



PARADIGMA

BABYLON BERLIN Perspektiven auf eine deutsche Erfolgsserie

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film

9





Universität Münster

herausgegeben von Andreas Blödmorn und Stephan Brössel

BABYLON BERLIN

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film

9

Herausgegeben von
Stephan Brössel

Münster: Germanistisches Institut

2025

Inhalt

<i>Bifocal gaze</i> , Pastiche, Erfolgsserie – BABYLON BERLIN im Kontext von Re-Modellierung und Serienforschung.....	5
<i>Stephan Brüssel</i>	
„Glauben Sie an Zufall, Weishaupt?“: Subjektivität, Affektivität und Narrativität in BABYLON BERLIN	10
<i>Wiebke Germerott, Georgina Wheeler</i>	
Dimensionen der Selbstreflexivität in BABYLON BERLIN	17
<i>Julia Rosin, Celina Nickerl</i>	
Männlichkeitsbilder in BABYLON BERLIN.....	26
<i>Hannah Klug</i>	
Räume, (Gegen)Öffentlichkeit und Charlotte Ritter als Türöffnerin	36
<i>Jojo Hofmann</i>	
Okkultismus und Esoterik in BABYLON BERLIN.....	40
<i>Yanik Günnewich</i>	
„Wir schaffen den neuen Menschen“ – Transhumanistische Ideale in BABYLON BERLIN	47
<i>Maike Heilemann</i>	
Rechtlicher Hinweis.....	56

***Bifocal gaze*, Pastiche, Erfolgsserie – BABYLON BERLIN im Kontext von Re-Modellierung und Serienforschung**

Stephan Brüssel

Abstract

Der Beitrag gibt Einblick in die Hintergründe und Zielsetzungen des Heftes, indem er BABYLON BERLIN an Wilkens' Konzept des ‚bifocal gaze‘ und an Halls ‚Pastiche‘ anbindet und als Serie mit re-modellierendem Grundzug umreißt.

Schlagwörter

Bifocal gaze, Pastiche, Re-Modellierung, Serialität

Unter den sehenswertesten Serienproduktionen deutschsprachiger Provenienz, so lässt sich schon durch wenige Klicks im Internet herausfinden, rangiert die seit 2017 ausgestrahlte TV-Serie BABYLON BERLIN unter den Erstgenannten: Auf *moviepilot.de*¹ und *imbd.com*² schneidet sie im innerdeutschen Vergleich lediglich schlechter ab als DARK und DER TATORTREINIGER und wird auf Platz 3 gelistet; im Jahr 2020 war sie – hervorgegangen aus der Kooperation zwischen X Filme Creative Pool, ARD Degeto, WDR, Sky und Beta Film – immerhin in mehr als 140 Ländern zu sehen.³

Darf also BABYLON BERLIN als die „High-End-Drama-Serie“ (Rohmoser 2021) der Stunde gelten? Vielleicht. Jedenfalls zeigt sich mit ihr in wissenschaftlicher Perspektive ein interessanter Wesenszug der aktuellen Medienkultur.⁴ Ein allgemeiner Konsens der inzwischen zahlreichen Stellungnahmen besteht darin,⁵ dass die Serie einen bemerkenswerten Brückenschlag zwischen früher und heute unternimmt und so einen „bifocal gaze“ (Wilkens 2021: 135; insb. 136 f.) anbringt, zwischen ‚touristischem Blick‘ auf die Roaring Twenties im damaligen Berlin einerseits und einem markiert ‚mediatisierten‘ und ‚erinnernden Blick‘ einer gegenwärtigen Rückschau, die sie ja selbst formiert, andererseits. So geht es ihr

¹ <https://www.moviepilot.de/liste/100-deutsche-serien-die-man-gesehen-haben-muss-moviepilotlisten> (22.07.2025).

² <https://www.imdb.com/de/list/ls041379227/> (22.07.2025).

³ <https://www.filmstiftung.de/news/babylon-berlin-in-140-laendern-zu-sehen/> (22.07.2025).

⁴ Schmidt spricht bei der Kultur von einem „Programm“ (1991: 37), das durch verschiedene Merkmale gekennzeichnet sei und die Medienkultur entscheidend präge: „spezifische Komplexität“, „Grade der Lernfähigkeit“, „Aufnahmekapazität für neue Variablen“, „Reflexivität bzw. Rekursivität“, „Lösung von Steuerungs- und Kontrollproblemen“. Im Anschluss an Lotmans Kultursemiotik gehen Blödorn/Brüssel von entsprechenden „spezifische[n] Zeichenpraktiken und regelgeleitete[r] Archivierung“ (2024: 16) aus. Zur Grundlegung eines hier geltenden Medienkulturbegriffs vgl. auch Brüssel 2022.

⁵ Einen aktuellen Überblick über die Forschungslage bieten Blödorn/Brüssel (2024: 21–24 u. 345–349) sowie Baer/Smith (2024: 266–287).

mitnichten darum, ein zeitgetreues Bild der 1920er zu entwerfen, es dokumentarisch einzufangen oder auch nur ‚quasi-faktual‘ mit den fiktiven Handlungssträngen zu verweben und historisch adäquat wiederzugeben. Im Gegenteil begreift sie sich ihrem poetologischen Selbstverständnis nach als Zeugnis ihrer, unserer Zeit, der Gegenwart im zweiten und dritten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, zeigt sich als dezidierte „Rekonfiguration der Weimarer Republik“ (Grosch u. a. 2022: 43) und damit als „praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewusstsein“ (Rüsen 2020: 17 f.). Der doppelläufig-bifokale ‚Blick‘ inkorporiert demnach „the legacies of two distinct pasts within one period setting“ (Wilkins 2021: 137): „Through the bifocal gaze, ‚Babylon Berlin‘ partakes, often simultaneously, in the two seemingly divergent iterations of Berlin’s heritage – the celebrated legacy of the Weimar era and the dark history of Nazism.“ (Ebd.) Darüber hinaus verfährt die Serie aber zusätzlich, und das ist entscheidend, im Sinne eines Pastiche, d. h. als adaptive Amalgamierung mehrerer Referenztexte in neuer textlicher Umgebung (vgl. Hall 2019: 306) und lädt ein zu „critical comparisons between the so-called golden age of cinema and the present“ (ebd.: 308). Allgemein gesprochen bedient sie sich damit eines aktuell prägenden Grundprinzips, nämlich dem der ‚Re-Modellierung‘: Indem sie den „Akt des Konstruierens laufend als solche[n] sichtbar“ (Lötscher 2020: 174) macht und reflektiert, ihn gleichzeitig an den „kulturtheoretischen Diskurs“ (ebd.) wie auch an medienästhetische Reglements der Referenzzeit (der 1920er-Jahre) anbindet, aktualisiert sie die „retrospektive Verschaltung adaptierter Verfahren und Konzepte mit aktuellen Programmen der Medienkultur“ (Blödorn/Brüssel 2024: 14) und betreibt damit nachgerade eine Art ‚Selbstschau‘ (vgl. Ruf 2024: 78). Kurzum: Auseinandersetzungen mit dieser „Erzählung von bedrohter Demokratie“ (Guércke 2020: 134), die BABYLON BERLIN repräsentiert, tun mithin gut daran, das (medienkulturelle wie soziomentale) Selbstverständnis der 1920er-Jahre, aber eben auch das der Gegenwartskultur mit ihren als relevant erachteten Themen, Diskursen und Herausforderungen auch weiterhin ins gegenseitige Verhältnis zu rücken und in ihrer Überblendung, wie sie die Serie vorführt, fest im Blick zu behalten.

Ebenso beachtenswert – und basaler – ist jedoch die Tatsache, dass wir es mit einer *Serie* zu tun haben, ganz zu schweigen von der Annahme, dass Serialität bei der Behandlung und intermedialen Vervielfältigung des Sujets insgesamt wohl keine unbedeutende Funktion zukommt (vgl. Quaresima 2024: 71 u. 81). Mit einer ziemlich erfolgreichen Serie wohlgermerkt: Sie wurde mit diversen Preisen ausgezeichnet, darunter mehrfach mit dem Deutschen Fernsehpreis und dem European Film Academy Achievement in Fiction Series Award. Für unsere Auseinandersetzung sei grundsätzlich (und an dieser Stelle verkürzend) vermerkt: „Eine Serie besteht aus mindestens zwei Teilen einer Erzählung, die inhaltlich aufeinander aufbauen und durch gemeinsame Themen oder Figuren eine progressive Fortsetzung der Geschichte (und damit auch der Narration) herstellen.“ (Schleich/Nesselhauf 2016: 13) Daran anschließend wäre davon auszugehen, dass nicht allein die Einzelepisoden

einer Staffel (Mikroebene) und die Staffeln einer Serie (Mesoebene) als filmische ‚Texte‘ aufzufassen sind, sondern ebenso die Serie insgesamt (Makroebene) als „seriell erzähltes Textganzes“ (Blödorn/Brössel 2024: 17; vgl. auch Krahl 2010: 87 f.). Hier ergeben sich einige bemerkenswerte Aspekte: Als Produktion des ‚Quality TV‘ (mit Kosten von etwa 40 Millionen Euro die bislang teuerste deutsche Serie) spricht BABYLON BERLIN ein gebildetes Publikum an, ohne sich allerdings darauf zu beschränken, verfügt über ein umfangreiches Figurenensemble, ist unverkennbar intermedial gestaltet, zeichnet sich durch einen relativ hohen Grad an narrativer Komplexität und Selbstreflexivität aus, behandelt kontroverse Themen und ist bei alledem realistisch und als Serial erzählt (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016: 89 u. 127). Einige dieser Punkte werden in den versammelten Beiträgen vertieft. Es schließen sich vorderhand einige entscheidende Fragen an: Welche Funktion erfüllt das Serielle für BABYLON BERLIN, warum handelt es sich eigentlich um ein Serial (und nicht etwa um eine Filmreihe)? Welche Erzählkonventionen greift sie auf, mit welchen bricht sie, worin besteht ihre erzählerische Innovation, etwa im Hinblick auf ihre selbstreflexive Machart? Wie verhalten sich Mikro-, Meso- und Makroebene zueinander – formal und inhaltlich – und was welche Schlüsse wären daraus zu ziehen? Und in Bezug auf das Erzählte: Mit welchen Figuren (Subjekten, ‚Personen‘) bekommen wir es zu tun? In welcher Welt leben sie, wie gestalten, wie ‚sehen‘ sie sie? Wie sieht ihr Erwartungshorizont mit Blick in die Zukunft aus, wie ihr Erfahrungsraum mit Blick in die Vergangenheit? All das sind Fragen, die sich aufdrängen und einer Klärung bedürfen.

Das vorliegende Heft geht aus einem Masterseminar am Germanistischen Institut der Universität Münster im Sommersemester 2024 hervor und wurde parallelgeführt zu druckfrischen, großangelegten Forschungsbeiträgen. Im direkten Anschluss an die inzwischen prosperierende Forschung wie auch unter Berücksichtigung der zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten vierten Staffel bestand die vornehmliche Aufgabe darin, bestehende Perspektiven einzunehmen, ihre Reichweite und Schärfentiefe zu reflektieren und dadurch Ungesehenes, Unbearbeitetes oder nur peripher Berücksichtigtes in den Lichtkegel zu rücken und zu untersuchen. Ausgehend von einschlägigen Ansätzen und ergänzt durch zentrale Zugangswege der Serienforschung gerieten so einige Forschungslücken in den Blick, die bislang – unentdeckt oder übergangen – nur randständig, wenn überhaupt Berücksichtigung fanden.

Der Herausgeber dankt den Teilnehmer*innen für die einnehmende Bereitschaft, einen Blick in das ‚Dazwischen‘ zu wagen, die anregenden Diskussionen über aktuelle Forschungsbeiträge, die Auswahl an spannenden (Teil-)Aspekten der Serie und *last but not least* für die Geduld während des Redaktionsprozesses. Gedankt sei ferner Annika Böing und Zoe Salajegheh für das gründliche Lektorat und die Einrichtung der Beiträge, wie – auch ihnen – für ihre Geduld.

Filme & Serien

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

DARK (D 2017–2020, Baran bo Odar)

DER TATORTREINIGER (D 2011–2018, Arne Feldhusen)

Forschungsliteratur

Bear, Hester u. Jill S. Smith (Hg.) (2024): *BABYLON BERLIN, German Visual Spectacle, and Global Media Culture*. London.

Blödorn, Andreas u. Stephan Brössel: „BABYLON BERLIN – ein Gegenwartsbild der 1920er. Präliminarien zur ‚(Re-)Modellierung‘ aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive“. In: Dies. (Hg.): *BABYLON BERLIN und die (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden, S. 7–37.

Brössel, Stephan (2022): „Einleitung. Medien – Kultur – Wissenschaft. Zu interdisziplinären Synergiepotenzialen einer aktuellen Literaturwissenschaft“. In: *Medienkulturwissenschaft. Theorien – Ansätze – Perspektiven* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 5/2022), S. 1–7.

Grosch, Nils u. a. (2022): „Rekonfiguration der Weimarer Republik: Musikalische Vergangenheiten und Pastiches in BABYLON BERLIN (2018–2020)“. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 79/1, S. 43–60.

Guерcke, Olaf (2020): *BABYLON BERLIN und der Anfang vom Ende der Weimarer Republik. Wie eine moderne Fernsehserie Geschichte erzählt*. Bonn.

Hall, Sara F. (2019): „BABYLON BERLIN. Pastiche Weimar Cinema“. In: *Communications* 44/3, S. 304–322.

Krah, Hans (2010): „Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge“. In: Michael Schaudig (Hg.): *Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog*. München, S. 85–114.

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.

Quaresima, Leonardo (2024): *BABYLON BERLIN: Weimar heute – ein Kaleidoskop*. Marburg.

Rohrmoser, Dominik (2021): *Deutsche High-End-Drama-Serien als Blockbuster Television: BABYLON BERLIN und DARK im Kontext von Ästhetik, Produktion und Vermarktung*. Masterarbeit. Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf.

Ruf, Oliver (2024): „Mediengeschichte, seriell. Zur Historizität medienkultureller Ordnung (1920/2020)“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brössel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden, S. 77–92.

- Rüsen, Jörn (2020): *Geschichtskultur, Bildung und Identität. Über Grundlagen der Geschichtsdidaktik*. Berlin.
- Schleich, Markus u. Jonas Nesselhauf (2016): *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen.
- Schmidt, Siegfried J. (1991): „Medien, Kultur. Medienkultur“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg*. Göttingen, S. 30–50.
- Wilkens, Kim (2021): „BABYLON BERLIN’s bifocal gaze“. In: *Screen* 62/2, S. 135–155.

„Glauben Sie an Zufall, Weishaupt?“: Subjektivität, Affektivität und Narrativität in BABYLON BERLIN

Wiebke Germerott, Georgina Wheeler

Abstract

In BABYLON BERLIN steht das doppeldeutige, der zeitgenössischen Kultur und Gesellschaft unterworfenen Subjekt im Zentrum, sowohl auf einer narrativen als auch auf einer filmästhetischen Ebene. Durch das Oszillieren zwischen subjektiver und intersubjektiver Wahrnehmung wird Raum für die Abbildung der Innenwelt von Figuren geschaffen. Dabei lässt sich die Zuverlässigkeit des Erzählens allerdings anzweifeln, was wiederum der Darstellung psychischer Erkrankungen dient. Gerade die Symptomatik von Psychosen legt das Konzept des Superschurken aus den 1920er-Jahren nahe. Die Gegenüberstellung der ‚Superschurken‘ Ullrich und Dr. Schmidt in der dritten Staffel eröffnet auf Plotebene eine Doppelstruktur, die den Fokus auf Dr. Schmidts Plan, der Entwicklung einer Mensch-Maschine legt – der endgültige Verlust des Subjekts.

