



Universität Münster

AUTORINNEN

Julia Rosin u. Celina Nickerl

TITEL

Dimensionen der Selbstreflexivität in BABYLON BERLIN

ERSCHIENEN IN

BABYLON BERLIN. Perspektiven auf eine deutsche Erfolgsserie (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 9/2025), S. 17–25.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Rosin, Julia u. Celina Nickerl: „Dimensionen der Selbstreflexivität in BABYLON BERLIN“. In: *BABYLON BERLIN. Perspektiven auf eine deutsche Erfolgsserie* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 9/2025), S. 17–25.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

ISSN 2567-1162

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literatur

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel

Redaktion: Stephan Brössel, Annika Böing, Niklas Lotz, Zoe Salajegheh

Dimensionen der Selbstreflexivität in BABYLON BERLIN

Julia Rosin, Celina Nickerl

Abstract

Der vorliegende Aufsatz untersucht exemplarisch selbstreferenzielle Strukturen innerhalb der Serie BABYLON BERLIN. Der Fokus liegt dabei auf der dritten Staffel. Durch die Analyse der Szenen des ‚Films im Film‘ können selbstreferenzielle Strukturen auf der Ebene der *histoire* und des *discours* ermittelt werden. Diese sind dabei eindeutig als selbstreflexiv zu bewerten. Innerhalb der Serie sind so verschiedene Reflexionsebenen angelegt, sodass neben der Handlung und den Figuren der Serie auch das filmische Medium sowie Fragen der Serialität reflektiert werden. Nicht zuletzt lässt sich festhalten, dass die hohe Konzentration selbstreflexiver Strukturen vor allem mit Blick auf den (Re-)Modellierungscharakter der Serie funktionalisiert ist. So entsteht durch die Bündelung dieser Strukturen eine Metaebene der Reflexion, deren Gegenstand die Bearbeitung der 1920er-Jahre in Serienproduktionen der 2000er-Jahre ist.

Schlagwörter

BABYLON BERLIN, Selbstreferenzialität, Film im Film, (Re-)Modellierung, Serialität, mediale Reflexion, Medienkulturgeschichte

Einleitung

„So liegt die andere große Tragik dieses Werkes in seinem verschwenderischen Aufwand, der geistlos verpulvert wurde für ein Nichts. Eine dekorative Geste nostalgischer Verklärtheit.“ – So schreibt es der Journalist Fred Jacoby am Ende der dritten Staffel der Serie BABYLON BERLIN (D 2017–), nachdem der Film, dessen Produktion den Zuschauer die gesamte dritte Staffel über verfolgt, schließlich Premiere feiert. Diese schonungslose Kritik richtet sich fiktionsintern an den Film *Dämonen der Leidenschaft*. Eine Figur des Serienuniversums reflektiert und bewertet einen fiktionalen Mediengegenstand. Diese Geste, die bereits für sich genommen selbstreflexiv ist, entfaltet ihre vollumfängliche Tragweite, wenn man sich die augenscheinlichen Parallelen zwischen der Handlung sowie den Figuren des Filmes *Dämonen der Leidenschaft* bewusst macht. Ausgehend von dieser offenkundigen Form des Einsatzes einer selbstreferenziellen Struktur, dem ‚Film im Film‘, welcher die dritte Staffel der Serie dominiert, widmet sich der folgende Beitrag den zahlreich auftretenden und durchaus unterschiedlich gestalteten Ausprägungen von selbstreferenziellen Strukturen der Serie BABYLON BERLIN. Das Ziel der Analyse besteht darin, diese Strukturen transparent zu machen und daran anschließend deren Ästhetisierung und Funktionalisierung zu reflektieren.

Nachdem BABYLON BERLIN bereits über zwei Staffeln umfasst, wird in der dritten Staffel der Fokus der Serie deutlich verschoben, indem die Rahmung der Handlung verändert wird. Diese Verschiebung setzt auf der *histoire*-Ebene an und sensibilisiert sukzessive auch für die spezifische ‚Gemachtheit‘ auf der *discours*-Ebene. Der verstärkte Einsatz selbstreferenzieller Strukturen führt dadurch zu einer nachträglichen Selbsteinordnung und -kommentierung der Serie. Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung stellt die ‚Film-im-Film‘-Struktur dar. Das fiktionale Medium ‚Film‘ sowie dessen Produktion und Rezeption werden zum Verhandlungsgegenstand der dritten Staffel, wobei die Serienhandlung und der Filminhalt wechselseitig aufeinander einwirken.

