erhalten zusätzlich die damit einhergehende Geschlechterhierarchie (vgl. ebd.: S. 121f.). Die von Gitta Mühlen-Achs und Maya Götz definierten Merkmale von typisch weiblicher und männlicher Körpersprache (vgl. ebd.: S. 121ff.; Götz, 2014: S. 91ff.) sind ein wichtiger Bestandteil der Figurenanalyse und werden im Methodenabschnitt näher erläutert.

Durch die Ausführungen von Monique Wittig weist Judith Butler des Weiteren auf eine Möglichkeit zur Auflösung der Heteronormativität hin. Demnach sieht Wittig die Kategorie Geschlecht, wie bereits Simone de Beauvoir, weder als naturgegeben noch als unveränderbar an. Sie hält folglich fest, dass das Geschlecht auf politischer Ebene zugunsten der menschlichen Reproduktion instrumentalisiert werde und es daher keine Rechtfertigung dafür gibt, den menschlichen Körper in eine ausschließlich duale Geschlechterstruktur einzuteilen (vgl. Butler, 2014: S. 167). Somit kann eine Person, wenn dies ihr Wunsch ist, weder als Frau noch als Mann leben, wobei die Etablierung einer dritten Geschlechtsidentität laut Butler jenes Bestreben unterstützt, die vorherrschenden Verhältnisse zu hinterfragen und den Terminus Geschlecht stattdessen, ganz im Sinne des Doing Gender-Begriffs, per Diskurs herzustellen (vgl. ebd.: S. 168f.).

3.5 Schönheit

Neben den Erläuterungen zum Thema Geschlechterforschung soll, darauf aufbauend, dem *Schönheitsverständnis* einer heteronormativ geprägten Gesellschaft ein eigenes Kapitel gewidmet werden, da dies für die Analyse der Figuren essenziell sein wird.

Waltraud Posch weist der Schönheit einen relativen Charakter zu. Sie konstatiert, dass der Begriff seit der Entstehung von Schrift und Bild ein zentraler Bestandteil des Alltags geworden ist und sich sowohl in körperlicher Beschaffenheit des Menschen als auch anhand von Frisuren, aufgetragener Kosmetik oder Kleidungsstücken widerspiegelt (vgl. Posch, 1999: S. 13f.). Des Weiteren sieht Posch in der Schönheit einen außergewöhnlichen Zustand, der nicht von jeder Person erreicht werden kann. Während also eine Minderheit dadurch Vorteile generiert, schließt sie eine Mehrheit, die nicht dem Idealtyp entspricht, davon aus. Zur Aufrechterhaltung dieses Status quo werden Erwartungen und Normen dementsprechend hoch angesetzt, was ein Anstreben des verknappten Schönheitsideals umso attraktiver macht (vgl. ebd.: S. 14). Aufgrund der angesprochenen Relativität hat sich mit der Zeit eine große Anzahl von Schönheitsidealen herausgebildet. Statt dem persönlichen Erscheinungsbild per se geht es vielmehr darum, wie es eine Gesellschaft kategorisiert und subjektiviert (vgl. ebd.: S. 14). Durch die Beurteilung von Schönheit kommt es allerdings auch zu einem interessanten Gegensatz. Einerseits steht der Begriff für einen begehrenswerten, schwer zu erreichenden Zustand, aber andererseits lässt sich damit genauso eine eindimensionale Fixierung auf Äußerlichkeiten ausmachen. Posch nennt an dieser Stelle noch ein weiteres Beispiel. Demzufolge betrachten Gesellschaften dieses Qualitätsmerkmal als naturgegebenes Privileg, das gleichzeitig durch externe Eingriffe künstlich erzeugt wird (vgl. ebd.: S. 15f.).

Mit der Entsprechung eines Schönheitsideals geht jedoch ebenso die Beurteilung durch die Augen Anderer einher. Schöne Personen verlieren somit die Kontrolle über die Art und Weise, wie sie eingeordnet werden. Dies trifft vor allem auf Frauen zu, da sie sich, wie Posch schreibt, selbst als diejenigen betrachten, welche den beurteilenden Blicken ausgesetzt sind und als das *schöne Geschlecht* gelten (vgl. ebd.: S.16). Begründen lässt es sich damit, dass ihre körperbezogene Anziehungskraft in allen Lebensphasen höher als jene von Männern eingestuft wird. In der Regel erfahren sie durch das Einhalten des gewünschten Schönheitsideals mehr Bestätigung, wobei ein gegenteiliges Auftreten wiederum stärkere Einschränkungen mit sich bringt. Folglich bewertet man Frauen vorwiegend aufgrund ihrer Attraktivität und nicht wegen ihrer vollbrachten Taten (vgl. ebd.: S. 16). Obwohl im Zuge des Schönheits- und Schlankheitswahns oft gegenteilige Meinungen aufkommen, verkörpern

Frauen naturgemäß nicht das schöne Geschlecht. Wirft man beispielsweise einen Blick ins Tierreich, ist sogar das komplette Gegenteil zu beobachten. Dort werben Männchen mit auffälligem Aussehen und Verhalten um Weibchen, deren optische Erscheinung vergleichsweise zurückhaltend wirkt (vgl. ebd.: S. 17). Bestimmte Fähigkeiten und Eigenschaften werden bereits mit jeweils einem der Geschlechter assoziiert und dennoch ist die Wechselwirkung zwischen einem schönen Körper und Weiblichkeit ein relativ neues Phänomen. Handfeste schriftliche Nachweise, die Frauen als schönes Geschlecht ausweisen, gehen auf die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts und die Französische Revolution zurück. Politische und soziale Veränderungen sorgten für eine Ausrichtung auf das Maskuline. Männer waren nicht länger im Salon anzutreffen, sondern arbeiteten in Fabriken oder Büros und tauschten ihre teuren Gewänder gegen schlichte Dienstkleidung. Da sie ihren persönlichen Reichtum nicht mehr eigenständig präsentieren konnten, begannen Männer ihre Frauen mit auffallender Kleidung bzw. Schmuck auszustatten. Schönheit wurde in der Folge zum Privileg des weiblichen Geschlechts (vgl. ebd.: S. 18).

Heute benötigen Frauen zuerst die Akzeptanz von Männern, bevor sie selbst an Anerkennung gewinnen und erfolgreich sein können (vgl. ebd.: S. 21). Gesellschaftliche Macht bleibt somit noch immer eine vorwiegend männliche Domäne. Weil angeblich weibliche Eigenschaften wie Konfliktvermeidung oder Sanftheit jedoch immer seltener auf heutige Frauen zutreffen, gewinnt Schönheit für die feminine Geschlechtsidentität an Bedeutung. Die damit einhergehende Angst vor dem Verlust der Weiblichkeit treibt Frauen zum Erhalt ihrer Schönheit an, wodurch sie sich wiederum nach den vorherrschenden Normvorstellungen ausrichten (vgl. ebd.: S. 22).

3.6 Schönheit und Feminismus

Posch konzentriert sich anschließend auf die politische Ausprägung des Schönheitsideals, wobei für sie speziell die Wechselwirkung zwischen der weiblichen Emanzipation und dem Schönheitswahn von Interesse ist. Die enge Verknüpfung der beiden Begriffe verdeutlicht die Autorin mit folgendem Beispiel: Sobald Frauen für ihre persönlichen Rechte eintraten, wurden sie durch angepasste Weiblichkeitsnormen beschränkt, wodurch der Kult um die Schönheit immer extremere Ausmaße annahm (vgl. ebd.: S. 24). Mit den Höhepunkten der Emanzipation aus den 20er und 60er Jahren ist gleichzeitig eine Begünstigung des schlanken Körperbildes auszumachen. Trotz ihrer erlangten Freiheit, dem Geld und einem Zuwachs an

Einfluss identifizieren sich heutige Frauen so stark wie nie mit dieser Idealvorstellung (vgl. ebd.: S. 24).

Eine Aufwertung des weiblichen Körpers durch Accessoires wurde von Feministinnen schon immer kritisch diskutiert. Die Bemühungen der ersten Vertreterinnen wurden durch die zunehmende Sexualisierung torpediert, was zur Ablehnung von jeglichen Verschönerungsmaßnahmen führte (vgl. ebd.: S. 25). In weiterer Folge protestierten sie durch das bewusste Tragen von unerotischer Kleidung gegen diese Entwicklung und generierten damit für kurze Zeit sogar mehr Aufmerksamkeit als durch ihr politisches Engagement. Die kontroversen Formen der Auflehnung verlieren allerdings an Wirkung, weil eine Frau sowohl Sex-Appeal als auch Selbstbewusstsein ausstrahlen kann. Das menschliche Streben nach ästhetischen Normen ist laut Posch sehr stark ausgeprägt. Schönheitsideale generell zu boykottieren würde aus diesem Grund keine ideale Lösung bedeuten (vgl. ebd.: S. 25). Passend dazu sei auf einen Beitrag des Buches *Psychologie der Schönheit* verwiesen, der in Bezug auf den Diskurs über Schönheitsideale mit der *sexuellen Revolution* und dem *radikalen Feminismus* zwei konträre Standpunkte innerhalb der Bewegung verortet (vgl. Engländer et al., 2001: S. 68). Naomi Wolf erkennt wiederum keinen Sinn darin, einen Aspekt wie die weibliche Erotik grundsätzlich zu verurteilen. Für die Autorin ist viel bedeutender, dass Frauen den aufgezwungenen Normen nachkommen müssen, damit sie in einer Gesellschaft als weibliches Wesen akzeptiert werden. Es sollte daher ihrer persönlichen Entscheidung unterliegen, wie sie sich mit Hilfe des Körpers oder der getragenen Kleidungsstücke ausdrücken möchten. Durch eine freie Wahl der Ausdrucksform wird den Frauen somit die Loslösung vom Mythos der Schönheit ermöglicht (vgl. Wolf, 2002: S. 388).

3.7 Sexualisierung

Um die durch Stereotype angereicherte mediale Darstellung von Frauen analysieren zu können, muss die sexualisierte Inszenierung des weiblichen Körpers in die Überlegungen einfließen. Anhand dieses Kapitels soll in weiterer Folge aufgezeigt werden, wie der Grad der Sexualisierung das Rezipieren von medialen Inhalten beeinflusst.

In diesem Kontext beschäftigten sich Verheyen und Moser mit der Frage, ob sexualisierte Darstellungen bzw. Anspielungen die Verkaufszahlen von Produkten erhöhen. Diese populäre These, die auch unter dem Slogan *sex sells* bekannt ist, sei laut der beiden Forscher nicht allumfassend belegbar (vgl. Moser/Verheyen, 2011: S. 188). Obwohl sie sich speziell mit

erotischen Bildmotiven aus der Werbung befassen, stellt das von ihnen aufgezeigte Kategorieschema des Sexualisierungsgrads nach Tom Reichert (vgl. ebd.: S. 189f.) für die Figurenanalyse dieser Magisterarbeit ein essenzielles Werkzeug dar und wird im Methodenabschnitt detailliert beschrieben. Verheyen und Moser weisen im Verlauf ihrer Argumentation außerdem darauf hin, dass die Wirkung und Akzeptanz von sexualisierten Werbeeinheiten je nach Geschlecht unterschiedlich aufgenommen werden (vgl. ebd.: S. 188). Die Meinung, wonach erotische Stimuli sowohl bei Frauen als auch bei Männern zu einer erhöhten Aufmerksamkeit beitragen, ist zwar weit verbreitet, allerdings stellen Kritiker dieser Argumentation den sogenannten *Vampir-Effekt* entgegen. Der Begriff besagt, dass die Begeisterung für ein Produkt bei erhöhter Konzentration auf den sexuellen Inhalt der Werbebotschaft abnimmt. Je erotischer eine solche gestaltet ist, desto weniger wird die eigentliche Kernaussage von den Zielgruppen wahrgenommen und im Gedächtnis behalten (vgl. Hanko, 2001: S. 142). Verheyen und Moser verweisen des Weiteren auf eine Untersuchung von Severn, Belch und Belch, die zu vergleichbaren Ergebnissen führte. Der eingesetzte Sex-Appeal sei zwar für eine erhöhte Aktivierung verantwortlich, allerdings lenke er gleichzeitig von der Werbebotschaft ab. Anhand diverser Studien konnte, bis auf vereinzelte Ausnahmefälle, im Zusammenhang mit erotischen Werbebotschaften eine verringerte Erinnerungsleistung von Marken sowohl bei Frauen als auch bei Männern belegt werden (vgl. Moser/Verheyen, 2011: S. 194ff.).

4 Mediensozialisation

Der Begriff *Sozialisation* wird von Claudia Wegener und Ralf Vollbrecht als Folgeerscheinung von aktiven Prozessen umschrieben. Menschen interagieren neben der materiellen, symbolischen oder sozialen Umwelt auch mit sich und entwickeln auf diese Weise die eigene Persönlichkeit (vgl. Vollbrecht/Wegener, 2010: S. 9). Medien werden dabei nicht den klassischen Sozialisationsinstanzen wie Eltern, Gruppen von Gleichaltrigen oder Schule zugerechnet, sondern als eigenständige Instanz betrachtet. Eine solche Klassifizierung lässt sich auf moderne Gesellschaften allerdings nicht anwenden, weil die medialen Kommunikationsmöglichkeiten bereits in den klassischen Instanzen verankert sind. Folglich verstehen Wegener und Vollbrecht *Mediensozialisation* als eine Ausprägung der Sozialisationstheorie, die das Aufwachsen und Leben in Medienwelten thematisiert (vgl. ebd.: S. 9).

4.1 Modelle der Medienwirkungsforschung

Für Hans-Dieter Kübler ist unter *Wirkung (effect)* im klassischen Sinn eine nachweisbare Veränderung auf ein Subjekt bzw. Objekt gemeint, die sich innerhalb einer gewissen Zeitspanne und eines festgelegten Kontextes ereignet. Diese Definition geht auf materiell-physikalische Bereiche zurück und wurde anhand des umstrittenen *Stimulus-Response-Modells (S-R-Modell)* mit der medialen Kommunikation in Verbindung gebracht. Bereits während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die den Ursprung der wissenschaftlichen Medienwirkungsforschung darstellt, bescheinigte man Medien ein großes Einflusspotenzial bezüglich ihrer RezipientInnen (vgl. Kübler, 2010: S. 18f.). Darum ist es umso erstaunlicher, dass die Wirkung medialer Inhalte bis heute oftmals unterschätzt wird, obwohl sich der Medienkonsum inzwischen zu einem festen Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens entwickelt hat. Des Weiteren verortet der derzeitige Forschungsstand die Wirkungspotenziale nicht bei einem einzelnen Medium sondern eher in deren Betrieb oder im Zusammenspiel zwischen mehreren Medien. In weiterer Folge wird der klassische Medienwirkungsbegriff zunehmend durch sogenannte Medienfunktionen verdrängt, deren Erfassung mit Hilfe von empirischen Methoden nur schwer möglich ist (vgl. ebd.: S. 19).

Die *Imitationsthese* bzw. das *Lernen am Modell* nach Roland Burkart bildet ein weiteres Schema der Medienwirkungsforschung und geht auf Albert Bandura zurück, der sich seinerseits mit der Theorie des Beobachtungslernens auseinandersetzte. Laut Burkarts These bestehe speziell bei Kindern die Möglichkeit, dass der Konsum von gewalttätigen Unterhaltungsprogrammen in vergleichbaren Situationen ein imitierendes Verhalten und damit einhergehende Gewaltausbrüche begünstigt (vgl. Burkart, 2002: S. 340). Kübler zufolge sei dies jedoch weniger durch empirische Untersuchungen belegt, sondern von einem kulturkritischen Standpunkt aus behauptet worden (vgl. Kübler, 2010: S. 21).

Im Feld der Cultural Studies lässt sich mit dem sogenannten *encoding/decoding-Modell* nach Stuart Hall eine zusätzliche Perspektive auf Wirkungspotenziale von medialen Inhalten verorten. Seine Herangehensweise stellt einen klaren Gegenentwurf zu den ansonsten linearen Modellen dar, wonach die informativen Bestandteile einer Nachricht aufgrund von aktiv gesetzten Impulsen kommuniziert und anschließend passiv aufgenommen werden. Medienschaffende codieren ihre Angebote mit einer bestimmten Intention (*encoding*). Allerdings ist damit nicht gewährleistet, dass die NutzerInnen die extrahierten Informationen für sich auch dementsprechend entschlüsseln (*decoding*). Folglich weisen mediale Zeichen keine festen Bedeutungen auf, sondern werden je nach Person unterschiedlich

wahrgenommen (vgl. Lünenborg/Maier, 2013: S. 36). Aus diesem Grund unterscheidet Stuart Hall zwischen den folgenden drei hypothetischen Lesepositionen bzw.

Decodierungspositionen:

1.) *dominante Lesart (preferred readings)*

Ihre Charakteristik erkennt man daran, dass sich die RezipientInnen dominante Bedeutungen eines Textes aneignen.

2.) *ausgehandelte Lesart (negotiated readings)*

Diese widersprüchliche Position vereint Elemente aus der dominanten und oppositionellen Lesart.

3.) *oppositionelle Lesart (oppositional readings)*

In diesem Fall erkennen die RezipientInnen die Ideologie hinter den dominanten Bedeutungen. Sie lehnen diese ab und entwerfen stattdessen ihre eigenen, entgegengesetzten Positionen.

(vgl. ebd.: S. 36f.)

Obwohl der Mediensozialisationsbegriff zunehmend von der Wissenschaft aufgegriffen wird, existiert bisher keine Theorie, die seine komplexen und dynamischen Prozesse adäquat wiedergibt. Eine zutreffende Charakterisierung wäre allerdings dringend notwendig, weil klassische Massen- und neuartige Online-Medien mittlerweile als Agenten einer *dualen Sozialisation* fungieren. Kinder beschäftigen sich teilweise schon innerhalb des ersten Lebensjahres mit medialen Inhalten. Neben ihren Eltern oder Erziehungsberechtigten, die als kontrollierende Instanz eingreifen können, ist die Verwendung von Medien lediglich an die kognitiven Fähigkeiten der jungen NutzerInnen gekoppelt (vgl. Kübler, 2010: S. 23f.).

4.2 Die frühkindliche Rezeption von Medien

In der wissenschaftlichen Literatur, auf die sich Claudia Wegener bezieht, ist mit *früher Kindheit* des Öfteren die Entwicklungsphase bis zum fünften bzw. sechsten Lebensjahr gemeint und geht mit Schuleintritt des Kindes in die *späte Kindheit* über. Diese Definition besitzt allerdings keine allgemeine Gültigkeit, da sie je nach Disziplin unterschiedlich ausgelegt wird (vgl. Wegener, 2010: S. 125). Die ersten sechs Lebensjahre sind von einem

physischen bzw. psychischen Reifungsprozess und äußeren Einflüssen der Umwelt geprägt. Nachdem junge Menschen im Kleinkindalter die Sprache erlernt oder ihre motorischen Fähigkeiten verbessert haben, müssen sie sich in weiterer Folge mit ihrer Geschlechterrolle und den damit einhergehenden Erwartungen befassen. Im Gegensatz dazu liegen bisher nur vereinzelte empirische Erhebungen vor, die das mediale Rezeptionsverhalten von Kindern dokumentieren (vgl. ebd.: S. 125f.).

Mit Vollendung des ersten Lebensjahres bauen junge Menschen durch das Einbeziehen von ausdrückenden Zeichen und sprachlicher Symbolik ein wachsendes Verständnis für mediale Inhalte auf, wodurch sie u.a. erstmals Empathie für Medienfiguren empfinden können (vgl. ebd.: S. 129). Diverse Studien belegen außerdem, dass der Spracherwerb von Kleinkindern durch den Einsatz von auditiven oder audiovisuellen Medien gar nicht bzw. kaum gefördert wird. Ein realer und interaktiver Kontext trägt hingegen maßgeblich zur sprachlichen Entwicklung bei. Bilderbücher eignen sich in diesem Zusammenhang besonders, weil sich ihre inhaltliche Aufbereitung speziell an die kommunikativen Kompetenzen von unter 3-Jährigen richtet (vgl. ebd.: S. 129).

Kinder sind etwa mit dem dritten Lebensjahr dazu imstande, Medienhandlungen als solche aufzufassen. Sie können Geschichten mit vereinfachter Dramaturgie folgen und einen Bezug zu sich selbst herstellen (vgl. ebd.: S. 130). Um die präsentierten Inhalte mit der kindlichen Lebenswelt zu vereinen, werden zentrale Figuren als Orientierungspunkte eingesetzt. Medien erfüllen somit die Aufgabe eines Bedeutungsträgers, wodurch sie in die kindliche Auseinandersetzung mit sich und ihrem Umfeld einwirken (vgl. ebd.: S. 130). Des Weiteren erzeugt die Sehnsucht nach selbstständigem Handeln, die Furcht vor der Einsamkeit oder das Defizit von sozialer Zuwendung einen Konflikt zwischen dem Kleinsein und dem Großwerden. Kinder wenden sich daher jenen medialen Inhalten zu, die ihre persönlichen Wünsche, Ängste und Konflikte widerspiegeln, wobei vor allem die ganz Kleinen ihre Wunschvorstellungen und Sorgen auf Medienfiguren projizieren und sie in den Alltag einbinden (vgl. ebd.: S. 130).

4.3 (Visuelle) Stereotype

Wohingegen der Begrifflichkeit *Stereotyp* umgangssprachlich eine negative Bedeutung zukommt, wird sie von den Sozialwissenschaften als wertfreie Ordnungs- und Kategorisierungstendenz angesehen, die ein besseres Verständnis der komplexen und

mehrdimensionalen Wirklichkeit ermöglicht (vgl. Vitouch, 1998: S. 105). Stereotype werden vor allem forciert, um differenzierte Wahrnehmungen und den individuellen Lebensstil von Menschen zu unterbinden (vgl. Lobinger, 2009: S. 110). Ist man also stereotypischer Bildsprache ausgesetzt, sollte man stets eine reflexive Haltung einnehmen und sich dessen bewusst sein, dass solche Darstellungen lediglich einen bestimmten Blickwinkel auf eine Sache repräsentieren. Visuelle Stereotype prägen sich ins Gedächtnis ein und können auch eine emotionale Reaktion auf reale Geschehnisse bewirken, weshalb die verstärkte Sensibilisierung für eine kritische Bildkompetenz angestrebt werden sollte (vgl. ebd.: S. 111f.) Außerdem kommt erschwerend hinzu, dass sie mit anderen Medienbildern ident sind (vgl. ebd.: S. 118). Die Beschaffenheit von visuellen Stereotypen erschließt sich durch einen Blick auf ihre Entstehung. Vergleichbare Bilder werden so lange mit denselben Zuschreibungen in Verbindung gebracht, bis sie sich zu Visiotypen mit symbolischem Charakter gewandelt haben. Im Gegensatz zu herkömmlichen Bildern sind diese dafür konzipiert, ein allgemeines Konstrukt vereinfacht darzustellen, wobei Klischees die Individualität verdrängen (vgl. ebd.: S. 119). Die kalkulierte Intention, welche stereotypen Darstellungen zugrunde liegt, hebt abermals die Bedeutsamkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit visuellen Inhalten hervor (vgl. ebd.: S. 120).

5 Kindermedien

5.1 Geschichte

Medien wird in der Gegenwart, besonders in Bezug auf die Sozialisierung von Kindern und Jugendlichen, ein wichtiger Stellenwert eingeräumt. Dies geht sogar soweit, dass ihnen auch eine Erziehungsaufgabe attestiert wird (vgl. Paus-Hasebrink/Kulterer, 2014: S. 49).

Gleichzeitig kann man jedoch nicht außer Acht lassen, dass diese Medien, alleine im 20. Jahrhundert, im deutschsprachigen Raum großer Kritik ausgesetzt waren. Kindermedien waren lange Zeit Teil einer Debatte, die sich mit der qualitativen Bewertung von Medien auseinandersetzt. Der Diskurs, welche Medien *Schmutz und Schund* seien sowie deren Auswirkung auf Kinder, trägt jedoch einen oftmals ideologisch gefärbten Beigeschmack. Ein vordergründiges Vorgehen gegen Medien aufgrund erzieherischer, moralischer und ästhetischer Gründe war hintergründig oft ein Aufrechterhalten von bildungsbürgerlicher Macht, da sich dieser Schmutz und Schund eher an Personen der, aus deren Sicht, niedrigeren Arbeiterschicht wendete (vgl. Maase, 2012: S. 324ff.). Des Weiteren waren es oftmals

Medienprodukte, die aus den USA nach Europa kamen, welchen in den 1950ern eine negative Auswirkung auf Heranwachsende attestiert wurde (vgl. ebd. S. 330). Wenn man einen genaueren Blick auf Österreich wirft, so gab es auch hier eine Bewegung, die sich vermeintlich für den Schutz von Jugendlichen einsetzte. Dieser *Schutzraum*, der dadurch für Kinder gebildet werden sollte, war aber eher dazu da, um ästhetische Präferenzen von KritikerInnen zu befriedigen. Dadurch würde jungen Menschen eine Welt vorgelebt werden, die komplett ohne Konflikte existiert, was jedoch nicht der Realität entspricht (vgl. Lercher, 1990: S. 15f.).

Haben sich diese Aspekte des Diskurses gegen Ende des 20. Jahrhunderts durch Erkenntnisse der Wissenschaft abgeschwächt, blieb er in jenem Bereich, trotz Ergebnissen aus der Forschung, aufrecht, der sich um die Wirkung von Medien auf Jugendliche dreht. Im allgemeinen Gedächtnis dürfte sich bis in die Gegenwart noch nicht etabliert haben, dass die Medienwirkung nicht nur in eine Richtung geht und die kausale Wirkung von z.B. Gewalt in Medien zu gewalttätigen jungen Menschen nicht automatisch gegeben ist (vgl. Maase, 2012: S. 329ff.). Selbst heute vorherrschende Jugendschutzmaßnahmen sind nicht unumstritten. Auf der einen Seite geht es auch dabei, Jugendliche vor beeinträchtigenden Einflüssen in Medien zu schützen, auf der anderen Seite könnten Jugendschutzempfehlungen auch als Eingriff in die Medienfreiheit gesehen werden (vgl. Gottberg, 1997: S. 145f.).

