

MAGDALENA KIßLING, MAYA MARIE NEUMEIER

OBSOLETE MÄNNLICHKEIT. SERIENÄSTHETISCHES LERNEN AN GESCHLECHTSKODIERTEN KÖRPERBILDERN IN DER ROMANADAPTION *BABYLON BERLIN*

ABSTRACT: Mit dem Erstarke des feministischen Diskurses um weibliche Normativität ging auch eine Neuperspektivierung auf Maskulinität und konstruierte Männlichkeitsideale einher. Jene Neuausrichtung, so lautet die These des Beitrags, wird in den letzten Jahren insbesondere von Fernsehserien des Quality-TV aufgegriffen. Am Beispiel der Fernsehserie *Babylon Berlin* wird gezeigt, dass televisuelle Serialität diesen gesellschaftlichen Diskurs mit besonderer Sensibilität aushandelt und Möglichkeitsräume eröffnet, Mythen um ideale Männlichkeit zu dekonstruieren. Die sich in den Analysen deutlich abzeichnende Interferenz zwischen formaler Erzählstruktur und Überformung vergeschlechtlichten Weltwissens macht die Fernsehserie als Bildungsgegenstand für den Deutschunterricht produktiv, sodass der Aufsatz mit unterrichtsmodellierenden Überlegungen endet, die die Aushandlung gesellschaftlicher Diskurse mittels literarästhetischer Bildung fruchtbar zu machen und eine kritisch-operationale Rezeption zu ermöglichen suchen.

SCHLÜSSELWÖRTER: Serielles Erzählen, Männlichkeitsdiskurs, *Babylon Berlin*, Serialitätsdidaktik

OBSOLETE MASCULINITY. SERIES AESTHETIC LEARNING ON GENDER-CODED BODY IMAGES IN THE NOVEL ADAPTATION *BABYLON BERLIN*

ABSTRACT: The increased momentum of feminist discourse revolving around female normativity was accompanied by a new perspective on masculinity and the ideals by which it is constructed. The thesis of the article is that this new orientation has been taken up in recent years, especially by so called quality TV series. Taking the series *Babylon Berlin* as an example, it is shown that televisual seriality approaches this social discourse with particular sensitivity and thereby allows the deconstruction of myths surrounding ideal masculinity. The interference between formal narrative structure and the transformation of gendered common knowledge – that is clearly pointed out in the analysis – qualifies the television series as an educational object for teaching German. Therefore, the essay ends with explicit suggestions for the use in the classroom with the purpose of negotiating social discourses through literary-aesthetic education and to enable a critical-operational reception.

KEYWORDS: Serial narration, discourse on masculinity, *Babylon Berlin*, didactics of seriality

Magdalena Kißling – Universität Paderborn, magdalena.kissling@upd.de;

Maya Marie Neumeier – Universität Paderborn, neumeier@mail.uni-paderborn.de

„In der Serie glaubt der Konsument, sich an der Neuheit der Geschichte zu erfreuen, während er faktisch die Wiederkehr eines konstanten narrativen Schemas genießt und sich freut, bekannte Personen wiederzufinden“ (Eco 1985: 160). Nach wie vor wurzelt dieser von Eco in den 1980er Jahren beschriebene Mythos kultureller Verdummung infolge televisueller Serialität tief. Begründet liegt diese Legende in Vorstellungen der modernen Ästhetik, die erzählte Welten dann anpreist, wenn sie originär sind und gerade von Redundanzen absehen (vgl. Eco 1985: 155). Zudem habe sich Kunst in der Schriftlichkeit zu verwirklichen. In Abgrenzung zum (bewegten) Bild, das Emotionen und Begehren wecke, sei die Schrift als Medium der Intellektuellen vorzuziehen (vgl. Schausten & Weingart 2013: 76). Dieses Narrativ massenmedialer Verblödung erfährt spätestens mit Kämmerlings' Ausruf der Geburt einer neuen Gattung im Jahr 2010 eine Revision: „Sie [die Fernsehserie; M.K./M.M.N.] ist längst an die Seite des Romans getreten, sie könnte einst an seine Stelle treten“ (Kämmerlings 2010). Die provokante These des Literaturkritikers vermag sich zwar in Gänze nicht einzulösen (vgl. Fröhlich & Ruchatz 2020: 57; Paefgen 2020: 57), eine Neuverhandlung ästhetischer Komplexität fernsehseriellen Erzählens hat sie aber allemal entfacht. So hat sich in den letzten Jahren eine ernstzunehmende Forschung zum „Quality-TV“ (Nesselhauf & Schleich 2014) etabliert, die Medien- und Literaturwissenschaften vereint und auch vor der germanistischen Fachdidaktik nicht haltmacht. Fachzeitschriften (u. a. Kern 2021; Staiger 2018; Tresch & Deschoux 2018) und Sammelbände (u. a. Brendel-Perpina & Kretschmar 2021; Anders & Staiger 2016) beleuchten serielles Erzählen aus deutschdidaktischer Perspektive, eine Systematisierung televisueller Serialitätsdidaktik steht allerdings noch aus.