Der Film in der Serie – Gereons Dämonen oder auch die Verschränkung von ‚Realität‘ und Fiktion

Für die *histoire*-Ebene kann zunächst festgehalten werden, dass der Film *Dämonen der Leidenschaft* und dessen Produktion maßgeblich für die Entwicklung der Handlung im Staffilverlauf sind. Das Filmstudio wird dabei zwangsläufig zum Handlungsraum. So bildet der Filmdreh etwa den Schauplatz einiger zentraler Handlungsstränge – vor allem für die Morde des Phantoms. Der Film ist dabei allerdings nicht nur der entscheidende Katalysator der Handlungsentwicklung, gleichzeitig spiegelt er durch die Dopplung von Figuren(-konstellationen) und ästhetisch parallelisierten Handlungsabfolgen die Serie auf intradiegetischer Ebene. Dieser Eindruck wird auf der *discours*-Ebene dadurch verstärkt, dass durch die Montage explizite Verbindungen zwischen der Diegese, also der eigentlichen Serienhandlung, und dem Film, der als Metadiegeese aufzufassen ist, hergestellt werden.

Dass der Film die Handlung der Serie reflektiert, wird auch bei der Filmpremiere deutlich. Die Reaktionen der Figuren scheinen ihre eigenen inneren Konflikte und Beziehungen widerzuspiegeln (BABYLON BERLIN, S3 E12: 43:14–49:24). Das zeigt sich auch an „the way they integrate film clips to flash out characters’ emotions and relationships to drive the plot forward“ (Hall 2019: 313), wie es bei der Filmpremiere passiert, als Szenen aus *Dämonen der Leidenschaft* mit Szenen aus der Serie montiert werden. Es kommt nach Scheffel zu einer Reflexion auf der Ebene des Erzählten (vgl. Scheffel 2011: 56).

Die zahlreichen Parallelen zwischen der Entwicklung der Filmhandlung und der Handlung der Serie kulminieren in der letzten Folge in einer Montage, in der aus Gereon Rath’s subjektiver Perspektive eine Szene aus dem Film, gekennzeichnet durch die schwarz-weiße Darstellung, über eine Szene aus der Serie projiziert wird, wobei also „Rath’s Erlebnissphäre [...] die innerfilmische Wirklichkeit überlagert“ (Flinterman 2024: 335), als er Helga an der Börse trifft (S3 E12 55:31–59:10). Es folgen Darstellungen Helgas im Kostüm der bereits roboterartig veränderten Elsa aus dem Film und des Dämons sowie eine Szene, in der Gereon sich wehrend weggetragen

wird, genau wie es der Filmfigur Balthasar passiert. Die Gegenüberstellung von Gereon und Helga gleicht der bei der Premiere gezeigten Filmszene, als Balthasar auf Elsa und den Dämon trifft. Dies gilt sowohl für den Zeitpunkt, als Gereon den Raum betritt als auch für den Moment, nachdem sein Unterbewusstsein die Überhand gewinnt, was durch den (Pistolen-)Schuss und die darauffolgende Szene, in der Schmidt ihm auf die Stirn schlägt, markiert wird.

Bemerkenswert ist hier, dass es zu einer doppelten Metalepse kommt, da nicht nur Elsa und der Dämon, die anfänglich noch in schwarz-weiß gezeigt werden, um die unterschiedlichen narrativen Ebenen zu markieren, in das Farbbild der Serienrealität eintreten, sondern der Ausschnitt, in dem Gereon weggetragen wird, gleichzeitig in schwarz-weiß gestaltet ist. Die Grenzen zwischen den narrativen Ebenen verschwinden hier also in beide Richtungen, wobei sich diese Grenzauflösung um Gereon und seine Wahrnehmung herum abspielt.