Schlagwörter

Mentale Repräsentation, Subjektivität, Narrativität, Affektivität, Doppelstruktur, Remodellierung, Psychose, Superschurke

„Von Schmerzen und Angst befreit“: Zur Konzeption des Subjekts

Mit dem Beginn der Moderne rückt das Subjekt und die Vorstellung vom Subjekt als „reflexive[s], rationale[s], eigeninteressierte[s], expressive[s]“ (Reckwitz 2020: 22) Individuum in den Mittelpunkt des Interesses. Ende des 19. Jahrhunderts wird diese Vorstellung aber sozialkulturwissenschaftlich widerlegt (vgl. ebd.: 21): Um als Subjekt wahrgenommen zu werden, muss sich das Individuum den zeitgenössischen gesellschaftlichen Regeln unterwerfen – Das Subjekt ist ein Produkt spezifischer sozial-kultureller Bedingungen, „die definieren, was unter einem vollwertigen Subjekt zu verstehen ist.“ (ebd.: 23) In BABYLON BERLIN (D 2017–) steht das doppeldeutige, der zeitgenössischen Kultur und Gesellschaft unterworfenen Subjekt im Zentrum, sowohl auf einer narrativen als auch auf einer filmästhetischen Ebene.

Die narrative Thematisierung der „psychischen und physischen Konstitution“ (Brüssel 2024: 193) wird intradiegetisch anhand von Dr. Schmidts (Quasi-)Theorien verdeutlicht. Sein ‚wissenschaftlicher‘ Ansatz zur psychotherapeutischen Behandlung der vom Ersten Weltkrieg traumatisierten Soldaten¹ fungiert als theoretische Grundlage für die Serie. In der ersten Staffel stellt er sein dreistufiges

¹ An dieser Stelle wird nicht gegendert, da es sich in der Serie ausschließlich um männliche Patienten handelt.

Behandlungsverfahren vor: Zuerst die Versetzung des sedierten Patienten in die Hypnose, um ihn zur Quelle seiner Angst zurückzuführen, die sich in seinem Unterbewusstsein befindet; dann die Lokalisierung der Persönlichkeitsstörung durch einen Rohrschach-Test, die eine Annäherung an das Bewusstsein erlaubt; und letztlich eine Gesprächstherapie, in der die Quelle der Angst direkt angesprochen wird (BABYLON BERLIN, S1 E7: 05:41–07:00). Dr. Schmidt will seine Patienten über ihre Ängste hinausführen, „zur Wahrheit, zum Licht“, um sie (angeblich) wieder in die Gesellschaft zu integrieren. In der letzten Szene der dritten Staffel wird allerdings die tatsächliche Absicht hinter seiner Praxis offengelegt. Aus dem Off erklärt Dr. Schmidt seinen Plan: Die Schaffung „ein[es] von Schmerzen und Angst befreite[n] Android[en]“ (S3 E12: 56:47–58:50). Mit der Überwindung der Angst soll auch eine Gefühllosigkeit, eine Betäubung der Seele einhergehen – und letztlich eine Überwindung des Selbst, des Subjekts, die die behandelte Person zur Mensch-Maschine machen soll (→ „Wir schaffen den neuen Menschen“ – Transhumanistische Ideale in BABYLON BERLIN).

Diese für die Handlung aufschlussreiche Szene stellt durch ihre subjektive Darstellungsweise ein Beispiel für den filmischen Fokus auf das Subjekt dar. Während Dr. Schmidt spricht, wird eine Reihe von Einstellungen zusammengeschnitten, die seine Rede unterstreichen und Rath's Innenwelt zeigen (vgl. Thon 2016: 262): verhängnisvolle Fantasien von Helga und Nyssen als Mensch-Maschinen, (falsche) Erinnerungen an den Krieg sowie an seine Therapiestunden mit Dr. Schmidt. Die schnellen Schnitte zwischen den teils surrealen Bildern erzeugen eine traumähnliche Qualität, die einen Wechsel zur Hypodiegese markiert – eine subjektiv gestaltete Welt, die weder Teil des Faktischen der dargestellten Welt noch Teil des Faktischen in der (Quasi-)Wahrnehmung der Figur ist (vgl. ebd.: 262).

Das Eintauchen in die subjektive Innenwelt Rath's lässt außerdem auf narrativer Ebene die Zuverlässigkeit des Erzählens anzweifeln. Subjektivität ist an sich unzuverlässig: Sie besitzt eine „first person ontology“ (Searle 1999: 42), das heißt, sie ist ausschließlich auf das Innere einer Person beschränkt (vgl. Reinerth/Thon 2017: 3) und kann daher nicht gegenständlich sein. Da die Serie hauptsächlich Rath folgt und dementsprechend häufig seine subjektive Perspektive einnimmt, stellt sich die Frage, inwiefern diese die Darstellung der Handlung färbt und wie viel von dem, was gezeigt wird, auch in der Diegese intersubjektiv wahrnehmbar ist.

Kopfkino: Die Funktionalisierung mentaler Repräsentationen

Das audiovisuelle Format einer Fernsehserie bietet mehrere mentale Repräsentationspotenziale (vgl. Brössel 2024: 199), die einen direkten Zugang zu perceptiven oder quasi-perceptiven Aspekten der subjektiven Wahrnehmung einer Figur ermöglichen (vgl. Reinerth/Thon 2017: 3). In BABYLON BERLIN werden solche Darstellungen des Figureninneren häufig mit Rath verbunden, die seinen Status als Protagonisten stärken. Ebenfalls herausstechend ist in diesem Zusammenhang aber

auch die Figur Leopold Ullrich, Leiter des Erkennungsdienstes. Am Ende der dritten Staffel enthüllt sich Ullrich als Drahtzieher hinter dem Großteil der Phantom-Morde. Um sein wahnsinniges Handeln aufzuzeigen, wird mentale Repräsentation eingesetzt: Ullrich spricht zu einem Publikum voller Journalist*innen, das aber nur er allein wahrnimmt (S3 E11: 36:28–48:27). In dieser Szene wird eine quasi-perzeptive Überlagerung verwendet: Die räumliche Situierung der Figur wird zwar nicht von der Kamera eingenommen, wie beispielsweise bei einem perzeptiven POV-Shot, es werden aber andere quasi-perzeptive Aspekte der Wahrnehmung der Figur dargestellt – nämlich das Publikum, das Rath und Gennat nicht sehen können – um zu verdeutlichen, dass das Dargestellte innerhalb der Diegese nicht intersubjektiv wahrnehmbar ist (vgl. Thon 2016: 261). Diese Abweichung vom Faktischen des Dargestellten dient dazu, Ullrichs größten Wunsch nach Anerkennung, Respekt und Ruhm zu offenbaren. Die quasi-perzeptive Überlagerung wird hier mit einer Aurikularisierung gekoppelt. Am Anfang von Ullrichs Vortrag jubelt sein imaginäres Publikum, es lacht Rath aus, als er den Großen Saal verlässt, und als Ullrichs Plan in sich zusammenbricht, schimpft es ihn aus. Die subjektive Form der hier verwendeten mentalen Repräsentation fungiert nicht nur als ein Handlungselement, sondern schafft auch einen Einblick in Ullrichs Geisteszustand.

Innerhalb dieser Szene wird ein weiterer Einblick in Ullrichs Wahrnehmung präsentiert: Während Ullrich Gennats abwertenden Umgang mit dem Erkennungsdienst erwähnt, wird eine Einstellung aus einer Szene in der dritten Folge der Staffel (S3 E3: 23:00–25:15) wiederholt – dieses Mal aber aus Ullrichs Perspektive. In der ursprünglichen Szene wird Ullrich von Gennat abgewiesen, weil er sein Meeting stört, um ihm einen neuen Befund im Fall der Phantom-Morde zu präsentieren. In der Wiederholung wird der Austausch mittels eines quasi-perzeptiven POV-Shots dargestellt: Die Kamera nimmt Ullrichs räumlich situierte Perspektive ein und zeigt zuerst eine Detailaufnahme von Gennats wütenden Augen und gerunzelter Stirn, dann von seinem sich schnell bewegenden Mund (S3 E11: 41:55–42:02). Da es sich hier um einen quasi-perzeptiven POV-Shot handelt, ist klar, dass Gennats böser Gesichtsausdruck in der Detailaufnahme kein Abbild der intersubjektiven Wahrnehmung ist, sondern Ullrichs subjektive Wahrnehmung des Austausches zeigt – und damit die Ursache von Ullrichs „Geheimexperiment[]“ (S3 E11: 37:27) präsentiert.

„Ihr wirres, sinnloses, ihr lächerliches Tun“: Die Darstellung einer Psychose

Die quasi-perzeptiven POV-Shots von Ullrich geben dem Zuschauer einen Einblick in die mentale Verfasstheit der Figur und bieten somit auch Raum für die Darstellung psychischer Erkrankungen. Gerade durch das Oszillieren zwischen subjektiver und intersubjektiver Wahrnehmung können Symptome wie Verzerrungen der ‚Realität‘ oder Halluzinationen verdeutlicht werden: Während bei der Präsentation des Falls in der intersubjektiven Wahrnehmung Ullrich vor einem fast leeren Saal steht, zeigt die

subjektive Wahrnehmung Ullrichs die Halluzination eines Publikums. Diese Abweichung führt vor Augen, dass die Figur pathologisch ist und sein Verhalten dementsprechend nicht dem Erwartbaren in der Diegese entsprechen muss. Ullrichs Gefühle der Minderwertigkeit und des Mangels an Anerkennung sowie seine Entwicklung zum Größenwahn lassen eine psychotische Erkrankung vermuten (vgl. Henkel 2023: 27). Im *Lexikon der Psychologie* wird diese als eine „schwere psychische Störung mit zeitweiligem Realitätsverlust“ (Brauer 2021) beschrieben. Die Inszenierung einer Psychose im filmischen Kontext geht laut Dennis Henkel mit dem Gefühl einer Gefährdung des Subjekts einher, das zu destruktiven und aggressiven Affekten führen kann. Ebendies lässt sich bei Ullrich beobachten, wenn er erst Charlotte Ritter, dann seinen Kollegen und schließlich Gereon Rath ruhigstellt. Ullrichs Glaube der Überlegenheit und sein Größenwahn passen dabei nicht nur zur Diagnostik einer Psychose, sondern führen auch zur Denkfigur des Superschurken.

„Ich bin noch nicht fertig!": Die narrative Funktion Ullrichs

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ist laut Kohns die Genrefigur des Serienverbrechens ein beliebtes (kriminal-)literarisches Mittel (vgl. Kohns 2020: 48). Die Figur des Superschurken zeichnet sich durch seine Genialität, seinen Größenwahn, seine Allgegenwärtigkeit und gleichzeitige Unnahbarkeit aus (vgl. Meyer 2011: 139 u. Kohns 2020: 49). Daraus ergibt sich seine Fähigkeit, selbst kaum aktiv kriminell zu agieren, sondern viel eher passiv im Hintergrund die Fäden zu ziehen und über eine beinahe hypnotische Kontrolle über andere Personen zu verfügen (vgl. Kohns 2020: 56). Meyer nennt den Superschurken einen „Projektmacher, ein[en] Entwerfer von Szenarien, ein[en] Erfinder möglicher Welten“ (Meyer 2011: 144). Als prominente Beispiele aus der Zeit können Dr. Mabuse oder auch Professor Moriarty genannt werden.

In der dritten Staffel von *BABYLON BERLIN* tritt Leopold Ullrich als eine Art Superverbrecher in den Vordergrund. In der vorletzten Folge stellt er das „Geheimexperiment“ vor, durch welches die „selbsternannte Ermittlerelite der Inspektion A“ (S3 E11: 44:55–44:58) mithilfe einer Mordserie, die er selbst in die Wege geleitet hat, als unfähig enttarnt werden soll. Er inszeniert sich als Strippenzieher hinter den Ereignissen, die für die Polizei nicht zu lösen waren. Dabei ist seine subjektive Sicht auf die eigene Person getrübt vom Größenwahnsinn und Glauben an seine eigene Genialität. Der Einsatz von quasi-perzeptiven POV-Shots lässt den Zuschauer seine subjektive Wahrnehmung erlebbar machen. Aber auch der visuelle Ebenenkurzschluss durch das Einblenden vergangener Sequenzen sowie der abrupte Wechsel der Kameraperspektiven (S3 E11: 45:32–45:39) zum Höhepunkt seines Vortrags tragen zur Darstellung seiner Innenwelt und seines Wahnsinns bei (vgl. Henkel 2023: 7). Ullrichs Ausführungen über den Hergang seines Plans und die Musterhaftigkeit der Verbrechen fügen sich in das Bild des Superschurken ein, denn „die Mittel und deren grandiose Verknüpfung [sind] ihm wichtiger als jeder Zweck“

(Meyer 2011: 143). Dabei lässt er andere für sich kriminelle Machenschaften ausführen und agiert selbst nur im Hintergrund. In *BABYLON BERLIN* wird also mit der Figur Ullrich eine Denkfigur aus der Zeit der Diegese aufgegriffen und remodelliert für die Serie genutzt.

Trotz der Übereinstimmungen mit dem Konzept eines Serienverbrechers geht die Idee nicht vollständig in der Figur Ullrich auf. Er überschätzt sich selbst, begeht Fehler, wie z. B. in der Fehleinschätzung der kriminalistischen Fähigkeiten von Charlotte Ritter (→ Räume, (Gegen)Öffentlichkeit und Charlotte Ritter als Türöffnerin) und wird durch Gereon Rath letztlich überführt. Seine Unnahbarkeit wird gebrochen und seine Position als Superschurke getilgt. Sein Fall stellt noch nicht einmal das Staffelfinale der dritten Staffel dar. Damit wird sein Status für den weiteren Serienverlauf herabgesetzt und gleichzeitig deutlich gemacht, dass Ullrichs Fall nur *eine* Storyline der Serie darstellt. Die letzte Folge der dritten Staffel endet mit dem Börsencrash und aus dem Off erscheint Dr. Schmidts Stimme mit den Worten: „Gereon! Bereit für die nächste Sitzung?“ (S3 E12: 56:03–56:07). Eine Montage aus vergangenen Szenen sowie Einblicken in Gereons Unterbewusstsein (Tunnelsequenzen) werden schnell aneinandergereiht. Eine andere, im Hintergrund mitschwingende Storyline wird deutlich, sodass eine Art Doppelstruktur auf Plotebene entsteht: Die Realisierung von Dr. Schmidts Plan einer Armee von Mensch-Maschinen. Die körperlose Stimme Dr. Schmidts, die die Kontrolle über Gereon hat und im Hintergrund agiert, verweist auf die Möglichkeit, dass es sich bei ihm um den wahren Meisterverbrecher der Serie handelt. Im Unterschied zu Ullrich beherrscht Dr. Schmidt die Fähigkeit, seine Identität zu wechseln und sein wahres Selbst zu verbergen. Was Meyer in seiner Analyse zu der Figur Dr. Mabuse herausstellt, lässt sich auf jene von Dr. Schmidt übertragen:

Mabuses Wechsel der Identitäten ist eine Anpassung an wechselnde Kontexte, er fügt sich reibungs- und spurlos ein in die unterschiedlichsten Milieus und Subsysteme der modernen Großstadt, er agiert, neben seinem bürgerlichen Beruf als Psychoanalytiker, gleichermaßen als Börsenspekulant und als Hypnotiseur, verkehrt in den exklusivsten Spielclubs ebenso wie in den finstersten Kaschemmen. Seine Verschleierungstaktik ist praktische Soziologie, sie basiert auf einem genauen Studium seiner Umwelten. Zugleich schwimmt er mit der Masse, wird diffus, unscharf, formlos wie sie, um sie in seine Richtung zu drängen. (Meyer 2011: 141 f.)

Nicht nur in der Diegese stellt Dr. Schmidt eine ungreifbare Figur für seine Umwelt dar, sondern auch aus Sicht des Zuschauers lässt er sich nicht fassen. Vor allem im Hinblick auf die letzte Szene der dritten Staffel wird die Interpretation von Dr. Schmidt als Superverebrecher nahegelegt, der sich in der „Verknüpfung von Genie, Wahnsinn, Massensuggestion und Identitätsverlust“ (Meyer 2011: 139) bewegt.