5.2 Eltern- und Kindermarken

Wenn man sich nun näher ansieht, welche Mediengenes im Fernsehen sich gerade bei Kindern großer Beliebtheit erfreuen, so ist schon seit den 1950ern eine klare Tendenz zu animierten Trickfilmproduktionen erkennbar, deren Vielfalt im deutschsprachigen Fernsehen bis in die 1970er jedoch begrenzt bleibt. Eigenproduktionen waren dabei auch oftmals ruhiger und langatmiger als die Konkurrenz aus den USA, da man dies jungen Menschen eher zumutete als actionreiche Cartoons. Spätestens Mitte der 1980er wurde das Vermarktungspotential von Zeichentrickfilmen und deren Figuren erkannt (vgl. Eßer, 1998: S. 340ff.). Folglich erhöhte sich das Angebot, zumindest in deutschen Fernsehkanälen, eklatant (vgl. ebd. S. 347). So sind es z.B. immer weniger traditionelle Geschichten der Gebrüder Grimm, welche die Fantasie von Kindern und Jugendlichen außerhalb ihrer Lebenswelt anregen bzw. Erfahrung schenken, sondern modernere, amerikanische Produktionen (vgl. Wiedemann, 1997: S. 40).

Folglich ist es möglich, in der pädagogischen Medienforschung zwischen sogenannten *Elternmarken* und *Kindermarken* zu unterscheiden. Wie die jeweiligen Namen unter Umständen schon vermuten lassen, geht es bei ersteren um Marken, die von Eltern für Kinder ausgesucht und toleriert werden, bei letzteren geht es um Medien, die Kinder für sich selbst aussuchen, um sich eventuell von ihren Eltern abzugrenzen und andere Peer-Groups zu finden (vgl. Paus-Hasebrink/Kulterer, 2014: S. 53f.)

Parallel dazu gibt es Erkenntnisse, die konstatieren, dass sich das Fernsehverhalten von Kindern nicht wesentlich von jenem der Eltern unterscheiden würde, da es oftmals die Eltern sind, von denen die Kinder ihre Gewohnheiten vermittelt bekommen (vgl. Mikos, 1997: S. 58; Wiedemann, 1997: S. 42). Zieht man nun noch einmal die Begriffe der beiden unterschiedlichen Marken heran, so wird ersichtlich, dass Programme, die von älteren Personen für Kinder empfohlen werden, oftmals jene sind, die am ehesten von ihnen selbst gesehen werden. Das führt dazu, dass traditionelleres Kinderfernsehen oftmals eher von der Großelterngeneration konsumiert wird als von Kindern (vgl. Schäfer, 1997: S. 89).

Wie sehen nun die Kriterien aus, nach denen junge Menschen ihre Lieblingsprogramme auswählen? Fragt man Kinder selbst, so folgt darauf die eine einfache Antwort: Spaß und Spannung (vgl. Lenssen, 1997: S. 239). Aber auch Dinge wie Orientierungshilfen, gerade bei moralischen Fragen, werden genannt. Hierbei sind alltägliche HeldInnen genauso beliebt, wie fantastische (vgl. ebd.: S. 241f.). Davor stellt sich wieder die Frage, ob qualitativ hochwertiges Kinderfernsehen jenes ist, das speziell für Kinder produziert wird, oder ist es jenes, das Kinder für sich selbst auswählen? Ein Beispiel für eine Serie, welche kontrovers diskutiert wurde, aber bei jungen Menschen auf große Beliebtheit stieß, ist *Power Rangers*. Darin gab es ein Zusammenspiel zwischen alltäglichen Problemen von Heranwachsenden und actionreichen, fantastischen Szenen (vgl. Paus-Haase, 1997: S. 253ff.).

5.3 Family Entertainment

In den letzten Jahren geht die Medienproduktion verstärkt in die Richtung des sogenannten *Family Entertainment-Films*. Manche Filmproduktionsfirmen, wie beispielsweise Warner Brothers in den USA, begannen in den 1990ern Abteilungen einzurichten, welche Filme entwickeln sollten, die Kinder und ihre Erziehungsberechtigten gleichermaßen ansprechen. Aus heutiger Sicht kann man Filme, die in dieses Schema fallen, durchaus schon früher entdecken. Bereits 1937 legte *Schneewittchen und die sieben Zwerge* den Grundstein für

spätere Trickfilmproduktionen von Walt Disney. Ebenso war auch schon Steven Spielbergs *E.T. – Der Außerirdische* aus dem Jahr 1982 ein Film, der im Nachhinein dieser Kategorie zugeordnet werden kann (vgl. Kurwinkel/Schmerheim, 2013: S. 20f.).

Gegenwärtige Marken, welche das Interesse von Kindern und Erwachsenen hervorrufen, sind z.B. die Comicverfilmungen von *Marvel*, die *Harry-Potter*-Adaptionen sowie, und das ist für das vorliegende Forschungsvorhaben am wichtigsten, die *Star Wars*-Episoden. Natürlich gibt es auch an diesen Medienmarken im deutschsprachigen Raum Kritik. Diese seien thematisch oft sehr ähnlich, gehen mit einem hohen Konsum von Merchandise-Produkten einher und würden keinen Platz für individuelle, kleinere Kinderfilmproduktionen lassen (vgl. ebd. S. 22f.; S. 30).

6 Der Spielfilm und seine Genres

Filme bzw. Fernsehsendungen unterliegen gewissen ästhetischen und inhaltlichen Konventionen, die in den beiden Begriffen *Gattung* oder *Genre* gebündelt werden (vgl. Mikos, 2015: S. 254). Es sei angemerkt, dass sich die fortführenden Erläuterungen wegen dem zugrundeliegenden Untersuchungsmaterial ausschließlich auf das Medium Film beziehen. Folglich ist es für diese Forschungsarbeit von Bedeutung, die Gattung und das Genre der *Star Wars*-Episoden zu definieren. Zuerst muss jedoch geklärt werden, was unter den beiden genannten Begriffen zu verstehen ist.

6.1 Die Filmgattung

Allgemein kann man Filme in die beiden Kategorien *fiktional* und *nonfiktional* unterteilen. Während eine erfundene Erzählung dem fiktionalen Bereich angehört, zählen medial dargestellte Ereignisse der sozialen Realität zum nonfiktionalen Bereich. Beide Bereiche weisen des Weiteren bestimmte Gattungen auf, die sich aus verschiedenen Darstellungs- und Verwendungsformen ergeben (vgl. Mikos, 2015: S. 254). Reinhold Viehoff beschreibt den Gattungsbegriff als Bedingungen, die gewisse Arten zwar vereinen, aber andere wiederum ausschließen (vgl. Viehoff, 2002: S. 125f.). Lothar Mikos unterscheidet im Filmbereich zwischen den Gattungen Spiel-, Dokumentar-, Animations- und Experimentalfilm (vgl. Mikos, 2015: S. 255), wobei für das Forschungsvorhaben speziell der *Spielfilm* relevant ist. Dieser lässt sich, je nachdem ob ein Film primär für das Kino oder das Fernsehen produziert

wird, zusätzlich in *Kinospielfilm* und *Fernsehspiel* bzw. *Fernsehfilm* einteilen (vgl. Hickethier, 2001: S. 193f.). Knut Hickethier weist in seinen Darlegungen darauf hin, dass US-amerikanische Kinospielfilme wie *Star Wars* die deutschsprachige Kinolandschaft seit den 70er Jahren dominieren und durch ihre spektakuläre Inszenierung, die eingesetzten Spezialeffekte, sowie die üppige Ausstattung vor allem auf das junge Publikum zwischen 14 und 29 Jahren abzielen (vgl. ebd.: S. 195).

Mikos konstatiert, dass die medien- und kommunikationswissenschaftliche Literatur keine strikte Trennung von Gattung und Genre festgelegt hat. Für Filme mit ähnlichem Inhalt wird grundsätzlich der Genrebegriff herangezogen (vgl. Mikos, 2015: S. 255).

6.2 Das Genre

Genres bezeichnen eine Gruppe von Filmen, die u.a. bestimmte Themen, eine soziale oder geographische Lokalisierung, typische Ausstattungscharakteristiken und spezifische Konstellationen von Figuren oder Konflikten in sich vereinen (vgl. Müller, 1997: S. 141). Aus der Summe von inhaltlichen und ästhetischen Eigenschaften entsteht schließlich ein sogenanntes *Einzelgenre*, das stereotype Darstellungen und Erzählstrukturen aufweist. Dazu zählen beispielsweise eine genretypische audiovisuelle Stilistik, wiederkehrende Handlungsmotive oder eine gewisse Dramaturgie, der gefolgt wird (vgl. Kuhn et al., 2013: S. 2). Mit den Genrekategorien können Phänomene des film- und medienwissenschaftlichen Diskurses analysiert bzw. eine vereinfachte Kommunikation zwischen der Produktionsfirma und dem Publikum gewährleistet werden (vgl. Hickethier, 2002: S. 63). Da mit den meisten Genrebezeichnungen inzwischen eine konkrete Erwartungshaltung der KonsumentInnen einhergeht, greifen die Filmstudios diese auf, um die Produktion, Distribution und Vermarktung ihrer Produkte zu standardisieren. Die Erwartungshaltung an ein Genre entsteht allerdings erst durch mehrere vergleichbare Genrefilme (vgl. Kuhn et al., 2013: S. 1).

Des Weiteren verweist Knut Hickethier darauf, die historische Perspektive auf die Genreentwicklung ebenfalls zu berücksichtigen (vgl. Hickethier, 2002: S. 70). Unterschiedliche Genres etablierten sich im Verlauf der Filmgeschichte vor allem dann, sobald ein Film große Erfolge verzeichnete und den Geschmack des Publikums traf. Durch die Variation von bewährten Erzählmustern und der Inszenierung sollten diese Erfolge anschließend wiederholt werden (vgl. Mikos, 2015: S. 255). Die Filmgeschichte war jedoch nicht nur durch einen ständigen Zuwachs von neuen Genres geprägt. Während bereits

bestehende Typen an Wichtigkeit und Relevanz verloren, blieben wiederum andere aufgrund ihrer Konstanz ein Teil der Filmlandschaft oder teilten sich in diverse Subgenres auf (vgl. Kuhn et al., 2013: S. 7). Das Phasenmodell nach Hickethier teilt die historische Wandlung von Einzelgenres in folgende Phasen ein:

1.) Entstehung

Dies ist gegeben, sobald ein Film oder eine Gruppe von Filmen beim Publikum als erfolgreich gilt und so lange kopiert wird, bis sich jene Mischung von Motiven und Themen ergibt, die sich auf zukünftige Projekte übertragen lässt.

2.) Stabilisierung

In diesem Fall werden immer neue Varianten eines Genres produziert, die sich im Kern mit dem ursprünglichen Schema decken.

3.) Erschöpfung

Das etablierte Muster nutzt sich beim Publikum ab und interessiert es nur noch wenig. Außerdem büßt das Genre seine kulturelle Berechtigung ein, wodurch vermehrt Parodien produziert werden.

4.) Neubildung

Mehrere filmische Überraschungserfolge, die ein abgenutztes Genre wieder in das kollektive Gedächtnis rufen, führen schließlich zu einer Wiederbelebung.

(vgl. Hickethier, 2002: S. 71ff.)

Gefördert wird diese Neubildung vor allem durch weiterentwickelte technische Errungenschaften wie beispielsweise den Ton- und Farbfilm, den Umstieg auf digitalen Film, die Dolby-Tontechnologie oder das 3D-Kino. Auch eine aufkommende Nostalgiewelle kann zur steigenden Beliebtheit eines vergessenen Genres beitragen (vgl. Kuhn et al., 2013: S. 7).

Ein einzelnes Genre kann sich jedoch nie autark von anderen Genres entfalten. Vielmehr gehen sie fließend ineinander über, womit sie nicht eindeutig voneinander zu trennen sind (vgl. ebd.: S. 8). Mikos erkennt diesen Trend ebenfalls und verortet seinen Ursprung bei Filmproduktionen, die seit dem Einsetzen des 21. Jahrhunderts produziert werden (vgl. Mikos, 2015: S. 262). Des Weiteren kam in den 1990er Jahren mit dem Diskurs über postmoderne Filme die Bezeichnung des *Hybridgenres* auf, das für eine Mischung mehrerer

Genres steht (vgl. Schweinitz, 2002: S. 88). Weil solche Vermischungen bereits seit Beginn der Filmgeschichte dokumentiert wurden, ordnet Schweinitz lediglich jene Produktionen dieser Ausprägung zu, die aufgrund der Genremischung eine zusammenhängende Geschichte erzählen (vgl. ebd.: S. 88f.). Für Mikos stellt diese Definition des Hybridgenres allerdings eine zu enge Auslegung der Thematik dar. In Anbetracht der aktuellen Entwicklungen des Hollywood-Kinos geht er nicht von einer Hybridisierung aus, sondern plädiert eher darauf, den *Blockbuster* als Metagenre zu betrachten (vgl. Mikos et al., 2007: S. 19ff.).

6.3 Der Blockbuster als Metagenre

Aus wirtschaftlicher Sicht stellt der Blockbuster ein Spitzenprodukt des kommerziellen Filmwesens dar, das aufgrund des investierten Budgets zwangsweise einen finanziellen Gewinn generieren muss (vgl. Hall, 2002: S. 11). Neben seiner Produktion, der Vermarktung und dem Vertrieb wird er als Bestandteil eines auf überdurchschnittlichen Erfolg ausgerichteten Geschäftsmodells nach der Kinoveröffentlichung in weiteren Kanälen verwertet (vgl. Gomery, 2003: S. 72; Mikos, 2015: S. 309). Der ökonomisch definierte Begriff umfasst somit nicht nur einen aufwendig inszenierten Film mit hohem Werbeetat, sondern schließt auch die gewinnorientierte Strategie multinationaler Medienkonzerne mit ein (vgl. Gomery, 2003: S. 81).

Es ist vor allem ihrer aufwendigen Inszenierung geschuldet, dass aus solchen Großproduktionen das eigenständige Metagenre des Blockbusters hervorgegangen ist (vgl. Stringer, 2003: S. 3). Diese Filme entstehen oftmals durch die Adaption einer erfolgreichen literarischen Vorlage, bringen diverse Merchandise-Produkte hervor und können nach ihrer Kinoauswertung als Video-on-Demand- oder Disc-Variante inklusive Bonusmaterial erworben werden. Dies ermöglicht den Filmstudios wiederum, ein breites Publikum anzusprechen. Blockbuster ziehen ihre Faszination somit aus einem vorgeprägten kulturellen Bewusstsein und müssen kein neues Publikum gewinnen (vgl. Mikos, 2015: S. 311). Des Weiteren sollen ästhetische Alleinstellungsmerkmale, wie audiovisuelle Opulenz, hervorragendes Sounddesign oder eine kreative Kameraführung, den finanziellen Erfolg an den Kinokassen gewährleisten (vgl. King, 2003: S. 114). Blockbusterproduktionen zielen grundsätzlich auf ein junges, männliches Publikum ab, das sich besonders für das Fantasy-, Science Fiction- und Action-Genre interessiert. Damit jedoch eine breitere Masse dem Projekt seine Aufmerksamkeit schenkt, werden die genannten Genres mit weiteren beliebten Elementen, wie beispielsweise einer romantischen Liebesgeschichte, angereichert. Der

klassische Erzählstil von Blockbustern stellt außerdem sicher, dass sich gewisse Erwartungen von Seiten des Publikums auch erfüllen (vgl. Mikos, 2015: S. 311f.). Daher weben beinahe alle Filme dieser Art eine heterosexuelle Liebesbeziehung in ihre Erzählungen ein und lassen sie mit einem glücklichen Paar enden (vgl. Blanchet, 2003: S. 25).

Anhand des Blockbusterbegriffs, den u.a. *Star Wars* seit den späten 1970er Jahren maßgeblich mitprägt, wird ein Diskurs um Genrekonventionen und die damit einhergehenden ökonomischen Interessen der Unterhaltungsindustrie verdeutlicht. Die mehrgliedrigen Auswertungen von Marken führen zu einer großen Vielfalt, womit das Publikum zum wiederholten Konsum von bereits bekannten Inhalten verleitet werden soll (vgl. Mikos, 2015: S. 314).

6.4 Klassische Einzelgenres

Sogenannte *klassische* Filmgenres, zu denen z.B. der Horrorfilm, der Western oder die Komödie gehören, zeichnen sich dadurch aus, dass sie bereits seit den Anfängen der Filmgeschichte bestehen und durch die Filmwissenschaft als Genres anerkannt sind. Dem gegenüber stehen jüngere Ausprägungen wie der Jugendfilm, die als *nicht-klassisch* eingestuft werden (vgl. Kuhn et al., 2013: S. 24). Die wissenschaftliche Genreliteratur konnte sich bisher auf keine einheitliche Auflistung von klassischen Genres, welche ebenfalls als *Ur-* oder *Kerngenres* bekannt sind, einigen. Obwohl dies zu diversen Abweichungen geführt hat, unterscheidet das filmwissenschaftliche Feld durchschnittlich zwischen acht und zwölf klassischen Genrearten (vgl. ebd.: S. 24).

Richard Maltbys Monographie *Hollywood Cinema* umfasst beispielsweise die Genres 1.) *Musical*, 2.) *Komödie*, 3.) *Horrorfilm*, 4.) *Western*, 5.) *Thriller*, 6.) *Science Fiction*, 7.) *Kriminal- oder Gangsterfilm* und 8.) *Kriegsfilm* (vgl. Maltby, 1995: S. 116).

Im Buch *Grundkurs Filmanalyse* von Werner Faulstich heißt es wiederum, dass die Ausprägungen 1.) *Melodrama*, 2.) *Thriller*, 3.) *Komödie*, 4.) *Kriminalfilm*, 5.) *Musical*, 6.) *Western*, 7.) *erotikfilm*, 8.) *Abenteuerfilm*, 9.) *Horrorfilm* und 10.) *Science Fiction* als die bedeutsamsten Filmgenres angesehen werden können (vgl. Faulstich, 2002: S. 29ff.).

Die Kategorisierung von Genres ist einerseits einer gewissen Willkür ausgesetzt, kann aber andererseits auch einem argumentativen Zweck dienen. Aus bereits bestehenden Genrearten gehen immer wieder neue *Subgenres* mit noch spezielleren inhaltlichen oder ästhetischen

Merkmale hervor. Während z.B. der Italowestern ein Subgenre des Western bildet, gilt der Vampirfilm als Unterkategorie des Horrorfilms. Diese Einteilungen beinhalten immer eine explizite oder implizite Bewertung (vgl. Kuhn et al., 2013: S. 25). Zu den impliziten Kriterien zählen Kuhn et al. u.a. die Bedeutung bzw. Stabilität eines Genres im Verlauf der Filmgeschichte oder dessen Stellung im filmwissenschaftlichen Diskurs. Die Auswahl ist teilweise ebenso durch die persönliche Meinung der WissenschaftlerInnen gefärbt, wobei bezüglich populärwissenschaftlicher Literatur das vorhandene Vermarktungspotenzial in die Überlegungen einfließt. Solchen Aufzählungen mangelt es in den meisten Fällen jedoch an Diversität, da sie lediglich die vom US-amerikanischen Kinomarkt geprägten Genres berücksichtigen (vgl. ebd.: S. 25).

Aufgrund des gewählten Forschungsgegenstands soll sich das nächste Kapitel den Charakteristiken des *Science Fiction*-Genres widmen.

6.5 Science Fiction

Der filmischen und literarischen Science Fiction haftet die klischeehafte Vorstellung an, in erster Linie von kontaktscheuen männlichen Teenagern konsumiert zu werden. Obwohl diese Behauptung bis heute ein Teil des Diskurses geblieben ist, zeichnet das steigende Interesse an einschlägigen Filmen ein gegenteiliges Bild (vgl. Spiegel, 2013: S. 245). Kassenschlager wie die Comicverfilmung *Avengers: Endgame*, welche während ihrer Kinoauswertung im Jahr 2019 ein weltweites Einspielergebnis von 2,796 Milliarden US-Dollar erwirtschaften konnte und damit *Avatar – Aufbruch nach Pandora* (2,789 Milliarden US-Dollar) als profitabelsten Spielfilm aller Zeiten (Anm.: nicht inflationsbereinigt) ablöste (vgl. Box Office Mojo, 2019), zeigen sehr deutlich, dass das Science Fiction-Genre neben der Literatur, dem Fernsehen oder der Videospiegelindustrie inzwischen auch im Kino von der Nische in den Mainstream vorgedrungen ist und als wichtiger Pfeiler für die Geschäftsstrategie US-amerikanischer Medienkonzerne fungiert (vgl. King/Krzywinska, 2000: S. 1). Trotz dieses breiten Zuspruchs und mehreren Untersuchungen zu diversen Science Fiction-Filmen fällt es den Film- und Geisteswissenschaften immer noch schwer, sich mit der Science Fiction als Genre auseinanderzusetzen (vgl. Spiegel, 2013: S. 245). Schon Annette Kuhn konstatierte, dass die Wissenschaft kein Interesse an der Science Fiction als Ganzes zeigt, sondern sich eher auf einzelne Filme konzentriert (vgl. Kuhn, 1990: S. 5).

Über die Definition des Genres wurde bereits lange vor der Filmwissenschaft diskutiert. Seit es in den 1920er-Jahren als eigene Sparte des US-amerikanischen Zeitschriftenmarkts erschien, versuchten sowohl die publizierenden bzw. konsumierenden Personen als auch die Wissenschaft eine passende Charakterisierung zu finden. Der Begriff wird zwar mit einer bestimmten Vorstellung assoziiert, allerdings sorgen konkretere Versuche einer Definition für strittige Meinungen (vgl. Spiegel, 2013: S. 246). Des Weiteren liegen literarische Werke vor, die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens nicht als Science Fiction klassifiziert wurden, aber laut dem heutigen Verständnis sehr wohl diesem Genre angehören (vgl. ebd.: S. 247). Mit dem sogenannten *Novum* wurde schließlich ein Begriff etabliert, mit dem die Science Fiction von der Fantasy differenziert und ihr Sonderstatus hervorgehoben werden konnte. Die einst für Science Fiction-Literatur erdachte Bezeichnung geht auf Darko Suvin zurück (vgl. Suvin, 1979: S. 93) und erfährt in der Forschung breite Akzeptanz (vgl. Spiegel, 2013: S. 247). Sie beschreibt eine charakteristische Neuerung, welche die Handlungsorte von Science Fiction-Erzählungen maßgeblich formt. In den gesetzten Settings des Genres werden Gegebenheiten kreiert, die in der realen Lebenswelt nicht möglich wären. Die Ausgestaltung ihrer fiktionalen Welten differenziert die Science Fiction von anderen Genvertretern, was sie zu einem *world building genre* macht (vgl. McHale, 1992: S. 220; Spiegel, 2013: S. 247).

Erschaffene Science Fiction-Welten weisen des Weiteren merkliche Unterschiede zu jenen von Märchen oder dem Fantasy-Genre auf, wobei sich dies nicht, wie man anhand des Wortes *science* vermuten würde, auf die Wissenschaftlichkeit des Novums bezieht (vgl. Spiegel, 2013: S. 248). Zahlreiche Science Fiction-Nova halten heutigen Erkenntnissen der Forschung ebenso wenig stand, wie es bei typischen Fantasy-Elementen der Fall ist. Das Genre zeichnet sich eher durch das mögliche Eintreten der dort gezeigten Gegebenheiten aus. Im Gegensatz zu Fantasy und Märchen, die einer klassischen Märchenikonographie entsprechen, nähert sich die Science Fiction aufgrund ihrer *technizistischen Ästhetik* der realen Lebenswelt an (vgl. ebd.: S. 248). Wesen wie Zwerge, Feen oder Orks stellen typische Fantasy-Schöpfungen dar, welche nicht mit der persönlichen Lebenswelt in Einklang zu bringen sind. Im Gegensatz dazu sind die in Science Fiction-Filmen eingesetzten Roboter oder Raumschiffe mit der heutigen Technik vergleichbar. Es geht laut Simon Spiegel nicht darum, die technische Umsetzbarkeit zu garantieren, indem man beispielsweise die Funktionsweise eines Raumschiffs detailliert erklärt, sondern mit Hilfe einer ästhetischen Annäherung an die vertraute Technik und Wissenschaft einen Bezugspunkt zu schaffen. Diese oberflächliche Sichtweise fasst er unter dem Begriff *Naturalisierung* zusammen (vgl. ebd.: S. 248).

Sowohl bei der Fantasy als auch beim Science Fiction-Genre sind der Aufbau und die Darstellung von fiktionalen Welten miteinander verwoben. Die Art der Darstellung sorgt dafür, ob ein Handlungsort als Ebenbild der vorherrschenden Realität oder als unerreichbare Märchenwelt wahrgenommen wird. Je nachdem kann ein auftretendes Element entweder scheinbar realistisch oder magisch sein (vgl. ebd.: S. 248f.). Um ihrem Aufbau und der Darstellung von fiktionalen Welten gerecht zu werden, plädiert Spiegel darauf, die Science Fiction als *fiktional-ästhetischen Modus* zu betrachten (vgl. Spiegel, 2007: S. 40f.). Auf diese Weise möchte er die höhere Komplexität gegenüber einem klassischen Genre betonen und ordnet u.a. den Superheldenfilm oder die Space Opera diesem Modus zu (vgl. Spiegel, 2013: S. 249). Diesbezüglich können Mischformen unterschiedlichster Ästhetiken auftreten, deren bekanntestes Beispiel unbestritten die *Star Wars*-Reihe ist. In ihr vereinen sich typische Science Fiction-Elemente wie Raumschiffe und –schlachten mit Fantasy-Elementen, die sich in Form eines Ritterordens oder der mythologischen Machtkräfte manifestieren. Aus diesem Grund wird *Star Wars* auch des Öfteren der *Science Fantasy* zugeordnet (vgl. Worley, 2005: S. 11).

7 Die Figur im Film

Um sich auf wissenschaftlicher Ebene mit Figuren befassen zu können, ist es zuerst notwendig, dem Terminus einen theoretischen Rahmen zu geben.