Die Halluzination von Helga in Elsas Kostüm eröffnet eine Metadiegeese, die eine Art Zwischenebene zwischen der diegetischen Realität und dem Film in der Serie darstellt, der ebenfalls als Metadiegeese aufzufassen ist. Das führt dazu, dass die zuvor nur angedeuteten Parallelen zwischen Filmhandlung und Serienhandlung explizit gemacht werden und die Beziehung zwischen Helga und Gereon eine andere Wirkung entfaltet bzw. deutlich wird, dass ihr Verhältnis ebenso verloren ist, wie das zwischen Balthasar und Elsa. So hält Gereon einerseits im Verlauf der dritten Staffel an Helga fest, ist aber gleichzeitig „in seiner eigenen, von Schmidt regierten Welt“ (Shaw 2022: 38) gefangen und hat sie dadurch an Nyssen verloren. Auf dieser Metaebene kann nun eine selbstreferenzielle Reflexion der Serie auf der *histoire*-Ebene stattfinden (vgl. Wolf 2007: 39).

Die Vermischung der narrativen Ebenen von Diegeese und Metadiegeesen kann dabei auch in Bezug auf einige grundlegende anthropologische Verunsicherungen der späten 1920er-Jahre und somit zentrale Themen der dritten Staffel betrachtet werden. Die Parallelsetzung der Figur des Gereon mit dem Dämon, der sich später als der Protagonist Baltasar selbst entpuppt, kann ebenso den Selbstverlust und das Fragmentarische der durch verschiedene Traumata zutiefst erschütterten Figur des Gereon versinnbildlichen, wie die Gleichsetzung Helgas mit einem Automaten eine generelle Tendenz der Entmenschlichung widerspiegelt. Das menschliche Selbstbild ist im Zeichen des technischen Fortschritts großen Erschütterungen ausgesetzt. Die persönliche Erschütterung der Figur Gereon erreicht dabei ebenfalls einen Höhepunkt der Darstellung. Dies macht sich bereits dadurch im Serienverlauf bemerkbar, dass die Erzählsituation wiederholt durch z. B. unmarkierte Ebenenwechsel, die Elemente unzuverlässigen Erzählens darstellen, zum Spiegelbild von Gereons Wahrnehmung wird.

Neben den konkreteren inhaltlichen Anknüpfungspunkten, wie der Figurenkonstellation im Film und der Psyche der Protagonist*innen, wird hier implizit die subjektive Wahrnehmung bzw. Darstellung des Verhältnisses von

„Realität“ und Fiktion thematisiert. Der Filminhalt scheint von der Erzählinstanz und somit zumindest passagenweise von Gereon, wenn dieser intern fokalisiert wird, so eingestuft zu werden, dass er relevante Verbindungen zur diegetischen Realität aufweist und so ein besseres (Selbst-)Verständnis der Figuren(-motivationen) ermöglichen kann. Gleichzeitig besteht hierin aber die Gefahr, dass diese Bezüge überbewertet werden und es zu wörtlichen Kurzschlüssen zwischen den Ebenen kommt.

Der Bruch mit der Mimesis als Gegenbewegung oder: Wie die Serienhandlung zur filmischen Inszenierung wird

Während die Grenzen zwischen „Realität“ und Fiktion auf der einen Seite teilweise bewusst verschoben bzw. aufgelöst werden, spielt auf der anderen Seite die bewusste Ausstellung des Mediums „Film“ und seiner Beschaffenheit sowie seiner Mittel eine zentrale Rolle. Die Inszenierung der Szenen am Filmset ist detailliert und zeigt unter anderem die technischen und künstlerischen Aspekte der Filmproduktion auf. So „unterstreicht [BABYLON BERLIN] metareflexiv die eigene mediale Gemachtheit“ (Erk 2024: 64). Die Ausstellung des Filmes als fiktionales Medium sensibilisiert den Rezipienten der Serie für den künstlichen Charakter der Serienhandlung. Überaus deutlich wird das bei der Darstellung der Ermordung von Vera. Sie wird vom Phantom mit einem Messer erstochen und nach einer Verfolgungsjagd finden sich Charlotte und Vera auf einer Plattform über dem Filmset wieder (S3 E7: 35:10–39:14).