Fazit

Die filmisch-serielle Einnahme der subjektiven Perspektive einer Figur (z. B. mittels mentaler Repräsentation) schränkt die Zuverlässigkeit des faktisch Dargestellten ein, aber bietet darüber hinaus die Möglichkeit, das Innere der Figur widerzuspiegeln und mögliche Deutungsansätze für das Verhalten der Figur aufzuzeigen. Gerade im Falle einer psychischen Erkrankung wie einer Psychose kann die Darstellung der subjektiven Wahrnehmung als Spannungselement, aber auch als Erklärungsmoment dienen. Zudem greift die Serie damit den wissenschaftlichen Diskurs der 1920er-Jahre zum Thema Psyche auf und remodelliert ihn für ihre Figurenkonzeption und die Handlung, indem z. B. die Denkfigur des Superverbrechers in Dr. Schmidt und Ullrich verkörpert wird. Da Ullrich als Superschurke in der vorletzten Folge getilgt wird und sein Fall nicht das Finale der Staffel darstellt, wird eine Doppelstruktur auf Plotebene sichtbar, die Dr. Schmidts staffelübergreifendes Handeln in den Fokus rückt.

Filme & Serien

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

Forschungsliteratur

- Brauer, J. (2021): „Psychose“. In: *Dorsch. Lexikon der Psychologie*. <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/psychose#s%20arch=3cc1edf679b3d00d067dbbb7f51151c1&offset=0> (21.06.2024).
- Brössel, Stephan (2024): „Fragile Subjektivität in BABYLON BERLIN und die Antifragilität der aktuellen Medienkultur. Zum narrativen Funktionspotenzial einer hybriden Medienanthropologie“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brössel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre*. Baden-Baden, S. 193–222.
- Henkel, Dennis (2023): „Wahn und Wahnsinn im Stummfilm. Psychose im frühen Kino (1902–1929)“. In: Martin Poltrum, Bernd Rieken u. Ulf Heuner (Hg.): *Wahnsinnsfilme*. Berlin/Heidelberg, S. 1–19.
- Kohls, Oliver (2020): „Der Serienverbrecher als Spieler. Zu einer literarischen Genrefigur um 1900 (Professor Moriarty, Dr. Fu-Manchu, Dr. Mabuse)“. In: Wilhelm Amann u. Heinz Sieburg (Hg.): *Spiel-Werke. Perspektiven auf literarische Spiele und Games*. Bielefeld, S. 47–63.
- Meyer, Roland (2011): „Im leeren Zentrum der Netze. Ein Versuch über Superschurken und kriminelle Genies“. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 39, S. 135–152.
- Reckwitz, Andreas (2020): „Die Frage nach dem Subjekt in der Moderne“. In: Ders. (Hg.): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Berlin, S. 21–44.

- Reinerth, Maike S. u. Jan-Noël Thon (2020): „Introduction: Subjectivity across Media“. In: Ders. (Hg.): *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. New York/London, S. 1–28.
- Searle, John R. (1999): *Mind, Language and Society: Philosophy in the Real World*. New York.
- Thon, Jan-Noël (2016): „Subjectivity as a Transmedial Concept“. In: Ders. (Hg.): *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln/London, S. 223–264.

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 ‚Film 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 Raths subjektiver Perspektive eine Szene aus dem Film, gekennzeichnet durch die schwarz-weiße Darstellung, über eine Szene aus der Serie projiziert wird, wobei also „Raths 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 Diegese und Metadiegesen 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 Filmpremiere 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.

Männlichkeitsbilder in BABYLON BERLIN

Hannah Klug

Abstract

In diesem Beitrag wird das Thema Männlichkeit in BABYLON BERLIN im Kontext der Produktionszeit sowie im historischen Kontext der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre untersucht. Die Serie beleuchtet unterschiedliche Männlichkeitsbilder durch die Figuren Gereon Rath und Bruno Wolter, die jeweils verschiedene Formen von Männlichkeit verkörpern. Während Wolter das hegemoniale, dominante Männlichkeitsbild repräsentiert, steht Rath für ein emotional verwundbares und komplexeres Bild. Außerdem liegt der Fokus auf der Beziehung zwischen den beiden Männern, die als Duell inszeniert wird. Die Serie verdeutlicht, wie die ‚Krise der Männlichkeit‘ durch soziale Veränderungen herausgefordert wird, und spiegelt damit aktuelle Diskurse wider. Gereon Raths Umgang mit dieser Krise wird dabei als erstrebenswerter dargestellt, da er als Sieger des Duells hervorgeht.

Schlagwörter

Krise der Männlichkeit, hegemoniale Männlichkeit, Gender Studies, Machtkampf, Männlichkeitsbilder, Beziehung Rath/Wolter, Geschlechterdiskurs

Die Rolle audiovisueller Medien in der Gestaltung und Reflexion von Geschlechterrollen

In ihrer Rolle als Wissensspeicher und -produzent tragen Filme und Serien entscheidend dazu bei, gesellschaftliche Diskurse zu prägen und voranzutreiben. Sie sind somit nicht nur Reflexionsmedien ihrer Entstehungszeit, sondern aktiv an der Gestaltung sozialer und kultureller Wirklichkeit beteiligt (vgl. Voigt 2017: 13). Ein zentraler Bestandteil dieser kulturellen Normen sind in vielen Kulturen die etablierten Geschlechterrollen, die in audiovisuellen Medien auf vielschichtige Weise vermittelt werden. Durch die Darstellung von Figuren bzw. deren Beziehungen und Konflikten werden normative Vorstellungen darüber transportiert, was als typisch männlich oder weiblich gilt. Die Fernsehserie BABYLON BERLIN (D 2017–) stellt in diesem Zusammenhang ein besonders komplexes Medium dar. Sie spielt in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren, einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher Umbrüche in der Weimarer Republik. Produziert wurde die Serie allerdings ab 2015. Damit enthält die Serie Wissen und kulturelle Elemente sowohl der dargestellten Epoche als auch der Produktionszeit. Diese doppelte kulturelle Verortung macht BABYLON BERLIN zu einem besonders interessanten Untersuchungsobjekt. Die Serie offenbart unter anderem viel über gesellschaftliche Diskurse des 21. Jahrhunderts – nicht zuletzt über den Geschlechterdiskurs. Das Thema ‚Männlichkeit‘ wird in der Serie immer wieder bedeutungsvoll in Szene gesetzt, unter anderem dadurch, dass

sich die Serie um vor allem typisch männliche Institutionen dreht (Polizei, Militär, kriminelle Untergrundbanden etc.), in denen die Demonstration von Männlichkeit eine Rolle spielt. Vor diesem Hintergrund stellt sich nicht nur die Frage, inwiefern BABYLON BERLIN historische Vorstellungen von Männlichkeit inszeniert, sondern auch die Frage, was über aktuelle Diskurse diesbezüglich ausgesagt wird. Welche Möglichkeiten von Männlichkeit werden in der Serie entworfen und welche werden als erstrebenswert inszeniert? Ausgehend von diesen Überlegungen ergibt sich die folgende These: BABYLON BERLIN zeigt, wie traditionelle Männlichkeitsbilder in Zeiten gesellschaftlicher Veränderungen hinterfragt werden, und stellt emotionale, verletzte Männlichkeit als eine positive Alternative zur hegemonialen Männlichkeit dar. Dies soll durch die Analyse und den Vergleich der beiden Figuren Bruno Wolter und Gereon Rath veranschaulicht werden, wobei sowohl die Figuren als auch ihre Beziehung zueinander im Zentrum stehen.

Theoretische Vorüberlegungen: Der Geschlechterdiskurs

Der Geschlechterdiskurs befasst sich grundlegend mit der Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht. Im Zentrum steht die Erkenntnis, dass das, was wir als soziales Geschlecht oder als Geschlechterrollen verstehen, nicht auf biologischen Unterschieden basiert, sondern maßgeblich durch soziale und kulturelle Prozesse konstruiert wird (vgl. Connell 1985: 262). Simone de Beauvoir legt in ihrem Werk *Das zweite Geschlecht* den Grundstein für die These, dass Geschlechterrollen keine natürliche Gegebenheit sind, sondern durch gesellschaftliche Prozesse geformt werden (vgl. Beauvoir 1968: 11). Geschlecht, in dieser Auffassung, ist also nicht einfach ein biologisches Merkmal, sondern ein Produkt sozialer Praxis und diskursiver Aushandlungen. Georg Herbert Mead und Talcott Parsons betrachten Geschlecht als ein soziales Skript, welches Menschen lernen und ausführen, und das durch verschiedene Sozialisationsinstanzen wie Schule oder Familie vermittelt und internalisiert wird (vgl. Connell 1985: 262).

Raewyn Connell entwickelte in den 1980er-Jahren das Konzept der hegemonialen Männlichkeit, das in der kritischen Männlichkeitsforschung zentral ist. Sie betont, dass Männlichkeit nicht einheitlich ist, sondern in verschiedenen Formen existiert, die durch Faktoren wie Klasse, Ethnie und Sexualität beeinflusst werden. Connell unterscheidet vier Haupttypen von Männlichkeit: hegemonial, untergeordnet, komplizenhaft und marginalisiert. Hegemoniale Männlichkeit, obwohl nicht die häufigste, ist normativ und repräsentiert die derzeit am meisten anerkannte Form von Männlichkeit, während untergeordnete, oft homosexuelle Männlichkeit, herabgesetzt wird. Komplizenhafte Männer unterstützen das hegemoniale System, ohne es vollständig zu verkörpern. Gewalt spielt eine zentrale Rolle in der Aufrechterhaltung hegemonialer Männlichkeit und demonstriert Macht, offenbart jedoch auch deren Krisenanfälligkeit. Connell verwendet den Begriff „Krisentendenz“ (Connell 1985: 139), um auf die Fragilität der modernen

Geschlechterordnung hinzuweisen, in der die Legitimation patriarchaler Macht zunehmend in Frage gestellt wird.

Die traditionellen Erwartungen an Männer – wie die Rolle des Ernährers und Beschützers – stehen heute in einem Spannungsfeld zu den modernen Anforderungen, die Flexibilität, emotionale Intelligenz und partnerschaftliche Gleichstellung verlangen (vgl. Bundesministerium 2014: 11). Männer sehen sich zunehmend mit widersprüchlichen Erwartungen konfrontiert, sowohl von der Gesellschaft als auch von ihren Partnerinnen in heterosexuellen Partnerschaften. Viele Frauen wünschen sich in ihren Partnern einen Mann, der einerseits traditionell männliche Eigenschaften wie Ehrgeiz, Durchsetzungsvermögen und die Fähigkeit, die Familie finanziell zu versorgen, aufweist. Andererseits wird auch von Männern erwartet, dass sie eine sensible, flexible und gefühlvolle Seite zeigen, die bisher oft feminin konnotiert wurde. „[W]eiche, ganzheitliche, emotionale Facetten“ (ebd.: 34) sind heute mindestens genauso erwünscht, wie Durchsetzungsvermögen und Zielstrebigkeit. Diese Erwartungen beinhalten die Fähigkeit, Zärtlichkeit zu zeigen, ein Gespür für die Bedürfnisse anderer Menschen zu entwickeln und sich aktiv an der emotionalen Arbeit in der Partnerschaft zu beteiligen (vgl. ebd.: 35). Männer sehen sich nun vor die Aufgabe gestellt, zwischen dem traditionellen Rollenbild des ‚starken Ernährers‘ und den neuen Erwartungen an eine weiche Männlichkeit, die emotionale Intelligenz und soziale Kompetenz einschließt, ‚jonglieren‘ zu müssen.

Dennoch spielt die Abgrenzung von Weiblichkeit und damit die Ablehnung von typisch weiblichen Eigenschaften wie Fürsorglichkeit und Emotionalität auch heute in der Demonstration von Männlichkeit eine wesentliche Rolle (vgl. Stuve/Debus 2012: 58). In dem vergangenen Jahrzehnt hat dieses Muster durch die sozialen Medien ein neues Ausmaß erreicht. Die sogenannte ‚Manosphere‘, ein Netzwerk von Online-Communities, Blogs und Podcasts, die sich mit Männlichkeit befassen, befeuert die Vorstellung von einer einzigen richtigen Männlichkeit, die sogenannte ‚Alpha-Männlichkeit‘ (vgl. Rothermel 2020: 495). Diese Subkultur propagiert ein hegemoniales Bild des Mannseins, das auf der Abwertung des Weiblichen und der Ablehnung von Feminismus basiert (vgl. ebd.: 500 f.). Vertreter wie Andrew Tate betonen, dass Männlichkeit durch Arbeit, Leidenschaft und emotionale Härte definiert wird. Gefühle und Schwächen werden als unmännlich und schädlich abgetan. Männer werden dazu angehalten, sich als stark, dominant und unabhängig zu inszenieren, während Frauen auf eine untergeordnete Rolle reduziert werden, die vor allem darin besteht, sich um Haushalt und Kindererziehung zu kümmern (vgl. ZDFinfo 2024). Solche Ideologien bilden eine Reaktion auf den gesellschaftlichen Wandel ab, in dem traditionelle Geschlechterrollen zunehmend in Frage gestellt werden. Für viele Männer, die mit alten Strukturen aufgewachsen sind, scheint dieser Wandel eine Bedrohung zu sein. Die einfache und klare Struktur, die diese Ideale bieten, gibt vielen Männern Halt und Orientierung in einer Welt, die ihnen zunehmend ambivalente und widersprüchliche Signale sendet.

Bruno Wolter als Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit

Das Verhältnis zwischen Gereon Rath und Bruno Wolter in der Serie BABYLON BERLIN ist durch ein ständiges Machtspiel und Konkurrenzverhalten geprägt. Von Beginn an steht Misstrauen im Zentrum ihrer Beziehung. Wolter fühlt sich durch Rath's Handlungen bedroht, insbesondere nachdem Rath ein vertrauliches Gespräch mit dem Polizeichef Benda führt („Ich will nicht der Trottel sein, der die ganze Zeit im Dunkeln tappt.“ BABYLON BERLIN, S1 E3: 29:45). Dieses Misstrauen offenbart eine Unsicherheit in Wolters Charakter, die aus seiner Angst hervorgeht, seine Position als hegemonialer Mann zu verlieren. Wolters Bedürfnis, die Kontrolle zu behalten und Dominanz auszustrahlen, ist symptomatisch für seine Angst, aus der Position des überlegenen Mannes herauszufallen.

Bruno Wolter ist von kräftiger Statur und breit gebaut. Seine physische Erscheinung verkörpert das Bild des klassischen, dominanten Mannes, der seine Männlichkeit durch Körperkraft und körperliche Präsenz ausdrückt. Wolters robuste Erscheinung steht für eine traditionelle, hegemoniale Männlichkeit, die auf Stärke basiert. Auch abseits seiner äußeren Erscheinung verkörpert die Figur Bruno Wolter ein besonders rigides und traditionelles Männlichkeitsbild, das deutlich von militärischen Werten und einem soldatischen Leitbild geprägt ist. Wolters Vorstellung von Männlichkeit basiert auf Eigenschaften wie Widerstandsfähigkeit, physischer und psychischer Stärke und einer hohen Bereitschaft zur Gewaltanwendung. Diese Attribute sind typisch für ein Ideal von Männlichkeit, welches in vielen militärischen Kreisen des frühen 20. Jahrhunderts noch weit verbreitet war. Wolters männliches Selbstverständnis ist untrennbar mit seiner Vergangenheit und seinen Erfahrungen als Soldat im Ersten Weltkrieg verbunden. Diese Idealisierung des soldatischen Männlichkeitsbildes spiegelt sich in seinem Verhalten gegenüber anderen Figuren in der Serie wider. In der ersten Folge der Serie BABYLON BERLIN äußert sich Wolters Verachtung gegenüber Männern, die seinem Ideal nicht entsprechen, besonders deutlich in der Szene, in der er abfällig von „kaputten Automaten“ spricht (S1 E1: 19:52). Diese Aussage bezieht sich auf Männer, die physisch oder psychisch durch den Krieg gezeichnet sind, also beispielsweise unter posttraumatischen Belastungsstörungen (PTBS) leiden. Indem er sie als „kaputte Automaten“ bezeichnet, entmenschlicht Wolter diese Männer und spricht ihnen ihre Männlichkeit ab. Auch andere Männer, die nicht Wolters Vorstellung von Männlichkeit entsprechen, werden von ihm auf ähnliche Weise behandelt. Als er Stephan Jännike fragt, ob dieser Auto fahren könne und Jännike mit „Wie bitte?“ antwortet, reagiert Wolter spöttisch: „Auto fahren? Brumm Brumm?“ (S1 E2: 31:55). Sein Umgang mit Frauen spiegelt ebenfalls dieses hegemoniale Männlichkeitsverständnis wider. Während er einerseits fürsorglich zu seiner

alkoholkranken Frau ist, demonstriert er andererseits seine Dominanz in der Beziehung zu Charlotte Ritter, deren Körper er sich erkauft, und die er erpresst (S1 E4: 37:40–40:40).