Der Begriff *Figur* ging aus dem lateinischen Wort *figura* hervor und lässt sich mit *Gebilde* übersetzen. Dadurch ist es möglich, diverse Dinge wie z.B. die körperliche Gestalt eines Menschen, einen Spielstein oder den Bewegungsablauf im Sport zu adressieren (vgl. Eder, 2014: S. 12). In der vorliegenden Arbeit wird diese Bezeichnung ausschließlich in Verbindung mit erdachten Wesen verwendet.

Jene Wesen haben einen kulturellen Einfluss, der nicht unterschätzt werden sollte. Sie werden u.a. zur Vermittlung von Menschenbildern, für die Entwicklung empathischer Fähigkeiten oder zur Unterhaltung entworfen. Als soziale und kognitiv denkende Lebewesen achten Menschen daher besonders auf dargestellte Gestalten, die ein Bewusstsein oder die Fähigkeit zum selbstständigen Handeln aufweisen (vgl. ebd.: S. 12f.). Figuren dienen als Vehikel, um sich mit ihnen zu identifizieren oder persönliche Gefühle auf sie zu projizieren. Sie können einerseits eine Vorbildfunktion einnehmen und andererseits als abschreckendes Beispiel fungieren. Vor allem Figuren von Blockbuster-Produktionen haben durch ihre

allgegenwärtige Präsenz das Potenzial, zu mythologischen Wesen aufzusteigen. Es ist außerdem der Fall, dass beliebte Figuren aus ihrer filmischen Geschichte herausgelöst werden, um sie als Aufhänger für Remakes und Sequels zu nutzen oder in weiteren Medien zu vermarkten. Da Figuren in Merchandise-Produkten und Trailern eingebettet sind, tragen sie maßgeblich zum Erleben und Erinnern von Filmen bei (vgl. ebd.: S. 13).

7.1 Was sind Figuren?

Die am häufigsten vorzufindende Definition, wonach die Figur einer fiktiven, menschlichen Person entspricht, kann das gesamte Spektrum des Ausdrucks nur unzureichend abdecken. Es wäre stattdessen sinnvoller, weitere Gestalten wie Tiere, Götter, Außerirdische, Monster, Geister, Computer oder Roboter einzubeziehen (vgl. ebd.: S. 63). Obwohl sie in den meisten Fällen menschliche Züge besitzen, können ihre körperliche und mentale Beschaffenheit variieren. Was jedoch alle Figuren miteinander verbindet, ist einerseits ihr (rudimentäres) Innenleben und andererseits das bewusste Wahrnehmen der Umwelt (vgl. ebd.: S. 63). Das fiktive Wesen kann dann als Figur klassifiziert werden, sobald es Wiedererkennungswert besitzt. Demnach erfüllen im Hintergrund agierende StatistInnen diese Bedingung grundsätzlich nicht (vgl. ebd.: S. 64).

Des Weiteren muss geklärt werden, was unter einem fiktiven Wesen verstanden wird. Laut der analytischen Philosophie sind jene Gegenstände als *fiktiv* zu betrachten, die ein Teil von erfundenen Geschichten sind (vgl. Künne, 1983: S. 291ff.). Darüber hinaus benennt Jens Eder vier kontrovers diskutierte Positionen für den ontologischen Status fiktiver Figuren:

- 1.) Semiotische Theorien beschreiben die Figuren als Zeichen oder Strukturen von fiktionalen Erzählungen.
- 2.) Kognitive Ansätze wiederum halten sie lediglich für Vorstellungen imaginärer Wesen, die den Köpfen des Publikums entspringen.
- 3.) In der Philosophie definiert man sie als abstrakte Gegenstände, die keinen Bezug zur materiellen Lebenswelt haben.
- 4.) Die vierte Gruppe geht sogar noch einen Schritt weiter und spricht ihnen jegliche Existenzberichtigung ab.

Zusätzlich wird versucht, vereinzelte Annahmen miteinander zu kombinieren.

(vgl. Eder, 2014: S. 65f.)

Der abstrakte Charakter von Figuren ist Eder zufolge darin begründet, dass sie sich zum Einen der materiellen Erfassung entziehen und sich zum Anderen raumzeitlich nicht einordnen lassen. Dennoch sind sie ein Teil der realen Lebenswelt. Der Forscher stellt klar, dass Figuren sehr wohl existieren, wobei sie weder Zeichen in fiktionalen Erzählungen noch Einbildungen in den Köpfen des Publikums darstellen. Er versteht sie, wie beispielsweise Geld oder Gesetze, als abstrakte Gegenstände, die sich mit Hilfe kommunikativen Handelns in der objektiven, sozialen Realität manifestieren (vgl. ebd.: S. 68f.).

7.2 Figuren als fiktive Wesen

Die Wahrnehmung von Figuren ist in diesem Fall mit jener von realen Personen vergleichbar, weil man sie ebenfalls in das persönliche Umfeld integriert. Obwohl erdachte Wesen nicht denselben Stellenwert wie reale Menschen haben, ist das Wissen über Menschen für die Rezeption von Figuren bedeutsam (vgl. ebd.: S. 162f.). Eine adäquate Beschreibung kann erst durch verschiedene wissenschaftliche Felder erfolgen. Während Kategorien der nonverbalen Kommunikation für ein besseres Verständnis des Figurenkörpers sorgen, werden Beziehungen durch soziologische Ansätze erfasst und das Innenleben anhand der Persönlichkeitspsychologie bzw. Theorien der sozialen Kognition offengelegt (vgl. ebd.: S. 163).

Sich fiktive Gestalten vorzustellen ist deshalb so komplex, weil sie auf unterschiedliche Weise erlebt werden können. Aus diesem Grund bezieht sich Jens Eder in seinen weiteren Ausführungen auf Linda Segers Ratgeber *Creating Unforgettable Characters* und legt die von ihr festgelegten Kategorien zur Figurenentwicklung dar (vgl. ebd.: S. 163). Realistische Figuren leben von ihrem *Kontext* aus sozialer Tätigkeit, Kultur, Ort und Zeit, wobei speziell die *Vorgeschichte* entscheidend ist. Darin werden körperliche, psychische und soziale Entwicklungen verarbeitet, die wiederum mit Motiven und Emotionen in Verbindung stehen. *Äußerlichkeiten* von Figuren sollen vor allem psychische Merkmale widerspiegeln. Aus dem Konzept geht ebenfalls hervor, dass fiktive Wesen einen strukturierten *Persönlichkeitskern* brauchen, damit das Publikum ihr Handeln einordnen kann. Zusätzlich werden Figuren mit scheinbar *widersprüchlichen Zügen* versehen, die ihnen innere Komplexität verleihen. Durch *Werte, Einstellungen, Emotionen* und *individuelle Details* erhält die jeweilige Figur schließlich einen Wiedererkennungswert (vgl. ebd.: S. 163).

Um die Eigenschaften eines Wesens zu vermitteln, nutzen Filme Kanäle wie Bild, Ton, Musik und gesprochene bzw. geschriebene Sprache, die ineinander übergehen, sich verstärken oder widersprechen. Sie bekräftigen die Charakterzüge einer Figur, deuten Eigenschaften an und lenken die Reaktion des Publikums (vgl. ebd.: S. 166f.). Über die *Darstellungsebene* wird dies beispielsweise anhand der Besetzung gewisser SchauspielerInnen, durch die Inszenierung oder das Sound Design erreicht. Im Gegensatz dazu rücken auf der *Ebene der Dargestellten* u.a. die Äußerlichkeiten von Figuren, deren Dialoge und ihr Innenleben in den Mittelpunkt, was wiederum auf weniger eindeutige Merkmale wie Gefühle hindeutet. Weitere Möglichkeiten der Charakterisierung, wie die Positionierung der Figur innerhalb der Geschichte, lassen sich zu guter Letzt an der *Struktur* von Filmen festmachen (vgl. ebd.: S. 167).

7.3 Körperliche Eigenschaften und Verhaltensaspekte

Wenn Jens Eder vom *Körperbild* einer Figur schreibt, meint er damit visuelle Eindrücke, welche durch die Rezeption der gefilmten Bilder und ergänzende Verknüpfungen entstehen. Neben dem Ton, der Sprache und abstrakten Gedankengängen können auch Vorstellungen über die Beschaffenheit und den Geruch eines Körpers in diesen Begriff einfließen. Durch diverse Herangehensweisen wie dem gesprochenen Dialog oder animationstechnische Trickverfahren ist es möglich, nicht bloß das Äußere einer Figur sondern auch das Innere darzustellen (vgl. ebd.: S. 248). In der Regel setzt man allerdings auf die äußere Variante und vermittelt den Figurenkörper mit Hilfe von fotografischen Bewegtbildern der SchauspielerInnen bzw. deren Stimmen. Weil die gewählten Kameraeinstellungen den Körper in Fragmente zerlegen, ergibt sich die Gesamtheit erst durch die mental geschaffene Abbildungsfolge der einzelnen Körperteile (vgl. ebd.: S. 249).

Die Wahrnehmung von Körpern entwickelte sich durch den Film dahingehend weiter, indem er die bereits abgespeicherten Erinnerungen an sie mit zahlreichen Nuancen ergänzte. Eder konstatiert mit Verweis auf Kraus, dass beim Erblicken von Körperbildern auf der Kinoleinwand ein andauernder und komplexer Interaktionsprozess mit dem persönlichen Körper entsteht (vgl. ebd.: S. 250). In weiterer Folge sind Reizmuster, die in der Evolutionspsychologie *Partner-, Gefahren- oder Kindchen-Schemata* genannt werden, für ein gesteigertes sexuelles Verlangen, erhöhte Angst und intensiviertere Zärtlichkeit verantwortlich (vgl. Eibl-Eibesfeldt, 1999: S. 727ff.). Erst durch die Existenz des Körpers können Figuren z.B. als solche erkannt werden und Empathie hervorrufen (vgl. Eder, 2014: S. 251).

Menschen unterscheiden sich in ihrem äußerlichen Auftreten u.a. durch die Größe, Geschlechts- und Altersmerkmale, Augen, Formen und Proportionen der Körperteile oder ihre Masse (vgl. ebd.: S. 254). Aus diversen Studien zu diesem Thema geht hervor, dass ein vergleichbares Verhalten von realen Personen und fiktiven Wesen, je nachdem ob sie als schöne oder hässliche Menschen gelten, unterschiedlich ausgelegt wird (vgl. Hoffner/Cantor, 1991: S. 66). Kleidungsstücke oder Schmuck, die Eder als körpernahe Artefakte klassifiziert, tragen des Weiteren zu einer merklichen Veränderung des äußeren Erscheinungsbildes bei (vgl. Eder, 2014: S. 255). Während schmale Taillen die Geschlechtsmerkmale hervorheben, wollen die verantwortlichen KostümbildnerInnen den Blick mit Hilfe des Schnitts z.B. auf das weibliche Dekolleté lenken. Kostüme beschränken oder erweitern nicht nur die Bewegungsfreiheit der SchauspielerInnen, die sie tragen, sondern beeinflussen damit ebenso den Charakter der verkörperten Figur (vgl. ebd.: S. 256). Wenn sich im Verlauf der Handlung die Kleidung ändert, kann dies mit einem Identitätswechsel des fiktiven Wesens zusammenhängen. So symbolisieren hochwertige oder löchrige Gewänder einerseits den Auf- bzw. Abstieg, eine intensive oder blasse Farbgestaltung andererseits die Stimmungslage von Charakteren (vgl. ebd.: S. 257).

8 Star Wars als Gegenstand der Forschung

Der nachfolgende Abschnitt widmet sich den verschiedenen Ausprägungen des *Star Wars*-Universums, um einerseits einen groben Überblick zu vermitteln und um andererseits auf die Figuren Leia Organa und Padmé Amidala hinzuführen, die für das Forschungsvorhaben relevant sind.

8.1 Eine weit, weit entfernte Galaxis

Das *Star Wars*-Franchise gilt als eines der größten und erfolgreichsten Phänomene der modernen Kino- bzw. Filmgeschichte und ist als Teil der Populärkultur zu einem medialen Großereignis aufgestiegen, dessen Geschichten, Themen und Figuren Menschen auf der ganzen Welt begeistern (vgl. Völcker, 2016: S. 19). Laut der Forschungsliteratur ist ersichtlich, dass sich die Reihe keinem bestimmten Genre zuordnen lässt. So bezeichnet es Berger als eine Geschichte in modernem Gewand, die Elemente des Märchens aufgreift (vgl. Berger, 2012: S. 16). Des Weiteren sind darin Merkmale klassischer und moderner (Science) Fiction (vgl. Kath/Schaal, 2008: S. 75 ff.), Western (vgl. Brode, 2012: S. 8) und

mythologische Themen (vgl. Flotmann, 2013: S. 25) zu finden, die schließlich miteinander verknüpft werden. Da die Marke nun bereits seit mehr als 40 Jahren besteht, war bzw. ist sie auch im Sozialisationsprozess von Kindern und Jugendlichen verankert. Diese nehmen Star Wars, genau wie ihre Vorgängergenerationen, als Teil ihres Lebens an und erfreuen sich daran (vgl. Horsley, 2006: S. 187ff.).

Die beschriebene Popularität nahm im Jahr 1977 ihren Anfang, als der aufstrebende Regisseur und Schöpfer des Star Wars-Universums, George Lucas, einen Film in die Lichtspielhäuser der Welt brachte, der die Kinolandschaft nachhaltig prägen sollte. Allerdings geschah dies unter widrigsten Produktionsbedingungen und Lucas glaubte folglich nicht an einen finanziellen Erfolg oder rechnete gar damit, dass sein Werk auch Jahrzehnte später eine solche Faszination ausstrahlen würde. Inzwischen hat sich die Marke Star Wars zu einem umfassenden, in sich geschlossenen Universum weiterentwickelt und ist zu einem konvergenten Medienphänomen geworden (vgl. Mikos et al., 2007: S. 10), das sich neben den bisher veröffentlichten acht Hauptfilmen der sogenannten *Skywalker-Saga* außerdem aus Spin-Off-Produktionen im Kino bzw. TV-Bereich, Büchern, Comics, Videospiele, Merchandise-Artikeln und Spielsachen zusammensetzt.

Bis zum Verkauf der Produktionsfirma Lucasfilm Ltd. an Disney und der damit einhergehenden Ankündigung neuer multimedialer Inhalte im Jahr 2012 (vgl. StarWars.com, 2012) erstreckte sich die aufgebaute fiktive Welt über 20 000 Jahre, in denen diverse Ereignisse aus unterschiedlichen zeitlichen Epochen thematisiert und beinahe 15 000 Charaktere mit teilweise recht detailliert ausgearbeiteten Hintergrundgeschichten erschaffen wurden. Zusätzlich steht hinter dem Star Wars-Franchise ein gigantisches Marken-, Marketing-, sowie Firmenimperium, welches innerhalb der Filmindustrie eine Sonderstellung einnimmt (vgl. Völcker, 2016: S. 20).

8.2 Die Filmreihen

Skywalker-Saga

Die als Episoden bezeichneten Hauptfilme stellen die Familie Skywalker in das Zentrum ihrer Geschichten. Über Generationen muss sie sich in drei galaktischen Kriegen behaupten, wobei die einzelnen Familienmitglieder immer wieder mit politischen oder persönlichen Konflikten konfrontiert werden und im Laufe der Handlung auch folgenschwere Entscheidungen treffen müssen.

Die ursprüngliche Idee von George Lucas war derartig umfassend und kostenintensiv, dass er die Handlung gezwungenermaßen aufteilen musste. So begann der Filmemacher am Mittelstück seiner Erzählung zu arbeiten und erschuf mit dem ersten Ableger *Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung* einen gelungenen Auftakt der Original-Trilogie, die 1980 mit *Star Wars: Episode V – Das Imperium schlägt zurück* (Regie: Irwin Kershner) und *Star Wars: Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter* (Regie: Richard Marquand) aus dem Jahr 1983 vollendet wurde (vgl. ebd.: S. 21f.).

16 Jahre später veröffentlichte Lucas mit *Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung* das erste Kapitel seiner Vorgeschichte zu den vorherigen Filmen. In den Jahren 2002 und 2005 erschienen folglich *Star Wars: Episode II – Angriff der Klonkrieger* bzw. *Star Wars: Episode III – Die Rache der Sith*, welche die Prequel-Trilogie vervollständigten (vgl. ebd.: S. 24f.).

Am 30. Oktober 2012 wurde bekannt, dass der Schöpfer seine Produktionsfirma Lucasfilm Ltd. für etwa vier Milliarden Dollar an Disney verkauft und gleichzeitig die leitende Funktion niedergelegt hatte. Als nachfolgende Präsidentin wurde Kathleen Kennedy bestimmt, die zuvor als Filmproduzentin und Co-Vorsitzende im Unternehmen tätig war. Seither überwacht sie alle Produktionen und steht in ständigem Austausch mit dem Mutterkonzern (vgl. StarWars.com, 2012). Nach einer zehnjährigen Abstinenz sollte die Reihe im Dezember 2015 mit *Star Wars: Episode VII – Das Erwachen der Macht* (Regie: J.J. Abrams) auf die große Leinwand zurückkehren und einen erneuten Boom um die Marke auslösen (vgl. StarWars.com, 2013a). Während das Mittelstück der aktuellen Sequel-Trilogie, *Star Wars: Episode VIII – Die letzten Jedi* (Regie: Rian Johnson), zum Weihnachtsgeschäft 2017 in die Kinos kam (vgl. StarWars.com, 2017d), gibt es bezüglich *Star Wars: Episode IX – Der Aufstieg Skywalkers*, welche die Saga bis auf Weiteres abschließt, noch sehr wenige offizielle Informationen. Der weltweite Kinostart ist für Dezember 2019 angesetzt und J.J. Abrams war abermals als Regisseur bzw. Drehbuchautor involviert (vgl. StarWars.com, 2017a; Brooks, 2019).

Anthology-Filme

Neben den Episoden kündigte Disney des Weiteren diverse Spin-Offs an, die unter dem Titel *A Star Wars Story* bekannte Charaktere und neue Nebengeschichten behandeln sollten. *Rogue One: A Star Wars Story* (Regie: Gareth Edwards) stellte dabei die erste Auskopplung der Anthology-Reihe dar und wurde Ende 2016 veröffentlicht (vgl. StarWars.com, 2015). Mit

Solo: A Star Wars Story (Regie: Ron Howard) kam 2018 der bisher letzte Ableger aus diesem Segment in die Kinos (vgl. StarWars.com, 2017b). Da sich der zweite Film für den Disney-Konzern als Flop erwies, ist die weitere Zukunft dieser Reihe momentan ungewiss (vgl. Weintraub, 2018).

Angekündigte Filmprojekte

Zusätzlich existieren zwei weitere Filmreihen, die sich aktuell bei Lucasfilm in Entwicklung befinden. Zum Einen konzipiert Rian Johnson eine eigenständige Trilogie, die vollkommen neue Charaktere einführt und eine bisher unbekannte Ecke des *Star Wars*-Universums erforschen wird (vgl. StarWars.com, 2017c). Zum Anderen wurde kommuniziert, dass auch David Benioff und D.B. Weiss, Schöpfer der Emmy-prämierten Fantasy-Serie *Game of Thrones*, an einer Reihe von zukünftigen Filmen arbeiten (vgl. StarWars.com, 2018b).

8.3 Das Expanded Universe

Charakteristik und Bedeutung

Die Zeit nach der Übernahme durch Disney war von zahlreichen Umstrukturierungen geprägt, wobei besonders die Einschnitte beim seit Jahrzehnten etablierten Expanded Universe/Erweiterten Universum (EU) von der globalen Fangemeinde mit Skepsis betrachtet wurden. Für viele Fans bestand der Reiz an *Star Wars* eben nicht bloß aus dem Konsum der Kinofilme, sondern auch aus einer immensen Vielfalt an erweiternden Erzählungen, die sich über mehrere tausend Jahre erstreckten und crossmedial erschienen. Demzufolge lassen sich neben Büchern, Comics, Videospielen und Fernsehproduktionen genauso Spielzeug, Hörspiele oder Soundtracks diesem Erweiterten Universum zuordnen. Die hier verorteten Geschichten finden entweder abseits der Haupthandlung statt oder greifen Ereignisse auf, die in den Filmen lediglich am Rande behandelt wurden. George Lucas akzeptierte das EU zwar als Teil des Kosmos, wahrte bezüglich der dort verankerten Geschehnisse aber stets eine gewisse Distanz (vgl. Völcker, 2016: S. 36).

Die gewaltige Zeitspanne machte es außerdem notwendig, eine eigene Zeitrechnung zu etablieren. Hierfür wurde die Schlacht von Yavin, ein prägendes Ereignis aus *Episode IV*, herangezogen und dient seither als zeitlicher Ankerpunkt für alle Erzählungen rund um *Star Wars*. Während mit Erscheinen der Comic-Reihe *Neue Planeten, neue Gefahren!* der 13.

September 1977 als offizieller Start für das EU angesehen werden kann, wurden in den ersten Jahren seines Bestehens nur gelegentlich neue Werke veröffentlicht. Um die Kontinuität innerhalb des Universums zu gewährleisten, wurde des Weiteren eine eigene Gruppe von Personen bei Lucasfilm und Lucas Licensing installiert, welche die Werke des EU auf zentrale Kriterien überprüfen sollte (vgl. ebd.: S. 37).

Als Buchautor Timothy Zahn in den frühen 1990ern seine sogenannte Thrawn-Trilogie, welche ein paar Jahre nach *Episode VI* angesiedelt ist, auf den Markt brachte, leitete er damit einen bisher undenkbaren Prozess ein. Das EU umfasst bis zum heutigen Tag etwa 300 Romane und mehr als 1000 Comicausgaben, die von verschiedenen Lizenznehmern publiziert wurden (vgl. ebd.: S. 37 f.).

Kanon und Legends

Am 25. April 2014 schlug der Disney-Konzern mit einer gravierenden Zäsur schließlich ein neues Kapitel für das EU auf. Alle erweiternden Inhalte, die bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht worden waren, sollten unter dem *Legends*-Banner fortbestehen und einer neuen Kontinuitätslinie weichen. Dieser Schritt wurde damit begründet, dass ein nötiger kreativer Freiraum für die zukünftigen Projekte unter Disney geschaffen werden musste, um die Fans auch weiterhin überraschen zu können. Kathleen Kennedy zufolge wird das bisherige EU nicht vollkommen verworfen, sondern allen Schaffenden von Produkten des nun gültigen Kanons zur Verfügung gestellt. Um diese Vision umzusetzen, überwacht und koordiniert eine eigens dafür geschaffene Story Group alle kreativen Prozesse des Franchise (vgl. StarWars.com, 2014).

The Clone Wars, Rebels und Resistance – Star Wars im Serienformat

Nachdem sich von 2003 bis 2005 bereits die eigenwillig animierte Mikroserie *Star Wars: Clone Wars* mit den Klonkriegen der Prequel-Ära näher auseinandergesetzt hatte, wurde drei Jahre darauf eine weitere Serie in diesem Zeitabschnitt veröffentlicht – *Star Wars: The Clone Wars*. Sie ist Teil des neuen Kanons und wurde im Gegensatz zum vorherigen Projekt als Computer-Generated-Image (CGI) animiert. Das Emmy-prämierte Serienformat brachte es zwischen den Jahren 2008 und 2014 auf fünf komplette bzw. eine halbe Staffel mit insgesamt 121 Episoden, da es im Zuge des Disney-Deals vorzeitig eingestellt wurde (vgl.

StarWars.com, 2013b; Völcker, 2016: S. 30f.). Neben den Geschehnissen der Klonkriege und der Weiterentwicklung von bereits bekannten Figuren aus den Filmen wurden auch gänzlich neue Charaktere in das Universum eingeführt. Fans und Fachpresse nahmen das Format zu Beginn eher kritisch auf, weil sich George Lucas dazu entschied, die ersten drei Episoden als zusammengeschnittenen Kinofilm zu veröffentlichen und die Serie anschließend im Fernsehen fortzusetzen. Trotz der anfänglich negativen Stimmen konnte *Star Wars: The Clone Wars* mit der Zeit eine wachsende Fangemeinde generieren (vgl. Völcker, 2016: S. 31). Im Rahmen des 10 jährigen Jubiläums wurde auf der San Diego Comic Con 2018 bekannt gegeben, dass sich eine weitere Staffel mit 12 Episoden in Produktion befindet. Diese soll exklusiv auf dem im November 2019 startenden Streaming-Dienst Disney+ zu sehen sein und das ursprünglich geplante Ende der Serie erzählen (vgl. Brooks, 2018).

Nach der vorübergehenden Absetzung von *Star Wars: The Clone Wars* gab der Disney-Konzern bekannt, dass mit *Star Wars: Rebels* eine weitere Animationsserie produziert werden soll. Auch diesem Vorgehen standen viele Fans skeptisch gegenüber. Die Handlung ist hier zwischen *Episode III* und *IV* zu verorten und behandelt die Geschichte einer Rebellengruppe des abgelegenen Planeten Lothal, welche sich dem oppressiven Imperium entgegenstellt. Dabei sind in vereinzelt Folgen auch immer wieder bekannte Charaktere aus der Original-Trilogie und *The Clone Wars* zu sehen. Inzwischen wurde auch dieser Franchise-Ableger nach vier Staffeln beendet (vgl. ebd.: S. 31; StarWars.com, 2018d).

Natürlich sollen auch weiterhin diverse Formate im TV-Bereich entstehen. Seit Herbst 2018 wird mit *Star Wars: Resistance* bereits eine Animationsserie ausgestrahlt, die sich am japanischen Anime-Stil orientiert und in der Zeitspanne vor *Episode VII* angesiedelt ist (vgl. StarWars.com, 2018c). Eine ähnliche Einordnung gilt für die erste Realserie *The Mandalorian*, welche sich um einen Kopfgeldjäger am Rande der Galaxis drehen wird. Staffel eins dieses Prestige-Projekts soll mehr als 100 Millionen Dollar kosten und über Disneys Streaming-Dienst verfügbar sein (vgl. StarWars.com, 2018e). Zusätzlich kündigte Disney eine weitere Realserie über den aus *Rogue One: A Star Wars Story* bekannten Charakter Cassian Andor an, die sich laut ersten Informationen wie ein Spionage-Thriller anfühlen wird und exklusiv auf Disney+ erscheint (vgl. StarWars.com, 2018a). Die bisher letzte offizielle Ankündigung wurde auf dem diesjährigen D23-Event getätigt. Demzufolge soll eine bis dato noch titellose *Obi-Wan Kenobi-Serie* in Produktion gehen und ebenfalls auf der Streaming-Plattform laufen (vgl. Baver, 2019).