Die filmische Inszenierung derselben gleicht einer Bühne, die Filmmitarbeiter einem Publikum und Charlotte und Vera den Protagonistinnen eines Schauspiels. Der Low-Angle-Shot trägt zur Entstehung dieses Effekts bei. Das Publikum reagiert während dieses Aufeinandertreffens von Charlotte und dem Phantom fortwährend visuell sowie auditiv auf die Geschehnisse auf der Plattform, mit Mimik, aber auch mit Entsetzensschreien, was die Ereignishaftigkeit markiert, und den Eindruck verstärkt, dass es sich um eine Inszenierung handelt (vgl. Klimczak 2012: 157). Währenddessen ergreift das Phantom Vera und trägt sie hinaus. Es wirkt dabei so, als ob das Phantom nach einer besonders dramatischen Szene die „Bühne“ verlässt. Die Art und Weise, wie dieses Schauspiel gerade an einem Filmset stattfindet, stößt den Zuschauer förmlich darauf, dass die Serie selbst als fiktive Geschichte inszeniert ist. Bemerkenswert ist auch, dass auf für den eigentlichen Filmdreh dysfunktionale Weise einige Scheinwerfer auf die Plattform gerichtet sind. Der Charakter der Inszenierung der Serienhandlung wird am Ende der dritten Staffel auch anhand der Auflösung der Mordfälle durch Ullrich wieder aufgegriffen, wenn er selbst gesteht, die Morde „inszeniert“ zu haben. Formen der Selbstreflexion können eine Metaebene eröffnen, auf der die Illusion und die Manipulation, die Filme – im vorliegenden Fall auch Serien – erzeugen und auf der die Serie sich selbst und ihr eigenes Medium hinterfragt. Durch diese Metaebenen wird BABYLON BERLIN zu einer Serie, die nicht

nur eine Geschichte erzählt, sondern auch eine Auseinandersetzung mit dem Medium ‚Film‘ und anderen audiovisuellen Medien bietet.

Elemente der Medienreflexion lassen sich nicht nur in der dritten Staffel und vor allem nicht nur auf der *histoire*-, sondern auch auf der *discours*-Ebene finden. In der initialen Sequenz der Serie, das heißt am Anfang der ersten Folge der ersten Staffel, werden bereits Sequenzen benutzt, die entweder als ‚Vorspulen‘ oder als ‚Rückspulen‘ inszeniert sind (S1 E1: 00:00–02:18). Hierbei wird in besonderer Weise auf die Abhängigkeit des Films von der Zeitlichkeit referiert. Gleichzeitig ist dieses medienspezifische technische Mittel funktional mit einer Reflexion der Serie *als* Serie, sprich mit der Reflexion der eigenen Serialität und deren Voraussetzungen, verbunden. Die Kombination aus Analepsen – wenn man die Geschehnisse aus der Sicht der Biografie Gereons ordnet – und Prolepsen aus der Sicht des Serienzuschauers entfaltet eine doppelte Wirkung, da Szenen gezeigt werden, die erst deutlich später im Verlauf der Serie angeordnet sind: Einerseits kann der Rezipient nicht alle Bilder ohne weiteres verarbeiten, zumal ihm Wissen fehlt, das er erst durch das weitere Schauen der Serie erlangen kann, wodurch er immersiv Anteil an der mentalen Unsicherheit Gereons nimmt. Andererseits werden sie unmittelbar auf die medialen Bedingungen der Serie aufmerksam und nehmen so gleichzeitig eine distanziertere Position ein.