Die Notwendigkeit, stets stark, unerschütterlich und gewaltbereit zu sein, erlaubt ihm keine Schwäche oder Verletzlichkeit – Aspekte, die er deshalb auch bei anderen nicht toleriert. Wolters Gewaltbereitschaft und seine emotionale Kälte (vgl. Lethen 2002: 33–168) sind letztlich Ausdruck einer tiefen Unsicherheit, die mit der Angst verbunden ist, selbst als unmännlich oder schwach angesehen zu werden. Diese Angst ist in der Serie symbolisch für die allgemeine Instabilität, da traditionelle Strukturen – einschließlich der Vorstellungen von Männlichkeit – ins Wanken geraten und neue gesellschaftliche Normen und Rollenbilder entstehen. Wolter klammert sich an ein überkommenes Männlichkeitsideal, weil es ihm in dieser Zeit des Wandels eine vermeintliche Sicherheit bietet. Seine Abwertung anderer Männer ist dabei eine Strategie, um die eigene Identität und Machtposition zu stabilisieren. Bruno Wolters Unsicherheit und seine Angst, seine Dominanz als Mann zu verlieren, äußern sich deutlich in seiner Beteiligung am Putschversuch zur Wiedereinführung des Kaiserreichs. Darüber hinaus ist die *Mise-en-scène* der Szenen, in denen der Putschversuch geplant wird, mit zahlreichen Objekten versehen, die Hypermaskulinität symbolisieren, wie Bier, Fleisch und Zigaretten (S2 E5: 19:50). Seine Beteiligung verdeutlicht, dass Wolter mit dem gesellschaftlichen Wandel und den aufkommenden modernen Werten nicht übereinstimmt. Er klammert sich an die traditionellen Strukturen und Hierarchien des Kaiserreichs, in denen seine Vorstellung von Männlichkeit unangefochten war. Durch seine Unterstützung des Putsches versucht Wolter, die alte Ordnung wiederherzustellen, in der er sein Idealbild von Männlichkeit an der Spitze der Hierarchie sieht.

Gereon Rath: Zwischen Selbst- und Fremdbestimmung

Im Gegensatz zu Bruno Wolter wird Gereon Rath durch eine eher kleine, fast hager wirkende Erscheinung charakterisiert. Dies wird häufig in Dialogsequenzen mit anderen Männern deutlich, die in Schuss-Gegenschuss-Montagen mit Over-the-shoulder-Shots gefilmt sind, weil sie dann zwischen leichter Untersicht und leichter Aufsicht wechseln (z. B. S1 E1: 8:36–9:09/11:20–11:26/E6: 11:13–11:20), oder wenn Rath direkt hinter Wolter steht (S1 E4: 5:38/6:51/E6: 28:04). Diese körperliche Erscheinung passt zu seiner oft zurückhaltenden und introvertierten Art. Er ist kein Prototyp des kräftigen, robusten Mannes, sondern verkörpert eine fragilere Männlichkeit, die mit inneren Konflikten und Unsicherheiten kämpft. Trotzdem – oder gerade deshalb – wird er als attraktiv inszeniert, da gleich mehrere Frauen im Laufe der Serie Interesse an ihm bekunden; neben Helga Rath und Charlotte Ritter sind dies auch Elisabeth Benke und Tilly Brooks.

Rath wird in *BABYLON BERLIN* von Beginn an als eine komplexe und ambivalente Figur dargestellt, deren Männlichkeitskonzept sich deutlich von den tradierten

Idealen der Weimarer Republik unterscheidet. Bereits die erste Sequenz, die durch die interne Okularisierung Raths eingeführt wird, unterstreicht seine Verletzlichkeit: Rath befindet sich in einer Therapiestunde (S1 E1: 00:25–02:30), wodurch er dem Ideal eines psychisch starken Mannes nicht entspricht. Die Tatsache, dass er auf therapeutische Hilfe angewiesen ist und sich mit seinen Ängsten auseinandersetzen muss, stellt einen klaren Bruch mit diesem Idealbild dar. Seine zitternde Hand, die in der nächsten Szene gezeigt wird, und die er medikamentös unter Kontrolle zu bekommen versucht, unterstreicht seine physische und emotionale Instabilität aufs Deutlichste (S1 E1: 5:55–6:20) (vgl. Mitterhofer/Andreatta 2020: 36). Rath wird hier nicht als der typische, unerschütterliche Held präsentiert, sondern als jemand, der mit inneren Dämonen kämpft und versucht, Kontrolle über seinen Körper und seine Gefühle zu erlangen.

Durch die darauffolgende Sequenz wird ebenfalls ein augenscheinliches Machtgefälle zwischen Rath und seinem Kollegen Bruno Wolter etabliert. Wolter kommentiert höhnisch Raths Toilettengang und steht dabei einige Stufen erhöht. Rath sieht leicht beschämt zu ihm hinauf und bleibt still (S1 E1: 06:48). Diese Dynamik setzt sich fort: Wolter nutzt Gewalt, um seine Macht zu demonstrieren, wie etwa, nachdem der Pornoregisseur König Rath ins Gesicht spuckt (S1 E1: 8:50–09:05). Rath hingegen verzichtet bewusst auf solche Machtdemonstrationen und reagiert nicht auf die Provokationen. Diese Machtdifferenzen werden symbolisch überhöht, wenn Rath in der darauffolgenden Szene bei einer Verfolgung seine Waffe verliert und dadurch symbolisch entmännlicht wird (S1 E1: 10:25). Wolter rettet ihm daraufhin das Leben und blickt ihn überheblich an. Die Hierarchie zwischen den beiden Männern wird durch den Over-the-shoulder-Shot, in dem Wolter in einer amerikanischen Einstellung gezeigt wird, weiter unterstrichen (S1 E1: 11:14).

Die Verhörszene zwischen Bruno Wolter und Alex König in der ersten Folge ist nicht nur interessant, weil sie erneut Wolters Gewaltbereitschaft in Szene setzt, sondern auch, weil sie zudem tiefere Einblicke in die bewusste Selbstdarstellung von Gereon Rath bietet. König beschreibt Rath als „ehrgeizig, verbissen“ und katholisch (S1 E1: 24:00/25:10) – Eigenschaften, die viel darüber aussagen, wie sich Rath inszeniert. Diese Beschreibung spiegelt genau die Eigenschaften wider, die Rath bewusst nach außen hin zu vermitteln versucht, um als anständiger und pflichtbewusster Mann wahrgenommen zu werden. In der Weimarer Republik, einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs und der Unsicherheit, war es für Männer wie Rath von entscheidender Bedeutung, ein Bild von Disziplin zu wahren und, wie bereits erläutert wurde, werden Ehrgeiz und Erfolg auch heute noch mit Männlichkeit konnotiert. In der zweiten Folge der ersten Staffel wird jedoch deutlich, dass Rath dieser Darstellung von sich nicht nachkommen kann. Nachdem König sich vor seinen Augen das Leben nimmt (S1 E2: 7:30), flüchtet Rath auf die Toilette, wo er einer Zitterattacke ausgeliefert ist. Charlotte Ritter findet ihn zitternd, eingenässt und zusammengekrümmt auf dem Boden. Hilflös ist er auf Ritter angewiesen, was durch

eine starke Aufsicht auf seinen Körper untermalt wird (S1 E2: 7:53–10:38). Dies sind die Momente, in denen das Bild, das Rath von sich aufrechterhalten möchte, bricht.

Ähnlich verläuft es in der Beziehung zu seinem Neffen Moritz. Teilweise versucht sich Rath einem traditionellen, konservativen Bild von Männlichkeit anzupassen. Er versucht, Autorität auszuüben und in die Rolle des Familienoberhauptes zu schlüpfen, wobei er sich an den strengen und autoritären Stil seines eigenen Vaters und seines Bruders anlehnt (S2 E2: 3:18). Dabei schreckt er auch nicht vor Gewaltanwendung zurück (S3 E3: 16:27). Diese Rolleneinnahme wirkt unnatürlich und aufgesetzt, was dazu führt, dass Moritz ihn nicht als Autoritätsperson anerkennt und ihm gegenüber sogar Dominanz ausstrahlt (S2 E2: 4:00; E3: 21:50). Der innere Konflikt über die Zustimmung oder die Ablehnung der traditionellen, hegemonialen Geschlechterrollen wird durch seine Zeugenaussage über die Geschehnisse des 1. Mai repräsentiert, da er eigentlich aus moralischen Gründen seine Komplizenschaft ablehnt, im Endeffekt aber der Privilegien halber dennoch die Polizei schützt und in seiner Aussage die Geschehnisse zugunsten der Polizei verdreht. Rath befindet sich in einem Zwiespalt zwischen der Anpassung an die Erwartungen und dem Ausbrechen aus ihnen.

Rath versucht sich zwar dem Ideal eines Mannes anzupassen, kann jedoch nicht dem hegemonialen Männlichkeitstyp zugeordnet werden. Doch auch die komplizenhafte Männlichkeit wird nicht von Rath repräsentiert. Weder steigt er auf misogynen Sprüche seitens seiner Kollegen ein (S1 E4: 20:04–20:21) noch stimmt er den Normen von hegemonialen Verhaltensweisen unhinterfragt zu, was z. B. dadurch deutlich wird, dass er Wolters Gewaltanwendung nicht unterstützt. Außerdem scheint Rath im Gegensatz zu Figuren wie Bruno Wolter oder Josef Blohm weniger Probleme mit dem Wandel der Geschlechterrollen zu haben, der in der Weimarer Republik zunehmend spürbar wird. Seine Beziehung zu Charlotte Ritter ist dafür ein klares Beispiel. Rath fühlt sich durch Ritters Selbstbewusstsein nicht eingeschüchtert oder in seiner Männlichkeit angegriffen. Dies wird bei ihrem ersten Aufeinandertreffen bereits szenisch dargestellt, indem sie parallelisiert werden. Sie laufen gegeneinander, reichen sich ihre fallengelassenen Fotos und wiederholen gegenseitig ihre Sätze (37:55–38:40). Teilweise wird Rath ihr filmisch sogar unterlegen dargestellt, etwa wenn er in Bezug auf die Papiere zu den Eisenbahnwagons auf ihre Hilfe angewiesen ist und er von unten zu ihr hinaufschaut (S2 E1: 17:52). Diese Darstellung zeigt, dass Rath der ‚neuen Frau‘ der Weimarer Republik – selbstbewusst, unabhängig und beruflich engagiert – mit Respekt begegnet. Er hält demnach nicht an den starren Geschlechterhierarchien fest, die seine überlegene Position sichern würden.

Ein entscheidender Moment für Rath ist die Entdeckung der pornografischen Filme, in denen er seinen Vater erblickt (S1 E8: 32:19). Diese Erfahrung führt zu einer tiefen Erschütterung und einem Bruch mit dem Bild des Vaters als überlegene Autoritätsfigur. So erfährt man aus Erinnerungsfetzen Raths, dass er in einem von

seinem Vater geprägten, ständigem Konkurrenzverhältnis zu seinem Bruder stand, was durch das Liebesaus mit Helga nur noch untermauert worden ist. Der Vater sah in Anno mehr Führungskraft und hat sich diesen Sohn aus dem Krieg zurückgewünscht (S2 E3: 33:30/36:00). Rath's Entscheidung, sich von seinem Vater zu distanzieren, symbolisiert auch einen Bruch mit dem traditionellen Männlichkeitsbild, welches sein Vater verkörpert (S1 E8: 34:20). Der finale Akt des gemeinsamen Verbrennens der Filme mit Wolter, begleitet von einem symbolischen Wolfsgeheul, könnte als Versuch verstanden werden, die Werte von Stärke und Freiheit neu zu definieren (35:40). Der Wolf als Symbol für Wildheit und Mut steht hier möglicherweise für Rath's Versuch, eine neue, eigene Männlichkeit zu finden, die nicht länger von äußeren Erwartungen und hegemonialen Normen bestimmt wird.

Das Duell zwischen Rath und Wolter

Die Konkurrenz zwischen Rath und Wolter manifestiert sich in mehreren Duellen, sowohl verbal als auch körperlich. Diese ständigen Auseinandersetzungen verdeutlichen, wie Männlichkeit in der Serie als etwas dargestellt wird, das ständig erkämpft und verteidigt werden muss. Eine Schlüsselszene, die das Verhältnis zwischen Rath und Wolter und die damit verbundene Machtdynamik verdeutlicht, findet in Folge sechs der ersten Staffel statt, als Wolter Rath provozierend als „Flattermann“ bezeichnet (31:13). Die anschließende körperliche Auseinandersetzung repräsentiert nicht nur einen Dominanzkampf, sondern auch den Wettstreit um die Definition von Männlichkeit (32:00–33:00). Während Wolter in seinem Männlichkeitsbild gefestigt bleibt, bewegt sich Rath zwischen verschiedenen Rollenbildern hin und her und zeigt eine Ambivalenz in Bezug auf Männlichkeitsbilder. Während er sich von Wolters Vorstellung von harter Männlichkeit distanziert, ist er gleichzeitig bestrebt, den Anforderungen der Gesellschaft gerecht zu werden.

Die Spannung zwischen Rath und Wolter kulminiert in der zweiten Staffel: Es kommt erneut zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung, bei der Wolter klar die Oberhand hat (E5: 26:25–26:55). Die filmische Darstellung von Wolters Gesicht, während er Rath zu erwürgen versucht, lässt ihn dabei monströs und verzerrt erscheinen, was seine bedrohliche und unheimliche Natur hervorhebt (26:52). Das Bild ist weit entfernt von einem bewundernswerten Helden. Zwar ist Rath Wolter physisch unterlegen, dennoch repräsentiert er den moralisch Integrieren, gemessen an heutigen demokratischen Werten, was sich in der Verhinderung des Staatsstreiches manifestiert. Im direkten Vergleich gibt es für seine Figur weitaus mehr Identifikationspotenzial: Durch subjektive Kameraeinstellungen und die Einbindung seiner Vorgeschichte können Sympathien für ihn und sein Handeln aufgebaut werden. Gleichzeitig werden Wolters Gewaltbereitschaft und seine Motive stetig illegitimer.

In der siebten Folge der zweiten Staffel rettet er Charlotte Ritter das Leben, nachdem Wolter versucht hat, die beiden zu ertränken. Anschließend trägt er ihren geschwächten Körper heldenhaft in den Armen. Trotz dieser Heldenhaftigkeit wird Rath nicht zum hypermaskulinen, hegemonialen Mann, der für seine Härte und Gewaltbereitschaft belohnt wird. Er bleibt schwankend zwischen verschiedenen Männlichkeitskonzepten. Die Opposition zwischen den beiden gipfelt in der letzten Folge der zweiten Staffel, wenn Rath und Wolter sich auf den Eisenbahnwaggons gegenüberstehen, um sie herum die an Western Filme erinnernde weite Landschaft – quasi eine Hommage an ein obsoletes Männlichkeitsbild (S2 E8: 21:39) (vgl. Kißling/Neumeiers 2021: 140). Nach einigen Schusswechseln trifft Rath den finalen Schuss daneben, in einen der mit Giftgas geladenen Wagons. Doch dieser Schuss ist es, der seinem Kollegen das Leben kostet, indem sich Wolter siegessicher die Zigarette anzündet und sich damit selbst in Brand setzt. Dadurch wird Wolters Verkörperung hegemonialer Männlichkeit als zutiefst problematisch und letztlich nicht erstrebenswert dargestellt. Sein ständiges Bedürfnis, Dominanz über andere Männer auszuüben, sei es durch Einschüchterung, Demütigung oder körperliche Gewalt, enthüllt die destruktiven Aspekte dieser Männlichkeitsform. Wolters Verhalten führt ihn zu einer zunehmend isolierten und monströsen Figur, die am Ende scheitert. Die Serie zeigt damit, dass die aggressive, herrschsüchtige Ausprägung von Männlichkeit nicht als idealisiert, sondern vielmehr als moralisch und sozial verwerflich zu betrachten ist. Wolters Untergang dient als Warnung vor den Gefahren eines Männlichkeitsideals, das auf der Unterdrückung anderer basiert.