9 Die Prequel- und Original-Trilogie aus feministischer Perspektive

9.1 Leia Organa

Wenn es um Frauen der Science Fiction geht, wird man unter anderem auf die Figur Leia Organa stoßen, welche die feministische Messlatte hoch ansetzte und auch über 40 Jahre später als Gradmesser für starke Frauenfiguren herangezogen werden kann. Ihr erster Auftritt erfolgte im 1977 erschienenen Film *Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung* und veränderte die Sicht auf weibliche Charaktere eines Science Fiction- oder Fantasy-Universums für immer. Zuvor wurden diese lediglich als Opfer oder Maid in Nöten porträtiert, wie es beispielsweise bei Ann aus *King Kong* der Fall ist. Leias Präsenz kehrte die Vorstellung über die bis dahin typische Frauenrolle einer mythologischen Erzählung einfach um (vgl. Wood, 2016: S. 66). Schauspielerin Carrie Fisher, die Leia in der Original-Trilogie verkörperte, gab an, dass ihre Figur keiner Maid in Nöten (Anm.: *Damsel in Distress*), sondern vielmehr einer *erschütternden* Maid (Anm.: *Distressing Damsel*) entspricht (vgl. Roller, 1994: S. 38ff.). Die Prägung zur klassischen Märchenprinzessin lässt sich in diesem Fall nicht anwenden, da Leias Existenz die popkulturelle Wahrnehmung dieses Begriffs, dank ihrer Einführung in *Star Wars*, herausforderte und folglich für eine gewisse Erwartungshaltung an Frauen in Filmen mitverantwortlich ist. Leias lebenslanges Training hat sie auf die Position als einflussreichste Frau der Rebellen-Allianz vorbereitet. Des Weiteren steht die Figur für Weisheit und Mitgefühl, wobei sie ebenso darauf bedacht ist, der Rebellion im Krieg gegen das Imperium beizustehen (vgl. Wood, 2016: S. 66).

Jemand muss doch etwas für unsere Rettung tun

Luke Skywalker, männlicher Hauptcharakter der Original-Trilogie, hat bis zu seiner Ankunft auf dem Todesstern, einer gewaltigen Kampfstation des Imperiums, eine vorgefasste Vorstellung der mysteriösen Prinzessin. Er lernt sie zuerst in Form eines aufgezeichneten Hologramms kennen, welches vom Astromechdroiden R2D2 abgespielt wird. Leia wirkt in diesem sehr klein, ist in weiße Gewänder gehüllt und bittet um Hilfe. Als sein Sinn für Ritterlichkeit erwacht, fühlt sich der aufstrebende Jedi dazu berufen, sie um jeden Preis zu unterstützen. Leias Rettung wird somit zu seiner Bestimmung und führt zu einer gängigen Konstellation: die Maid in Nöten und der ungleiche Held. Durch Mut und Einfallsreichtum schafft es die männliche Hauptfigur einen Plan zur Rettung der Prinzessin zu entwickeln und den Tag zu retten. Dieses Motiv wird im Film allerdings während des ersten Treffens zwischen Leia und Luke gekonnt untergraben, als ihn die Prinzessin überraschenderweise als

heldenhaften Retter ablehnt. Sie nimmt Luke in dieser Situation nicht ernst, bis er schließlich mit Ben Kenobi jenen betagten Krieger erwähnt, an den Leia ihren Hilferuf ursprünglich richtete. Da die Todessternpläne und die gesamte Rebellen-Allianz auf dem Spiel stehen, bleibt die junge Adlige fokussiert und fragt lediglich nach dem Verbleib des alten Jedi-Meisters (vgl. ebd.: S. 66f.). Obwohl keine sichtbaren Narben erkennbar sind, wurde Leia während ihrer Gefangenschaft auf der Kampfstation physisch und emotional gefoltert. Sie musste mitansehen, wie ihre gesamte Kultur, Familie und Heimat durch die gewaltige Feuerkraft dieser Waffe ausgelöscht wurden. Leia hat es zum Zeitpunkt des Treffens mit Luke einfach satt, keine Kontrolle über ihr Leben zu haben. Im Zuge ihrer Rettung übernimmt sie dann die Situation und verhilft dem Schmuggler Han Solo, dem Wookie Chewbacca, den Droiden und Luke zur Flucht. Während der Entscheidungsschlacht um den Rebellenstützpunkt auf dem Planeten Yavin IV agiert Leia im Kontrollraum als zentrale Figur, die das Kampfgeschehen überwacht. Am Ende des Films zeichnet sie als Führungsperson Han und Luke für ihre Taten im Dienste der Rebellion aus. Auch in den beiden weiteren Teilen der klassischen Trilogie kommen ihre Fähigkeiten zum Tragen. In *Episode V – Das Imperium schlägt zurück* unterrichtet Leia Han darüber, dass *sie* ihn als Verbündeten brauchen. Der Schmuggler hält ihr daraufhin vor, keine romantische Frau zu sein und bezeichnet sie als eiskalt. Während sich die Prinzessin an der Rettung Hans beteiligt, ist sie es auch, die auf dem Planeten Bespin für Luke zurückkehrt. In *Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter* verkleidet sich Leia einerseits als rücksichtslose Kopfgeldjägerin, um Han aus dem Karbonit zu befreien und befindet sich andererseits im Herzen der Schlacht, als es auf dem Waldmond Endor darum geht, den Schildgenerator zu zerstören. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die Prinzessin in ausweglosen Situationen weigert, hilflos und passiv zu sein (vgl. ebd.: S. 67).

Die Eisprinzessin

Einer von Leias interessantesten Momenten in *Star Wars* manifestiert sich in ihrer Reaktion auf die Zerstörung Alderaans durch Großmoff Tarkin. Der Film zeigt deutlich, dass sie dieses Erlebnis ziemlich mitnimmt. Abgesehen von einem kurzen Moment der Selbstreflexion wird der Verlust ihrer Heimatwelt innerhalb der Filmreihe nicht weiter thematisiert. In ergänzenden Medien wie den kanonischen Comics lässt sich allerdings ein gegenteiliges Beispiel ausmachen. Aus dem Sammelband *Prinzessin Leia* ist zu entnehmen, dass sie ihren Kummer nicht auf herkömmliche Weise, sondern durch ihre Rolle als adlige Persönlichkeit

überwindet. Während sie formell mit den restlichen RebellInnen um ihren Heimatplaneten trauert, wird ihre Aufrichtigkeit durch vereinzelte Mitglieder in Frage gestellt. Es macht für sie den Anschein, als würde Leia den Fortbestand der Rebellion ihrer Trauer um Familie und Heimat vorziehen. So ist es Luke Skywalker, der sie auf ihren fehlenden Kummer anspricht. Auch General Dodonna gibt der Prinzessin auf direkte Art zu verstehen, dass ihre Pflicht nicht in der Führung einer Rebellion, sondern im Betrauern ihres Planeten liegt. Des Weiteren sei sie als Prinzessin einer toten Welt zu wertvoll, um als wandelndes Ziel durch die Galaxis zu reisen. Zusätzlich möchte er sie von ihrer Führungsrolle freisprechen (vgl. ebd.: S. 67). Leia ist jedoch nicht gewillt, diesem Rat zu folgen, und findet in der alderaanischen Kampfpilotin Evaan Verlain eine mögliche Verbündete. Leider ist auch ihre anfängliche Meinung über die Adlige weniger schmeichelhaft. Anstatt Leias Hingabe für die gemeinsame Sache als unerschütterliche Führungsqualitäten anzuerkennen, bezeichnet Evaan sie für das Missachten von sozialen Normen der Trauer als Eisprinzessin. Die Pilotin weigert sich sogar, Leia als letztes überlebendes Mitglied des königlichen Hauses Organa und Verkörperung ihrer ausgelöschten Kultur zu akzeptieren. Dank ihrer direkten Unterweisung durch Leias Adoptivmutter, Königin Breha, verinnerlichte Evaan ebenfalls jene Charakterzüge, die von einer alderaanischen Frau erwartet werden: Weisheit, Anmut und Weiblichkeit. Leia hingegen lehnte ihre vordefinierte Rolle als königliche Amtsträgerin, die ein breites Wissen über Politik und Kultur mit sich brachte, während der Kindheit ab. Das physische Training, welches ihr Vater zur Selbstverteidigung anordnete, wurde von Leia stets bevorzugt. Obwohl sich die beiden Frauen uneins sind, wird Leia durch Evaans Hingabe dazu inspiriert, ein Raumschiff zu rauben und in den Weiten der Galaxis nach Überlebenden zu suchen. Ihre Mission stellt in der Folge einen Akt der Erlösung dar. Sie fühlt sich für den Tod des Planeten verantwortlich und der Schutz ihrer letzten Untertanen ist die einzige Vorgehensweise, die sie für passend hält. Durch die persönliche Rettung vermittelt die Prinzessin dem Volk ihr Verständnis für dessen Verlust und ergreift gleichzeitig in ihrer Rolle als Führungsfigur die Initiative (vgl. ebd.: S. 68).

Der Metallbikini

Das Sklavenkostüm aus *Star Wars: Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter* ist untrennbar mit der Figur Leia Organa verwoben. Der Abhandlung von Karin Hilck zufolge kann nicht klar definiert werden, ob der Bikini mit seinen vielschichtigen Bedeutungen Leia persönlich, Frauen im Star Wars-Universum und die feministische Bewegung als solches stärkt oder

schwächt (vgl. Hilck, 2016: S. 45f.). Obwohl das Kostüm wegen seiner Assoziation mit Leias Hoffnungs- und Hilflosigkeit als problematisch gilt, offeriert es gleichzeitig einen einzigartigen Kommentar bezüglich der Leistungsfähigkeit von Frauen. Nachdem ihr wagemutiger Versuch, Han vor Jabba dem Hutten zu retten, gescheitert ist, wird Leia entkleidet und zu ihrer Abscheu an den besagten kriminellen Anführer gekettet. Sie dient als Jabbas persönliche Trophäe und soll auch das Publikum durch ihre weiblichen Reize provozieren. Bei ihrem ersten Auftritt im Metallbikini wird dieser Umstand dadurch hervorgehoben, indem sich die Kamera einem von Jabbas Schlägern zuwendet, dessen Blick auf das entblößte Bein von Leia gerichtet ist. Als angekettete Sklavin verliert die Prinzessin ihre kraftvolle Aura und wird zum oberflächlichen Blickfang für Jabbas Hof und das Publikum degradiert (vgl. Wood, 2016: S. 69).

Auch in dieser erniedrigenden Position kann Leia eine feministische Ikone sein. Sie behält als Sklavin ihre Würde und trotz dem Unterdrücker. Während der Schlacht auf Jabbas Kahn, erdrosselt ihn die Prinzessin schließlich mit jenen Ketten, die sie um ihren Hals trägt. Leias Schwäche verwandelt sich in der Folge zur Waffe der Wahl, um ihre Freiheit zu sichern. Die Sklavenkleidung und die entwürdigende Position offenbaren dem Publikum eine neue Perspektive auf Leias Charakter. Bis dahin wies Organa durchweg maskuline Merkmale, wie ihre beeindruckende Präsenz oder die handlungsorientierte Einstellung, auf (vgl. Barr, 2011). Obwohl die Figur in diesen Momenten stark sexualisiert wird, verliert sie dabei nie ihre Relevanz für die Gesamterzählung von *Star Wars*. Da die Mitstreiter sie nicht auf andere Weise behandeln, füllt Leia ihre Rolle als kompetente Führungspersönlichkeit der Rebellion weiterhin effektiv aus (vgl. Wood, 2016: S.69). Ihr Charakter wird durch die verstärkte Verbundenheit mit den anderen Hauptfiguren beziehungsweise die Güte und das Vertrauen gegenüber den bärenähnlichen Ewoks weiter ausgearbeitet (vgl. Cocca, 2016: S. 91). Der Bikini und die Versklavung dienen als Beispiel für eine Unterdrückung, die durch Charakterstärke und Entschlossenheit überwunden werden kann. Leias Reaktion auf ihre Erniedrigung bringt somit dem weiblichen und männlichen Geschlecht gleichermaßen den Triumph über Rückschläge näher (vgl. Wood, 2016: S. 69). Organa spielt nicht die Rolle eines Preises, der von den männlichen Charakteren gewonnen werden soll. Viel mehr steigt sie selbst zu einer fähigen Heldin auf (vgl. Nowakowska, 1989: S. 21).

9.2 Padmé Amidala:

Oberflächlich betrachtet, wird die Figur Padmé Amidala in der Prequel-Trilogie als vorbildliches Beispiel des Feminismus porträtiert. Schon in jungen Jahren herrscht sie über ihren Heimatplaneten Naboo und setzt dabei die fragile Beziehung zwischen Menschen und den Gungans, einer Spezies amphibischer Ureinwohner, wieder instand. Des Weiteren spricht sie sich immer wieder gegen die eskalierenden Klonkriege aus und verweist dabei stets auf Tod oder Verderben, welche die Galaxis und ihre Lebewesen peinigen. In vielen Momenten der Prequels und der Serie *The Clone Wars* agiert Padmé sogar als treibende Kraft der Geschichte. Unter dieser makellosen Oberfläche offenbart sich jedoch ein Problem, welches die Darstellung des Charakters und seine Effektivität als feministisches Symbol beeinflusst (vgl. Wood, 2016: S. 69f.).

Padmé kann als die elementare weibliche Figur der Prequels angesehen werden und ist somit die „Leia“ der Millennium-Generation. Ein Charakter, der als Leias leibliche Mutter konzipiert wurde und die veränderten sozialen Normen der dritten Frauenbewegung verkörpern sollte (vgl. ebd.: S. 70). Von Beginn an gibt es zahlreiche Parallelen zwischen Mutter und Tochter. Beide stammen, neben ihrer Rolle als Anführerinnen, von adligen Häusern ab und beide werden als Frauen eingeführt, die aufgrund des Handlungsverlaufs gerettet werden müssen. Jedoch sind sie ebenfalls dazu befähigt, die gängigen Klischees zu unterwandern und sich eigenständig aus brenzligen Situationen zu befreien. Obwohl Padmé während *Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung* aufgrund ihrer aktiven Rolle einen bleibenden Eindruck hinterlässt, kommt sie im Vergleich mit Leia in vielen Bereichen zu kurz. So trägt unter anderem die Liebesbeziehung mit Anakin Skywalker zu ihrem Scheitern bei. Diana Dominguez beschreibt Padmé in diesem Zusammenhang als tragische Heldin, die mit den Eigenschaften eines Kriegers ausgestattet ist (vgl. Dominguez, 2007: S. 122). Mit dem Voranschreiten der Prequel-Trilogie gehen eine zunehmende Inkonsequenz ihrer Handlungen und allmählich abnehmende Relevanz einher. Was als vielversprechendes Symbol des Feminismus beginnt, verkommt in weiterer Folge zu einem Handlungsgegenstand, der lediglich die Entwicklung des männlichen Hauptcharakters vorantreibt (vgl. Wood, 2016: S. 70).

Das Wunderkind

Die Herrscherin von Naboo ist zu Beginn der Prequel-Trilogie 14 Jahre alt und tritt in ihrer ersten Szene als holografische Projektion auf. Sie agiert dabei kraftvoll, befehlend und ruhig. Dadurch steht Padmé der feindlich gesinnten Handelsföderation nicht als Kind, sondern als gleichgestellte Persönlichkeit gegenüber. Ihr beratender Stab respektiert die getroffenen Entscheidungen und äußert keine Bemerkungen bezüglich ihres Verhaltens, Alters oder der Erfahrung. Die Königin konfrontiert den galaktischen Senat des Weiteren mit dessen fehlenden Führungsqualitäten bezüglich der zu lösenden Handelsblockade, welche ihre Heimatwelt umspannt. Dies führt dazu, dass Padmé für den unentschlossenen Kanzler einen Misstrauensantrag einfordert (vgl. ebd.: S. 70). Gegen Ende von *Episode I* ist sie es, die den Plan zur Rückeroberung ihres Planeten beisteuert und den Angriff anführt. Während dieser Sequenz ist Amidala mit einer Schusswaffe zu sehen, wobei sich die Jedi-Ritter, Wachen und Dienerinnen dahinter beziehungsweise seitlich positionieren. Zu einem späteren Zeitpunkt ist die Königin als einzige Frau von ungefähr 15 männlichen Charakteren umgeben und führt sie in außerordentlicher Weise, die an Leia aus der Original-Trilogie erinnert, in den Kampf (vgl. Cocca, 2016: S. 97).

An Padmés Situation ist außerdem interessant, dass die Adlige nicht als jüngste Königin Naboo in die Geschichte einging. In einer Szene von *Star Wars – Episode II: Angriff der Klonkrieger* wird dies deutlich. Padmé gesteht Anakin, dass sie sich selbst nicht als besonders oder den vorherigen Königinnen überlegen fühlt. Insbesondere das Alter ist für Amidala in diesem Zusammenhang nicht ausschlaggebend. Außerdem widerspricht sie einem Argument Anakins, demzufolge sich das Volk von Naboo nach einer Verlängerung ihrer Amtszeit sehnen würde. Diese kurze Konversation hebt Padmés Führungswillen, den Respekt für Tradition oder Gesetz und ihre Ergebenheit hervor. Die junge Frau sieht sich selbst als Dienerin des Volkes. Eine Dienerin, die in zahlreichen Umgebungen außerhalb des gewählten Amtes der Königin den Unterschied ausmachen kann (vgl. Wood, 2016: S. 71).

Die Senatorin

Amidalas Leinwandzeit in *Episode II* wird zum Großteil für den Aufbau ihrer Romanze mit Anakin Skywalker verwendet. Sie ist fortan nicht mehr Herrscherin von Naboo, sondern als Senatorin im Dienst der Republik tätig. Nachdem die Figur einem terroristischen Anschlag entgeht, wird ihr Anakin als persönlicher Leibwächter zur Seite gestellt, um sie vor

zukünftigen Gefahren zu schützen. Ihre Willensstärke lässt sich allerdings weiterhin in diversen Szenen des Films erkennen. So entscheidet sie sich beispielsweise dazu, dem Jedi-Orden zu trotzen, um Obi-Wan zu helfen, kann sich vor den Jedi-Rittern aus der Gefangenschaft befreien oder reitet mit einem Blaster bewaffnet auf einem großen Tier. Anhand geschnittener Szenen ist außerdem ersichtlich, dass Amidala im Senat das Wort ergreift oder Count Dooku standhält (vgl. Cocca, 2016: S. 99).

Obwohl Padmé das Amt der Königin niederlegt, ist sie nicht dazu bereit, die Position als politische Führungsfigur aufzugeben. Aus diesem Grund ersucht ihre Nachfolgerin darum, sie als Senatorin im Dienste der Republik einsetzen zu dürfen. Der galaktische Senat ist jener Ort, wo Amidala es gewohnt ist, Leistung zu erbringen. Wie ihre Tochter Leia wurde auch Padmé seit ihrer Kindheit auf die Rolle als Anführerin vorbereitet. Während ihr Vater Verbindungen zu politischen Persönlichkeiten pflegte, nahm sie an einem legislativen Jugendprogramm teil. Padmé war immer dazu bestimmt, eine Führungsfigur zu sein. Somit füllt sie auch in den letzten Jahren der Republik ihr Amt hervorragend aus (vgl. Wood, 2016: S. 71).

Ihre Fähigkeiten als Senatorin werden während der Klonkriege immer wieder hervorgehoben. Aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen ist sie mit den Problemen von absoluter Kontrolle durch die Blockade der Handelsföderation ebenso bestens vertraut, wie mit jener Zerstörung, die ein solcher weitreichender Konflikt mit sich bringt. Daher strebt die Figur stets nach der friedlichen Lösung eines Problems. Außerdem kämpft Amidala ständig auf Kosten ihres eigenen Rufes und ihrer Sympathie für die Rechte anderer. Während Leia von ihrem Umfeld respektiert wird, sieht man in Padmé eher eine Unruhestifterin und Verräterin der Republik (vgl. ebd.: S. 71).

Die Figur ist sich dessen bewusst, dass sie mit ihrer schroffen Art andere Mitglieder des Senats gegen sich aufbringt, was wiederum deren Meinung bezüglich ihrer Anliegen beeinflusst. Obwohl Amidala gegen den Krieg ist, erkennt sie dennoch einen im Senat weithin akzeptierten Verbündeten und die damit einhergehende Macht an. Senator Organa, der ebenso leidenschaftlich agiert, aber einen sensibleren Umgang mit den SenatorInnen pflegt, ist ein solcher Verbündeter und unterstützt Padmé bei ihren Bestrebungen zum Schutz der Republik (vgl. ebd.: S. 72).

Romantischer Tod

Die treibende Kraft hinter Anakins Verfall zur dunklen Seite ist der Wunsch, Padmé vor dem Tod durch Auftragsmörder oder ihre Schwangerschaft zu schützen. Dieser besitzergreifende Gedanke führt in der Folge dazu, dass er sich vom Jedi-Orden abwendet, Kinder tötet und zu Darth Vader wird. Während ihres abschließenden Handlungs bogens wird Amidala zu einem passiven Objekt degradiert, das lediglich für die Geburt von Leia und Luke relevant ist. Dominguez konstatiert, dass Padmés Handlungsstrang ein Sinnbild für den Tod der Republik darstellt und ihre minimale Präsenz in *Star Wars: Episode III – Die Rache der Sith* gewissermaßen entschuldigt (vgl. Dominguez, 2007: S. 122). Mit dem Aufstieg des Imperiums schwindet somit auch Padmés Macht und Einfluss als Senatorin. Ihr Ende wird dem Publikum jedoch nicht, wie eben dargelegt, als Analogie für das Schicksal der Republik präsentiert, sondern als romantischer Tod. Die Figur ist wegen Anakins grausamen Taten und ihrer Liebe zu ihm innerlich so zerrissen, dass sie den Lebenswillen verliert und kurz nach der Geburt ihrer beiden Kinder stirbt. Während des Trauerzuges auf Naboo schmücken zahlreiche Blütenblätter die Haare der einstigen Königin, was einerseits das Argument des romantisierten Todes stützt und andererseits die Tragik von Anakins Bestreben verstärkt, da er seine Geliebte nicht vor sich selbst retten konnte (vgl. Wood, 2016: S. 72).

Zu Beginn von *Episode III* enthüllt die junge Senatorin gegenüber Anakin ihre Schwangerschaft. Sie hält sich daraufhin fast über die gesamte Laufzeit des Films nur noch im eigenen Zuhause und somit fernab von Politik oder Abenteuern auf. Es ist wichtig zu erwähnen, dass Padmé die Schwangerschaft und ihre Liebesbeziehung vor der Öffentlichkeit verbirgt, um einerseits ihre Machtposition im Senat nicht zu verlieren und andererseits Anakins Status als Enthaltamer Jedi nicht zu gefährden. Neben den spärlichen öffentlichen Auftritten ist auch die politische Macht als Senatorin beziehungsweise ehemalige Herrscherin bis zum Abschluss der Episode nicht mehr gegeben und lässt ihren Tod noch problematischer erscheinen (vgl. ebd.: S. 72f.). Im Vergleich dazu reflektiert Leias Situation ihre starke Stellung in der zweiten Welle des Feminismus (vgl. ebd.: S. 73), denn trotz der Zerstörung ihres Heimatplaneten scheut die Prinzessin nicht vor dem aktiven Handeln und den Konsequenzen zurück. Jenen Mut zur Tat hätte auch Padmé aufbringen müssen, als Kanzler Palpatine das galaktische Imperium ausrief. Statt der Republik mit ihrer über Jahre aufgebauten Erfahrung beizustehen, stirbt sie an gebrochenem Herzen und verrät somit die persönlichen Ideale.

Amidalas Tod ist insofern entmutigend, weil sie ihre letzten Augenblicke damit verbringt, Obi-Wan Kenobi von Anakins guter Seite zu überzeugen. Sie zeigt dabei wenig Reue für das Schicksal der Republik und erinnert nur noch sehr entfernt an die Führungsfigur aus *Episode I* und *II*. Drei Szenen, welche ihr politisches Leben im dritten Kapitel der Prequels zeigen, wurden zwar gefilmt, aber nicht in die finale Fassung übernommen. Darin ist zu sehen, wie Padmé, Mon Mothma, Bail Organa und eine gemischte Gruppe aus Senatsmitgliedern über die Bildung einer Allianz sprechen, um die Republik vor dem anwachsenden Einfluss des Kanzlers zu beschützen. Stellvertretend gibt sie Palpatine zu verstehen, dass die Gruppierung keinen weiteren Novellen für die Verfassung zustimmt und drängt ihn dadurch zu einer diplomatischen Lösung des Krieges. Amidala dankt dem Kanzler im Namen der sogenannten Delegation der Zweitausend, was nahelegt, dass sie zusammen mit den weiteren Mitgliedern hinter den Kulissen des politischen Geschehens an der Formierung dieser Bewegung gearbeitet hat (vgl. Cocca, 2016: S. 101).

Ihr Abgesang zeigt, dass sie am Ende lediglich der Auslöser für Anakins Fall beziehungsweise den Aufstieg des Imperiums ist und nie als vollwertiger Charakter der Saga angesehen wurde. Auch die Original-Trilogie bekräftigt diese Annahme weiter, da die Motivation ihres Sohnes Luke vom Wissen über Anakin geprägt ist. Während er sich zu Beginn von *Episode IV* mit seinem Vater vergleicht, sieht der junge Jedi in Darth Vader zu einem späteren Zeitpunkt einen Gegenspieler und tritt ihm zum Schluss als Sohn beziehungsweise Retter entgegen. Die Existenz von Padmé wird ausschließlich in einer Szene aus *Episode VI* thematisiert. Leia und Luke unterhalten sich in einer kurzen Konversation über die gemeinsame Herkunft, wobei sie Amidalas Charakter als gütig aber traurig beschreiben. Sogar nach ihrem Tod wird Padmé Amidala, Königin von Naboo und Abgeordnete des galaktischen Senats, als jene Frau porträtiert, die sich einst in den späteren Vollstrecker des Imperiums verliebte (vgl. Wood, 2016: S. 73).