Die Serie spielt wiederholt mit den Konventionen seriellen Erzählens, wenn zwar übergreifende Bögen gespannt, aber gleichzeitig bestimmte Elemente über so weite Strecken nicht wieder aufgenommen werden, sodass sie schon fast wieder in Vergessenheit geraten sind. Gleichzeitig präsentieren sich andere Elemente als unmittelbar etablierte Serialität. Die Kombination von komplexen Erzählstrukturen und seriellen Elementen überschreitet außerdem immer wieder formale Grenzsetzungen serieller Einheiten, wenn Handlungsstränge und Segmentierungseinheiten der Serie wie Episoden oder sogar Staffeln weit auseinanderdriften. Die Serie schafft so ein ständiges Oszillieren zwischen einer distanziert-reflektierenden Haltung, indem sie bewusst die eigene Künstlichkeit mit Blick auf Aspekte der Fiktion, der Spezifik audiovisueller Medien oder ihrer Serialität in den Fokus rückt, dabei aber gleichzeitig über weite Strecken eine ungebrochene Mimesis aufbaut. Wie Gereon aus seinem Unterbewusstsein hochschreckt, wird auch der Zuschauer ab und zu – plötzlich mit dem artifiziellen Charakter der Serie konfrontiert – aus dem unmittelbaren illusionären Seheindruck ‚herausgestoßen‘. Auch der Umgang mit Zeitlichkeit und seriellen Strukturen, die wiederum eng mit derselben verknüpft sind, dient nicht nur der Metareflexion, sondern wird gleichzeitig an die *histoire*-Ebene, nämlich an die thematische Verhandlung von Erinnerungsvermögen, Subjektivität und Trauma rückgekoppelt.

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass eine doppelte Funktionalisierung der selbstreferenziellen Elemente festzustellen ist: Der Film dringt in die diegetische Ebene der Serie ein und suggeriert somit zunächst, dass eine Auseinandersetzung mit

der Filmstruktur Aussagen über die Wirklichkeitsstruktur der Diegese ermöglicht. Gleichzeitig wird die Diegese durch den ‚Film‘ dahingehend beeinflusst, dass sie zum Teil ihren mimetischen Charakter verliert, wenn die Handlung als filmisch inszeniert ausgestellt wird. Dadurch wird die mediale ‚Gemachtheit‘ exponiert. Zweierlei ist hier also festzuhalten: Erstens wird nahegelegt, dass fiktionale Gegenstände einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Wahrnehmung (mindestens subjektiver) Realität haben. Zweitens werden diese fiktionalen Gegenstände als Ergebnis von Produktionsumständen gezeichnet, die wiederum kulturell bedingt sind.

BABYLON BERLIN als (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre

Die hier erarbeiteten Ebenen der Selbstreflexion ermöglichen schließlich ein besseres Verständnis der Serie BABYLON BERLIN als filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre (vgl. Blödorn/Brössel 2024: 14). Medienproduktionen, die sich mit den 1920er-Jahren befassen, werden in den 2010er-Jahren mit steigender Frequenz produziert und rezipiert. Dabei ist davon auszugehen, dass die Machart solcher (Re-)Modellierungen zu reflektieren, Aussagen über das kulturelle Medien- und Selbstverständnis sowie das Verhältnis zur Kulturgeschichte zur Produktionszeit der Serie, also Aussagen über die 2010er Jahre, ermöglicht, die aus der Art und Weise, wie die 1920er-Jahre verhandelt werden, resultieren.

Die Serie BABYLON BERLIN verhandelt auf spezifische Weise die Medienkultur der 1920er-Jahre. Den Umgang mit und die Einflüsse von Mediengegenständen in den 1920ern zu thematisieren, eröffnet dabei eine zusätzliche Ebene der Reflexion: Es werden in der Serie nicht nur das Medium ‚Film‘ und die eigene Beschaffenheit als Fernsehserie des 21. Jahrhunderts in den Blick genommen, sondern auch der Umgang mit der Medienkultur der 1920er-Jahre wird explizit zum Thema. Neben zahlreichen Darstellungen der Entwicklung der Medienkultur in den 1920er-Jahren, die auf der *histoire*-Ebene thematisiert werden, so nicht nur die steigende Popularität des Films, die Vormachtstellung der Printmedien, die Inszenierung des Radios, die Anfänge der Langspielplatte und Ähnliches, bedient sich die Serie selbstästhetischer Parameter, die mindestens retrospektiv als charakteristisch für die Zeitspanne erklärt wurden. Besonders augenscheinlich sind die ästhetischen und inhaltlichen Parallelen zu Filmen des so genannten Neo-Noirs (vgl. Erk 2024: 61).