Der vorliegende Beitrag setzt an dieser Neuperspektivierung fernsehseriellen Erzählens an. Ausgangspunkt ist hierbei die anfangs formulierte Kritik, dass erzählerische Variationen nicht viel mehr darstellen als eine kosmetische Kaschierung des immergleichen Erzählschemas, das insbesondere unter Rückgriff auf körperstereotype Figurendarstellungen ein einfaches Wiedererkennen erwirkt. Die These des Beitrags lautet, dass die „Neue Serie“ (Brittnacher & Paefgen 2020: 10) diesen Mythos umkehrt. Argumentiert wird, dass gerade das serielle Erzählprinzip zwischen Wiederholung und Variation der Fernsehserie eine „weltbildnerische Funktion“ (Paefgen 2020: 42) verleiht und sie vergleichbar mit dem Roman zum Bildungsgegenstand soziokultureller Erkenntnis erhebt. Das heißt, aus kulturstereotyper und rein affektgeladener Berieselung wird ein wirkungsästhetisch anregender Lektüreprozess. Zurückzuführen ist dieses produktiv-aktive Moment hierbei nicht ausschließlich auf die implizite Aufforderung der neuen Fernsehserie zum „Filling In“, wie dies u. a. Fröhlich und Dablé in Verweis auf die strukturimmanenten Leerstellen, Pausen, Vorausdeutungen und Ellipsen herausstellen (vgl. Fröhlich 2014: 217f.; Dablé 2012: 13). Das ‚Hochliterarische‘ am fernsehseriellen Erzählen erwächst ebenso aus der erstaunlichen Sensibilität, mit der über Geschlechterkonstruktionen erzählt wird. Serialitätsspezifisches Erzählen, so lässt sich die hier zugrunde liegende These zusammenfassen, eröffnet einen Möglichkeits-

raum, um Vorstellungsbilder über den idealen Männerkörper zu dekonstruieren. Diese Interferenz zwischen formaler Erzählstruktur und Überformung vergeschlechtlichten Weltwissens macht die Fernsehserie als Bildungsgegenstand für den Deutschunterricht produktiv und verweist die Literaturdidaktik neben der empirisch ausgerichteten Schul- und Unterrichtsforschung auf die Kulturwissenschaften als einer bedeutenden Bezugsdisziplin. Gezeigt werden soll dieser Konnex zwischen formaler Struktur und kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschung, aus der eine produktive Wendung für literarisches Lernen hervorgeht, am Beispiel einer gegenwärtigen Fernsehproduktion, die mit erstaunlicher Sensibilität über Männlichkeit erzählt: *Babylon Berlin* (seit 2017). Hierfür lenkt der Beitrag den Blick zunächst auf das wissenspoetologische Verhältnis von fiktionaler Welt zu Alltagsdiskursen, bevor in einem zweiten Schritt die serialitätsspezifische Darstellungsweise männlicher Idealkörper untersucht wird. Hierfür werden ausgewählte Szenen, teils unter Zuhilfenahme von Filmstills, genauer betrachtet. Ein dritter und abschließender Schritt stellt auf Basis dieses textseitigen Blicks auf televisuelle Serialität Überlegungen zum serienästhetischen Lernen am vergeschlechtlichten Körper an.

Wissen über Männlichkeit. Zur weltbildnerischen Funktion von Fernsehserien

Mit dem Erstarren des feministischen Diskurses um weibliche Normativität geht auch eine Neuperspektivierung auf Maskulinität und konstruierte Männlichkeitsideale einher. In den 1990er Jahren rückt ein Teilbereich der Geschlechterforschung den Mythos eines „unermüdlichen, widerstandsfähigen und gewaltbereiten“ (Strotmann 1999: 120) Mannes in den Fokus und mit diesem Mythos die ständige gesellschaftliche Aushandlung von Dominanz und Unterordnung (vgl. Scholz 2004: 37), sowohl in Beziehung zum männlichen Geschlecht als auch zu anderen Geschlechtern. Connell unterscheidet in diesem Zusammenhang verschiedene „Typen von Relationen“ (Connell 1999: 102), die wiederum Einfluss auf die gesellschaftliche Ordnung nehmen. Während einerseits ein geteilter Hegemonie- und Dominanzanspruch, häufig in Verbindung mit männlicher Komplizenschaft, das Verhältnis von Männern untereinander bestimmt, ist das Verhältnis zu Frauen und jenen Männern, die diesem maskulinen Stereotyp nicht entsprechen, oftmals durch Marginalisierung und Unterordnung geprägt (vgl. Connell 1999: 102). Deutlich wird darüber eine Exklusionsbewegung, die die machtvolle männliche Position innerhalb der Gesellschaft gewährleisten soll und gleichzeitig eine Hierarchie innerhalb der Männergruppierungen reguliert. Als zentrale Distinktionsmerkmale fungieren Eigenschaften wie psychische und physische Stärke, Gewalt(-bereitschaft), Mut und Ehre sowie Kontrolle über den eigenen und andere Körper (vgl. Baur & Luedtke 2008: 10; Hagemann 1996: 52f.). Zusammengefasst prägen sie ein Idealbild unerschütterlicher Männlichkeit, das in seiner Konstruktion