10 Methodisches Vorgehen

Nachfolgend soll die methodische Grundlage für die anschließende Analyse der beiden Figuren erläutert werden. Das methodische Vorgehen setzt sich, wie der Abschnitt zum Forschungsvorhaben bereits aufzeigt, aus der *Film- und Fernsehanalyse* nach Lothar Mikos, *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven*, der *Spaltentranskription* nach Ruth Ayass, fachliterarisch definierten *Parametern der Körpersprache* sowie *geschlechtsspezifischen*

Zuschreibungen nach Gitta Mühlen-Achs bzw. Maya Götz und dem *Grad der Sexualisierung*, wie ihn Klaus Moser und Christopher Verheyen im Sinne von Tom Reichert darlegen, zusammen.

10.1 Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos

Filme und Fernsehsendungen bilden Ausschnitte der gesellschaftlichen Realität ab und werden von den Produktionsfirmen dazu genutzt, um mit ihrem Publikum in einen kommunikativen Austausch zu treten. Es muss sich dabei nicht ausschließlich um die beabsichtigte Zielgruppe handeln. Stattdessen können aufgrund des kulturellen oder sozialen Kontexts, in dem die Rezeption eines Inhalts geschieht, diverse NutzerInnen angesprochen werden (vgl. Mikos, 2017: S. 516). Sobald sich die beiden Perspektiven des Konsums und der Produktion durch das mediale Produkt einander annähern (vgl. Keppler, 2001: S. 131), versucht die Wissenschaft die Art und Weise dieses Prozesses mit Hilfe der Analyse zu verstehen (vgl. Mikos, 2017: S. 516). Erst durch die Rezeption und Aneignung entfalten mediale Inhalte ihre Wirkung, wobei sie keinen allgemein gültigen Bedeutungen unterliegen, sondern den Sinn erst durch soziale und kulturelle Beziehungen, in die sie eingebettet werden, schaffen. Das semantische und symbolische Potenzial solcher Bedeutungen entsteht somit individuell bei den aktiven ZuschauerInnen (vgl. ebd.: S. 516). Neben dem Inhalt der Filme und Fernsehsendungen spielt für die Analyse auch die Präsentation eine gewichtige Rolle. Demzufolge ist alles, was die Kamera abbildet, von großer Relevanz (vgl. ebd.: S. 517).

Fasst man Filme und Fernsehsendungen als Kommunikationsmedien auf, besteht auch zwischen ihnen und der analysierenden Wissenschaft eine kommunikative Beziehung, die sich allerdings von der herkömmlichen Rezeption unterscheidet. In einem normalen Rezeptionsszenario interagiert das Publikum mit dem medialen Inhalt, wobei der Einfluss des Films oder der Fernsehsendung fortbestehen kann (vgl. ebd.: S. 518). Für das Analyseszenario kehrt sich diese Ausgangslage dahingehend um, dass die analysierende Person durch ihre theoretische Auseinandersetzung im Zuge des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses eine gesteigerte Autorität gegenüber dem Medium aufweist (vgl. Elsaesser/Buckland, 2002: S. 287; Mikos, 2017: S. 518). Mikos definiert den Analysebegriff als systematische, methodisch kontrollierte und reflektierte Auseinandersetzung mit einem Film bzw. einer Fernsehsendung oder mit einer ganzen Gruppe solcher, womit sich die Bedeutungsbildung erschließen soll (vgl. Mikos, 2015: S. 70; 2017: 518). Er differenziert in weiterer Folge zwischen *Analyse*, *Beschreibung* und *Interpretation*. Während man beim Analysieren die Bestandteile eines

Films oder einer Fernsehsendung herausarbeitet und sie auf den jeweiligen Untersuchungskontext bezieht, dient die Beschreibung dazu, um mit Hilfe der Sprache das Wahrgenommene festzuhalten bzw. die Datenbasis zu sichern. Als letzter Schritt werden die Resultate aus historischer und theoretischer Perspektive interpretiert (vgl. Mikos, 2017: 518). Zur erfolgreichen Durchführung einer Film- und Fernsehanalyse gibt die Fachliteratur vier essenzielle Arbeitsschritte vor: 1.) Beschreiben, 2.) Analysieren, 3.) Interpretieren und 4.) Bewerten (vgl. Elsaesser/Buckland, 2002: S. 284ff.; Korte, 2010: S. 75).

10.2 Spaltentranskription nach Ruth Ayass

Beim Transkribieren geht es im Kern darum, beispielsweise filmisches Material, Tonbandaufzeichnungen oder Videomitschnitte in eine schriftliche Form zu bringen. Auf diese Weise können die Daten empirisch analysiert und für die anschließende Veröffentlichung aufbereitet werden. Der Nachteil audiovisueller Inhalte ist jedoch, dass ihre Rezeption von technischen Geräten abhängt (vgl. Ayass, 2017: S. 421).

Folglich kommt es auch bei der Film- und Fernsehanalyse darauf an, das Nacheinander des aufgezeichneten Materials in das Neben- und Untereinander eines geschriebenen Textes zu übersetzen (vgl. ebd.: S. 422). Jane A. Edwards beschreibt mit der *vertikalen* Transkription, der *horizontalen* Transkription und der Transkription in *Spalten* die drei wesentlichen Varianten des methodischen Ansatzes (vgl. Edwards, 1993: S. 10ff.), wobei für die vorliegende Arbeit von der *Spaltentranskription* Gebrauch gemacht werden soll.

Eben jene Transkriptionsart stellt in Bezug auf Sequenz- und Einstellungsprotokolle ein bewährtes Mittel dar und hilft dabei, die zahlreichen Schichten filmischer Datensätze in parallel angeordnete Spalten einzugliedern (vgl. Ayass, 2017: S. 424f.). Für film- und fernsehwissenschaftliche Studien wird sie vor allem dann relevant, sobald es um die Analyse von Ausprägungen wie der Inszenierung, den Einstellungsgrößen oder Musik geht. Während sie jeweils eine Spalte in der tabellarischen Aufbereitung einnehmen, muss die Analyse pro Einstellungswechsel oder gesetztem Schnitt in einer neuen Zeile fortgesetzt werden (vgl. ebd.: S. 425). Je nach Bedarf ist es auch möglich, zusätzliche Spalten hinzuzufügen, um weitere Beobachtungen wie die nonverbale Ebene oder wahrgenommene Special Effects zu berücksichtigen (vgl. ebd.: S. 426). In der nachfolgenden Abbildung ist ersichtlich, wie eine solche Aufbereitung aussehen könnte.

Nr.	Lauf- zahl	Kamera	Bild	Text
1	0:01:45	Nah	Der Politiker Sigmar Gabriel spricht in die Kamera, im Hintergrund ist eine Gruppe Menschen erkennbar.	PO Wir kriegen haben inzwischen zweieinhalbtausend Neueintritte, weil die Leute merken, bei uns kann man bei der Politik nicht nur mitdiskutieren, sondern mitbestimmen. Ich finde, dass es is ne ne tolle Stimmung in der SPD.
2	0:01:55	Nah	Sigmar Gabriel ist links im Bild zu sehen, rechts im Bild die Moderatorin Marietta Slomka vor der Videowall im ZDF-Studio.	MO Stichwort Stichwort in der Politik mitbestimmen. Ein solches eine solche Mitgliederbefragung nach Koalitionsverhandlungen, das ist ja ein Novum, das hat es noch nicht gegeben

Abbildung 1: Spaltentranskription

(vgl. ebd.: S. 425)

Die Methode des Transkribierens kann allerdings keine objektive Betrachtung gewährleisten, weil bereits mit der Präferenz hin zur Spaltenvariante eine Annahme über den Untersuchungsgegenstand gefällt wird, was wiederum bedeutet, dass jede Analyse mit persönlichen Interpretationen durchzogen ist (vgl. ebd.: S. 426).

10.3 Einstellungsgrößen

Mit den Einstellungsgrößen geben RegisseurInnen nicht nur die Nähe und Distanz der Kamera zum abgefilmten Geschehen vor, sondern beeinflussen damit ebenfalls, wie das Publikum den Film wahrnimmt. Die Art der Einstellung bezieht sich dabei auf das Größenverhältnis zwischen einem Gegenstand bzw. einer Figur und dem Bildrand (vgl. Mikos, 2015: S. 184). Da die Filmanalyse dieser Arbeit menschliche Charaktere in den Mittelpunkt rückt, beziehen sich die weiteren Ausführungen nur auf Personen. In der Fachliteratur differenziert man zwischen sechs (vgl. Phillips, 1999: S. 93ff.; Vineyard, 2001: S. 10), sieben (vgl. Bordwell/Thompson, 2013: S. 190f.; Gräf et al., 2011: S. 113ff.; Keutzer et al., 2014: S. 10ff.), acht (vgl. Borstnar et al., 2008: S. 102ff.; Faulstich, 2013: S. 117ff.; Hickethier, 2012: S. 56ff.), neun (vgl. Beil et al., 2012: S. 79ff.) und zehn Einstellungsgrößen (vgl. Casetti/di Chio, 1994: S. 77f.). Es ist außerdem der Fall, dass gewisse Einstellungen unterschiedlich beschrieben werden. Laut Faulstich (vgl. Faulstich, 2013: S. 120) fängt die *Halbnahaufnahme* Personen vom Kopf bis zu den Füßen ein, wohingegen eine solche Einstellung mehrheitlich als *Halbtotale* definiert wird (vgl. Borstnar et al., 2008: S. 106; Hickethier, 2012: S. 57; Korte, 2010: S. 34). Mikos konstatiert, dass sich grundsätzlich

folgende acht Einstellungsgrößen etabliert haben: 1.) *Super-Totale*, 2.) *Totale*, 3.) *Halbtotale*, 4.) *Amerikanische*, 5.) *Halbnahe*, 6.) *Nahaufnahme*, 7.) *Großaufnahme*, 8.) *Detailaufnahme* (vgl. Mikos, 2015: S. 184).

Super-Totale, Panorama oder Weit (extreme long shot)

Mit dieser Einstellung können die gesamten Ausmaße einer Landschaft eingefangen werden, was wiederum dem Publikum dabei hilft, einen Überblick über die Szenerie zu gewinnen. Da der Fokus auf den weiten Flächen liegt, sind handelnde Figuren entweder kaum oder überhaupt nicht auszumachen. Eine Super-Totale wird beispielsweise dann eingesetzt, wenn die Gegend, in welche sich ein Charakter am Ende des Films begibt, hervorgehoben werden soll (vgl. ebd.: S. 186).

Totale (long shot)

Eine Totale bestimmt jene Handlungsorte, welche die Figuren während des Films vorfinden. Dabei gibt sie bedeutsame Informationen über die Charakteristik des Ortes an die ZuschauerInnen weiter und steigert gleichzeitig die Erwartungshaltung gegenüber dem zukünftigen Verlauf der Handlung. So kann z.B. die weite Einstellung am Beginn eines Horrorfilms die Größe eines Waldgebiets porträtieren, woraufhin die anschließende Totale ein verlassenes Blockhaus zwischen den Bäumen in den Fokus nimmt. Während das Publikum einerseits damit rechnen kann, dass sich gewisse Abschnitte der Geschichte innerhalb des Hauses zutragen, kommuniziert der Film gleichzeitig die bedrohliche Isolation (vgl. ebd.: S. 186).

Halbtotale (medium long shot)

Die Halbtotale zeigt die Charaktere innerhalb des Handlungsortes. Für den Horrorfilm würde das bedeuten, dass die ZuschauerInnen nach dem Entdecken des Blockhauses anhand von halbtotalen Einstellungen die Identität der BewohnerInnen erfahren. Figuren werden hier vom Kopf bis zu den Füßen inszeniert, wodurch ihre Handlungen für das Publikum sichtbar werden (vgl. ebd.: S. 186).

Amerikanische (american shot)

Die amerikanische Einstellungsgröße findet sich vor allem in Western wieder und bildet die Charaktere vom Kopf bis zu den Oberschenkeln ab. Auf diese Weise kann vor dem genretypischen Showdown mit dem am Oberschenkel sichtbar hängenden Revolver und dem Pokerface der Figuren die benötigte Spannung entstehen (vgl. ebd.: S. 186).

Halbnahe (medium shot)

Im Vergleich zur Amerikanischen rückt die Kamera noch näher an das Geschehen heran und zeigt die Figuren von der Hüfte an aufwärts. Halbnahe Einstellungen kommen dann zum Einsatz, wenn sich Figuren ohne große emotionale Regung über etwas unterhalten. So ist es den ZuschauerInnen möglich, auch die direkte Umgebung wahrzunehmen (vgl. ebd.: S. 187).

Nahaufnahme (medium close-up)

Da sich die Nahaufnahme auf den Bereich zwischen dem Kopf und der Mitte des Oberkörpers beschränkt, sind die Mimik und Gestik der Charaktere gut sichtbar, was beispielsweise in den intimen Szenen eines Liebespaares oder während eines Pokerspiels bedeutsam ist. Man kann sozusagen dem Blick der Figuren folgen und über mögliche Ausgänge einer bestimmten Situation nachdenken (vgl. ebd.: S. 187).

Großaufnahme (close-up)

Mit der Großaufnahme werden neben dem Gesicht manchmal auch die Schultern einer Figur in den Mittelpunkt gerückt. Es kann sich dabei genauso um Hände, Füße oder die Uhr an der Wand handeln. Obwohl das Ziel von Blicken für das Publikum nicht mehr ersichtlich ist, registrieren sie im Gegenzug jeden mimischen Ausdruck eines Charakters (vgl. ebd.: S. 187).

Detailaufnahme (extreme close-up)

Im Fall einer Detailaufnahme liegt die Aufmerksamkeit auf einzelnen Gesichtspartien bzw. Gegenständen. Durch ihren Einsatz sollen sowohl bevorstehende Handlungen als auch bereits

vergangene eine Aufklärung erfahren. Der Film *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* dient hierzu als passendes Beispiel. Sobald der LKW des T-1000 in einen Brückenpfeiler kracht, veranschaulicht eine kurze Detailaufnahme das auslaufende Benzin, wodurch die darauffolgende Explosion plausibel begründet wird. Das Benzin ruft kognitive bzw. emotionale Prozesse bei den ZuschauerInnen hervor, die nun mit der Explosion rechnen und sich im besten Fall als Teil des Films verstehen (vgl. ebd.: S. 188).

Wenn Gesichter in Großaufnahme präsentiert werden, lassen sich Emotionen wie Freude oder Trauer von ihnen ablesen (vgl. Bordwell/Thompson, 2013: S. 190). Aus diesem Grund ist diese Einstellungsgröße laut Katz auch dazu im Stande, das Publikum bei fiktionalen Figuren auf die gleiche Art zu berühren, wie es normalerweise bloß bei realen Personen der Fall wäre (vgl. Katz, 2002: S. 172f.).

10.4 Perspektiven

Erst im Zusammenwirken mit unterschiedlichen Perspektiven auf Personen oder Gegenstände kommen die Einstellungsgrößen vollkommen zur Geltung. Im Gegensatz zur Nähe und Distanz der Handlung, wie sie durch Einstellungen entsteht, vermittelt die Perspektive den Standpunkt der Kamera zum Geschehen. Der Vorgang erfolgt entweder horizontal oder vertikal, wobei sich die für das Forschungsvorhaben essenzielle vertikale Herangehensweise aus der *Obersicht*, *Untersicht* und der *Normalsicht* zusammensetzt (vgl. Beil et al., 2012: S. 87f.; Faulstich, 2013: S. 123; Keutzer et al., 2014: S. 13).

Die *Obersicht* beschreibt einen erhöhten Blickwinkel und wird oft für die Etablierung von Handlungsorten genutzt, die im Verlauf der Geschichte an Bedeutung gewinnen (vgl. Mikos, 2015: S. 189f.). Werden Figuren aus dieser Perspektive gezeigt, kann das aus unterschiedlichen Gründen passieren. Man verwendet sie einerseits dafür, um Charaktere im Verhältnis zu anderen Figuren oder ihrer Umgebung kleiner oder unterlegener zu inszenieren. Andererseits lassen sich mit der *Obersicht* die Größenverhältnisse von miteinander sprechenden Figuren darstellen. Wenn also ein erwachsener Mensch mit einem Kind spricht, nehmen das die ZuschauerInnen dementsprechend aus der *Obersicht* wahr, wohingegen der Blick des Kindes auf die erwachsene Person durch die *Untersicht* bzw. *Froschperspektive* geschildert wird. Folglich sollen aus der *Untersicht* gefilmte Sachverhalte eine mächtigere Präsenz ausstrahlen (vgl. ebd.: S. 190). Als letzte Perspektive agiert die *Normalsicht* auf Augenhöhe der handelnden Charaktere und versetzt das Publikum in die Rolle von

gleichgestellten BeobachterInnen, die einem Dialog zwischen Personen beiwohnen (vgl. ebd.: S. 191).

10.5 Parameter der Körpersprache und geschlechtsspezifische Zuschreibungen

Die in der Figurenanalyse beobachtete körperliche Darstellung lässt sich unter Berücksichtigung der folgenden typisch weiblichen bzw. männlichen Merkmale nach Gitta Mühlen-Achs und Maya Götz messen.

typisch weiblich	typisch männlich
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Unsicherheit ▪ Emotionalität ▪ Unterordnung ▪ Hilfsbedürftigkeit <p>(vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Selbstbewusstsein ▪ Entschlossenheit ▪ Dominanz ▪ Aggressivität ▪ Überlegenheit <p>(vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121)</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ verwundene, abgeknickte Körperhaltung ▪ schief liegender Kopf ▪ schmaler, unsicherer Stand ▪ aufrechtes, ordentliches, angespanntes, wenig raumgreifendes Sitzen ▪ ellenbogenlose, eng anliegende Arme ▪ weiche Bewegungen 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung ▪ breiter, sicherer Stand ▪ raumgreifendes Sitzen ▪ imponierende Gesten <p>(vgl. ebd.: S. 123)</p>

<ul style="list-style-type: none"> ▪ häufige Berührungen des Körpers mit der flachen Hand ▪ Selbstverkleinerung (vor allem durch das Präsentieren der Kehle) <p>(vgl. ebd.: S. 125)</p>	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kinder und Frauen werden medial oft liegend dargestellt <p>(vgl. ebd.: S. 128)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ alle Gesten außer Selbstberührung (z.B. des Öfteren Faust oder Zeigefinger) <p>(vgl. ebd.: S. 130f.)</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Das Ordnen von Kleidung und Haaren bzw. sanfte, streichelnde Berührungen des Gesichts zur (Wieder-)Herstellung des Make-ups um vorschriftsmäßigen Zustand herzustellen ▪ Selbstberührungen können auf inneren Konflikt hinweisen <p>(vgl. ebd.: S. 136).</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ mit eigener Gestik auf andere Personen verweisen <p>(vgl. ebd.: S. 136)</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Selbstumklammerung ist eines der häufigsten Weiblichkeitszeichen <p>(vgl. ebd.: S. 137)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Starrer Blick aus schmalen und zugekniffenen Augen ▪ Dominantes und aversives Starren mit Pokerface <p>(vgl. ebd.: S. 139)</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ direkte Blicke nur aus großen Augen und lasziv ▪ weicher Blick <p>(vgl. ebd.: S. 143)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ muskulär angespanntes aber ausdrucksloses Gesicht <p>(vgl. ebd.: S. 151)</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ stereotyper Bewunderungsblick <p>(vgl. ebd.: S. 146)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ muskelbetonter, athletischer Körperbau

	vgl. Götz, 2014: S. 92)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ ausgeprägtes Lächelverhalten (vgl. ebd.: S. 149) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gebrauch von technischen Geräten (vgl. ebd.: S. 93)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mädchen und Frauen in der Rolle der Anführerinnen haben besonders oft rotes Haar ▪ Mädchen und Frauen mit Migrationshintergrund sind selten Anführerinnen ▪ Heldinnen mit dunkler Hautfarbe sind immer athletisch (vgl. Götz, 2014: S. 91)	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ besondere Kräfte von Frauen vor allem im magischen Bereich ▪ Heldinnen haben meistens einen Mann als Mentor (vgl. ebd.: S. 93)	

10.6 Grad der Sexualisierung

Im Gegensatz zur vollständigen Nacktheit, die als deutlichste Ausprägung der sexuellen Darstellung gilt, existieren noch weit unauffälligere Maßnahmen, um Sex-Appeal zu platzieren. Moser und Verheyen greifen in ihren Ausführungen das Schema von Reichert auf, das den Grad der Sexualisierung in fünf Kategorien unterteilt (vgl. Moser/Verheyen, 2011: S. 189). Obwohl das Schema primär für die Werbeindustrie ausgelegt ist, sind seine Kategorien problemlos auf das vorliegende Forschungsvorhaben übertragbar. Zu diesen Kategorien zählen in erster Linie 1.) *Nacktheit/Kleidung* und 2.) *sexuelles Verhalten*, womit z.B. Posen, Flirten und Küssen adressiert werden. Des Weiteren lassen sich 3.) *Abbildungen physischer Attraktivität* wie gepflegtes Haar, ansprechend geformte Gesichter oder attraktive Figuren im Allgemeinen und 4.) *sexuelle Referenzen* als Kategorien festmachen. Bei Letzteren geht es um versteckte Anspielungen und Mehrdeutigkeiten im Bezug auf Sprache, Ausleuchtung oder Musik. Selbst gewisse Kameraeinstellungen und Schnitttechniken weisen solche Intentionen

auf. Abschließend stehen die 5.) *sexuellen Einbettungen* stellvertretend für sexuell aufgeladene Worte oder Formen, die aber vor allem auf unterschwellige Art und Weise kommuniziert werden (vgl. ebd.: S. 189f.).

11 Figurenanalyse

Dieses Kapitel widmet sich der Analyse einzelner Szenen aus der Prequel- bzw. Original-Trilogie der *Star Wars*-Reihe, in denen die zwei weiblichen Hauptfiguren Padmé Amidala und Leia Organa präsent sind. Es werden dabei jene Szenen berücksichtigt, die einerseits den ersten Auftritt der Figuren zeigen und andererseits eine klare Veränderung in der körperlichen Darstellung aufweisen. Da eine vollständige Analyse aller Szenen, in denen die beiden Figuren mitwirken, den Rahmen dieser Magisterarbeit überschreiten würde, sollen hingegen Ausschnitte, welche für die Figuren bedeutsam sind, in den Fokus rücken. Obwohl die gewonnenen Erkenntnisse somit keinen repräsentativen Charakter haben, soll dieser Auszug trotzdem die erkennbaren körperlichen Veränderungen im Verlauf der Handlungsbögen von Padmé und Leia veranschaulichen. Als Hilfsmittel standen die sechs Filme auf Disc und ein kompatibler Blu-ray-Player zur Verfügung. Abschließend werden die Ergebnisse der Filmanalyse mit den Erkenntnissen aus der Kommunikationswissenschaft bzw. aus den Gender Studies verglichen und interpretiert.