Die zweite Staffel endet mit Rath's Realisierung der Wahrheit. Geplagt von Schuldgefühlen über den Tod seines Bruders im Krieg, bricht er in den Armen seines Therapeuten zusammen, den er in seiner psychischen Verwirrung für seinen Bruder hält (S1 E8: 45:30). Diese Szene markiert einen entscheidenden Punkt in Rath's Charakterentwicklung: Er beginnt, sich mit den traumatischen Erlebnissen seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen, anstatt sie zu verdrängen, und zeigt damit, dass wahre Stärke nicht im Verdrängen von Gefühlen, sondern im Anerkennen und Verarbeiten von Schmerz liegt. Das Bild des starken Männlichkeitsideals wird durch den Sieg des nahbaren, sich verletzlich zeigenden Mannes als Mythos entlarvt.

Insgesamt reflektiert *BABYLON BERLIN* nicht nur die Krise der Männlichkeit in der Weimarer Republik, sondern auch die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Männlichkeitskonzepten, die im Produktionszeitraum der Serie, nicht zuletzt durch den Boom der sozialen Medien, an gesellschaftlicher Relevanz gewonnen haben. Die Serie verdeutlicht, dass Männlichkeit kein starres Konstrukt ist, sondern vielfältige Ausdrucksformen besitzen kann, die unabhängig von traditionellen Machtstrukturen existieren und als positiv bewertet werden können. Zugleich kritisiert sie jene Formen von Männlichkeit, die auf Dominanz, patriarchalen Privilegien und emotionaler Kälte basieren, und stellt eine Form von Männlichkeit in den

Vordergrund, die durch Empathie, Verletzlichkeit und Selbstreflexion gekennzeichnet ist.

Literarische Texte und andere Quellen

ZDFinfo Dokus & Reportagen (10.5.2023): *Alpha-Mann & Frauenhasser: Wer ist Social-Media Star Andrew Tate?* ZDFinfo Doku [1:59–2:09], YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=56hlKXFX_uE (30.09.2024).

Filme & Serien

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

Forschungsliteratur

Beauvoir, Simone de (1968): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbeck bei Hamburg.

Bundesministerium für Familie Senioren Frauen und Jugend (2014): *Jungen und Männer im Spagat: Zwischen Rollenbildern und Alltagspraxis. Eine sozialwissenschaftliche Untersuchung zu Einstellungen und Verhalten*. 2. Aufl. S. 11. <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/service/publikationen/jungen-und-maenner-im-spagat-zwischen-rollenbildern-und-alltagspraxis-82866>.

Connell, Raewyn (1985): „Theorising Gender“. In: *Sociology (Oxford)* 19, S. 260–272.

Lethen, Helmut (2002): *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*. Berkeley.

Mitterhofer, Hermann u. Pia Andreatta (2020): „BABYLON BERLIN“. In: Gerald Poscheschnik (Hg.): *Suchtfaktor Serie. Psychoanalytisch-kulturwissenschaftliche Perspektiven auf GAME OF THRONES, BABYLON BERLIN und Co*. Gießen, S. 27–46.

Rothermel, Ann-Kathrin (2020): „Die Manosphere. Die Rolle von digitalen Gemeinschaften und regressiven Bewegungsdynamiken für on- und offline Antifeminismus“. In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 33, S. 491–505.

Stuve, Olaf u. Katharina Debus (2012): „Männlichkeitsanforderungen. Impulse kritischer Männlichkeitstheorie für eine geschlechterreflektierte Pädagogik mit Jungen“. In: Katharina Debus u. a. (Hg.): *Geschlechterreflektierte Arbeit mit Jungen an der Schule. Texte zu Pädagogik und Fortbildung rund um Jungen, Geschlecht und Bildung*. Berlin, S. 43–60.

Voigt, Anna (2017): *Inszenierte Formen von Männlichkeit in TV-Serien. Fürsorglichkeit und die Stabilität männlicher Herrschaft in Six Feet Under*. Wiesbaden.

Räume, (Gegen)Öffentlichkeit und Charlotte Ritter als Türöffnerin

Jojo Hofmann

Abstract

Öffentliche und private Räume und ihre Unterteilung in *BABYLON BERLIN* durchziehen gesellschaftliche Machtstrukturen und Distinktionslinien. Die Ordnungssätze beschreiben deutlich, welche Figuren sich wo aufhalten können, und welche Handlungen in den jeweiligen Räumen erlaubt sind. Charlotte Ritter überwindet jedoch soziale und räumliche Grenzen mithilfe ihrer ‚Fluidität‘, nutzt unterschiedliche Rollen und erschließt Räume, die anderen verwehrt bleiben. Ihre Wandelbarkeit ermöglicht es ihr, Raumgrenzen dynamisch zu unterlaufen und damit zu hinterfragen.

Schlagwörter

Raumstruktur, Geschlecht, Klasse, gesellschaftliche Distinktionslinien, Öffentlichkeit, Privatheit

Öffentlichkeit, Gegenöffentlichkeit (und Privatheit)

Räume, private wie öffentliche, spielen eine maßgebliche Rolle in *BABYLON BERLIN* (D 2017–). Neben der Straße werden vor allem Bars, Restaurants und Kaffeehäuser als zentrale öffentliche Orte vorgestellt. Die Straße ist dabei in verschiedene Räume unterteilt, die im Laufe der Serie weiter ausdifferenziert werden. So gibt es das Treiben auf dem Alexanderplatz und auf den größeren Straßen, wo auch Demonstrationen stattfinden, gebettelt wird oder Kaufgeschäfte getätigt werden. Hinzu kommen die Hinterhöfe und Seitenstraßen, in denen sich hauptsächlich die Unterschicht bewegt, und regelmäßig Toni und Charlotte, nicht jedoch Gereon oder Nyssen zu sehen sind. Personen der Oberschicht halten sich grundsätzlich wenig auf der Straße auf und sind – wenn überhaupt – meist in Autos unterwegs. Der öffentliche Raum ist folglich an materiellen Distinktionslinien entlang organisiert.

Das Modell der klaren Trennung von privaten und öffentlichen Räumen transportiert verschiedene weitere gesellschaftliche Distinktionslinien: Dem privaten Raum werden intime und emotionale Aspekte (z. B. Sexualität) und Familie zugeordnet, während sich der öffentliche Raum durch Lohnarbeit, Politik und rationale Dinge auszeichnet (vgl. Schuster 2010: 77). Dabei verschleiert diese binäre Aufteilung, dass gerade heteronormative Strukturen sich durch alle Alltagsbereiche ziehen und diese strikte Trennung erst hervorbringen (beispielsweise in Form von privater Care-Arbeit und öffentlicher Lohnarbeit und ihrer Aufteilung) (vgl. ebd.: 77 f.). Die Öffentlichkeit ist vor allem männlich und bürgerlich markiert, was die Ordnungssätze dieses Raumes prägt und reglementiert, wer hier sichtbar ist und

sprechen kann und wer nicht (vgl. Fraser 1996). Die Proteste des 1. Mai widersprechen dem Ordnungssatz der Bürgerlichkeit des Raumes und erfahren dementsprechend polizeiliche Repressionen, mit dem Ziel, sie aus dem Raum zu verdrängen.

Zudem sehen wir vor allem männliche Figuren im Aschinger essen oder in Kaffeehäusern und Restaurants sitzen und dort über Politik und Arbeit sprechen. Die meisten weiblichen Figuren sind mit dem privaten Zuhause verknüpft, wie beispielsweise Wolters Frau, Charlottes ältere Schwester Ilse, Elisabeth Behnke oder Greta in ihrer Arbeit bei Familie Benda. Sexualität findet abseits des privaten Raumes nur in öffentlichen Randbereichen und an heteronormativen Grenzen entlang statt. So gibt es das Bordell im Keller des Moka Efti, in dem männlich gelesene Freier weiblich gelesene Sexarbeiterinnen aufsuchen. Außerdem werden Avancen der männlichen Gäste gegenüber Besucherinnen des Tanzsaals gezeigt. Andere Formen von Sexualität gibt es hier nicht.

Es gibt jedoch öffentliche Orte, an denen queere Sexualität stattfindet. Dies kann mit Nina Schusters Begriff der ‚gegenöffentlichen Raumproduktion‘ gefasst werden (vgl. Schuster 2010: 92). Neben der bürgerlichen und männlichen Öffentlichkeit werden Gegenöffentlichkeiten begründet, die *andere* politische Verhaltensweisen und Normen ermöglichen, in denen also andere Ordnungssätze gelten als die sonst dominanten (vgl. ebd.: 87): „In Gegenöffentlichkeiten gelten dabei eigene Regeln und alternative Lebensvorstellungen und Abläufe, sowie andere Vorstellungen darüber, was sagbar sei und was nicht“ (ebd.). Am deutlichsten wird dies in BABYLON BERLIN neben dem Cruising Spot im Park, wo sich schwule Paare zwischen den Büschen suchen und finden, in der Bar der Holländer, „a space where men dance with men, women with women, and where gender is not determined by biological sex“ (Samper Vendrell 2024: 148).

Das Moka Efti und gesellschaftliche Hierarchien

Die Weimarer Gesellschaft wird durch ihre Klassenunterschiede charakterisiert. Dies wird zum einen besonders in den verschiedenen privaten Räumen deutlich (von Nyssens Schloss über Wolters mittelständische Wohnung hin zur prekären überfüllten Wohnsituation der Familie Ritter), zum anderen wohnen diese Klassenunterschiede auch den Raumstrukturen selbst inne, wie am Moka Efti deutlich wird. Wolters beschreibt das Lokal Gereon gegenüber wie folgt: „Da gehen die Bonzen rein. Erst fressen und quatschen, dann tanzen und vögeln. Politiker, Bankiers, unsere Chefs...“ (BABYLON BERLIN, S1 E8: 17:03–17:12). Diese Personen sind auf der Galerie zu finden, wie beispielsweise Nyssen, der Polizeipräsident, Wendt oder der russische Diplomat Trochin. Im Tanzsaal selbst finden sich hauptsächlich Menschen der bürgerlichen Mittelschicht, wie Stephan und Rudi. Unten im Keller befindet sich ein Bordell, in dem Personen vom ‚Rand‘ der Gesellschaft arbeiten. Prekär beschäftigte Personen der Unterschicht sind hauptsächlich protestierend vor dem Lokal auf der Straße zu sehen.

Diese Raumzuordnungen können auch als Ordnungssätze beschrieben werden, in denen Grenzübertritte nur begrenzt möglich sind. So können beispielsweise Freier gegen Bezahlung aus dem Tanzsaal in den Keller übertreten, verlassen diesen jedoch nach Abschluss der gezahlten Dienstleistung wieder. Charlotte erscheint hier als Grenzwandlerin: Sie ist regelmäßig im Tanzsaal und an der Bar zu sehen, obwohl sie Greta sagt, dass sie sich das alles nicht leisten könne. Gleichzeitig arbeitet sie als Sexarbeiterin im Bordell und befindet sich somit während ihrer Besuche des Lokals ebenfalls im Keller. Auf den ersten Blick scheinen die Ordnungssätze des Tanzsaals ihren Aufenthalt in diesem Raum zuzulassen, jedoch gilt dies nur temporär, da sie dabei stets durch ein Signal eines Kellners in den Keller abrufbar ist. Zugang zur Galerie hat sie nur durch das Übernehmen der Rolle als Kellnerin, auch dieser Aufenthalt im Raum ist temporär. Durch ihre beinahe stattfindende Enttarnung durch den russischen Botschafter zeigt sich ebenfalls, dass ihr Grenzübertritt den Ordnungssätzen des Raumes widerspricht.

Charlotte Ritter als Türöffnerin

Charlotte wird aufgrund ihrer Herkunft und ihres Frauseins aus Räumen ausgeschlossen. Das fällt besonders im Rahmen ihrer Polizeiarbeit auf: Als sie als Protokollantin Eintritt in die Gerichtsmedizin erhält, wird sie aufgrund ihrer mündlichen Teilhabe an der Situation des Raumes verwiesen (S1 E4: 20:02–20:28) und auch grundsätzlich trotz guter Polizeiarbeit von Männern nicht ernst genommen (vgl. Reimers 2024: 244). Dieser Ausschluss ermöglicht ihr wiederum, andere Ermittlungswege zu beschreiten. Während Gereon und andere Polizisten immer wieder betonen, dass sie in ihrer Arbeit an bestimmte Regeln der Ermittlungsarbeit und an politische Absprachen gebunden seien, ist Charlotte in dieser Hinsicht deutlich freier. So erhält sie bzw. verschafft sie sich immer wieder Zugang zu Informationen und verschlossenen Räumen, wie der Druckerei der Trotzki*innen, dem Zug aus Russland oder der Wohnung der Sorokina. Ebenso verschafft sie sich durch ihre Beziehung zu Gereon Zugang zur polizeilichen Ermittlung und nimmt an politischen und polizeilichen Gesprächen in der Öffentlichkeit, wie beispielsweise im Aschinger teil, was sonst männlichen Figuren vorbehalten bleibt. Auch in Bezug auf die verschiedenen Räume der Stadt bewegt sie sich fluide über Grenzen, die andere Figuren davon abhalten: „Sie bewegt sich souverän durch die unterschiedlichsten Milieus und Schichten – von der Männerwelt des Polizeidienstes bis zu den Nachtclubs der – nach heutigem Verständnis – queeren Szene“ (ebd.: 243).

Durch ihre Rollen- und Milieuwechsel ist ihr die doppelte Arbeit im Polizeipräsidium sowie im Bordell möglich, was ihr wiederum erlaubt, ihre Familie finanziell zu unterstützen. Nur dadurch kann Toni die Schule besuchen, Ilse zum Arzt gehen und die Mutter beerdigt werden. Die Fluidität, die sich dabei in der Figur zeigt, nutzt sie einerseits im Rahmen ihrer Ermittlungen, indem sie beispielsweise Gereon Zugang zum Holländer ermöglicht, und andererseits im privaten Rahmen, um Greta

einen Job im Bordell anzubieten und schließlich einen ‚besseren‘ Job bei Familie Benda zu beschaffen. Des Weiteren gibt sich Charlotte als Journalistin, Kellnerin, Okkultistin oder Polizistin aus, um an den gewünschten Ort zu gelangen (→ Okkultismus und Esoterik in BABYLON BERLIN). Hier kann die Frage gestellt werden, ob ihr Frausein, was sie einerseits aus Räumen ausschließt, ihr andererseits – dadurch, dass sie nicht als Bedrohung wahrgenommen wird – Zugänge und das Aufgehen in bestimmten Räumen ermöglicht. Beim Fälschen eines Presseausweises sowie beim Einbruch in die Druckerei befürchtet sie keinerlei Konsequenzen und winkt die Befürchtungen von Toni oder Stephan gleichermaßen unbeeindruckt ab (S1 E5: 10:48–10:52). Charlottes Bedenkenlosigkeit scheint sie zugleich zu schützen und, solange sie nicht offiziell für die Polizei arbeitet, sind ihre Ermittlungswege stets von Erfolg gekrönt.