auf militärische Diskurse des 20. Jahrhunderts zurückgeht. Denn im Zuge des Ersten Weltkriegs kristallisierte sich ein soldatisches Leitbild heraus, welches bis zur Mitte des Jahrhunderts anhielt (vgl. Martschukat & Stieglitz 2005: 141ff.; Martschukat & Stieglitz 2008: 126).

Durch die Notwendigkeit dieser permanenten Aushandlung von Rangordnungen und Abgrenzungspraktiken wird deutlich, dass der unerschütterliche Männerkörper keine biologische Determinante darstellt. Mit anderen Worten: der vergeschlechtlichte Körper ist ein Ergebnis von Sozialisationsprozessen, die bereits vor der Geburt einsetzen. Nach Althusser sind Vorstellungen vom Subjekt bei aller Einmaligkeit ideologisch durchstrukturiert und aus dieser „familialen ideologischen Konfiguration“ (Althusser 1977: 144) heraus muss das Subjekt seinen Platz finden, „d. h. zu dem sexuellen Subjekt (Junge oder Mädchen) werden [...], das es bereits von vorne herein ist“ (Althusser 1977: 144). Althusser verweist mit seinem „immer-schon Subjekt“ (Althusser 1977: 144) auf einen Vorgang ideologischer Zuschreibung, den Foucault als einen „neuen Mechanismus der normierenden Sanktion“ (Foucault 1994: 237) identifiziert. Dieser Logik zufolge entfaltet sich Macht produktiv normierend: sie produziert Wirkliches, indem sich Subjekte gegenseitig und losgelöst repressiver Kontrollmechanismen Grade gesellschaftlicher Zugehörigkeit und Anerkennung zusichern (vgl. Foucault 1994: 250). Es entsteht ein System von Normalitätsgraden, das mit seiner klassifizierenden, hierarchisierenden und rangordnenden Wirkungskraft Vorstellungsbilder von Männlichkeit homogenisiert. Abstände werden gemessen, Niveaus gesetzt und Unterschiede nutzbringend aufeinander abgestimmt. Maskulinität wird infolge dieser produktiven Macht zu einer gesellschaftlichen Erwartung, die das Praktizieren alternativer Männlichkeitstypen zwar nicht verunmöglicht – im Gegenteil, sogar rechtlich erlaubt – die Abweichung von der gesellschaftlichen Norm jedoch mit Stigmatisierungen verbindet (vgl. Schmale 2003: 153f.). Mit dem Ziel, solchen gesellschaftlichen Diffamierungen zu entgehen, entwickeln männlich positionierte Personen Mechanismen, die sich rangordnend gegen den gleichgeschlechtlichen sowie den Frauenkörper richten, v. a. aber auch schädlich dem eigenen Körper gegenüber handeln – beispielsweise, indem über Medikation ein Zustand körperlicher Kontrolle und psychischer Stärke wiederherzustellen versucht wird. Aus der mythopoetischen Männerbewegung hat sich hierfür der Ausdruck der „toxic masculinity“ (vgl. Harrington 2020: 345) herausgebildet. Ein einheitliches Konzept mit eindeutigen Ursachen für toxische Männlichkeit besteht bislang nicht. Gemeinsam ist den Ansätzen jedoch der Versuch, die eigene (männliche) Instabilität durch Exklusion all jener Verhaltensweisen auszugleichen, die den geforderten idealtypischen Vorstellungen widersprechen und/oder die männliche Dominanz bedrohen, zuvorderst seien Misogynie und Homophobie genannt (vgl. Harrington 2020). Bei den feindlichen Einstellungen gegenüber Frauen und Homosexuellen handelt es sich um nichts anderes als Ausgleichshandlungen, die das Ziel verfolgen, an der Vorstellung einer biologisch vorherbestimmten Urmaskulinität

festzuhalten (vgl. Connell 1999: 65). Das jeweils entgegengesetzte Andere begünstigt dabei die binärgeprägte, heteronormative Gesellschaftsstruktur nicht nur, sondern scheint sie auch zu rechtfertigen.