11.1 Padmé Amidala

Szene 1: Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung



Abbildung 2: Padmé Szene 1 (Screenshot von Laufzahl 00:08:01)

Handlung

Auf dem Kontrollschiff der Handelsföderation wird eine holografische Projektion aufgerufen, die Königin Amidala von Naboo zeigt. Sie debattiert anschließend mit dem Vizekönig Nute Gunray und seinem Gefolgsmann über deren rechtswidrige Handelsblockade um Naboo.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Padmé trägt bei ihrem ersten Auftritt eine weite Robe aus rotem Stoff, die sie vollständig einhüllt. Auf der Brust, den Schultern und den Armen wird sie mit schwarzem Fell gesäumt. Von der Brust abwärts sind außerdem Stickereien aus Gold erkennbar. Auf dem Kopf trägt sie eine stilisierte Kopfbedeckung aus goldenen, silbernen und rötlichen Materialien, in deren Mitte ein roter Edelstein mit goldener Rahmung befestigt ist. Während ihr Gesicht mit vorwiegend weißem Make-up geschminkt ist, wird dies durch den roten Lippenstift und zwei aufgemalte Punkte der gleichen Farbe komplettiert. Die dunklen Haare des Charakters wurden zu einer Hochsteckfrisur geformt und säumen den gesamten Kopf.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:07:59 – 00:08:02	Halbnahe; Untersicht	<i>typisch männlich:</i> selbstbewusst; entschlossen;

			überlegen; gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung; raumgreifendes Sitzen; dominantes Starren mit Pokerface; ausdrucksloses Gesicht; Gebrauch von technischem Gerät (Hologramm)
2	00:08:05 – 00:08:12	Halbnahe; Untersicht	typisch männlich: selbstbewusst; entschlossen; überlegen; gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung; raumgreifendes Sitzen; Gebrauch von technischem Gerät (Hologramm)
3	00:08:20 – 00:08:25	Großaufnahme; Normalsicht	typisch männlich: selbstbewusst; entschlossen; dominant; gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung; raumgreifendes Sitzen; Gebrauch von technischem Gerät (Hologramm)
4	00:08:29 – 00:08:33	Großaufnahme; Normalsicht	typisch männlich: aggressiv; gerade, aufrechte, stabile

			Körperhaltung; raufgreifendes Sitzen; Gebrauch von technischem Gerät (Hologramm)
5	00:08:38 – 00:08: 42	Halbnah; Normalsicht	<i>typisch männlich:</i> entschlossen; gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung; raumgreifendes Sitzen; ausdrucksloses Gesicht; Gebrauch von technischem Gerät (Hologramm)

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 2: Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung



Abbildung 3: Padmé Szene 2 (Screenshot von Laufzahl 00:31:00)

Handlung

Da sie Ersatzteile für ihr Raumschiff benötigen, besuchen Padmé, der Jedi-Ritter Qui-Gon Jinn, der Gungan Jar Jar Binks und der Droide R2D2 das Geschäft des Schrotthändlers Watto auf dem Planeten Tatooine. Dort lernt Amidala den Sklavenjungen Anakin Skywalker kennen und freundet sich mit ihm an.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

In dieser Szene trägt Padmé ein hellblaues Oberteil und darüber einen grauen Kasack, die ihren Oberkörper komplett verhüllen. Um ihre Taille ist ein ebenso hellblauer Bindegürtel geschlungen, in dessen Zentrum ein rot-grüner Knopf befestigt ist. An den Unterarmen befinden sich zwei graue Bänder. Des Weiteren trägt die Figur eine lange, blaue Hose und schwarze Stiefel, die mit dunkelblauen Gamaschen umwickelt sind. Das Haar ist zu einem langen Zopf gebunden.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:31:00 – 00:31:30	Totale, Halbtotale, Amerikanische, Halbnahe; Normalsicht, Obersicht	<i>typisch weiblich:</i> Unterordnung (Sie folgt Qui-Gon Jinn); ellenbogenlose, eng anliegende Arme;

			weiche Bewegungen typisch männlich: entschlossen; gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht
2	00:31:31 – 00:31:41	Amerikanische, Halbnahe, Nahaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: Unterordnung (Sie folgt Qui-Gon Jinn); ellenbogenlose, eng anliegende Arme; weiche Bewegungen typisch männlich: entschlossen; gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht
3	00:31:48 – 00:31:53	Halbnahe; Normalsicht	typisch weiblich: Unterordnung (Sie folgt Qui-Gon Jinn); ellenbogenlose, eng anliegende Arme; weicher Blick typisch männlich: gerade, aufrechte, stabile Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht
4	00:31:56 – 00:32:00	Halbtotale; Normalsicht	typisch weiblich: unsicher; Unterordnung (Sie

			<p>folgt Qui-Gon Jinn); schmaler, unsicherer Stand; ellenbogenlose, eng anliegende Arme; weicher Blick typisch männlich: gerade, aufrechte Körperhaltung</p>
5	00:32:05 – 00:32:11	Amerikanische; Normalsicht	<p>typisch weiblich: schmaler Stand; ellenbogenlose, eng anliegende Arme; weicher Blick; weiche Bewegungen typisch männlich: gerade, aufrechte Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht</p>
6	00:32:14 – 00:32:21	Halbnahe, Amerikanische; Normalsicht	<p>typisch weiblich: ellenbogenlose, eng anliegende Arme; weiche Bewegungen; weicher Blick typisch männlich: gerade, aufrechte Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht</p>
7	00:32:29 – 00:32:44	Amerikanische, Großaufnahme, Nahaufnahme; Normalsicht	<p>typisch weiblich: emotional; schmaler Stand; ellenbogenlose, eng</p>

			anliegende Arme; direkter Blick aus großen Augen; ausgeprägtes Lächelverhalten; Bewunderungsblick typisch männlich: gerade, aufrechte Körperhaltung
8	00:32:45 – 00:33:37	Nahaufnahme, Halbnahe; Normalsicht	typisch weiblich: eng anliegende Arme; weiche Bewegungen; weicher Blick; ausgeprägtes Lächelverhalten typisch männlich: aufrechte Körperhaltung
9	00:34:39 – 00:34:57	Halbnahe, Großaufnahme, Amerikanische	typisch weiblich: eng anliegende Arme; weicher Blick; ausgeprägtes Lächelverhalten typisch männlich: gerade, aufrechte Körperhaltung

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen (Anakin fragt, ob Padmé ein Engel ist)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 3: Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung



Abbildung 4: Padmé Szene 3 (Screenshot bei Laufzahl 01:41:25)

Handlung

Padmé sucht zusammen mit ihrem Gefolge den letzten Zufluchtsort der Gungans auf, um sie für den Befreiungsschlag gegen die Handelsföderation um Unterstützung zu bitten. Die Figur hält sich zuerst zurück, legt dann allerdings ihre Deckung als Kammerzofe ab und gibt sich allen zum ersten Mal als Herrscherin zu erkennen. Sie kniet als erste vor dem Gungan-Anführer Rugor Nass nieder.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Sie trägt hier eine lange, dunkelrote Robe, die sie abermals komplett einhüllt. Seitlich sind ab den Schultern zwei beige gefärbte Streifen verarbeitet. Neben den schwarzen Stiefeln kann man an ihrer Hüfte einen Blaster zur Selbstverteidigung erkennen. Die dunkelbraunen Haare sind zu einem Knoten gebunden.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	01:40:06 – 01:40:44	Halbnahe, Halbtotale, Nahaufnahme; Normalsicht, Obersicht	<i>typisch weiblich:</i> Unterordnung (Sie folgt ihrem Double); hilfsbedürftig (im Kampf gegen den Feind); eng

			<p>anliegende Arme</p> <p>typisch männlich: entschlossen; aufrechte Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht; dominantes Starren mit Pokerface; technisches Gerät (Blaster ist zu sehen); selbstbewusst; entschlossen</p>
2	01:40:48 – 01:41:19	<p>Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht, Obersicht</p>	<p>typisch weiblich: hilfsbedürftig; eng anliegende Arme; Selbstverkleinerung (Sie kniet nieder)</p> <p>typisch männlich: selbstbewusst; entschlossen; dominant; aufrechte Körperhaltung</p>
3	01:41:23 – 01:42:10	<p>Halbtotale, Großaufnahme; Obersicht, Normalsicht</p>	<p>typisch weiblich: Unterordnung (Sie kniet); hilfsbedürftig; abgeknickte Körperhaltung; eng anliegende Arme; Selbstverkleinerung; ausgeprägtes Lächelverhalten</p> <p>typisch männlich: selbstbewusst;</p>

			entschlossen; imponierende Geste (Nass ist beeindruckt); technisches Gerät (Blaster ist sichtbar); raumgreifende Gestik
--	--	--	---

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 4: Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung



Abbildung 5: Padmé Szene 4 (Screenshot von Laufzahl 01:52:56)

Handlung

Amidala führt ihr Gefolge in die Schlacht um Naboo und kämpft an vorderster Front gegen die Widersacher des Planeten.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

(vgl. Szene 3)

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	01:52:46 – 01:53:03	Halbtotale, Nahaufnahme; Normalsicht	typisch männlich: selbstbewusst; entschlossen; dominant; aggressive; aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik; starrer Blick aus schmalen Augen; Gebrauch von technischem Gerät (Blaster)
2	01:54:41 – 01:55:25	Halbtotale, Halbnahe, Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht, Obersicht	typisch weiblich: eng anliegende Arme typisch männlich: selbstbewusst; entschlossen; aggressiv; raumgreifende Gestik; starrer Blick aus schmalen Augen; Gebrauch von technischem Gerät (Blaster); dominantes Starren mit Pokerface
3	01:58:19 – 01:58:31	Halbtotale; Normalsicht	typisch weiblich: eng anliegende Arme;

			<p>Selbstverkleinerung</p> <p>typisch männlich: entschlossen; aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik; ausdrucksloses Gesicht; Gebrauch von technischem Gerät</p>
4	02:00:31 – 02:01:21	<p>Halbtotale, Großaufnahme, Detailaufnahme, Halbnahe, Amerikanische; Normalsicht</p>	<p>typisch weiblich: Unterordnung (Sie wurde gefangen); eng anliegende Arme</p> <p>typisch männlich: aufrechte Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht; dominantes Starren mit Pokerface; raumgreifendes Sitzen; raumgreifende Gestik; Gebrauch von technischem Gerät (Blaster); starrer Blick aus schmalen Augen; sicherer Stand</p>

Schema der Sexualisierung

- Abbildung von physischer Attraktivität

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 5: Star Wars: Episode II – Angriff der Klonkrieger



Abbildung 6: Padmé Szene 5 (Screenshot von Laufzahl 00:08:13)

Handlung

Padmé trifft nach zehn Jahren den Jedi-Ritter Obi-Wan Kenobi und seinen Schüler Anakin Skywalker wieder. Da sie beinahe Opfer eines Attentats geworden wäre, stellt ihr der Senat die beiden Machtnutzer zur Seite.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Die Senatorin trägt eine dunkelblaue Robe, die sie beinahe vollkommen einhüllt. Lediglich am Hals und dem oberen Brustbereich ist etwas Haut zu sehen. An der Brust ist das Kleidungsstück mit glitzernden, blauen Elementen verziert. An Amidalas Hals kann man außerdem ein brozenes Schmuckstück erkennen und ihre zu einem Knoten gebundenen Haare werden von einem ebenso brozenen Haarnetz zusammengehalten. Zusätzlich hat sie pinken Lippenstift bzw. etwas Eyeliner aufgetragen.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:07:58 – 00:08:42	Halbtotale, Amerikanische, Großaufnahme; Normalsicht, Obersicht	<p><i>typisch weiblich:</i> eng anliegende Arme; weiche Bewegung; weicher Blick; emotionales, ausgeprägtes Lächeln; Selbstverkleinerung durch Kopfsenken; ordentliches Sitzen mit Selbstberührung</p> <p><i>typisch männlich:</i> aufrechte Körperhaltung; ausdrucksloses Gesicht; raumgreifende Geste als sie Obi-Wan die Hand gibt</p>
2	00:08:48 – 00:09:53	Halbtotale, Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht	<p><i>typisch weiblich:</i> hilfsbedürftig (Sie sucht bei den beiden Jedi um persönlichen Schutz an); unsicher; ordentliches Sitzen mit Selbstberührung; eng anliegende Arme</p> <p><i>typisch männlich:</i> ausdrucksloses Gesicht</p>

Schema der Sexualisierung

- sexuelles Verhalten
- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen und sprachliche Anspielungen

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 6: Star Wars: Episode II – Angriff der Klonkrieger



Abbildung 7: Padmé Szene 6 (Screenshot von Laufzahl 00:55:46)

Handlung

Amidala kehrt unter dem Geleitschutz von Anakin nach Naboo zurück. Dort verbringen die Beiden viel Zeit miteinander, wodurch sie Gefühle füreinander entwickeln. Padmé will sich diese jedoch nicht eingestehen.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

In dieser Szene trägt die Figur ein schwarzes Lederkorsett als Oberteil, das ihren Körper stark betont. Freiliegende Schultern und Rücken zeigen sehr viel Haut. Passend dazu hat sie sich fingerlose Lederhandschuhe der gleichen Färbung übergestreift, welche bis über die Ellenbogen reichen. An das beschriebene Oberteil schließt ein schwarz glitzerndes Kleid an.

Neben einem silbernen Diadem auf dem Kopf, trägt sie außerdem einen schwarzen Halsschmuck, dessen Fortsatz bis weit unter die Taille verläuft. Padmé hat die Haare wieder zu einem langen Zopf geflochten und sich wieder mit dem pinken Lippenstift bzw. dem schwarzen Eyeliner geschminkt.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:53:48 – 00:54:25	Halbtotale, Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> unsicher; emotional; aufrechtes, wenig raumgreifendes Sitzen; Selbstberührung (innerer Konflikt); weicher Blick; verwundene Körperhaltung; Selbstverkleinerung durch Wegdrehen
2	00:54:35 – 00:54:45	Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> unsicher; emotional; verwundene Körperhaltung; schiefliegender Kopf; weicher Blick
3	00:55:02 – 00:55:19	Großaufnahme; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> unsicher; weicher Blick; Selbstverkleinerung durch Senken des Kopfes <i>typisch männlich:</i> ausdrucksloses Gesicht
4	00:55:23 – 00:55:32	Nahaufnahme;	<i>typisch weiblich:</i>

		Normalsicht	emotionale Reaktion (Stimme wird lauter); weicher Blick; unsicherer Stand typisch männlich: dominant
5	00:55:37 – 00:55:54	Nahaufnahme, Amerikanische; Normalsicht	typisch weiblich: unsicher; emotional; eng anliegende Arme; weicher Blick typisch männlich: aufrechte Körperhaltung
6	00:56:02 – 00:56:32	Großaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: unsicher; eng anliegende Arme; unsicherer Stand; weicher Blick; weiche Bewegungen

Schema der Sexualisierung

- Nacktheit/Kleidung
- sexuelles Verhalten (Posen)
- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen (romantische Musik, Lichtsetzung betont vor allem ihre Brust)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 7: Star Wars: Episode II – Angriff der Klonkrieger



Abbildung 8: Padmé Szene 7 (Screenshot von Laufzahl 01:47:08)

Handlung

Amidala, Anakin und Obi-Wan wurden auf dem Planeten Geonosis gefangen genommen. Sie stehen kurz vor der Hinrichtung. Da alles verloren scheint, gesteht Padmé dem jungen Padawan ihre Liebe und die beiden Charaktere küssen sich. Anschließend versuchen sie gemeinsam mit Obi-Wan zu fliehen.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Padmé ist wieder in einem neuen Outfit zu sehen. Dieses Mal ist die gesamte Kleidung in weiß gehalten. Das zu Beginn geschlossene Oberteil wird durch die Pranke einer Kreatur zerrissen und bedeckt von da an nur noch ihre Brust, Schultern und einen Arm. Der Bauch und ein Teil des Rückens liegen frei. An den Oberarmen sind außerdem zwei silberne Armreife befestigt. Eine lange Hose geht in hohe, ebenfalls weiße, Lederstiefel über. Ihre Hände sind durch Handschellen angekettet und ihre Haare abermals zu einem Knopf gebunden. An ihrer Taille hängen zwei leere Holster.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	01:42:53 – 01:44:20	Halbnahe, Großaufnahme, Amerikanische; Normalsicht,	<i>typisch weiblich:</i> emotional; schmaler Stand; eng anliegende Arme;

		Untersicht, Obersicht	Selbstverkleinerung durch gesenkten Kopf; geht in Bewunderungsblick für Anakin über; direkter, lasziver Blick aus großen Augen; abgeknickte Körperhaltung durch Kuss typisch männlich: gerade Körperhaltung
2	01:44:43 – 01:45:05	Halbtotale, Detailaufnahme, Großaufnahme, Amerikanische; Normalsicht	typisch weiblich: Unterordnung (wird zum Pranger gebracht); eng anliegende Arme typisch männlich: aufrechte Körperhaltung; technisches Gerät (Sie versteckt einen kleinen Gegenstand zum Schlösserknacken im Mund); entschlossener Blick mit Pokerface
3	01:46:30 – 01:46:38	Großaufnahme, Halbtotale; Normalsicht, Untersicht	typisch männlich: entschlossen; selbstbewusst; Gebrauch von technischem Gerät

			(Schloss geknackt); überlegen; raumgreifende, imponierende Geste indem sie auf Pranger klettert
4	01:47:04 – 01:47:10	Amerikanische; Untersicht	typisch weiblich: unsicher wegen angreifenden Kreatur; Selbstverkleinerung durch verwundene Körperhaltung; emotionaler Schrei (als die Kreatur sie verletzt); unsicherer Stand typisch männlich: raufgreifende Gestik (schlägt mit Kette zu)
5	01:48:57 – 01:49:11	Nahaufnahme, Amerikanische, Halbtotale; Untersicht, Normalsicht	typisch weiblich: abgeknickte Körperhaltung; unsicherer Stand; Selbstverkleinerung durch Hocken; küsst Anakin emotional auf die Wange als sie auf seinem Reittier landet; ordnet sich ihm unter typisch männlich: entschlossen; starrer Blick aus

			<p>zugekniffenen Augen; technisches Gerät (Sie befreit sich endgültig von den Fesseln); aufrechte Körperhaltung; imponierende Geste (Sprung aus großer Höhe zu Anakin)</p>
--	--	--	--

Schema der Sexualisierung

- Nacktheit/Kleidung
- Sexuelles Verhalten (durch Küssen)
- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen (romantische Musik als Padmé ihre Liebe zu Anakin gesteht)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 8: Star Wars: Episode III – Die Rache der Sith



Abbildung 9: Padmé Szene 8 (Screenshot von Laufzahl 00:30:26)

Handlung

Die ehemalige Königin von Naboo hat ihrem Ehemann Anakin offenbart, dass sie bald Eltern werden. Da ihn Verlustängste plagen, unterhalten sie sich über die gemeinsame Zukunft.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Die Figur hüllt sich in ein hellblaues Abendkleid aus Samt, das an der Brust und den Oberarmen durch helle Perlen und eine Brosche verziert ist. Zusätzlich trägt sie jenen Anhänger um den Hals, den ihr Anakin einst als kleiner Junge schenkte. Im Bereich der Schultern, den Armen und der oberen Brusthälfte zeigt sie viel Haut. Die lockigen Haare, in denen eine dunkle Spange zu sehen ist, trägt sie offen.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:29:28 – 00:30:29	Halbtotale, Halbnahe, Großaufnahme; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> Ordnen von Haaren mit Kamm; Selbstberührung; weicher Blick; schmaler Stand; verwundene Körperhaltung; emotional; ausgeprägtes Lächeln; schiefliegender Kopf
2	00:30:48 – 00:31:17	Amerikanische, Halbtotale; Normalsicht, Obersicht	<i>typisch weiblich:</i> liegend im Bett; verwundene Körperhaltung; Selbstumklammerung im Schlaf; Unsicherheit nach Erwachen; eng

			anliegende Arme
3	00:31:42 – 00:32:31	Großaufnahme, Detailaufnahme der Halskette, Nahaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: unsicher; eng anliegende Arme; schmaler Stand; emotionale Berührung von Anakins Schulter; weicher, direkter Blick aus großen Augen; schiefer Kopf
4	00:32:38 – 00:33:18	Halbnahe, Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht, Obersicht	typisch weiblich: unsicher; emotional; Berührung des Babybauchs (innerer Konflikt); schiefgelegter Kopf; weicher Blick

Schema der Sexualisierung

- Nacktheit/Kleidung
- Sexuelles Verhalten (Liebesbekundungen; innige Umarmung)
- Abbildung physischer Attraktivität
- Sexuelle Referenzen (romantische Musik, Kameraeinstellung auf Padmés Gesäß während sie schläft)
- Sexuelle Einbettung (Anakin fordert unterschwellig zum Geschlechtsverkehr auf)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 9: Star Wars: Episode III – Die Rache der Sith

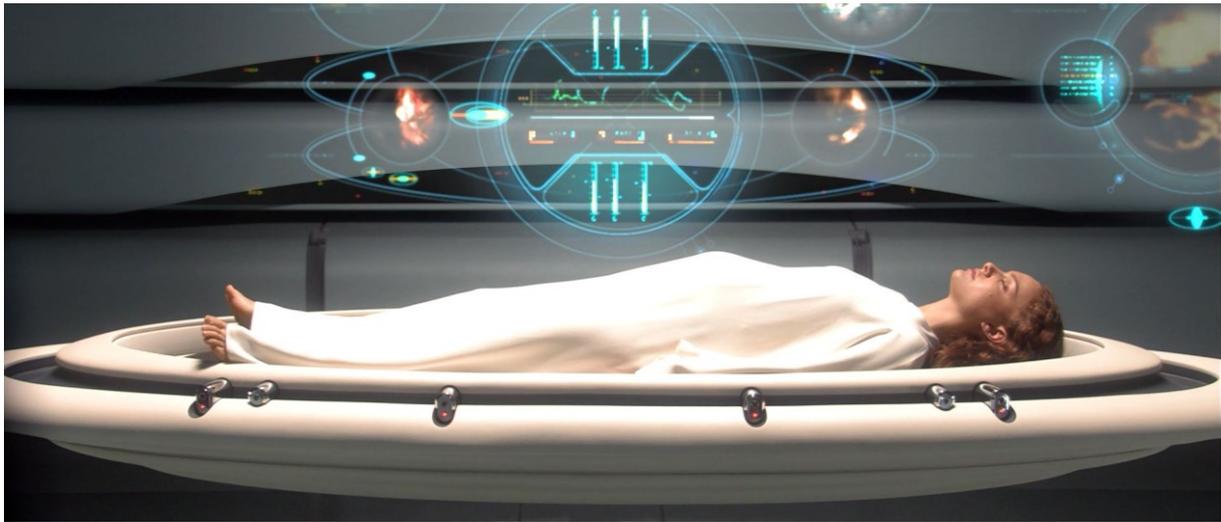


Abbildung 10: Padmé Szene 9 (Screenshot von Laufzahl 02:05:17)

Handlung

Als Padmé die grausame Wahrheit über Anakins Verfall zur dunklen Seite herausfindet, kann sie nicht länger an seiner Seite stehen. Dies erzürnt den Krieger so sehr, dass er seine Geliebte mit den Machtfähigkeiten bis zur Bewusstlosigkeit würgt. Obwohl die Senatorin ihren Lebenswillen verliert, können die beiden Zwillinge Leia und Luke rechtzeitig zur Welt gebracht werden.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

In dieser letzten Szene trägt Amidala ein weißes, seidiges Nachthemd, das sie vom Hals bis zu den Füßen einhüllt. Die Haare sind offen und ungekämmt.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	02:05:17 – 02:05:21	Halbtotale; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> hilfsbedürftig; eng anliegende Arme; liegende Position aufgrund des bevorstehenden Todes <i>typisch männlich:</i>

			ausdrucksloses Gesicht
2	02:05:37 – 02:06:22	Großaufnahme, Halbtotale; Übersicht, Untersicht; Szene wechselt sich mit Anakins endgültiger Transformation zu Darth Vader ab	typisch weiblich: unsicher; emotionaler und schmerzverzerrter Gesichtsausdruck; hilfsbedürftig; eng anliegende Arme; liegende Position; Selbstberührung (innerer Konflikt bezüglich ihrer Kinder); weicher Blick; sanfte Berührung von Lukes Gesicht; emotionales Lächeln; emotionale Reaktion auf Leia
3	02:07:01 – 02:07:28	Nahaufnahme, Großaufnahme; Übersicht	typisch weiblich: unsicher; emotional; Berührung des Körpers mit flacher Hand; liegende Position; Selbstberührung (innerer Konflikt); weicher Blick; weiche Bewegung im Moment des Todes; Selbstverkleinerung (Kehle wird präsentiert);

			schief liegender Kopf nach dem Tod
--	--	--	---------------------------------------

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

11.2 Leia Organa

Szene 1: Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung

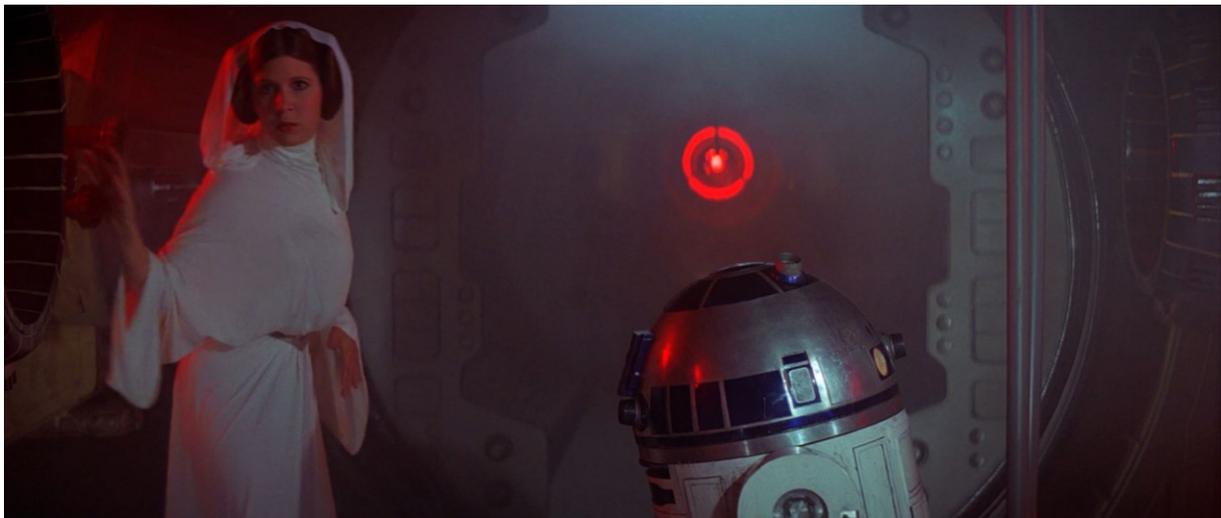


Abbildung 11: Leia Szene 1 (Screenshot von Laufzahl 00:05:11)

Handlung

Das Raumschiff der alderaanischen Königsfamilie wird von Darth Vader geentert, da sich die gestohlenen Pläne des Todessterns darauf befinden sollen. Leia Organa gibt die Pläne, mitsamt einer Nachricht für den einstigen Jedi Obi-Wan Kenobi, an den Droiden R2D2 weiter. Kurz darauf konfrontiert sie Vader und seine Sturmtruppen.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Leia trägt beim ersten Erscheinen eine weiße Robe mit Kapuze und gleichfarbige Stiefel, die sie bis auf ihre Hände und das Gesicht vollkommen einhüllen. Neben einem silbernen Gürtel um ihre Taille kann man außerdem zwei schneckenähnliche Knoten in ihrem braunen Haar erkennen. Ihre mit rotem Lippenstift betonten Lippen und schwarzer Eyeliner sind ebenfalls sichtbar.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:04:54 – 00:05:32	Detailaufnahme, Halbtotale; Amerikanische; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> abgeknickte Körperhaltung beim Übergeben der Daten; schiefliegender Kopf <i>typisch männlich:</i> raumgreifende Geste mit dem Datenchip der Pläne und beim Zurückschlagen der Kapuze; Gebrauch von technischem Gerät; entschlossen; später aufrechte Körperhaltung; dominantes Starren mit Pokerface
2	00:06:18 – 00:06:35	Nahaufnahme; Halbtotale; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> weiche Bewegungen; liegende Position nach Betäubung; schiefliegender Kopf; verwundene Körperhaltung <i>typisch männlich:</i> selbstbewusst;

			entschlossen; aggressiv; dominantes Starren mit Pokerface; Gebrauch von technischem Gerät in raumgreifender Geste (Blaster)
3	00:07:29 – 00:08:10	Halbtotale, Großaufnahme, Halbnahe, Nahaufnahme; Normalsicht, Obersicht	typisch weiblich: Unterordnung wegen Gefangennahme; anliegende Arme; Selbstverkleinerung durch schiefliegenden Kopf typisch männlich: selbstbewusst; entschlossen; aufrechte Körperhaltung; dominantes Starren mit Pokerface; dominantes und aggressives Auftreten gegenüber Vader

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 2: Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung



Abbildung 12: Leia Szene 2 (Screenshot von Laufzahl 00:58:36)

Handlung

Die Prinzessin wird nach ihrer Gefangennahme zu Großmoff Tarkin geführt. Um den aktuellen Aufenthaltsort der Rebellen zu erfahren, nutzt er Leias Heimatplaneten Alderaan als Druckmittel für die potenzielle Feuerkraft des Todessterns und lässt die Welt wegen einer Lüge der Adligen zerstören.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