Ebenfalls bemerkenswert sind die filmischen Aus- und Einblenden im Stil der Filme der 1920er-Jahre auf der *discours*-Ebene, die auf der *histoire*-Ebene als Gegenstände verhandelt werden, welche sich direkt vor und nach dem Intro der Serie finden (S1 E5: 05:35–06:33). Hier wird auf über die im Rahmen von Abschnitt 2 erläuterten Aspekte hinaus medial reflektiert, weil nicht nur die Spezifik des audiovisuellen Mediums im Allgemeinen, sondern vor allem die des historischen Mediums auf die *discours*-Ebene transportiert wird, wenn dieser Effekt auch nur

marginal kurz anhält. Die Introsequenzen im Kaleidoskop-Stil selbst sind ebenfalls eine ästhetische Hommage an die 1920er (vgl. Lötscher 2020: 178).

Auch die filmische Perspektivierung, wenn Gereon im Rahmen seiner Ermittlungen ein Filmstudio besucht, in dem gerade Filmmaterial von Marlene Dietrich gesichtet wird, ist bemerkenswert. Trotz der deutlichen Unterscheidung der narrativen Ebenen, die durch den Unterschied von Schwarz-Weiß-Film und Farbfilm fast in der gesamten Serie erhalten bleibt, wirkt es dennoch so, als ob die Sätze Dietrichs unmittelbar an den zuschauenden Gereon gerichtet seien. Auch seine Reaktionen auf die Leinwand zeigen die Eindrücklichkeit der Bilder. Scheinbar nebenbei wird hier auf eine der Stilikonnen des Kinos der 1920er-Jahre hingewiesen. So wird auch Gereon, als er sie nicht kennt, als „Kretin“ bezeichnet. Der angedeutete Bruch der narrativen Ebene zwischen Diegese und Metadiegeese eröffnet immer auch Reflexionsraum der Ebenenbeziehung zwischen außertextuellem Zuschauer und Textwelt. Ähnlich, wie Marlene mit Gereon ‚schimpft‘, gibt auch die Serie dem Zuschauer eine Ebene der Reflexion darüber mit, was charakteristisch und ‚kennenswert‘ mit Blick auf die Filmkultur der 1920er-Jahre ist (S1 E5 26:07–27:08).

Schließlich ist insbesondere die Referenz auf den Film METROPOLIS durch den ‚Film im Film‘ deutlich. Nicht nur seine expressionistische Ästhetik, auch zentrale Handlungselemente, wie etwa die Maschinenfrau oder der Abstieg in die Unterwelt, sind hier zu nennen. In der neunten Episode der dritten Staffel nimmt die Serie beinahe selbstironisch Bezug auf die Bekanntheit dieses Klassikers der deutschen Kinogeschichte, wenn Esther vor Begeisterung fast schon ekstatisch ihre ‚Rettungsidee‘ für den Film präsentiert. Dieser Vorschlag wird vom Regisseur mit der Äußerung „Das ist gut! Das hätte von mir sein können“ aufgenommen (S3 E9: 02:21–05:43). Auch in dieser Aussage spiegelt sich das Bewusstsein wider, dass es sich nicht um eine originelle Idee, sondern um kanonisches Filmwissen handelt. Dieser Eindruck wird in der Kritik zur Premiere bestätigt.

Schließen möchten wir diesen Beitrag mit dem eingangs zitierten explizitesten Selbstkommentar der Serie, der mit Blick auf die Selbstreflexion als Modellierung der 1920er-Jahre erfolgt. Im Rahmen des Staffelfinales der dritten Staffel folgt unmittelbar auf die Filmpremierre eine Sequenz der Bewertung des Films in Form einer Filmkritik (S3 E12: 48:06–49:17). Hier vollzieht sich ein narrativer Ebenenwechsel mit doppeltem Charakter, wenn das, was auf der diegetischen Ebene in Form einer Metadiegeese, nämlich einer Filmkritik als verfasstem Text, festgehalten wird, gleichzeitig auf der Ebene der übergeordneten audiovisuellen Erzählinstanz angesiedelt wird und somit für die Aussagen der Filmkritik eine größere Autorität durch die Erzählinstanz beansprucht wird.