Jenes System körperlicher Normierung wirkt nicht nur auf Alltagsdiskurse, sondern spielt sich auch in fiktionalen Welten ab.¹ Das heißt, Gesetzmäßigkeiten und normierte Ausdrucksweisen, die in einer Gesellschaft innerhalb bestimmter Zeiträume formuliert werden, finden sich auch in der Diegese wieder (vgl. Vogl 2011: 64). In dieser wissenspoetologischen Perspektive auf Literatur lassen sich ästhetische Medien als Mittler bestimmen, die Weltwissen transportieren. Literatur benutzt epistemologische Diskurse und wird damit zu einer ernstzunehmenden Quelle des Wissens (vgl. Köppe 2008: 236) – jedoch in einer der Literatur eigenen Weise. Kulturelle Diskurse repräsentieren im Kontext ästhetischer Medien wie Romane, Filme und Fernsehserien kein reines Abbildverhältnis. Vielmehr setzen fiktionale Erzählungen gesellschaftliche Debatte in Szene und transformieren sie in einen dramatischen Diskurs (vgl. Vogl 2011: 67; Barthes 1980: 29). Für literarisches Verstehen folgt aus dieser Überformung des Wissenschaftsdiskurses – Iser bezeichnet diesen Prozess als „Vorstellungerschwärzung“ (Iser 1976: 291) – dass ein Wissen über literarische Schreibweisen vorhanden sein muss, um Weltwissen in Literatur auch greifen und reflektieren zu können (vgl. Köppe 2008: 62). Vorstellungsbilder zu Geschlecht und Sexualität, so lässt sich schlussfolgern, sind als fester Bestandteil eines westlichen Wissensdiskurses Gegenstand des Literarischen, entsprechen aber keinem Abbildverhältnis. Narrative über ideale Körper verschränken sich in der Diegese vielmehr mit der formalen Struktur des Erzählens. Und damit ist ein Kerngedanke literarischen Lernens benannt: Kulturelles Wissen in Literatur zu verstehen, bedeutet einen rein inhaltlichen Blick auf Literatur und Medien zu überschreiten und medienspezifische Gestaltungsmittel in ihrer Funktion und Wirkung wahrnehmen und reflektieren zu lernen (vgl. hierzu auch Spinner 2006: 9). Denn in Genauigkeit und begrifflicher Präzision unterliegt literarische Bildung dem Fachdiskurs, nicht aber in dem Möglichkeitsraum, den ästhetische Medien über Erzählform und Erzählstruktur kreieren. In Vorstellungsreichtum übertrifft literarisches Lernen den reinen Wissensdiskurs und erhebt sich darüber zu einem „fächerübergreifend wirksamen Prinzip“ (Abraham & Launer 2002: 33) mit weltbildnerischer Funktion. Dass insbesondere die ‚neue Fernsehserie‘ mit ihrer eingangs problematisierten Struktur der Redundanzen kulturell bildsam wirkt, insofern ihr Erzählprinzip aus Wiederholung und Variation den kulturwissenschaftlichen Blick auf Norm und Abweichung schärft, soll nachfolgend in einem textseitigen Blick auf literarische Verstehensprozesse gezeigt werden.

¹ Die Fragestellung um Konstruktion und Destruktion von Männlichkeit im Kontext literarischer Fiktionalität behandelt u. a. auch Kälbermasten 2021.

Obsoletere Männlichkeit in *Babylon Berlin*. Ein textseitiger Blick auf fernsehserielles Erzählen

„Kaputte Automaten sind das – und nichts anderes. Kaputte Automaten gehören auf den Müll!“ (S1:E1, 19:50-19:57) Mit diesen Worten trifft der Protagonist Bruno Wolter nicht nur eine Aussage über psychisch gebrochene Kriegsrückkehrer aus dem Ersten Weltkrieg, sondern lässt auch Rückschlüsse auf sein Vorstellungsbild starker Männerkörper zu. Anhand ausgewählter Szenen der Fernsehserie *Babylon Berlin* wird dieses zunächst subjektive Männlichkeitsbild näher beleuchtet und anschließend mit der literarästhetischen Darstellung von Gereon Rath kontrastiert, der in einem solchen ‚kaputten‘ Körper lebt. Bezug wird hierbei vor allem auf die Pilotfolge (S1:E1) genommen, die neben der Einführung in die Handlung auch als Figurensetzung verstanden werden kann. Weitere Szenen der ersten beiden Staffeln (2017-2018), die frei auf Volker Kutschers erstem Band (*Der nasse Fisch*) des Gereon-Rath-Zyklus’ basieren, werden in die Analyse einbezogen. Die seit dem Jahr 2019 ausgestrahlte dritte Staffel, die in weiteren zwölf Episoden Raths zweiten Fall *Der stumme Tod* erzählt, wird lediglich in Ansätzen einbezogen, denn Wolter stirbt am Ende der zweiten Staffel.