Filme & Serien

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

Literaturverzeichnis

- Fraser, Nancy (1996): „Öffentlichkeit neu denken: Ein Beitrag zur Kritik real existierender Demokratie“. In: Elvira Scheich (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg, S. 151–182.
- Reimers, Kirsten (2024): „Zwischen Fragilität und Selbstbestimmung. Geschlechterbilder in Volker Kutschers *Der nasse Fisch*, Arne Jyschs grafischer Adaption des Romans und der TV-Serie BABYLON BERLIN“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brössel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden, S. 223–248.
- Samper Vendrell, Javier (2024): „Reading Queerness in BABYLON BERLIN“. In: Hester Baer u. Jill S. Smith (Hg.): *BABYLON BERLIN, German visual spectacle, and global media culture*. London, New York, S. 141–155.
- Schuster, Nina (2010): *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld.

Okkultismus und Esoterik in BABYLON BERLIN

Yanik Günnewich

Abstract

Der Okkultismus erfreute sich in seinen verschiedenen Ausprägungen während des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts einer breiten Aufmerksamkeit, die ihn bekannt, wenn nicht gar populär machte. Als ‚Spiegel‘ und Träger einer Remodellierung des frühen 20. Jahrhunderts setzt sich auch BABYLON BERLIN mit dem Thema auseinander. Hier soll der Versuch unternommen werden, sowohl die Darstellung als auch die Rolle des Okkulten in der Serie zu umreißen und zu hinterfragen. Im Rahmen dieser Untersuchung werden dabei zeitgenössische und neuere Perspektiven auf das Okkulte dieser Zeit sowie Aspekte der Serienforschung zurate gezogen.

Schlagwörter

BABYLON BERLIN, Esoterik, Kriminaltelepathie, Mediumismus, Mystik, Okkultismus

Einleitung

In der dritten Staffel der Serie BABYLON BERLIN (D 2017–) spielt das Übersinnliche eine zentrale Rolle – genauer: die verschiedenen Konfigurationen *alles* Sinnlichen. Besagte Rolle ist nicht zuletzt historischen Umständen geschuldet. Der Okkultismus erfreute sich in seinen verschiedenen Ausprägungen während des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts einer breiten Aufmerksamkeit, die ihn bekannt, wenn nicht gar populär machte. In diesem Beitrag soll der Versuch unternommen werden, sowohl die Darstellung als auch die Rolle des Okkulten zu umreißen und zu hinterfragen. Dabei stehen die beiden ‚großen‘ okkulten Szenen der dritten Staffel aus den Episoden 5 und 10 im Zentrum. Darüber hinaus wird auf die Mörderfigur des „Phantoms von Babelsberg“ Bezug genommen.

Okkult? Mystisch? Esoterisch? Fragen der Begrifflichkeit

Ogleich es naheliegend erscheint, direkt in die Auseinandersetzung mit dem Okkulten einzusteigen, ist seine begriffliche Einordnung, sowohl mit Blick auf seine historisch-diachrone Bedeutung als auch auf die seiner spezifisch kontextualen Ausprägungen, besonders relevant. Das, was an dieser Stelle maßgeblich als ‚das Okkulte‘ benannt wird, ist zunächst eine Begrifflichkeit, die sich an der zum Beginn des 20. Jahrhunderts gängigsten Bezeichnung orientiert, aber auch die in BABYLON BERLIN genannte Form der so klassifizierten Handlungen abbildet.

Dem zeitgenössischen Leser *dieses Textes* dagegen könnten viele Praktiken und Überzeugungen der besagten Okkultist*innen unter dem heutzutage gängigeren Begriff der ‚Esoterik‘ bekannt sein. Wohlgemerkt: Diese Beobachtung ist keine neue,

denn auch Bettina Gruber stellt ihrerseits fest, dass die Begriffe einerseits untereinander schnell und freimütig austauschbar verwendet worden seien, aber andererseits „Aberglauben‘ und ‚Magie‘ als Stellvertreter für ‚Esoterik‘ oder ‚Okkultismus‘ firmieren“ (Gruber 1998: 27). Eine Unterscheidung ließe sich Gruber zufolge allerdings durchaus feststellen: Der Okkultismus sei ein pragmatisches, geheimes Wissen, das durch Technik und (nahezu) naturwissenschaftliche Methodik erreicht werde. Die Esoterik als solche sei dagegen eine Art ‚Geheimniswissen‘, in das die Esoteriker*innen, den Praktikern alter Mysterienkulte ähnlich, eingeführt und eingeweiht werden müssen (vgl. ebd.: 30 f.). Allerdings könne das Esoterische wiederum mit mystischen und okkulten Praktiken einhergehen (vgl. ebd.: 32 f.). Die Mystik, die in diesem Zusammenhang ebenfalls genannt werden sollte, kann als zutiefst individuelle Erfahrung gelten: Das Wissen werde hier nicht gelehrt, sondern sei das Ergebnis einer Erkenntnis, die im Kontakt mit dem Mystischen erlangt werde (vgl. ebd.: 34 f.).

Wie Julia Brandes bereits herausstellt: Die im Rahmen der dritten Staffel aufgerufenen Praktiken sind maßgeblich der Strömung des Spiritismus zuzuordnen, der sich mit dem Glauben an Geister sowie der Möglichkeit zur Kontaktaufnahme mit dem Jenseits beschäftigt (vgl. Brandes 2024: 256). Der Spiritismus wiederum ist nicht vollkommen eindeutig einer der oben angeführten Strömungen zuzuordnen, obwohl er doch Spuren aller drei enthält. Dennoch könnte der Spiritismus, den Überlegungen Bettina Grubers folgend, näher am Okkultismus und an der Mystik positioniert werden als an der Esoterik: Ersteres ergibt sich aus dem formelhaften und somit rekonstruierbaren Aufbau der Séancen (vgl. Gruber 1998: 30 f.), wohingegen zweiteres aus der Bindung spiritistischer Erfahrungen an die mit der Mystik einhergehenden Subjektivität, die die individuelle Erfahrung als Quelle der ganzheitlichen Wahrheit ausmachen will, entsteht (vgl. ebd.: 35). Dies soll allerdings nicht außer Acht lassen, dass die Übergänge der drei Teilbereiche im Spiritismus fließend sind. Kehren wir damit zum Ausgangspunkt zurück.

Das Okkulte als ‚Spiegel‘ des Zeitgeists

Die transitiven Möglichkeiten des Okkulten spiegeln die transitiven gesellschaftlichen Verhältnisse, die die Weimarer Republik prägten. Wie schon Barbara Hales herausstellt, war die Wahrnehmung der aufkommenden neuen Frau von Anziehungskraft und zugleich mit einem subtilen Gefühl der Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung verbunden, wie es sich auch im zeitgenössischen Verhältnis zum Okkulten wiederfindet (vgl. Hales 2010: 317). Mit Blick auf die im Rahmen der Kriminaltelepathie hinzugezogenen Medien, die zumeist weiblich waren, kann im Wortlaut zeitgenössischer Autoren mindestens eine implizite Form von Misogynie ausgemacht werden, wenn beispielsweise Richard Baerwald die Fähigkeiten eines potenziellen Mediums „auf der Grundlage hysterischer Disposition“ (Baerwald 1920: 27) beruhen sieht. Die mitreißende Natur solcher

Sitzungen, in denen Medien den Kontakt zum Jenseits aufgenommen haben sollen, spricht er dagegen dem gesamten *setting* solcher Sitzungen zu, die selbst solche Individuen, die keine Agenda oder persönliche Beteiligung am eigentlichen Inhalt der Sitzung haben, mit in ihren Bann ziehe und als ‚echt‘ empfinden lasse (vgl. ebd.: 28 f.).

Auch die Hinzuziehung von Kriminaltelepathen ist im Übrigen keine der Serie anzuhaftende Erfindung, sondern stellt eine in der Realität durchgeführte Praktik innerhalb der Weimarer Republik dar. Heather Wolffram geht hierauf detaillierter ein und stellt fest, dass die spiritistischen Medien des 19. Jahrhunderts bereits in privaten Kreisen in Kontakt mit Toten getreten sein sollen und besagte Kooperation zwischen diesen Grenzgängern und der Polizei sich ab 1918 zunehmend zutrug, wenn auch weiterhin nicht die Regel darstellte (vgl. Wolffram 2009: 582). Dies war nicht zuletzt der proaktiven Anbietung der Medien an die Polizei geschuldet, doch die Bereitschaft der Polizei, überhaupt auf solcherlei Angebote einzugehen, ergab sich Wolfframs Meinung nach nicht zuletzt auch aus der gleichzeitig stattfindenden Integration neuer Methoden der wissenschaftlichen Kriminalforensik, die das bis dahin altgediente Schema der ‚lediglich‘ auf ‚ersichtlichen‘ Beweisen beruhenden Polizeiarbeit ablöste (vgl. ebd.: 583 f.):¹ „[M]any innovations in police science, including fingerprinting and blood group analysis, seemed as mysterious as criminal telepathy when they were first introduced.“ (ebd.: 584). Dieses Spannungsverhältnis wird auch durch die verschiedenen Akteur*innen der Roten Burg in der Serienwelt repräsentiert: Hier lässt sich an Brandes anknüpfen, die betont, dass es die Protagonist*innen der Serie (Rath, Ritter) sind, die sich dieser Gleichwertigkeit von Okkultismus und Wissenschaft offen gegenüber zeigen, während die Antagonisten (oder zumindest Figuren wie Böhm und Ullrich, die wenig Sympathien generieren) sich diesem gegenüber skeptisch oder gar abschätzig zeigen – was den generellen wissenschaftlichen Zeitgeist passend ‚widerspiegelt‘ oder besser: ‚re-modelliert‘ (vgl. Brandes 2024: 269). Sie dienen somit als eine Art Panorama der gesellschaftlichen Positionen und Meinungen zu diesem populärkulturellen Umstand. Gleichzeitig tut sich hiermit eine Diskrepanz zwischen der eigentlichen historischen Quellenlage und ihrer ‚Verwertung‘ in der Serie auf: Die Remodellierung neigt zu größerer Neutralität, als die Wirklichkeit sie hergegeben hätte. Denn sowohl Zweifel als auch Unbehagen darüber, Wissenschaft und Okkultismus als gleichwertig anzusehen, waren groß. Jakob Bappert betont hierzu: „Denn gerade durch die Verwirrung in dieser Hinsicht kann der Okkultismus unabsehbaren Schaden stiften.“ (Bappert 1921: 15). Auch Wolffram merkt mit Bezug auf den historischen Ernst Gennat an, dass die Kriminaltelepathie zwar zunächst als Werkzeug der Verbrechensbekämpfung genutzt, zeitgleich aber durch rigorose Prüfung ihres Beitrages zur Lösung der Fälle

¹ Gemeint ist hier maßgeblich die mit Augenmaß angegangene Beweisführung sowie das Abwägen verschiedenster Zeugenaussagen gegeneinander.

überwacht wurde (vgl. Wolffram 2009: 595 f.). Diese Prüfungen hatten zur Folge, dass ab 1929 – zum Zeitpunkt des seriellen Geschehens – die meisten deutschen Länder die Involvierung von Kriminaltelepathen vermieden, da sich keine Bereicherung zur Falllösung hatte nachweisen lassen (vgl. Wolffram 2009: 598).

Esoterischer Eklektizismus und Synkretismus

Bei Betrachtung der beiden explizit abgebildeten okkulten Praktiken – die aufgrund ihrer jeweiligen Natur als „Ritual“ (S3 E5) und als „Séance“ (S3 E10) bezeichnet werden – können einige Eigenheiten ausgemacht werden, die die Rolle des und den Umgang mit dem Okkulten in der Serienwelt auszumachen scheinen.

Dr. Schmidt ist dabei eine faszinierende Figur: Der bis dahin durch seine hypnotische Psychotherapie aufgefallene (Nicht-?)Bruder Gereons beweist sich in der fünften Folge der dritten Staffel als Spiritist, der den Ablauf eines okkulten Rituals gut zu kennen und zu leiten scheint.

Die Sequenz ist von großer Bedeutung: Schon vor dem Eintreffen in der Villa Tristan Rots diskutieren Gereon Rath und Kommissar Böhm über das Vorgehen; dabei fällt die Aussage, dass Charlotte Ritter Kontakt zu Fraterna Saturnii aufgebaut habe, da sie Tänzerinnen kenne, die im Zuge des Rituals benötigt werden (S3 E5: 01:09–01:20). Der performative Aspekt besagten Rituals wird hierbei bereits angedeutet, während er – infolge der Einkleidung und Instruktion der Beteiligten – umso deutlicher wird. Doch zunächst wird dem Zuschauer die maskierte Gesellschaft des okkulten Treffens präsentiert, die bei Getränken im gedämpften Tonfall den Austausch pflegt, während Kerzen und Feuerschalen das gesamte Anwesen (anstelle elektrischer Alternativen) in Dämmerlicht tauchen (S3 E5: 03:08–03:37). Es handelt sich somit scheinbar um eine feinere Gesellschaft. Ein Stockwerk höher sind andere am Ritual teilnehmende Männer zu hören, die im Chor „Hermes tris Megistos“² skandieren – In diesen Raum werden Rath und Böhm, nachdem auch sie in die Ritualroben gekleidet worden sind, unter dem Klang eines Didgeridoos geleitet (S3 E5: 03:40–04:20). Nachdem Dr. Schmidt, der zuvor von einem Balkon aus die Eintreffenden betrachtet hat, ebenfalls inmitten des Raumes steht, beginnt das Ritual: Die elf Tänzerinnen, die ebenfalls „Hermes tris Megistos“ zu skandieren beginnen, werden von ihren Roben befreit und tanzen zum Klang des Didgeridoos unter ekstatischem Seufzen, einander an den Händen haltend, im Kreis um den Altar, auf dem Juliana, das Medium, auf die Einkehr des Geistes der Betty Winter wartet (S3 E5: 05:25–06:55). Das Ganze ist durchdrungen von sexuellen Untertönen: Zum Höhepunkt des Rituals beugen die Tänzerinnen ihre Köpfe die Zunge herausstreckend zurück, die Zunge der sich hinter ihnen befindenden Männer erwartend.

² Die Schreibweise wurde hier aus den Untertiteln abgeleitet.

Es handelt sich um eine vielschichtige Ansammlung verschiedener ritueller Praktiken, die in synkretistischer Kombination der okkulten Vorgehensweise gleichberechtigt nebeneinander zu stehen und miteinander zu interagieren scheinen: Der angerufene „Hermes Trismegistos“,³ die Roben und Kleider der Tänzerinnen, die in ihrer Choreografie Assoziationen zu antiken Mysterienkulten wecken, der mit einer scheinbar einen Weltenbaum darstellenden Gravur versehene Altar, dessen Äste sich in astrologischen oder alchemistischen Zeichen verlieren, das Medium und seine Gesichte sowie der Konsum des Curare durch Tristan Rot – Alle werden sie auf der intradiegetischen Ebene als legitime und nicht weiter hinterfragte Teile des durch Dr. Schmidt geleiteten Ritus dargestellt, werden aber auch darüber hinaus nicht weiter kommentiert, sondern als *Einheit* präsentiert. Die *Echtheit* der spiritistischen Erfahrung wird als genuin dargestellt, gegebenenfalls sogar anerkannt. Die Natur der tanzenden Frauen während des Rituals – denn die oben genannte Performativität wohnt der rituellen Abfolge von gesprochenen Formeln und ausgeführten Bewegungen inne – spiegelt indirekt auch die Natur der vielen Tänze der restlichen Serie, die ebenfalls performativ und sogar gleichförmiger dargestellt werden.⁴

Interessant hierbei mag eine Bemerkung Grubers anklingen, die den Synkretismus des Okkultismus, der sich in der *Mise-en-scène* wiederfindet, passend beschreibt:

[D]er Okkultismus unterhält keine Beziehung zu seiner eigenen Geschichtlichkeit [...]: er meint einerseits, zu zeitlos wahren, weil naturgesetzlich begründeten Wahrheiten vordringen zu können, andererseits verfällt er gerade damit dem linearen, geschichtsoptimistischen Fortschrittsdenken, dem das Verborgene stets nur vorläufig sein kann. (Gruber 1998: 31)

Das Medium – Person oder nur Übermittler der Nachricht?