So liegt die andere große Tragik dieses Werkes in seinem verschwenderischen Aufwand, der geistlos verpulvert wurde für ein Nichts. Eine dekorative Geste nostalgischer Verklärtheit. [...] Doch was hilft: Die Massen werden trotzdem

hereinströmen, zu groß der Wunsch nach der Traumwelt, zu groß die Angst vor der Wirklichkeit. Es ist Zeit, Bellmann zu sagen, dass uns diese angemalten Bildattrappen nichts mehr angehen. Es ist Zeit für Filmkunst, die sich dem Leben stellt.

Eine Kritik, die man nicht nur auf den Umgang mit filmischen Vorbildern aus den 1920ern, wie er in der Serie verhandelt wird, sondern auch auf BABYLON BERLIN selbst als Retrospektive beziehen könnte? Bricht die Serie ebendiese Geste der nostalgischen Verklärtheit auf und bietet Filmkunst, die sich dem Leben stellt? In jedem Fall sensibilisiert sie metareflexiv für das Spannungsfeld von Nostalgiemanie und der Forderung nach lebensnaher Filmkunst, unter welchem auch die Produktion von BABYLON BERLIN seine Arbeit verrichtet. So funktioniert die Serie gleichermaßen als historische Krimiserie wie als medienkritisches Werk. Gleichzeitig schaffen die besprochenen Elemente der Serie ein kritisches Bewusstsein dafür, dass eine Retrospektive wie BABYLON BERLIN von den Ideologien und Problemen ihrer eigenen Zeit geprägt ist und kein historisch-authentisches Bild der 1920er erschaffen kann bzw. auch nicht intendiert zu erschaffen. Die Serie lädt den Rezipienten dazu ein, zu reflektieren, wie die Verarbeitung historischer Ereignisse sich im kulturellen Gedächtnis niederschlägt und welche Fallstricke die Narrativierung einer historisch bedeutenden Epoche im Zeichen der Problemkonstellationen ihrer eigenen Entstehungszeit zu bewältigen hat. So offenbaren sich nicht etwa die 1920er-Jahre als eigentlicher Gegenstand der Reflexion, der durch die Serie verhandelt wird, sondern vielmehr Medien- und Erinnerungskultur im Allgemeinen.

Filme & Serien

BABYLON BERLIN (D 2017–, Tom Tykwer u. a.).

Forschungsliteratur

- Blödorn, Andreas u. Stephan Brössel (2024): „BABYLON BERLIN – ein Gegenwartsbild der 1920er. Präliminarien zur ‚(Re-)Modellierung‘ aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive“. In: Dies. (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden, S. 9–40.
- Erk, Corinna (2024): „Kein Ende in Sicht. Die ‚Goldenen Zwanziger‘ in den Serien BABYLON BERLIN und ELDORADO KADEWE“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brössel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. Baden-Baden, S. 57–76.
- Flinterman, Chris (2024): „Zur Wahrheit, zum Licht. Wahrheitsdiskurse und die Mensch-Maschine in BABYLON BERLIN“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brössel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. Baden-Baden, S. 57–76.

- Hall, Sara F. (2019): „BABYLON BERLIN: Pastiche Weimar Cinema“. In: *Communications* 44/3, S. 304–322.
- Klimczak, Peter (2012): „Ereignis und Perspektive. Die Lotman-Rennersche Grenzüberschreitungstheorie bei multiperspektivischen Medientexten“. In: Simon Frisch u. Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. Marburg, S.157–173.
- Lötscher, Christine (2020): „BABYLON BERLIN‘: Kulturtheorie als Krimi“. In: Christoph Bareither u. Ingrid Tomkowiak (Hg.): *Mediated Pasts – Popular Pleasures. Medien und Praktiken populärkulturellen Erinnerns*. Würzburg, S. 173–185.
- Scheffel, Michael (2011): *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Berlin.
- Shaw, Caitlin (2022): „To the Truth, to the Light: Genericity and Historicity in BABYLON BERLIN“. In: *Journal of Popular Film and Television* 50, S. 24–39.
- Wolf, Werner (2007): „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. In: Janine Hauthal (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin, S. 25–64.