Stark, souverän, gewaltbereit – mit diesen Attributen wird der Berliner Oberkommissar Wolter im Piloten in Szene gesetzt. Kennzeichnend wird diese Orientierung des Protagonisten am soldatischen Leitbild hegemonialer Männlichkeit bereits in seinen ersten Szenenauftritten. Wiederholt inszeniert er sich verbal und bildlich vorrangig vor dem neuen Kollegen Rath. So ist er es, der in Raths erstem Kriminalfall in Berlin die Kommandos gibt (S1:E1, 7:03) und vergeltet eine Spuckattacke auf Rath mit einer Ohrfeige, die den Angreifer zu Boden wirft: „Nichts für ungut,“ so lauten seine aufklärenden Worte, „aber sowas können wir hier nicht durchgehen lassen“ (S1:E1, 9:02-9:06).



Abb. 1: Wolter mischt sich in Raths Auseinandersetzung mit dem Filmemacher König ein (S1:E1, 8:58).

Nicht nur sprachlich, sondern auch visuell inszeniert die Fernsehserie Wolter als ranghöher, in der Bildabfolge montiert durch einen Over-the-Shoulder-Shot (Abb. 1). Von schräg hinten zielt die Kamera an Raths Hinterkopf vorbei auf Wolter, der infolge der leichten Untersicht nicht nur als aktiv Handelnder dargestellt wird, sondern nun auch groß und mächtig wirkt. Rath gerät in die unterlegene Position. Bekräftigt wird dieser wirkungsästhetische Eindruck von Wolter in der Folgeszene, in der er seinen neuen Kollegen aus einer lebensbedrohlichen Situation rettet. Nicht, ohne sich auch hier verbal über ihn zu stellen: „...bei uns in der Hauptstadt ist es ganz gut, seine Waffe als Erster zu ziehen“ (S1:E1, 11:26-11:33).² Und auch im weiteren Verlauf des Piloten setzt sich diese Überlegenheitsdarstellung fort. So greift Wolter wenig später in Raths Kompetenzbereich ein, als er den inhaftierten Filmemacher hinter Raths Rücken verhört. Vor körperlicher Gewalt schreckt Wolter hierbei ebenso wenig zurück wie in den Einsatzszenen zuvor (ebd., 26:29-26:34).

Einfluss und Macht gewinnt Wolter vor allem aus seiner Komplizenschaft mit hochrangigen Kollegen des Militärs. Zusammen mit ihnen visiert er unter dem Decknamen der Schwarzen Reichswehr die Wiedereinführung der Monarchie an (S2:E5, 19:11-24:01). Demokratische Gesetze werden zu dieser Zielerreichung eigenwillig gebeugt, im Konfliktfall erscheint es Wolter hierfür auch legitim, eigene Kollegen aus dem Verkehr zu ziehen (S2:E4, 18:05). Denn heldenhaft ist nach seiner Weltauffassung nur derjenige, der Mut hat und noch Werte und Moral besitzt – gemeint sind patriotisch-nationale Wertvorstellungen in Anlehnung an das soldatische Leitbild des frühen 20. Jahrhunderts (vgl. Martschukat & Stieglitz 2008: 126); Dienst nach Vorschrift ist für Wolter etwas für „Duckmäuser“ (S2:E8, 16:20). Seine Dominanzposition behauptet er nicht nur gegenüber Kollegen, sondern auch in seiner Beziehung zu Frauen. So nutzt er sein Wissen um Charlottes Nebentätigkeit als Prostituierte und zwingt sie zur Bespitzelung Raths. Darüber hinaus macht er seinen institutionellen Einfluss geltend und ebnet ihr auf illegale Weise einen Karriereweg innerhalb der Polizei, bezahlen muss Charlotte hierfür mit sexueller Gegenleistung (S1:E4, 7:08-37:41).

Wolter tritt, so lässt sich zusammenfassen, in ewigen Wiederholungsschleifen des Immergleichen als Mann der Stärke und der institutionellen Macht auf. Neuerungen bleiben dabei weitgehend oberflächlich: mal gebärdet sich seine Dominanz gegenüber Rath oder den ihm unterstellten Kollegen, an anderer Stelle drückt sich seine hegemoniale Position in der Kollaboration mit dem ranghohen Militär aus und dann wieder die der Degradierung der Frau zum Sexualobjekt, kurzum: Seine Herrschaftspraktiken kommen in männlicher Komplizenschaft, Gewaltbereitschaft und Misogynie zum Ausdruck und spiegeln das tradierte Bild hegemonialer Männlichkeit wider. Pointiert zusammenfassen lässt sich Wolters gelebte Idealvorstellung männlicher Körper in seiner Haltung gegenüber den Kriegsveteranen. So legt er gegenüber Rath dar, dass die „Zit-

² Die Romanadaption bleibt in diesem Dialog nah an der schriftliterarischen Vorlage, wie im Folgepunkt zur unterrichtlichen Modellierung seriellen Erzählens noch kenntlich werden wird.