(vgl. Szene 1)

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:57:11 – 00:58:10	Halbtotale, Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht; Obersicht	<i>typisch weiblich:</i> Unterordnung (wird zu Tarkin eskortiert); anliegende Arme <i>typisch männlich:</i> aufrechte Körperhaltung; dominantes Starren mit Pokerface; selbstbewusstes

			Aufreten gegenüber Tarkin; verweist mit eigener Geste auf ihn; verwendet aggressive Sprache; ausdrucksloses Gesicht
2	00:58:13 – 00:58:18	Großaufnahme; Obersicht	typisch weiblich: unsicher; reagiert auf die Bedrohung Alderaans emotional; direkter Blick aus großen Augen typisch männlich: aufrechte Körperhaltung
3	00:58:21 – 00:58:40	Großaufnahme, Detailaufnahme; Obersicht; Untersicht	typisch weiblich: unsicher; emotional; direkter Blick aus großen Augen; unsicherer Stand (Tarkin tritt nah an sie heran); Selbstverkleinerung durch kurzes Wegdrehen des Kopfes (Kehle liegt frei); erneute Senkung des Kopfes als sie lügt; verwundene Körperhaltung
4	00:58:42 – 00:59:08	Großaufnahme; Obersicht, Untersicht	typisch weiblich: unsicher; emotionale

			Reaktion auf den Feuerbefehl; direkter Blick mit großen Augen <i>typisch männlich:</i> raumgreifende Gestik (geht auf Tarkin zu und wird zurückgehalten)
--	--	--	--

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenz (Tarkin berührt nach Leias aggressiver Wortwahl ihr Gesicht)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 3: Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung



Abbildung 13: Leia Szene 3 (Screenshot von Laufzahl 01:18:29)

Handlung

Die Charaktere Luke Skywalker, Han Solo und Chewbacca versuchen Leia aus ihrem Gefängnis zu befreien, um gemeinsam vom Todesstern zu fliehen. Als sie durch Sturmtruppen eingekesselt werden, übernimmt die Heldin die Initiative und rettet der Gruppe das Leben.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

(vgl. Szene 1 und 2)

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	01:16:00 – 01:16:24	Halbnahe, Halbtotale; Normalsicht, Obersicht	<i>typisch weiblich:</i> liegende Position; weicher Blick; anliegende Arme; verwundene Körperhaltung <i>typisch männlich:</i> ausdrucksloses Gesicht; selbstbewusst; starrer Blick aus schmalen Augen; dominantes Vorgehen
2	01:17:35 – 01:17:53	Nahaufnahme, Großaufnahme; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> verwundene Körperhaltung; direkter Blick aus großen Augen; Unterordnung (sucht hinter Luke Schutz) <i>typisch männlich:</i> selbstbewusst;

			entschlossen
3	01:18:08 – 01:18:37	Großaufnahme, Amerikanische; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> weicher Blick <i>typisch männlich:</i> entschlossen; selbstbewusst; dominant; verweist mit eigener Gestik auf Han; Gebrauch von technischem Gerät (nimmt Luke den Blaster ab); aggressiv; raumgreifende Gestik (springt in den Gang und gibt Feuerschutz); breiter Stand

Schema der Sexualisierung

- sexuelles Verhalten (erotische Pose als Luke in ihre Zelle kommt)
- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen (Han Solo nennt sie während des Gefechts Schätzchen)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 4: Star Wars: Episode V – Das Imperium schlägt zurück



Abbildung 14: Leia Szene 4 (Screenshot von Laufzahl 00:06:09)

Handlung

Die Rebellen haben ihre neue Basis auf dem Eisplaneten Hoth errichtet. Han Solo möchte jedoch weiterziehen, weil sein einstiger Arbeitgeber ein Kopfgeld auf den Schmuggler ausgesetzt hat. Leia Organa ist davon nicht begeistert und zeigt Han die kalte Schulter, woraufhin ein heftiger Streit entsteht.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Leia trägt in dieser Szene eine weiße Jacke mit einer zusätzlichen Weste der gleichen Farbe. Da es auf diesem Planeten sehr kalt ist, braucht sie neben ihren grauen Winterstiefeln auch weiße Handschuhe. Ihre Haare hat sie zu einem Zopf geflochten, der um ihren Kopf geschlungen ist.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:05:44 – 00:06:01	Großaufnahme, Halbnahe; Normalsicht, Untersicht	typisch weiblich: schiefliegender Kopf; abgeknickte Körperhaltung typisch männlich: dominantes Auftreten gegenüber Solo;

			starrer Blick aus schmalen Augen; dominanter Blick mit Pokerface
2	00:06:02 – 00:06:24	Halbtotale, Nahaufnahme; Normalsicht, Untersicht	typisch weiblich: anliegende Arme typisch männlich: entschlossen; selbstbewusst; aufrechte Körperhaltung
3	00:06:25 – 00:06:49	Halbtotale, Nahaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: anliegende Arme typisch männlich: dominant; entschlossen; aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen und sprachliche Anspielungen

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 5: Star Wars: Episode V – Das Imperium schlägt zurück

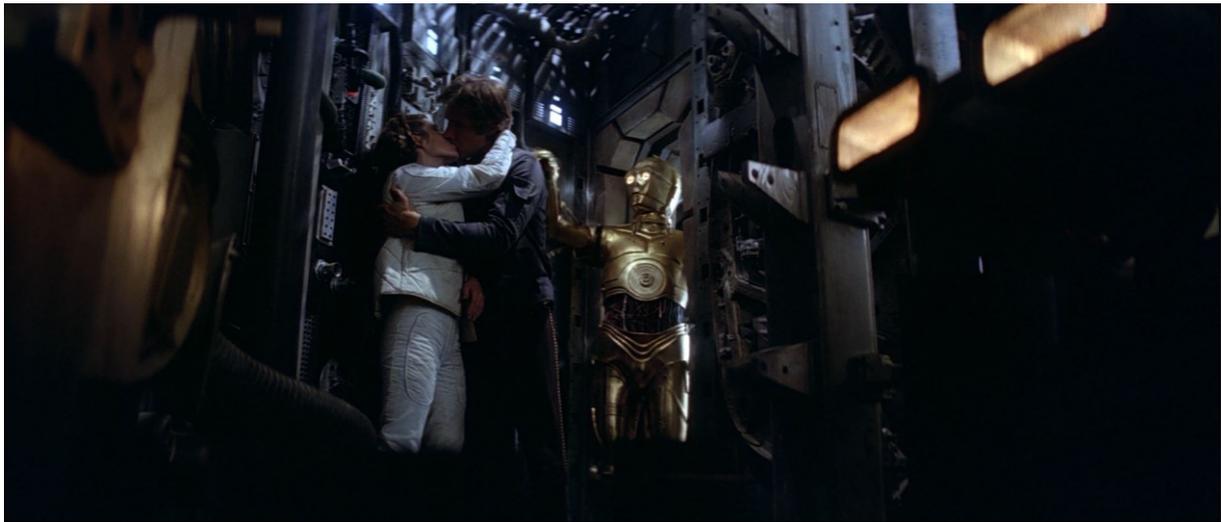


Abbildung 15: Leia Szene 5 (Screenshot von Laufzahl 00:52:05)

Handlung

Die Prinzessin versucht in der Szene einen Teil von Han Solos betagtem Raumschiff zu reparieren. Der Schmuggler sucht sie wenig später dort auf und versucht ein weiteres Mal ihre wahren Gefühle für ihn zum Vorschein zu bringen.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

(vgl. Szene 4)

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:50:45 – 00:50:55	Nahaufnahme; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> abgeknickte Körperhaltung <i>typisch männlich:</i> selbstbewusst; Gebrauch von technischem Gerät (Schweißbrenner und Schutzbrille); ausdrucksloses Gesicht;

			raumgreifende Gestik (für Reparatur); aufrechte Körperhaltung
2	00:50:56 – 00:51:36	Halbtotale, Nahaufnahme; Untersicht	typisch weiblich: verwundene Körperhaltung; schiefliegender Kopf; Selbstverkleinerung durch Abwenden des Kopfes; flache Hand berührt den Mund typisch männlich: selbstbewusst; aufrechte Körperhaltung; breiter Stand; raumgreifende Gestik (für Reparatur); ausdrucksloses Gesicht; technisches Gerät; dominantes Starren mit Pokerface
3	00:51:36 – 00:	Großaufnahme, Nahaufnahme, Amerikanische; Obersicht, Normalsicht, Untersicht	typisch weiblich: welcher Blick; unsicher; direkter Blick aus großen Augen; Bewunderungsblick; Selbstverkleinerung durch Kopfschütteln; Ordnen des Haares typisch männlich:

			aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik während des Kusses
--	--	--	---

Schema der Sexualisierung

- sexuelles Verhalten (Flirten, Küssen)
- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen und sprachliche Anspielungen (Kameraeinstellung auf Leias Po, romantische Musik; das Wort *schmutzig* wird zweideutig verwendet)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 6: Star Wars: Episode V – Das Imperium schlägt zurück



Abbildung 16: Leia Szene 6 (Screenshot von Laufzahl 01:43:29)

Handlung

Der Kopfgeldjäger Boba Fett hat es mit Hilfe des Imperiums geschafft, Han Solo gefangen zu nehmen. Leia nimmt mitsamt ihren Gefährten die Verfolgung auf und kämpft sich durch die Wolkenstadt auf Bespin. Sie wird sich außerdem ihrer Machtfähigkeiten bewusst und kann so Luke vor dem Tod bewahren.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Leia trägt in dieser Szene wieder eine Jacke, eine Hose und Stiefel, die allesamt in weiß gehalten sind. Die Kleidung verhüllt sie dabei vom Hals bis zu den Füßen. Ihr Haar ist zu zwei Zöpfen geflochten, die seitlich herabhängen.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	01:43:05 – 01:43:47	Halbtotale, Großaufnahme; Untersicht, Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> direkter Blick aus großen Augen; unsicher (weil Kopfgeldjäger entkommt); emotional <i>typisch männlich:</i> entschlossen; aggressiv; aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik beim Laufen; Gebrauch von technischem Gerät (Blaster)
2	01:47:03 – 01:49:05	Halbnahe, Halbtotale, Amerikanische, Großaufnahme, Totale; Normalsicht, Untersicht	<i>typisch weiblich:</i> Selbstverkleinerung durch Wegdrehen; Unterordnung (befolgt einen Befehl zur Flucht) <i>typisch männlich:</i> aggressive; entschlossen; selbstbewusst;

			Gebrauch von technischem Gerät (Blaster); breiter Stand; raumgreifende Gestik beim Laufen; ausdrucksloses Gesicht
3	01:53:47 – 01:54:09	Großaufnahme, Nahaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: magische Fähigkeiten (sie spürt, dass Luke in Gefahr ist); emotionale Reaktion; weicher Blick typisch männlich: starrer Blick mit Pokerface; Gebrauch von technischem Gerät (Steuerung des Raumschiffs); raumgreifendes Sitzen
4	01:54:32 – 01:54:45	Nahaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: Selbstverkleinerung durch schiefen Kopf; direkter Blick aus großen Augen typisch männlich: entschlossen; raumgreifendes Sitzen; ausdrucksloses Gesicht; dominantes Auftreten (erteilt

			Befehle)
5	01:54:56 – 01:55:49	Nahaufnahme, Halbtotale; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> emotionale Reaktion nach Lukes Rettung; unsicherer Stand <i>typisch männlich:</i> raumgreifende Gestik (Umarmung von Luke nach dessen Rettung); Gebrauch von technischem Gerät (Raumschiff); entschlossen; selbstsicher; dominantes Auftreten (erteilt Befehle); aufrechte Körperhaltung

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 7: Star Wars: Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter



Abbildung 17: Leia Szene 7 (Screenshot von Laufzahl 00:19:55)

Handlung

Organa gibt sich als Kopfgeldjägerin aus und schleicht in den Palast von Jabba, dem Hutten, welcher Han Solo in seiner Gewalt hat. Sie kann ihn zwar aus seiner Kältestarre befreien, tappt dabei aber selbst in eine Falle.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Leia ist hier in einer dunkelbraunen Lederrüstung zu sehen, die ihren gesamten Körper umhüllt. Auf dem Kopf trägt sie einen stilisierten Helm, der ihr Gesicht unkenntlich macht und die Stimme zunächst verzerrt. Neben einem Umhang und Handschuhen, sind auch kniehohe Stiefel erkennbar. Quer über ihren Oberkörper hängt außerdem ein Waffengürtel. Nach Abnehmen des Helms ist ersichtlich, dass die Haare der Figur abermals zu einem Zopf gebunden wurden.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:17:46 – 00:17:54	Halbtotale; Normalsicht	<i>typisch weiblich:</i> weiche Bewegungen; Selbstverkleinerung (löst ein lautes Geräusch aus); unsicherer Stand;

			unsicher typisch männlich: aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik
2	00:17:55 – 00:18:07	Halbnahe, Nahaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: anliegende Arme typisch männlich: aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik
3	00:18:13 – 00:18:22	Amerikanische; Untersicht	typisch weiblich: anliegende Arme typisch männlich: aufrechte Körperhaltung; entschlossen
4	00:18:23 – 00:18:58	Nahaufnahme, Detailaufnahme; Obersicht	typisch weiblich: kurz unsicher (wegen weiterem lauten Geräusch); weiche Bewegung typisch männlich: entschlossen; raumgreifende Gestik (Auftauen von Solo); Gebrauch von technischem Gerät (Vorrichtung); aufrechte Körperhaltung
5	00:19:14 – 00:19:32	Amerikanische; Normalsicht	typisch weiblich: abgeknickte Körperhaltung

			typisch männlich: raumgreifende Gestik (Sie hilft Solo hoch); Gebrauch von technischem Gerät (Stimmenverzerrer)
6	00:19:33 – 00:19:52	Nahaufnahme; Normalsicht; Obersicht	typisch weiblich: abgeknickte Körperhaltung typisch männlich: Gebrauch von technischem Gerät (Stimmenverzerrer); raumgreifende Gestik (stützt Solo)
7	00:19:53 – 00:20:06	Nahaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: abgeknickte Körperhaltung; emotionale Reaktion auf Solo; Bewunderungsblick typisch männlich: raumgreifende Gestik (nimmt den Helm ab und küsst Han); ist Han im Moment überlegen; dominant
8	00:20:07 – 00:21:16	Nahaufnahme; Großaufnahme; Normalsicht	typisch weiblich: unsicherer Stand; starrer Blick aus großen Augen; emotionale Reaktion; weicher Blick; Unterordnung (wird

			gefangen); Selbstverkleinerung (durch Abwenden des Kopfes) <i>typisch männlich:</i> raumgreifende Gestik; aufrechte Körperhaltung
--	--	--	--

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität
- Sexuelles Verhalten (Leia küsst Han)
- Sexuelle Referenzen (Kamera fokussiert Jabbas herausschnellende Zunge beim Anblick von Leia)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 8: Star Wars: Episode V – Die Rückkehr der Jedi-Ritter



Abbildung 18: Leia Szene 8 (Screenshot von Laufzahl 00:31:28)

Handlung

Leia ist in dieser Szene an Jabba gekettet und wohnt der bevorstehenden Hinrichtung von Han, Chewbacca und Luke bei. Letzterer setzt jedoch einen Fluchtplan in Gang. Im darauffolgenden Tumult erwürgt die einstige Prinzessin von Alderaan ihren Peiniger mit der Kette und flieht in Begleitung der Gefährten.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

Die Figur ist in einem bräunlichen Metallbikini mit bronzenen Einsätzen gekleidet, der lediglich ihre intimsten Zonen bedeckt. An der Vorder- und Rückseite des Kleidungsstücks ist außerdem ein lilafarbener Lendenschurz befestigt. Neben braunen Stiefeln, zwei Armreifen, Ohrringen und einer Haarspange aus Bronze trägt die Figur ein Sklavenhalsband, das sie durch eine eiserne Kette an Jabba bindet. Leias Haare sind zu einem langen Zopf geflochten.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	00:30:15 – 00:30:49	Großaufnahme, Halbtotale; Normalsicht	typisch weiblich: Unterordnung (an Jabba gekettet); unsicherer Stand; geknickte Körperhaltung; weicher Blick; Selbstverkleinerung (wendet sich von Jabba ab); eng anliegende Arme typisch männlich: selbtbewusst; dominant; aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik; dominantes Starren mit

			Pokerface
2	00:31:27 – 00:31:49	Amerikanische; Normalsicht	typisch weiblich: eng anliegende Arme; Unsicherheit; Unterordnung typisch männlich: aufrechte Körperhaltung; sicherer Stand
3	00:32:32 – 00:32:58	Großaufnahme, Amerikanische; Normalsicht	typisch weiblich: unsicher; Unterordnung; eng anliegende Arme; weicher Blick; ausgeprägtes Lächeln typisch männlich: aufrechte Körperhaltung; raumgreifende Gestik (nach Einsetzen des Fluchtplans); entschlossen
4	00:34:07 – 00:34:42	Großaufnahme, Amerikanische, Detailaufnahme; Normalsicht, Untersicht	typisch weiblich: verwundene Körperhaltung; Selbstverkleinerung durch schief liegenden Kopf typisch männlich: selbstbewusst; entschlossen; dominant; aggressiv; überlegen; starrer Blick aus

			<p>zugekniffenen Augen; raumgreifende Gestik (kappt Stromzufuhr des Raums, legt Jabba die Eisenkette um den Hals und zieht zu); Gebrauch von technischem Gerät (Elektrizität; Kette); imponierende Geste</p>
5	00:35:46 – 00:36:33	<p>Detailaufnahme, Halbtotale; Normalsicht</p>	<p>typisch weiblich: abgeknickte Körperhaltung; eng anliegende Arme; Unterordnung (klammert sich an Luke fest, um Deck zu verlassen)</p> <p>typisch männlich: Gebrauch von technischem Gerät (Kette wird gesprengt; richtet Geschütz auf Deck der Barke aus); entschlossen; selbstbewusst; dominantes Auftreten (erteilt Befehl); raumgreifende Gestik (beim Aufstehen und der Flucht); starrer</p>

			Blick mit Pokerface
--	--	--	---------------------

Schema der Sexualisierung

- Nacktheit/Kleidung
- Abbildung physischer Attraktivität
- sexuelle Referenzen und sprachliche Anspielungen (Jabba spricht anzüglich über Leia, längere Kameraeinstellung auf ihren nackten Körper)

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Szene 9: Star Wars: Episode V – Die Rückkehr der Jedi-Ritter



Abbildung 19: Leia Szene 9 (Screenshot von Laufzahl 01:18:24)

Handlung

In einem ruhigen Moment zwischen Luke und Leia fragt der Jedi-Ritter nach ihrer leiblichen Mutter. Des Weiteren erfährt die Heldin durch ihn, dass sie Geschwister sind.

Körperliche Darstellung der Figur

Kleidung:

In der letzten Szene trägt Leia ein beiges Kleid mit weißen Ärmeln. Ihr Haar fällt offen über die Schultern, an der rechten und linken Seite ihres Gesichts hat sie zwei geflochtene Zöpfe, die mit Bändern durchzogen sind.

Nummer	Laufzahl	Kamera	Körpersprache
1	01:18:15 – 01:18:44	Halbtotale, Halbnahe; Normalsicht	<p><i>typisch weiblich:</i> unsicheres Herantreten an Luke; eng anliegende Arme; weiche Bewegung; Selbstverkleinerung (setzt sich neben Luke); aufrechtes, wenig raumgreifendes Sitzen; ausgeprägtes Lächeln</p> <p><i>typisch männlich:</i> aufrechte Körperhaltung; sicherer Stand</p>
2	01:18:54 – 01:18:43	Großaufnahme; Normalsicht	<p><i>typisch weiblich:</i> unsicher; emotionale Reaktion; eng anliegende Arme; ordentliches, wenig raumgreifendes Sitzen</p> <p><i>typisch männlich:</i> raumgreifende Gestik (bewegt Kopf näher zu Luke); Starren mit zugekniffenen Augen</p>

3	01:18:48 – 01:19:56	Großaufnahme; Normalsicht	<p>typisch weiblich: ausgeprägtes Lächeln; weicher Blick</p> <p>typisch männlich: entschlossen</p>
4	01:20:23 – 01:2	Großaufnahme, Nahaufnahme, Halbtotale; Normalsicht, Untersicht	<p>typisch weiblich: unsicher; weicher Blick; ordentliches, wenig raumgreifendes Sitzen; Selbstverkleinerung (Kopf senkt sich); emotionale Reaktion (Luke wird sich Vader stellen)</p> <p>typisch männlich: selbstbewusstes Auftreten (nach der Enthüllung); aufrechte Körperhaltung; dominant; raumgreifende Gestik mit Kopf und den Händen; verweist damit auf Luke; entschlossen</p>

Schema der Sexualisierung

- Abbildung physischer Attraktivität

(vgl. Ayass, 2017: S. 424ff.; Götz, 2014: S. 91ff.; Mikos, 2015: S. 184ff.; Moser/Verheyen, 2011: S. 189f.; Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

12 Interpretation

Anhand der durchgeführten Analyse lassen sich nun folgende Erkenntnisse ableiten:

Bei der Figur Padmé Amidala ist bereits in Szene 1 eine überwiegend stereotyp männliche Körpersprache auszumachen, da gleichzeitig keine typisch weiblichen Merkmale vorliegen. In Szene 4 weist sie ebenfalls einen eindeutigen Überschuss an stereotyp männlichen Merkmalen auf. Im Vergleich dazu lässt sich in den Szenen 2, 5, 6, 8 und 9 eine gegenteilige Körpersprache feststellen, die überwiegend von weiblichen Merkmalen geprägt ist. In den Szenen 3 und 7 liegt eine ausgeglichene Verteilung vor.

Vergleicht man nun diese Erkenntnisse mit jenen der zweiten Figur Leia Organa, fallen markante Unterschiede auf, die ein entgegengesetztes Bild ergeben. Wie bei Padmé überwiegt die stereotyp männliche Körpersprache bereits in Szene 1, wobei sich dies im Fall von Leia auch in den Szenen 3, 4, 6 und 8 fortsetzt. Während sie lediglich in Szene 2 und 9 vorwiegend weiblich assoziierte Körpersprache nutzt, verteilen sich die Zuschreibungen in den Szenen 5 und 7 gleichmäßig.

Es lässt sich somit festhalten, dass sich die Körpersprache von Leia, ganz im Gegensatz zu jener von Padmé, im Rahmen ihrer drei Filme kaum verändert und sie die stereotyp männliche Gewichtung des ersten Erscheinens aufrecht erhalten kann. Ihre körperbezogene Darstellung bildet aus diesem Grund ein positives Gegenbeispiel, da Frauen in Unterhaltungsmedien des Öfteren als passive Stütze für den männlichen Helden inszeniert werden (vgl. Mulvey, 1998: S. 586).

Des Weiteren werden sowohl Padmé (Szene 6, 8) als auch Leia (Szene 5, 7) durch ihre heterosexuelle Beziehung zu einem Mann charakterisiert, die sie mit ihren primären Funktionen als Senatorin und Rebellenführerin in Einklang zu bringen versuchen. Eine dargestellte Beziehung bedeutet allerdings nicht zwangsläufig, dass ein weiblicher Charakter feministisches Potenzial ausstrahlt. Im Fall der beiden Figuren sind auch hier abermals Unterschiede festzustellen, welche durch die analysierte Körpersprache bekräftigt werden. Während Padmé mit Fortdauer ihre Beziehung zu Anakin das Interesse an der Politik verliert und stattdessen nur noch nach dem Leben als Mutter strebt (vgl. Flotmann, 2013: S. 236),

behält Leia ihre Unabhängigkeit, indem sie sich den Annäherungsversuchen von Han zuerst noch entzieht. Erst nachdem sich die Beiden gegenseitig retten konnten und einander ihre Stärken bzw. Schwächen darlegen, willigt Leia in diese Beziehung ein (vgl. ebd.: S. 244).

Aus der Analyse geht ebenfalls hervor, dass Amidala (Szene 4, 7) und Organa (Szene 3, 6) im Verlauf von Kämpfen gleichermaßen aktiv in das Geschehen eingreifen und eine gewaltbereitere Seite von sich präsentieren, die tendenziell als typisch männlich gilt (vgl. ebd.: S. 243). Folglich werden beide Figuren dazu befähigt, mit den vorherrschenden Geschlechterstrukturen zu brechen.

Selbst der Sexualisierungsgrad, welcher mit Hilfe des Schemas von Moser und Verheyen erhoben wurde, ist bei beiden Figuren ident. Demnach liegen für Padmé (Szene 1, 2, 3, 4, 9) und Leia (Szene 1, 2, 4, 6, 9) jeweils fünf Szenen vor, die eine unterdurchschnittliche Sexualisierung aufweisen. Dem gegenüber stehen jeweils vier Szenen, deren Sexualisierung als überdurchschnittlich einzustufen ist. Die Abbildung physischer Attraktivität ist dabei in allen Szenen der beiden Figuren vorzufinden und lässt sich auf den Umstand zurückführen, dass weibliche Film- und Serienrollen bevorzugt mit jungen, attraktiven Frauen besetzt werden (vgl. Fleischmann, 2016: S. 135). Solche Entscheidungen sind in weiterer Folge besonders schwerwiegend, weil die soziale Stellung von Frauen in der heutigen Gesellschaft u.a. von ihrem äußeren Erscheinungsbild abhängt (vgl. Gläsel, 2011: S. 261). Somit muss in Erwägung gezogen werden, dass die Episodenfilme von *Star Wars* durch die Vermittlung von kaum erreichbaren Idealen eine verfälschte Wahrnehmung des menschlichen Körpers bekräftigen (vgl. ebd.: S. 262f.).