Juliana und Dr. Schmidt begleiten die dritte Staffel konsequent. Nachdem die kriminalistischen Ermittlungen weiterhin keine Klärung der Mordserie liefern können, konsultieren die Ermittler der Roten Burg diese beiden in einer kriminaltelepathischen Séance. Julianas Rolle gestaltet sich allerdings umso interessanter, wenn man sie in ihrer Verbindung zu Dr. Schmidt sieht, der bis zu den okkulten Darbietungen der dritten Staffel eher durch seine Hypnosetherapie aufgefallen war: Wie schon zeitgenössische Autoren wie Bappert anführten, sei der

³ Dabei handelt es sich um eine synkretistische Identifikation des griechischen Gottes Hermes mit dem ägyptischen Gott Thot. Er ist die zentrale Figur der Hermetik – einer Denkrichtung, die mystische, okkulte und philosophische Aspekte vereint – und tritt innerhalb dessen als Verfasser bzw. Empfänger der Offenbarung auf (vgl. Bonnet 2000: 289 f.).

⁴ Hierzu könnten die individuellen, krampfartigen Verrenkungen der Tänzerinnen während des Rituals mit den scharfen, perfekt aufeinander abgestimmten Bewegungen während der zahlreichen Tanzperformances verglichen werden.

hypnotisierte Zustand den Menschen seit den delphischen Orakeln bekannt (vgl. Bappert 1921: 49 f.). Ähnlich verhielt es sich Hales zufolge mit der allgemeinen Verordnung hellseherischer Fähigkeiten bei Frauen (vgl. Hales 2010: 322). Abseits ihrer Rolle als Medium hat Juliana allerdings keine ersichtliche Agenda; sie tritt lediglich als Erweiterung Dr. Schmidts im Rahmen der Handlung auf, was mit Blick auf die Einleitung der Séance auch die Vermutung zuließe, dass Juliana durch seine Suggestionen zu ihren Visionen gelangt.

Während besagter Séance ist das Eindringen des Okkulten in den sonst ‚profanen‘ Raum deutlich: Der Hörsaal der Roten Burg, in dem normalerweise kriminologische Vorlesungen oder Pressekonferenzen abgehalten werden, wird mithilfe von Kerzen im Dämmerlicht, das das Okkulte in seiner Darstellung durchweg zu begleiten scheint, erleuchtet. Auffällig stellen sich auch die Schnitte dar, die zum Ende der Séance –⁵ da Charlotte zu schreien und Gennat sich in einen Papierkorb zu übergeben beginnt – ein beunruhigendes Geschehen mit den Gesichtern der Teilnehmenden kontrastieren: Mit dem Wissen um Ullrichs Wahnsinn präsentieren sie sich in einem anderen Licht und erscheinen eindeutiger ‚unwahr‘; vielleicht sehen wir Julianas Vision, vielleicht eine Halluzination Ullrichs. Gleichzeitig aber liefern sie bereits einen extradiegetischen Hinweis auf die Schuld des letzteren, während die intradiegetischen Fragen, die die Séance aufwirft, auch den Fall selbst einer Aufklärung näherbringen.

Filme & Serien

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

Forschungsliteratur

Baerwald, Richard (1920): *Okkultismus, Spiritismus und unterbewußte Seelenzustände*. Berlin/Leipzig.

Bappert, Jakob (1921): *Kritik des Okkultismus. Vom Standpunkt der Philosophie und der Religion*. Frankfurt a. M.

Bonnet, Hans (2000): „Hermes Trismegistos“. In: Ders.: *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. Berlin, S. 289 f.

Brandes, Julia (2024): „Das ist sie, die neue Zeit!‘: Okkultismus und Mystik in BABYLON BERLINS dritter Staffel“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brössel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden, S. 249–272.

⁵ S3 E10: 05:42–06:25. Juliana: „Ein Ebenbild – ein Doppelgänger! [...] Es ist hier, es ist hier! Die Quelle, das Kraftfeld! Es ist hier, es ist hier.“ Bei 06:19 folgt der letzte Schnitt auf Ullrich, der nicht von den übernatürlichen Vorkommnissen betroffen zu sein scheint.

- Gruber, Bettina (1998): „Mystik, Esoterik, Okkultismus: Überlegungen zu einer Begriffsdefinition“. In: Moritz Baßler u. Hildegard Châtelier (Hg.): *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900. Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Straßburg, S. 27–39.
- Hales, Barbara (2010): „Mediating Worlds: The Occult as Projection of the New Woman in Weimar Culture“. In: *The German Quarterly* 83, S. 317–332.
- Wolfram, Heather (2009): „Crime, Clairvoyance and the Weimar Police“. In: *Journal of Contemporary History* 44, S. 581–601.

„Wir schaffen den neuen Menschen“ – Transhumanistische Ideale in BABYLON BERLIN

Maika Heilemann

Abstract

BABYLON BERLIN stellt durch Dr. Schmidts Vision der Mensch-Maschine und die filmische Binnenhandlung von *Dämonen der Leidenschaft* auf unterschiedliche Art und Weise den ideologischen Einfluss des Transhumanismus in den 1920er-Jahren dar und weist Parallelen zu aktuellen Technologiediskursen auf. Die Idee der Mensch-Maschine wird einerseits durch körperliche sowie psychische Optimierung und andererseits durch den Verlust von Individualität und Selbstbestimmung realisiert. So reflektiert die Serie die Doppeldeutigkeit des Transhumanismus, welcher in utopischen Vorstellungen menschlicher Unverwundbarkeit Hoffnung spendet, gleichzeitig jedoch dystopische Szenarien des Individualitäts- und Kontrollverlustes hervorruft. Durch den Erfolg von Dr. Schmidts ideologischer Agenda wird besonders deutlich, wie anfällig verletzte Mitglieder einer instabilen Gesellschaft für Manipulation sind und wie das Gefühl von Kontrolle sich als Fremdsteuerung entpuppen kann.

Schlagwörter

Transhumanismus, Mensch-Maschine, Dystopie, Utopie, Erster Weltkrieg, Zwischenkriegszeit, Weimarer Republik, Film der 1920er-Jahre

Einleitung

Bereits in der ersten Folge von BABYLON BERLIN (D 2017–) wird das Motiv der Mensch-Maschine evoziert: Nach einer Begegnung mit dem ehemaligen Polizisten Krajewski, der nach Rückkehr aus dem Krieg an posttraumatischen Zitteranfällen leidet, sagt Wolter zu Gereon: „Kaputte Automaten sind das, nichts anderes. Kaputte Automaten gehören auf den Müll“ (BABYLON BERLIN, S1 E1: 0:19:49–0:19:58). In dieser sinnbildlichen Verwendung des Begriffs ‚Automat‘ klingen transhumanistische Ideale an, die sich durch die ganze Serie ziehen und einen Einblick in zeitgenössische soziale Normen und Erwartungen geben.

Diese basieren grundsätzlich auf der „Vorstellung von einer Überwindung der Grenzen des Menschen mithilfe von Technologien“ (Irsigler/Orth 2021: 9). Die sterbliche Hülle des Menschen wird als limitierend angesehen und technologische Lösungen als möglicher Ausweg. Besonders die physische Verletzlichkeit des menschlichen Körpers, aber auch die menschliche Psyche gelten nach transhumanistischen Idealen als mangelhaft und werden in einer utopischen Idealvorstellung durch moderne Technologien idealisiert (vgl. ebd.: 9–11). Die

Mensch-Maschine ist allerdings oft ambivalent in ihrer Wirkung, da die utopische Idealvorstellung auch in Gefühle von Unbehagen und Angst umschlagen kann. Die Mensch-Maschine kann aufgrund ihrer Unberechenbarkeit sowie ihrer teilweise unheimlichen Ähnlichkeit zum Menschen und gleichzeitiger Entfremdung menschlicher Merkmale angsteinflößend und bedrohlich wirken. Eine Überschreitung bzw. Auflösung der Grenze zwischen Mensch und Maschine verstört und ermutigt in gleichem Maße, da einerseits vertraute Dichotomien aufgebrochen werden, welche zuvor Menschlichkeit zu definieren vermochten, andererseits aber die Möglichkeit der Optimierung des Menschen offenbart wird.

Die Zwischenkriegszeit als Nährboden für transhumanistische Ideale

Bereits das zuvor genannte Zitat aus der ersten Folge verrät einiges über das Idealbild des Menschen in den 1920er-Jahren und unserer heutigen Vorstellung dessen, denn „Technikreflexionen [...] führen uns vor Augen, wie technische Entwicklungen [...] die Vorstellungen vom Menschen verändern, und konfrontieren den Rezipienten auf diese Weise mit anthropologischen, ethischen und moralischen Grundfragen“ (ebd. 10). Nach dem ersten Weltkrieg, in dem die Verletzlichkeit des biologischen Körpers und der menschlichen Psyche durch Kriegsverletzungen und -traumata allgegenwärtig wurde, und mit dem Aufkommen eines Körperkults, durch den „ein neuer Typ Mensch geformt werden“ (Wahlich 2017) sollte, schien der Ausweg aus der sterblichen biologischen Hülle und der angreifbaren menschlichen Psyche besonders attraktiv. Dieses utopische Ideal spendet einerseits Hoffnung auf Verbesserung, baut andererseits großen Druck auf durch die Erwartung, dass Soldaten wie emotionslose, unzerstörbare Automaten als Teil einer vollkommenen Kriegsmaschine funktionieren. Als Teil dieses Apparats werden Menschen auf ihre Funktion innerhalb der militärischen Einheit und in der gesellschaftlichen Ordnung insgesamt reduziert; können sie diese nicht mehr erfüllen, sind sie ‚kaputt‘ und haben somit keinen Nutzen mehr. Ähnlich der Idee der Staatsmaschine der Weimarer Republik funktioniert die Armee als System mit austauschbaren „Rädchen im Getriebe“ (Mergel 2005: 108), die für einen apparathaft organisierten, reibungslosen Ablauf sorgen (vgl. ebd.).

Gereon, der ebenfalls unter psychischen und physischen Auswirkungen eines Kriegstraumas leidet, ist in Behandlung bei Dr. Schmidt, der in einer hauptsächlich an Kriegsveteranen adressierten Radiosendung seine Vision der idealen Mensch-Maschine propagiert. In einer seiner Reden in der neunten Episode der dritten Staffel (S3 E9: 0:00:28–0:02:00) stellt er körperliche und psychische Schäden nicht als Schwäche, sondern als Chance dar,

[d]enn nur der Körper des Invaliden bietet die Möglichkeit für künstliche Körperteile. Nur die ausgestoßene Augenhöhle den Platz für das Kameraauge. Nur der amputierte

Arm die Option einer stählernen Hand. Der vom Kriege versehrte Geist wiederum bildet die beste Grundlage zur Überwindung der Angst. (S3 E9: 0:01:09–0:01:34)

Am Ende dieser Radiosendung verkündet er seine Intention, solche Mensch-Maschinen-Hybride zu kreieren. Was diese Idee in der Nachkriegszeit besonders ansprechend macht – insbesondere auf die Art und Weise, in der sie Kriegsverletzungen als Potenzial darstellt – ist der Wunsch nach „nationaler Genesung, gesellschaftlicher Funktionalität und wirtschaftlicher Effizienz“ (Horn 2001: 193). Die Wiederherstellung des funktionalen Körpers und Geistes steht stellvertretend für die Wiederherstellung einer funktionalen Gesellschaft, da insbesondere sichtlich versehrte und nicht vollkommen ‚funktionale‘ Körper den „verletzten Volkskörper“ (ebd.: 196) sowie „die irreparable Vernichtung der Kreatur durch den Krieg“ (ebd.: 205) versinnbildlichen. Besonders in diesem Kontext ist es verwunderlich, dass es in Dr. Schmidts Therapiestunden mit Gereon scheint, als intendiere er nicht etwa die physische Hybridisierung von Menschen durch technologische Elemente, sondern als versuche er, sein Vorhaben durch die gezielte mentale Kontrolle Gereons und anderer seiner Patienten und Zuhörenden zu verwirklichen. Obwohl in seiner Rede physische und psychische Aspekte genannt werden, und sich an dieser Stelle die Frage stellt, ob diese überhaupt klar trennbar sind, begegnet Dr. Schmidt seinem Vorhaben fast ausschließlich auf der psychologischen Ebene. Zusätzlich zu seinen manipulativen Reden erlangt Dr. Schmidt durch suggestive Therapie, welche ihm Zugriff auf das Unterbewusstsein seiner Patienten gibt, besondere Macht über sie.

Bevor er in der zuvor genannten Rede die „Überwindung der Angst“ angepriesen hat, redet er Gereon in einer Sitzung ein, er habe niemanden zu verlieren und sei daher frei von Angst (S3 E1: 0:46:34–0:47:00) – wie sich herausstellt, eine Kernidee von Dr. Schmidts Ideologie. Weiterhin scheint er Gereon durch Hypnose und den gezielten Abruf von Erinnerungen aus seinem Unterbewusstsein wie eine Maschine steuern und programmieren zu können. Dies wird im Anschluss ausdrucksstark verbildlicht, denn Dr. Schmidt bringt Gereon dazu, ihm wie eine den Menschen imitierende Maschine nachzusprechen, dass er niemanden verlieren könne und daher keine Angst habe (S3 E1: 0:46:38–0:46:59). Der Eindruck des Programmierens von Maschinen wird anschließend auf einen größeren Maßstab übertragen, wenn Dr. Schmidt Gereon daraufhin mehrmals „zur Wahrheit, zum Licht“ wiederholen lässt und eine große Gruppe gezeigt wird, die den per Radio übertragenen Satz nachspricht. Dr. Schmidt scheint sein Publikum aus der Entfernung zu kontrollieren, gar umzuprogrammieren (S3 E1: 0:47:27–0:47:40).

Gereons Unterbewusstsein wirkt in diesem Kontext wie ein Speicher, auf dessen Daten – also Erinnerungen und Wissen – er selbst keinen vollen Zugriff hat. Dr. Schmidt kann ihn jedoch mithilfe hypnotischer Methoden und Befehle durch sein Unterbewusstsein navigieren und so gezielt Informationen abrufen bzw. aktivieren.

Ähnlich der Montage und Programmierung einer Maschine kann er so Gereons Erfahren, Wahrnehmen und sein Erleben der Realität beeinflussen, in dem er gezielt einzelne Versatzstücke einspeist. Dr. Schmidt montiert unterschiedliche Erfahrungen und Erinnerungen aus Gereons (Unter)Bewusstsein so zu einem Realitätsbild zusammen, das ihm Macht über Gereon verleiht, welcher im Verlauf der Serie oft sichtliche Probleme damit hat, Realität und Fiktion sowie unterbewusste Erinnerungen und aktuelles Erleben klar zu trennen. Dies wird durch die angewandten Montagetechniken, welche diese Eindrücke visuell und akustisch miteinander verweben, medial umgesetzt.

Solche an Maschinen erinnernde Momente ziehen sich durch die Serie und spiegeln somit Dr. Schmidts Vision, deren Realisierung bis zu einer Schlüsselszene in der letzten Folge der vierten Staffel ausschließlich im übertragenen Sinne intendiert scheint. In der genannten Szene (S4 E12: 0:50:25–0:53:45) schauen Dr. Schmidt und Gereon auf eine in Uniformen gekleidete und in Formation stehende Gruppe herunter, die ersterer als „die geschundenen Massen“ (S4 E12: 0:52:22) bezeichnet. Gereon soll diese ‚Armee‘ jetzt, da er vermeintlich frei von Angst und dadurch die ideale Mensch-Maschine ist, anführen (S4 E12: 0:53:28–0:53:31). Dr. Schmidt verschafft sich hier – ähnlich wie die Staatsmaschine – durch „Minimierung des Einflusses des Einzelnen und die Herabwürdigung der Persönlichkeit zum Rädchen im Getriebe“ (Mergel 2005: 108) Macht über eine Gruppe von Gefolgsleuten. Ihre Uniformen, die Formation und die Bezeichnung als ‚Massen‘ entpersonalisieren die Individuen dieser Gruppe und Dr. Schmidt erinnert sie überdies an ihren ‚geschundenen‘ Körper und Geist – den Grundpfeiler seiner Ideologie. Die anschließende Szene, in der Charlotte erschrocken in einem leeren Bett aufwacht und Gereons Namen ruft, lässt den Rezipienten zweifeln, ob die Armee der Mensch-Maschinen Teil der erzählten Realität ist. In Verbindung mit Gereons Aussage, dass er nun frei von Angst sei, welche laut Dr. Schmidt auf emotionalen Bindungen basiert, eröffnet sich weiterhin die Deutungsmöglichkeit, dass Gereon Charlotte verlassen hat, um somit auch die letzte mögliche Quelle seiner Angst zu eliminieren.