terer“ (S1:E1, 18:22) unehrenhaft aus dem Dienst zu suspendieren seien, denn jenseits körperlicher und psychischer Unerschütterlichkeit taugen die Kriegsrückkehrer (der Polizei) nicht länger und gehören – wie eingangs zitiert – auf den Müll (S1:E1, 19:57).³

Ein ganz anderes Männlichkeitsbild repräsentiert hingegen der nach Berlin abgeordnete Kriminalkommissar Rath. Eingeführt wird er als einer jener Männer, die den Mythos männlicher Souveränität und Stärke nicht mehr ungebrochen repräsentieren. Topisch für diese obsolet gewordene Maskulinität steht in der Fernsehserie die zitternde Hand. Und in eben dieser Bildsemantik wird Rath eingeführt. Aus einer Schwarzblende heraus rückt eine zitternde Hand in den Bildfokus, schon bevor der Protagonist selbst sichtbar wird. Die Filmmusik aus der Vorszene geht im Moment dieser Detailaufnahme in die Umgebungsgeräusche über, was für einen Moment der Stille sorgt und die Szene durch diese akustische Besonderheit exponiert (S1:E1, 5:54-6:03). Mit der Verschiebung der Einstellungsgröße auf die amerikanische Einstellung tritt Rath als ambivalente Figur in Erscheinung. So steht sein bürgerliches Auftreten in Anzug, Krawatte und Hut konträr zum Aufenthaltsort des heruntergekommenen Toilettenraums. Ebenso weist die Tatsache, dass er erst nach Rückerobung körperlicher Kontrolle mittels Medikamente seinem Spiegelbild standhält, auf das anrühlich-schambehaftete der Szene (S1:E1, 6:39-6:44). Nicht nur verknüpft diese spezifische Kameraführung den Protagonisten von Anbeginn mit körperlicher Schwäche, jenes Bild mangelnder Körperkontrolle wiederholt sich im weiteren Handlungsverlauf vielfach. Auch übersteigt die anfängliche Detailaufnahme eine rein individuelle Perspektive auf das Phänomen des Zitterns: Raths zunächst anonyme Zitterhand steht stellvertretend für eine Neuperspektivierung auf Männlichkeit.

Bekräftigt wird dieser Seheindruck wenige Erzählminuten später mit der Detailaufnahme einer weiteren Zitterhand: Krajewski, ein ehemaliger Polizeikollege, den Wolter und Rath auf einem Flachdach im Dämmerlicht der frühen Morgenstunden festnehmen, wird ebenfalls als gebrochener Mann eingeführt. Wiederholt schwenkt die Kamera während des Verhörs auf seine zitternde Hand (S1:E1, 12:44; 12:53-12:55). In der Kameraführung folgen die Zuschauer*innen Raths Blick, der abseits der Situation steht und passiv der Verhörsituation folgt. Eine Nahaufnahme zeigt seine emotionale Betroffenheit, die durch Setting und Licht noch unterstrichen wird. Der verlassene Ort des Hausdaches strukturiert in Parallelmontage zur Vorszene des Toilettenraums die Wirkungsästhetik: auch hier erscheint das Zittern als etwas Abgründiges, das es zu verbergen gilt. Unterstützt wird der visuelle Sinneseindruck beider Szenen durch die Umgebungsgeräusche. Beide Protagonisten atmen schwer, während ein leichtes Klirren – in Krajewskis Situation sind es Handschellen, bei Rath die Medikamentengläser – die Nervosität steigert. Den Blick auf den am Boden liegenden und sich eingemissten

³ Dass psychische Labilität bzw. deren medizinische oder tiefenpsychologische Behandlung ein Ausdruck von Schwäche darstellen und in Männerbünden wie bspw. der Mafia mit einem Todesurteil gleichbedeutend sein kann, macht auch die Fernsehserie THE SOPRANOS (1999-2007) deutlich (vgl. hierzu Kagelmann 2016: 63).

Krajewski kann Rath nicht halten, denn in seiner körperlichen Unbeherrschbarkeit ist Krajewski als sozialer Absteiger⁴ Spiegel seiner selbst, wie eine Folgeszene aus der zweiten Episode deutlich macht. Auch Rath liegt zitternd und eingenässt auf dem Boden, nachdem er Zeuge eines Selbstmordes wurde; das Blut des Suizidanten klebt noch an Gesicht und weißem Hemd. Seine Kollegin Charlotte Ritter findet ihn und hilft ihm zurück zur Fassung. Zwischen Toilette und Trennwand eingeklemmt wirkt Rath machtlos, jener Eindruck wird durch die Aufsicht über Ritters Schulter hinweg noch verstärkt (Abb. 2).



Abb. 2: Rath bricht im Toilettenraum des Präsidiums zitternd zusammen (S1:E2, 11:37).