Bezieht man außerdem die angelegte Kleidung von Padmé und Leia in die Überlegungen mit ein, setzt sich der bisher gewonnene Eindruck weiter fort. Amidalas Kleidung verändert sich, ähnlich zur Körpersprache, von geschlossenen Outfits (Szene 1 – 5, 9) hin zu freizügigeren und sexualisierten Gewändern (Szene 6 – 8), die einerseits Teile ihres Körpers freilegen und andererseits die weiblichen Rundungen betonen. Dies lässt sich im übertragenen Sinn auf die Beziehung zu Anakin projizieren, die sie ihrer Unabhängigkeit beraubt und zunehmend zum Objekt degradiert (vgl. Flotmann, 2013: S. 240). Vergleichend dazu trägt auch Organa im Großteil der analysierten Ausschnitte (Szene 1 – 7,9) geschlossene, praktikable Kleidung, wohingegen lediglich in Szene 8 eine sexualisierter Kleidungsstil auszumachen ist. Obwohl der Metallbikini ein Symbol für Leias Unterdrückung darstellt, überwindet sie diese jedoch mit Charakterstärke und Entschlossenheit (vgl. Wood, 2016: S. 69). Die Ergebnisse der Analyse unterstreichen dies, da Leia in dieser Szene einen Überschuss an stereotyp

männlicher Körpersprache aufweist. In diesem Zusammenhang sei noch darauf verwiesen, dass VertreterInnen der dritten Frauenbewegung darauf plädieren, die Wahl des persönlichen Kleidungsstils in die Hände der Frauen zu legen und sie eigenständig entscheiden zu lassen, womit sie sich wohl fühlen (vgl. Curtis/Cardo, 2017: S. 4).

Es ist festzuhalten, dass alle Erkenntnisse aus dieser Figurenanalyse mögliche Schlussfolgerungen sind und sich aus der Perspektive anderer ForscherInnen eventuell eine abweichende Interpretation ergeben könnte (vgl. Lünenborg/Maier, 2013: S. 36f.).

Aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse lässt sich die forschungsleitende Frage nach dem feministischen Potenzial der beiden weiblichen Hauptfiguren Padmé Amidala und Leia Organa abschließend beantworten. Padmés zunehmende weibliche Körpersprache im Verlauf ihrer Trilogie und die damit einhergehende sexualisierte Kleidung lassen ein solches Potenzial nur zu Beginn erahnen, was ihren Anspruch darauf ausschließt. Anders sieht es hingegen im Bezug auf Leia aus, die trotz festgestellter sexueller Referenzen und freizügigen Kleidungsstücken mit ihrer überwiegend männlichen Körpersprache vorherrschende Geschlechterstrukturen aufbricht und dem Potenzial einer feministischen Ikone gerecht wird.

13 Quellenverzeichnis

Ayass, Ruth: Transkribieren. In: Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK Verlag. 2017. S. 421 – 431.

Barr, Tricia: Does Slave Leia Weaken or Empower Women? In: <http://fangirlblog.com/2011/07/slave-leia-empower-women/>. 2011 (29.9.2019).

Baver, Kristin: D23 Expo 2019: 8 Things we learned about Star Wars at the Disney+ Showcase. In: <https://www.starwars.com/news/d23-expo-2019-8-things-we-learned-about-star-wars-at-the-disney-showcase>. 2019 (28.9.2019).

Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms. München: Fink. 2012.

Berger, Arthur: Is Star Wars a Modernized Fairy Tale? In: Brode, Douglas/Deyneka, Leah (Hg.): Myth, Media and Culture in Star Wars: An Anthology. Plymouth: Scarecrow Press. 2012. S. 13 – 20.

Blanchet, Robert: Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos. Marburg: Schüren Verlag GmbH. 2003.

Boehm, Michael: Where's Rey? In: <https://sweatpantsandcoffee.com/rei/>. 2016 (28.9.2019).

Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. 10. Auflage. New York: McGraw-Hill. 2013.

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans J.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. Auflage. Konstanz: UVK. 2008.

Box Office Mojo: All Time Box Office: Worldwide Grosses. In: <https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>. 2019 (28.9.2019).

Brode, Douglas: „Cowboys in Space“. Star Wars and the Western Film. In: Brode, Douglas/Deyneka, Leah (Hg.): Myth, Media and Culture in Star Wars: An Anthology. Plymouth: Scarecrow Press. 2012. S. 1 – 12.

Brode, Douglas/Deyneka, Leah (Hg.): Myth, Media and Culture in Star Wars: An Anthology. Plymouth: Scarecrow Press. 2012.

- Brooks, Dan: SDCC 2018: Star Wars: The Clone Wars to return with new Episodes. In: <https://www.starwars.com/news/sdcc-2018-the-clone-wars-to-return>. 2018 (28.9.2019).
- Brooks, Dan: SWCC 2019: 13 Things we learned from the Star Wars: The Rise of Skywalker Panel. In: <https://www.starwars.com/news/swcc-2019-13-things-we-learned-from-the-star-wars-the-rise-of-skywalker-panel>. 2019 (28.9.2019).
- Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf (Hg.): Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes. Hillsdale: Routledge. 1991.
- Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag. 2002.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. 17. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 2014.
- Casetti, Francesco/di Chio, Federico: Analisi del Film. 6. Auflage. Milano: Bompiani. 1994.
- Cocca, Caolyn: Superwomen: Gender, Power, and Representation. New York/London/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic. 2016.
- Connell, Raewyn: Gender In: Lenz, Ilse/Meuser, Michael (Hg.): Geschlecht und Gesellschaft. Band 53. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013.
- Curtis, Neal/Cardo, Valentina: Superheroes and third-wave feminism. In: Feminist Media Studies. 2017. S. 1 – 16.
- Dominguez, Diana: Feminism and the Force: Empowerment and Disillusionment in a Galaxy Far, Far Away. In: Silvio, Carl/Vinci, Tony M. (Hg.): Cultures, Identities, and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies. Jefferson: McFarland. 2007. S. 109 – 133.
- Eder, Jens: Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg: Schüren Verlag. 2014.
- Edwards, Jane A.: Principles and Contrasting Systems of Discourse Transcription. In: Edwards, Jane A./Lampert, Martin D. (Hg.): Talking Data: Transcription and Coding in Discourse Research. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates. 1993. S. 3 – 31.

- Edwards, Jane A./Lampert, Martin D. (Hg.): Talking Data: Transcription and Coding in Discourse Research. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates. 1993.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus: Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung. 8., überarbeitete Auflage. Vierkirchen-Pasenbach: Piper. 1999.
- Elsaesser, Thomas/Buckland, Warren: Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis. London/New York: Bloomsbury Academic. 2002.
- Engländer, Iris et al.: Schönheit aus der Sicht des Feminismus In: Hergovich, Andreas (Hg.): Psychologie der Schönheit: physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive. Wien: WUV-Universitäts-Verlag. 2001. S. 65 – 81.
- Erlinger, Hans-Dieter (Hg.): Handbuch des Kinderfernsehens. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK. 1998.
- Eßer, Kerstin: Von Null auf Hundert: Das Zeichentrickangebot im deutschen (Kinder-) Fernsehen – ein historischer Abriß. In: Erlinger, Hans-Dieter (Hg.): Handbuch des Kinderfernsehens. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK. 1998. S. 339 – 359.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Fink. 2002.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 3. Auflage. Paderborn: Fink. 2013.
- Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender. 2002.
- Fleischmann, Alice: Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms. A Matter of What's In the Frame and What's Out. Wiesbaden: Springer VS. 2016.
- Flotmann, Christina: Ambiguity in „Star Wars“ and „Harry Potter“: a (post)structuralist reading of two popular myths. Bielefeld: Transcript. 2013.
- Fuhse, Jan A. (Hg.): Technik und Gesellschaft in der Science Fiction. Berlin: LIT. 2008.
- Gläbel, Maria-Lena: Werbeschönheiten als Vorbild – Beeinflussen die Werbebilder die eigene Körperwahrnehmung von Frauen? In: Holtz-Bacha, Christina (Hg.): Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2011. S. 260 – 297.

Gomery, Douglas: The Hollywood Blockbuster. Industrial Analysis and Practice. In: Stringer, Julian (Hg.): Movie Blockbusters. London/New York: Routledge. 2003. S. 72 – 83.

Gottberg, Joachim von: Hypothesen mit konkreten Folgen. Medienwirkung und Jugendschutz. In: Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen. Berlin: Vistas-Verlag. 1997. S. 135 – 148.

Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen. Berlin: Vistas-Verlag. 1997.

Götz, Maya: Die Konstruktion von Geschlecht. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS. 2014. S. 89 – 99.

Gräf, Dennis/Grossmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres: Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate. Marburg: Schüren Verlag. 2011.

Hall, Sheldon: Tall Revenue Features. The Genealogy of the Modern Blockbuster. In: Neale, Stephen (Hg.): Genre and Contemporary Hollywood. London: British Film Institute. 2002. S. 11 – 25.

Hanko, Martin Franz: Schönheit im Zeitalter der Massenmedien. In: Hergovich, Andreas (Hg.): Psychologie der Schönheit: physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive. Wien: WUV-Universitäts-Verlag. 2001. S. 137 – 156.

Hergovich, Andreas (Hg.): Psychologie der Schönheit: physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive. Wien: WUV-Universitäts-Verlag. 2001.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler. 2001.

Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender. 2002. S. 62 – 96.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Springer Verlag. 2012.

Hilck, Karin: The Space Community and the Princess: Reworking the American Space Program's Public Image from "Miss NASA" to Princess Leia. In: Lee, Peter W. (Hg.): A Galaxy Here and Now. Historical and Cultural Readings of Star Wars. Jefferson: McFarland. 2016. S. 33 – 61.

Hoffner, Cynthia/Cantor, Joanne: Perceiving and Responding to Mass Media Characters. In: Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf (Hg.): Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes. Hillsdale: Routledge. 1991. S. 63 – 102.

Holtz-Bacha, Christina (Hg.): Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2011.

Horsley, Jess C.: Growing Up in a Galaxy Far, Far Away. In: Kapell, Matthew W./Lawrence, John S. (Hg.): Finding the Force of the Star Wars Franchise. Fans, Merchandise and Critics. New York: Peter Lang. 2006. S. 187 – 190.

Kapell, Matthew W./Lawrence, John S. (Hg.): Finding the Force of the Star Wars Franchise. Fans, Merchandise and Critics. New York: Peter Lang. 2006.

Kath, Roxana/Schaal, Gary: Star Wars – Sciencefiction als Begründungsstrategie politischer Ordnungsarrangements. In: Fuhse, Jan A. (Hg.): Technik und Gesellschaft in der Science Fiction. Berlin: LIT. 2008. S. 75 – 93.

Katz, Steven D.: Shot by Shot: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins. 2002.

Keppler, Angela: Mediales Produkt und sozialer Gebrauch. Stichworte zu einer inklusiven Medienforschung. In: Sutter, Tilmann/Charlton, Michael (Hg.): Massenkommunikation, Interaktion und soziales Handeln. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 2001. S. 125 – 145.

Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter: Filmanalyse. Wiesbaden: Springer VS. 2014.

King, Geoff: Spectacle, Narrative, and the Spectacular Hollywood Blockbuster. In: Stringer, Julian (Hg.): Movie Blockbusters. London/New York: Routledge. 2003. S. 114 – 127.

King, Geoff/Krzywinska, Tanya: Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace. London: Wallflower. 2000.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2010.

Kübler, Hans-Dieter: Medienwirkungen versus Mediensozialisation. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010. S. 17 – 31.

Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London/New York: Verso. 1990.

Kuhn, Annette: „Introduction. Cultural Theory and Science Fiction Cinema“. In: Kuhn, Annette (Hg.): Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. London/New York: Verso. 1990. S. 1 – 12.

Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska: Das Genrekonzept und die Einzelgenres. In: Kuhn, Markus/Scheidgen Irina/Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. 2013. S. 24 – 36.

Kuhn, Markus/Scheidgen Irina/Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. 2013.

Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska: Was ist ein Genre? In: Kuhn, Markus/Scheidgen Irina/Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. 2013. S. 1 – 8.

Künne, Wolfgang: Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag. 1983.

Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp: Kinder- und Jugendfilmanalyse. Konstanz: UVK Verlag. 2013.

Lee, Peter W. (Hg.): A Galaxy Here and Now. Historical and Cultural Readings of Star Wars. Jefferson: McFarland. 2016.

Lenssen, Margrit: Qualitätskriterien für das Kinderfernsehen. ...und der schwierige Weg sie zu finden. In: Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen. Berlin: Vistas-Verlag. 1997. S. 239 – 244.

- Lercher, Elisabeth: „Schmutz- und Schundkampf“ und Jugendbuchkultur in Österreich nach 1945. In: *Medien & Zeit*, 5. Jg, Heft 3, 1990. S. 10 – 16.
- Liptak, Andrew: Hasbro still hasn't released a Star Wars Monopoly set with Rey due to 'insufficient interest'. In: <https://www.theverge.com/2017/7/12/15960372/hasbro-star-wars-monopoly-toys-wheresrey-insufficient-interest>. 2017 (28.9.2019).
- Lobinger, Katharina: Visuelle Stereotype. Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen. In: Petersen, Thomas/Schwender, Clemens (Hg.): *Visuelle Stereotype*. Köln: Halem Verlag. 2009. S. 109 – 123.
- Lünenborg, Margreth/Maier, Tanja: *Gender Media Studies: eine Einführung*. Konstanz: UVK Verlag. 2013.
- Maase, Kaspar: *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag. 2012.
- Maltby, Richard: *Hollywood Cinema*. Cambridge: Blackwell. 1995.
- McHale, Brian: *Constructing Postmodernism*. London/New York: Routledge. 1992.
- Mikos, Lothar: Medienkindheit – Aufwachsen in der Multimediagesellschaft. In: Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): *Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen*. Berlin: Vistas-Verlag. 1997. S. 51 – 69.
- Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Konstanz: UVK Verlag. 2015.
- Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. In: Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK Verlag. 2017. S. 516 – 523.
- Mikos, Lothar/Eichner, Susanne/Prommer, Elizabeth/Wedel, Michael: *Die „Herr der Ringe“-Trilogie. Attraktion und Faszination eines popkulturellen Phänomens*. Konstanz: UVK. 2007.
- Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK Verlag. 2017.

- Moser, Klaus/Verheyen, Christopher: Sex-Appeal in der Werbung: Die Entwicklung der letzten Jahre. In: Holtz-Bacha, Christina (Hg.): Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2011. S. 188 – 210.
- Mühlen-Achs, Gitta: Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter. München: Frauenoffensive. 2003.
- Müller, Eggo: „Genre“. In: Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowolth. 1997. S. 141 – 142.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Rivkin, Julie/Ryan, Michael (Hg.): Literary Theory: An Anthology. Malden: Blackwell Publishing. 1998. S. 585 – 595.
- Neale, Stephen (Hg.): Genre and Contemporary Hollywood. London: British Film Institute. 2002.
- Nowakowska, Maggie: The Incomparable Jundland Wastes. Alliance. In: https://fanlore.org/w/images/b/ba/JundlandWastes-rollup_2009-1.pdf. 1989 (29.9.2019).
- Paus-Haase, Ingrid: Wer bestimmt Qualitätskriterien für Kindersendungen? Zwischen Ethik und Markt: Reflexionen zu einem wieder aktuellen Thema. In: Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen. Berlin: Vistas-Verlag. 1997. S. 245 – 265.
- Paus-Hasebrink, Ingrid/Kulterer, Jasmin: Kommerzialisierung von Kindheit. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS. 2014. S. 47 – 57.
- Petersen, Thomas/Schwender, Clemens (Hg.): Visuelle Stereotype. Köln: Halem Verlag. 2009.
- Phillips, William H.: Film. An Introduction. Boston/New York: St. Martin's Press. 1999.
- Posch, Waltraud: Körper machen Leute – der Kult um die Schönheit. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag. 1999.
- Rivera, Joshua: Why is Star Wars Merchandise missing the Hero of The Force Awakens? In: <https://www.gq.com/story/star-wars-toys-wheres-rey>. 2016 (28.9.2019).

Rivkin, Julie/Ryan, Michael (Hg.): *Literary Theory: An Anthology*. Malden: Blackwell Publishing. 1998.

Roller, Pam: „Life after Leia“. In: *Star Wars Insider* 23, 1994. S. 38 – 41.

Rother, Rainer (Hg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowolth. 1997.

Schäfer, Albert: *Kinderfernsehen für die Großmutter? Warum Kinder ein eigenes Kinderprogramm brauchen*. In: Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): *Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen*. Berlin: Vistas-Verlag. 1997. S. 89 – 95.

Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler. 2002.

Schweinitz, Jörg: *Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln*. In: Sellmer, Jan/Wulff, Hans J. (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren Verlag GmbH. 2002. S. 79 – 92.

Sellmer, Jan/Wulff, Hans J. (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren Verlag GmbH. 2002.

Silvio, Carl/Vinci, Tony M. (Hg.): *Cultures, Identities, and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson: McFarland. 2007.

Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science Fiction Films*. Marburg: Schüren Verlag. 2007.

Spiegel, Simon: *Science Fiction*. In: Kuhn, Markus/Scheidgen Irina/Weber, Nicola Valeska (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. 2013. S. 245 – 265.

StarWars.com: *New Star Wars Movies announced as Disney enters Agreement to acquire Lucasfilm Ltd*. In: <https://www.starwars.com/news/new-star-wars-movies-announced-as-disney-enters-agreement-to-acquire-lucasfilm-ltd>. 2012 (28.9.2019).

StarWars.com: *Star Wars: Episode VII to open December 18, 2015*. In: <https://www.starwars.com/news/star-wars-episode-vii-to-open-december-18-2015>. 2013a (28.9.2019).

StarWars.com: Star Wars: The Clone Wars wins two Daytime Emmy Awards. In: <https://www.starwars.com/news/star-wars-the-clone-wars-wins-two-daytime-emmy-awards>. 2013b (28.9.2019).

StarWars.com: The legendary Star Wars Expanded Universe turns a new Page. In: <https://www.starwars.com/news/the-legendary-star-wars-expanded-universe-turns-a-new-page>. 2014 (28.9.2019).

StarWars.com: Rogue One is the first Star Wars Stand Alone Film, Rian Johnson to write and direct Star Wars: Episode VIII. In: <https://www.starwars.com/news/rogue-one-is-the-first-star-wars-stand-alone-film-rian-johnson-to-write-and-direct-star-wars-episode-viii>. 2015 (28.9.2019).

StarWars.com: J.J. Abrams to write and direct Star Wars: Episode IX. In: <https://www.starwars.com/news/j-j-abrams-to-write-and-direct-star-wars-episode-ix>. 2017a (28.9.2019).

StarWars.com: Official Name for the untitled Han Solo Film revealed. In: <https://www.starwars.com/news/official-name-for-the-untitled-han-solo-film-revealed>. 2017b (28.9.2019).

StarWars.com: Rian Johnson, Writer – Director of Star Wars: The Last Jedi, to create all-new Star Wars Trilogy. In: <https://www.starwars.com/news/rian-johnson-writer-director-of-star-wars-the-last-jedi-to-create-all-new-star-wars-trilogy>. 2017c (28.9.2019).

StarWars.com: The official Title for Star Wars: Episode VIII revealed. In: <https://www.starwars.com/news/the-official-title-for-star-wars-episode-viii-revealed>. 2017d (28.9.2019).

StarWars.com: Cassian Andor Live-Action Series announced. In: <https://www.starwars.com/news/cassian-andor-live-action-series-announced>. 2018a (28.9.2019).

StarWars.com: Game of Thrones Creators David Benioff and D.B. Weiss to write and produce a new Series of Star Wars Films. In: <https://www.starwars.com/news/game-of-thrones-creators-david-benioff-and-d-b-weiss-to-write-and-produce-a-new-series-of-star-wars-films>. 2018b (28.9.2019).

StarWars.com: Star Wars Resistance, Anime inspired Series, set for Fall Debut. In: <https://www.starwars.com/news/star-wars-resistance-set-for-fall-debut>. 2018c (28.9.2019).

StarWars.com: The final Episodes of Star Wars Rebels begin February 19 on Disney XD. In: <https://www.starwars.com/news/the-final-episodes-of-star-wars-rebels-begin-february-19-on-disney-xd>. 2018d (28.9.2019).

StarWars.com: The Mandalorian first Image, Directors revealed. In: <https://www.starwars.com/news/the-mandalorian-revealed>. 2018e (28.9.2019).

Stringer, Julian: Introduction. In: Stringer, Julian (Hg.): *Movie Blockbusters*. London/New York: Routledge. 2003. S. 1 – 14.

Stringer, Julian (Hg.): *Movie Blockbusters*. London/New York: Routledge. 2003.

Sutter, Tilmann/Charlton, Michael (Hg.): *Massenkommunikation, Interaktion und soziales Handeln*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 2001.

Suvin, Darko: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie einer literarischen Gattung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1979.

Thill, Scott: Half-naked female Jedis, coming right up in Clone Wars. In: <https://www.wired.com/2009/01/half-naked-fema/>. 2009 (28.9.2019).

Thill, Scott: Jedi Cover-up: Clone Wars‘ Ahsoka gets less-revealing Costume. In: <https://www.wired.com/2010/11/clone-wars-ahsoka-new-look/>. 2010 (28.9.2019).

Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hg.): *Handbuch Kinder und Medien*. Wiesbaden: Springer VS. 2014.

Viehoff, Reinhold: Gattung/Genre. In: Schanze, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler. 2002. S. 125 – 127.

Vineyard, Jeremy: *Crashkurs Filmauflösung: Kameratechniken und Bildsprache des Kinos*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins. 2001.

Völcker, Matthias: *Fan-Sein. Die Identität des Star Wars Fans*. Wiesbaden: Springer. 2016.

Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia: Einführung. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010. S. 9 – 13.

Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010.

Wegener, Claudia: Medien in der frühen Kindheit. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010 S. 125 – 132.

Weintraub, Steve: Exclusive: Future „A Star Wars Story“ Spinoffs on Hold at Lucasfilm. In: <http://collider.com/star-wars-spinoffs-on-hold/>. 2018 (28.9.2019).

Wiedemann, Dieter: Kinder an die Fernbedienung! Plädoyer für ein neues Verständnis von Kinderfilm und Kinderfernsehen. In: Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen. Berlin: Vistas-Verlag. 1997. S. 33 – 50.

Wood, Mara: Feminist Icons Wanted. Damsels in Distress Need Not Apply. In: Lee, Peter W. (Hg.): A Galaxy Here and Now. Historical and Cultural Readings of Star Wars. Jefferson: McFarland. 2016. S. 62 – 83.

Worley, Alec: Empires of the Imagination. A Critical Survey of Fantasy Cinema from Georges Méliès to The Lord of the Rings. Jefferson: McFarland. 2005.

14 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Spaltentranskription	50
Abbildung 2: Padmé Szene 1 (Screenshot von Laufzahl 00:08:01).....	58
Abbildung 3: Padmé Szene 2 (Screenshot von Laufzahl 00:31:00).....	61
Abbildung 4: Padmé Szene 3 (Screenshot bei Laufzahl 01:41:25).....	65
Abbildung 5: Padmé Szene 4 (Screenshot von Laufzahl 01:52:56).....	67
Abbildung 6: Padmé Szene 5 (Screenshot von Laufzahl 00:08:13).....	70
Abbildung 7: Padmé Szene 6 (Screenshot von Laufzahl 00:55:46).....	72
Abbildung 8: Padmé Szene 7 (Screenshot von Laufzahl 01:47:08).....	75
Abbildung 9: Padmé Szene 8 (Screenshot von Laufzahl 00:30:26).....	78
Abbildung 10: Padmé Szene 9 (Screenshot von Laufzahl 02:05:17).....	81
Abbildung 11: Leia Szene 1 (Screenshot von Laufzahl 00:05:11).....	83
Abbildung 12: Leia Szene 2 (Screenshot von Laufzahl 00:58:36).....	86

Abbildung 13: Leia Szene 3 (Screenshot von Laufzahl 01:18:29).....	88
Abbildung 14: Leia Szene 4 (Screenshot von Laufzahl 00:06:09).....	91
Abbildung 15: Leia Szene 5 (Screenshot von Laufzahl 00:52:05).....	93
Abbildung 16: Leia Szene 6 (Screenshot von Laufzahl 01:43:29).....	95
Abbildung 17: Leia Szene 7 (Screenshot von Laufzahl 00:19:55).....	99
Abbildung 18: Leia Szene 8 (Screenshot von Laufzahl 00:31:28).....	102
Abbildung 19: Leia Szene 9 (Screenshot von Laufzahl 01:18:24).....	106

15 Filmografie

Star Wars: Episode I – Die dunkle Bedrohung. Regie: George Lucas. 136 min. 1999. Gesehen am 4.10.2019.

Star Wars: Episode II – Der Angriff der Klonkrieger. Regie: George Lucas. 142 min. 2002. Gesehen am 4.10.2019.

Star Wars: Episode III – Die Rache der Sith. Regie: George Lucas. 140 min. 2005. Gesehen am 5.10.2019.

Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung. Regie: George Lucas. 125 min. 1977 (Special Edition). Gesehen am 6.10.2019.

Star Wars: Episode V – Das Imperium schlägt zurück. Regie: Irvin Kershner. 127 min. 1980 (Special Edition). Gesehen am 7.10.2019.

Star Wars: Episode VI – Die Rückkehr der Jedi-Ritter. Regie: Richard Marquand. 135 min. 1983 (Special Edition). Gesehen am 7.10.2019.

16 Abstract

Die theoretische Rahmung der vorliegenden Magisterarbeit beginnt mit den Gender Media Studies. Über die Mediensozialisation nähert sich die Arbeit dem Medium Film an und geht in das Star Wars-Franchise mit all seinen Facetten über. Der Hauptteil befasst sich mit den Figuren Padmé Amidala und Leia Organa, die mit Hilfe einer Filmanalyse nach Lothar Mikos, der Spaltentranskription nach Ruth Ayass und einem Schema für den Sexualisierungsgrad nach Klaus Moser und Christopher Verheyen analysiert werden. Auf diese Weise wird das feministische Potenzial der beiden Figuren dargelegt. Während dieses im Fall von Padmé Amidala nicht nachgewiesen werden kann, entspricht Leia Organa einer Ikone nach feministischem Vorbild.

The theoretical framing of this master's thesis begins with Gender Media Studies. Through media socialization, the work approaches the medium of film and passes into the Star Wars franchise in all its facets. The main part deals with the figures Padmé Amidala and Leia Organa, which are analyzed with the help of a film analysis according to Lothar Mikos, the column transcription according to Ruth Ayass and a scheme for the degree of sexualization according to Klaus Moser and Christopher Verheyen. In this way, the feminist potential of the two characters is explained. While this can not be proven in the case of Padmé Amidala, Leia Organa is an iconic feminist example.