Die Macht der Entindividualisierung und Verdinglichung

Dr. Schmidt tritt in *BABYLON BERLIN* nicht nur in der Rolle des Therapeuten auf, sondern in der dritten Staffel der Serie auch als Leiter okkultur Zeremonien, in denen er ebenfalls Macht über andere Individuen ausübt. Ähnlich den Situationen, in denen er Gereon und Zuhörende über das Radio Phrasen im Chor nachsprechen und mehrmals wiederholen lässt, werden auch in dem ersten gezeigten Ritual (S3 E5: 0:02:30–0:08:50) unter seiner Leitung Sprüche mehrmals synchron von Teilnehmenden wiederholt. Dies und die uniforme Kleidung und Maskierung aller Anwesenden, welche an die Uniformen von Dr. Schmidts ‚Mensch-Maschinen-Armee‘ erinnert, erwecken den Eindruck von Kontrolle durch Entindividualisierung. Diese zeigt sich während der Zeremonie auch durch gleichförmige ritualisierte

Bewegungen, die sich in unterschiedlichen Formen choreographierter Akte durch die ganze Serie ziehen – am prominentesten in diversen Tanzszenen.

Außerdem nutzt Dr. Schmidt während der Séancen Befehle wie „Öffne dich! Gehorche!“ (S3 E5: 0:05:03-0:05:07), die ähnlich der mündlichen Lenkung in den Therapiestunden bestimmte Reaktionen auslösen und Erkenntnisse generieren können. Laut seiner Aussage fungiert das Medium Juliana als ein „Tor“ (S3 E5: 0:06:01) – Er selbst stellt sich hingegen folgendermaßen vor: „Ich führe euch durch das Unbegreifbare, das Mysterium des Endes“ (S3 E5: 0:07:09–0:07:17). Dr. Schmidt hat auch hier eindeutig eine Machtstellung inne, und obwohl das Medium der Schlüssel zu neuen Erkenntnissen zu sein scheint, hat er die Kontrolle über das Hervorrufen dieser Erkenntnisse. Er scheint das Medium als Werkzeug zu benutzen und sie durch seine Befehle nach Belieben zu steuern, sodass sie auf sein Kommando eine bestimmte Handlung ausführt, über deren Einleitung und Beendigung sie keine oder kaum Wirkungsmacht zu haben scheint. Juliane wirkt besonders entpersonalisiert und entindividualisiert bis auf ihren Namen, der aber auch zugunsten von ‚das Medium‘ gelegentlich übergangen wird. Ihr leerer Blick, ihr Schweigen außerhalb der Séancen und die Entkleidung und Entmaskierung durch Dr. Schmidts Hände verstärken den Eindruck der Verdinglichung und porträtieren sie als bloßes Stimmrohr und Vehikel für vermeintliche Visionen oder Verbindungen zum Jenseits. Juliana scheint ihm während okkulten Ritualen ebenso wie seine Armee von Mensch-Maschinen zur freien Verfügung zu stehen und auf seinen Befehl zu warten. Es erscheint der Eindruck, dass sie geradezu dazu programmiert sind, seinem Kommando zu folgen.

Seine Fähigkeiten als Hypnotiseur und die Wirkung, die die Durchführung der Séance im Polizeipräsidium auf Gereon hat (S3 E10: 0:05:30), eröffnen die Frage, ob es sich bei Dr. Schmidts Einfluss auf die Zuhörenden seiner Radiosendung und Mitglieder seiner ‚Armee‘ um Massensuggestion handelt. Möglicherweise setzt er diese sogar gezielt zur Kontrolle von Menschen(massen) ein. Dies könnte beispielsweise durch den potenziellen Trigger-Satz „Zur Wahrheit, zum Licht“ erfolgen, der auch anderen Patienten während Therapiesitzungen vermittelt und durch sie oft ritualisiert wiederholt worden sein könnte. Auch die Szene nach der ersten gezeigten okkulten Zeremonie (S3 E5), in der Gereon Anno als seinen Bruder erkennt, dieser Gereon aber eine andere Version der Wahrheit einredet und ihn durch einen Schlag auf die Stirn hypnotisch zu steuern scheint, zeigt einen größeren Einfluss Dr. Schmidts als zuvor anzunehmen war. Es bleibt jedoch offen, ob er besondere Macht über Gereon auszuüben vermag, weil ihm sein beträchtliches Wissen über diesen – sollten sie tatsächlich Brüder sein – einfacheren Zugang zu seinen verdrängten Erinnerungen und dadurch mehr Einfluss über ihn verleiht.

In Dr. Schmidts Vision der perfekten Mensch-Maschine, die ihm als einfach zu kontrollierendes Werkzeug zur Seite steht, ist eine Distanzierung von allen Emotionen, eigenem Willen und Individualität die ideale Voraussetzung. Häufig

werden einzelne Aspekte des Menschen so auf Maschinen oder Hybridwesen ausgelagert:

Mensch-Maschinen-Synthesen [...] repräsentieren innerhalb der erzählten Welten vielfach ‚das Andere‘, ‚Ich-Fremde‘ oder ‚Nicht-Menschliche‘, nicht selten ist das Andere auch Ausdruck von menschlichen Trieb- und Gewaltpotenzialen, die zum Menschsein gehören, aber im psychologischen Sinne verdrängt oder ausgegrenzt werden. (Irsigler/Orth 2021: 18)

Interessanterweise werden durch Dr. Schmidts Narrativ der Mensch-Maschine und seine Beeinflussung der Zielpersonen Aspekte wie emotionale Bindungen und Individualität abgelegt, obwohl diese oft als besonders menschlich gelten und Menschen – auch in Abgrenzung zu Maschinen – definieren.

Das Konstrukt der Mensch-Maschine erscheint den Beteiligten hier jedoch nicht befremdlich, sondern als erstrebenswerter Idealzustand. So hat Dr. Schmidt durch seine Manipulation leicht kontrollierbare, entindividualisierte Entitäten unter seinem Einfluss, die seinen Befehlen folgen. Durch das maschinelle Verhalten der Mitglieder seiner ‚Armee‘ und seines Mediums werden „Prozesse der Auflösung der Grenze zwischen Mensch und ‚Maschine‘“ (ebd.) angestoßen. Solche Grenzauflösungen rufen oft Verunsicherung hervor, da sie vertraute Ordnungsgesetze brechen, haben aus der Perspektive von Kriegsrückkehrern aber das Potenzial, ein Gefühl von Sicherheit hervorzurufen, da die Annäherung an die Maschine als Lösungsansatz für die Verletzlichkeit des Menschen angesehen wird.

Das Verdrängte und Unterbewusste der Individuen unter seiner Kontrolle instrumentalisiert Dr. Schmidt, um Einfluss über sie zu gewinnen oder – im Fall seines Mediums – um Erkenntnisse zu generieren, die ihm in Zusammenarbeit mit der Polizei und anderen Akteuren Macht und Einfluss verschaffen. Die Verwendung seiner ‚Mensch-Maschinen-Armee‘ bleibt hingegen bis zum Ende der vierten Staffel unklar, ist jedoch als transhumanistisch motivierter „narzisstische[r] Akt einer ethisch-moralischen Grenzüberschreitung“ (ebd.) zu verorten. Vermeintlich dient der Plan der Optimierung durch Elimination menschlicher Eigenschaften, die als Schwächen wahrgenommen werden. Dieses Konzept ist aber ein Deckmantel für die eigennützige Steigerung von Macht, Einfluss und Kontrolle.

Dystopische Visionen der Mensch-Maschine im Film der 1920er-Jahre

Esther Kasabian hört ebenfalls Dr. Schmidts Radiosendung, wie in der neunten Episode der dritten Staffel deutlich wird. Während sie sich eine seiner Reden anhört, blättert sie außerdem in einem Magazin mit unterschiedlichen Abbildungen von Mensch-Maschinen-Hybriden (S3 E9: 0:01:15–0:01:26). Dies gibt ihr neue Ideen für das Skript von *Dämonen der Leidenschaft*, welche sie kurz danach mit Joachim Bellmann teilt. Dadurch tritt eine weitere Version der Mensch-Maschine in das

Erzähluniversum von BABYLON BERLIN ein – diesmal unter einem stark ästhetischen Fokus und verortet in der Binnenerzählung, die allerdings Parallelen zur Rahmenerzählung aufweist. Im Gegensatz zu Dr. Schmidts stark psychologisch fokussierter, angstloser Mensch-Maschine, spielt hier der physische Faktor, welcher zur Ästhetik des Films beiträgt, eine große Rolle, wie bereits durch die Abbildungen aus dem Magazin angedeutet wird. Der hybridisierende Effekt wirkt hier in der Entfremdung der zur Maschine umgebauten Figur, deren „Maske aus Stahl und Elektrik“ sowie „Venen unter Strom/Arterien aus Chrom“ im Lied der Maschinenfrau beschrieben werden (S3 E9: 0:02:22–0:03:59). Die körperliche Hybridisierung repräsentiert nicht nur die neue Identität Elsas, sondern stellt auch die „Frage, was den Menschen von der Maschine unterscheidet“ (Irsigler/Orth 2021: 19), und spielt mit den Trennlinien von Körper und Geist, die in dieser Spielart der Mensch-Maschine sehr unscharf scheinen.

Im Vergleich zu Dr. Schmidts Mensch-Maschinen-Konzept, welches eine ideale, anstrebenswerte Lösung für den vom Krieg geschädigten Körper und Geist propagiert, handelt es sich hier um eine Umwandlung Elsas in eine neue, seelenlose Figur, wodurch tragischerweise ihr früheres Ich samt seiner Seele verloren geht. So entsteht eine entfremdende, dystopische Alptraumvorstellung (vgl. Brandes 2024: 266 f.), die dem Menschen den Spiegel vorhält: „Er blickt in das Gesicht des Dämons, reißt ihm die Maske ab und es ist ... er selbst!“ (S3 E9: 0:03:36–0:03:45). Um in Dr. Schmidts Augen den Idealstatus der Mensch-Maschine zu erreichen, muss jegliche Bindung, und dadurch alle Angst, abgeworfen werden. Durch Elsas Verwandlung wird ebenfalls eine Bindung getrennt, was hier aber stark negativ besetzt ist – Tristan singt: „mir reißts heraus das Herz“ (S3 E9: 0:05:06–0:05:10). Diese Version der gefühllosen Maschine ist also keine von Kontrolle und Stärke gezeichnete Utopie wie in Dr. Schmidts Vision, sondern das Produkt einer katastrophalen Wendung. Die Annäherung an die Maschine ist hier kein Gefühl von Kontroll-Gewinn, sondern unverkennbares „Kontrolliertwerden“, als das sich Dr. Schmidts Umsetzung der Mensch-Maschine ebenfalls entpuppt.

Die Handlung dieser Binnenerzählung und der Aspekt des Verlustes an Selbstbestimmung lassen sich auf zweierlei Weise auf Helga Rath beziehen. Einerseits gibt sie im übertragenen Sinne „in ihrer Beziehung mit dem antagonistischen Unternehmer Alfred Nyssen [...] einen Teil ihrer Selbst auf“ (Brandes 2024: 268). Dieser Identitätsverlust wird sowohl durch die physische Entfremdung Elsas als auch durch ihre Seelenlosigkeit widergespiegelt. Andererseits lässt sich die Unterwerfung von Elsa in der Binnenhandlung „auf Raths Liebesgeschichte mit Helga [...] übertragen[, denn es] versucht auch Rath Helga ihre Freiheit zu nehmen, indem er sie für sich behalten will“ (Flinterman 2024: 335). Die Verknüpfung der Mensch-Maschine mit Helga wird außerdem durch mehrere Montagen, beispielsweise während der Filmpremiere (vgl. ebd.: 336) oder einer Rede von Dr. Schmidt (S3 E5: 0:43:13–0:43:32), medial untermauert: Bilder von Helga und

Elsa werden abwechselnd hintereinandergeschaltet, während ein Erzähltext darüber gesprochen wird, der durch seine Ambiguität beide Handlungsstränge verknüpft.

Sowohl Dr. Schmidts auf den ersten Blick utopische als auch Esther Kasabians dystopische Version der Mensch-Maschine spiegeln den Zeitgeist der 1920er-Jahre und der Produktionszeit der Serie wider. Transhumanismus und die dadurch verhandelten Ängste und Hoffnungen sind hochaktuell und deren Thematisierung erweckt den Eindruck, dass *BABYLON BERLIN* eine kommentierende Funktion hat, die sich sowohl auf die heutige Zeit als auch das heutige Verständnis der 1920er-Jahre bezieht. Die Serie kommentiert damit nicht nur die historische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs und die Angriffsfläche, die eine geschwächte Gesellschaft für vielversprechende Ideologien bietet, sondern knüpft zugleich an aktuelle Auseinandersetzungen mit der Faszination und den Gefahren transhumanistischer Ideale an. Durch die Machtausübung, die Dr. Schmidt mit der Entindividualisierung und Verdinglichung von Individuen realisiert, eröffnet sich eine neue Ebene des Unheimlichen der Mensch-Maschine. Nicht nur die Annäherung von Mensch und Maschine und gleichzeitige Entfremdungseffekte wirken unheimlich, sondern auch die Vorstellung, als Mensch wie eine Maschine kontrolliert, programmiert und als Werkzeug eingesetzt zu werden, birgt großes Potenzial für Unbehagen.

Filme & Serien

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

Forschungsliteratur

Brandes, Julia (2024): „Das ist sie, die neue Zeit!‘: Okkultismus und Mystik in *BABYLON BERLINS* dritter Staffel“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brüssel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden, S. 249–272.

Flinterman, Chris (2024): „Zur Wahrheit, zum Licht‘: Wahrheitsdiskurse und die Mensch-Maschine in *BABYLON BERLIN*“. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brüssel (Hg.): *BABYLON BERLIN und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden, S. 323–342.

Horn, Eva (2001): „Prothesen. Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus“. In: Annette Keck u. Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld, S. 193–209.

Irsigler, Ingo u. Dominik Orth (2021): „Von Maschinen und Menschen. Technik-Fiktionen als Selbstreflexionen des Homo sapiens“. In: Ingo Irsigler u. Dominik Orth (Hg.): *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Heidelberg, S. 9–24.

Mergel, Thomas (2005): „Führer, Volksgemeinschaft und Maschine. Politische Erwartungsstrukturen in der Weimarer Republik und dem

Nationalsozialismus 1918–1936“. In: *Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft* 7, S. 91–127.

Wahlich, Maximilian (2017): „Körperkult, Masse und neuer Mensch“. In: *Schirn Mag.*
<https://www.schirn.de/schirnmag/koerperkult-masse-und-neuer-mensch/>
(11.05.2024).

Rechtlicher Hinweis

Dieses Werk steht unter der Lizenz *Creative Commons Namensnennung 4.0 International*. Die indirekte oder direkte Erwähnung jeglicher Inhalte ist zu kennzeichnen.

Zitationsvorschlag:

Name d. Autor*in/n(en): „Titel“. In: *BABYLON BERLIN. Perspektiven auf eine deutsche Erfolgsserie* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 9/2025), S. x–y.

Impressum

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

Prof. Dr. Andreas Blödorn

PD Dr. Stephan Brüssel

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literaturwissenschaft

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Redaktion

Stephan Brüssel, Annika Böing, Niklas Lotz, Zoe Salajegheh