Karikiert wird die Situation männlicher Gebrochenheit durch die narrative Ebene, die den Rezipient*innen den Handlungsort als hegemonialen Männeraum vorführt: im gesamten Präsidium seien neben 52 Männertoiletten nur fünf für Frauen vorgesehen (vgl. S1:E2, 10:45-10:55) – Weiblichkeit und gebrochene Männlichkeit verbünden sich hier. So lässt sich die Szene als Vorausschau lesen, gegen ein Leitbild idealer Männlichkeit.

Die motivische Wiederholung körperlicher Schwäche zieht sich in Variationen durch die gesamte Fernsehserie. So wird Rath in einer Verhörszene überwältigt und verantwortet infolge seiner Unkontrolliertheit der Situation das Ableben eines wichtigen Zeugen (S1:E2, 6:36-7:38). Erneut unterliegt er in einer Auseinandersetzung mit einem Eindringling in seinem Zimmer (S1:E3, 32:37-33:42), in beiden Fällen war Rath

⁴ Im Gegensatz zu Rath verliert Krajewski ohne medizinische Hilfe (Medikamente und Psychotherapie) seine Anstellung bei der Polizei und wird als Obdachloser in die Illegalität getrieben.

in der deutlich stärkeren Ausgangssituation. Und selbst aus jener Kampfszene mit der Berliner Unterwelt, in der es Rath gelingt, unter Schusswechsel der Situation zu entkommen (Moka Efti, S1:E8, 25:35-28:49), geht er nicht als Mann der Stärke hervor. Anhand eines Fokalisierungswechsels wird den Rezipient*innen ersichtlich, dass seine Gegner ihn nur aus taktischen Gründen entkommen ließen (vgl. S1:E8, 37:53-37:55). Ähnlich operiert die zweite Staffel mit Iterationsschleifen gebrochener Männlichkeitsdarstellung. So wird die Spiegelszene aus dem Piloten in S2:E1 mit nur geringfügiger Varianz wiederholt (1:38-2:04) und Rückblenden wie Raths Erinnerung an die Aussage seines Vaters, dass mit ihm der „falsche Sohn“ (S2:E3, 35:44-36:36) aus dem Krieg heimgekehrt sei, werden eingebaut, um die Wirkungsästhetik des Scheiterns wieder und wieder zu inszenieren.

Dem seriellen Erzählen zwischen Wiederholung und Variation gelingt es also in über zwölf Erzählstunden, Rath als Versager zu zeichnen: der Protagonist bleibt ohne erklärten Hegemonieanspruch, erscheint körperlich unkontrolliert und zeigt sich in seiner Medikamentenabhängigkeit und psychotherapeutischen Behandlung als labil. Zugleich schaffen die wiederholten Einblicke in die Vergangenheit der Figur sowie in die intimen (schambehafteten) Szenen hinter verschlossener Tür eine emotionale Nähe zwischen Protagonist und Rezipient*innen, die Empathie und Sympathiewerte erzeugt. Parallel hierzu kippen mit Zunahme der Iterationsschleifen, die Wolter als soldatische Leitfigur reinszenieren, allmählich Kontrolliertheit und Stärke in illegitime Gewalt und lassen somit erste immanente Kritik an vorherrschenden Idealen durchblicken. Das heißt, Strukturentscheidungen über Zeit und Modus bewirken einen innovativen Bruch in der immergleichen Wiederholung männlicher Schwäche und machen deutlich, dass die anfangs formulierte Kritik nur oberflächlicher Neuerungen seriellen Erzählens für die ‚neue Fernsehserie‘ nicht zutrifft. Innovation als Erzählprinzip findet schrittweise statt und entfaltet eine kulturkritische Wirkungsästhetik. Denn der genrespezifischen Erzähllänge zwischen wiederkehrender Redundanz, die stereotype Männlichkeit zunächst reinszeniert, und innovativer Varianz, die den Figuren eine psychologisch ambivalente Figurentiefe verleiht, gelingt es – verstärkt noch durch die „identifikatorische Mitsicht“ (Kagelmann 2016: 69) mit Rath –, den Mythos starker Männlichkeit zu dekonstruieren und an die Stelle alter Maskulinität einen neuen Männlichkeitstyp zu setzen: den sowohl sympathisch als auch abstoßend anmutenden Antihelden.

Diese seriell inszenierte Obsoleszenz alter Männlichkeitsvorstellung kulminiert in einer Kampfszene des Staffelfinales zwischen Wolter und Rath, die sich raumzeitlich versetzt auf den Dächern des fahrenden Zugs abspielt, der eine Ladung hochexplosiven Stoffes transportiert (Abb. 3). Anstelle von Innenräumen und engen Straßen ruft die Landschaft in Verbindung mit der kohlebetriebenen Dampflock Assoziationen zur Weite des wilden Westens auf. Waghalsige Sprünge und Schusswechsel, bei denen sich Rath nach wie vor wenig treffsicher erweist, lassen den Zuschauer*innen den Atem stocken, das Dämmerlicht und der wolkenbehängene Himmel unterstreichen die spannungsgeladene Stimmung.



Abb. 3: Schießerei zwischen Rath (im Vordergrund) und Wolter (im Hintergrund) im Staffelfinale (S2:E8, 21:48).

Der parodistische Genrewechsel vom Großstadtkrimi zum Western wirkt wie eine Hommage an den alten Typ Männlichkeit; jenes Männlichkeitsideal lässt die Serie im nächsten Moment mit dem Tod Wolters untergehen: die Figur stirbt infolge einer Explosion desjenigen Zugteils, auf dem Wolter in standhafter Männlichkeit gedachte, lässig mit der Zigarette in der Hand davonzukommen. Rhythmische Streichklänge begleiten diesen auf Männlichkeitsdarstellung bezogenen Staffelhöhepunkt (S2:E8, 23:06-23:28) und unterstreichen auf akustischer Ebene die Dramatik des Selbstzerstörungsprogramms, das mit Wolters Orientierung am Leitbild unerschütterlicher Maskulinität einhergeht. Wolters Tod wirkt hier geradezu allegorisch, und zwar im doppelten Sinn: sein Schicksal wird zum einen mit dem kulturellen Wandel eines Männlichkeitsbildes parallelisiert. Die Repräsentation toxischer Männlichkeit desillusioniert Vorstellungsbilder starker Männlichkeit. Zum anderen wird der Tod des Protagonisten am Ende der zweiten Staffel mit dem Schicksal der Fernsehserie selbst enggeführt: mit Wolters Ableben geht auch der erste Kriminalfall zu Ende und vorläufig auch die Fernsehserie selbst, denn auf die dritte Staffel warten die Serienfans zwei Jahre.

Allein steht die Fernsehserie *Babylon Berlin* mit dem Erzählen obsoleter Männlichkeit nicht. Gleich, ob es sich um den Mafiaboss in *The Sopranos* oder den Drogenkriminellen aus *Breaking Bad* handelt, die männlichen Figuren bewegen sich zwischen Konstruktion und Destruktion hegemonialer Männlichkeit und führen einen neuen Männlichkeitstyp hervor: den kranken und psychisch gebrochenen Antihelden. Dass gerade jene Fernsehserien, die von der Forschung als „Quality-TV“ klassifiziert und als Romane des 21. Jahrhundert bezeichnet werden (Nesselhauf & Schleich 2014: 13;

Staiger 2018: 2), mit hoher Sensibilität über Männerbilder erzählen, ist kein Zufall. Sie arbeiten mit symbolischen Mehrfachcodierungen, wie in vorliegender Fernsehserie an der Zitterhand exemplifiziert, und setzen romanhafte Erzählelemente wie Mehrperspektivität oder Analepsen ein, die Figuren wie Rath eine psychologische Tiefe verleihen. Die filmischen Mittel unterstützen ebenso wie das Überschreiten von Genre Grenzen, das sich als Merkmal der ‚neuen Fernsehserie‘ ausmachen lässt (vgl. Nesselhauf & Schleich 2016: 81), Effekte figuraler Über- und Unterordnung. Insbesondere eröffnet aber das serielle Erzählprinzip zwischen Wiederholung und Variation einen Möglichkeitsraum, jenseits tradierter Körperbilder zu erzählen. Die ‚neue Fernsehserie‘, so lässt sich schlussfolgern, verweist auf eine globale Grammatik obsoleter Männlichkeit, die den antiheldischen Topos zum narrativen Ideal neuer Männlichkeit erhebt. Wie sich dieser Topos antiheldischer Männlichkeit produktiv für serienästhetisches Lernen wenden lässt, soll abschließend skizziert werden.

Serienästhetischen Lernen am vergeschlechtlichten Körper. Unterrichtsmodellierende Überlegungen

„Ist es denn immer so wichtig, sprachliche Gestaltungsmittel zu unterrichten, was haben Schüler*innen denn davon?“⁵ Diese Frage einer Studentin spiegelt eine häufig wachzunehmende Unterrichtspraxis wider, Erzählstrukturen isoliert von innerdiegetischen Weltentwürfen zu thematisieren. Besprochen wird im Literaturunterricht zuvorderst der Inhalt, bevor dann mit Blick auf die Klassenarbeit noch zentrale sprachliche Mittel eingeübt werden. Die Reflexion formaler Struktur wird somit an Leistungsüberprüfung und nicht an ästhetischen Genuss geknüpft. Die ‚neue Fernsehserie‘ birgt hier, Mittell folgend, ein genuin literaturdidaktisches Potenzial, formale Struktur hinsichtlich ihrer Funktions- und Wirkungsweisen zu reflektieren. Denn sie laden ihre Zuschauer*innen zu einer ‚operationalen Ästhetik‘ (Mittell 2015: 80) ein, in erster Linie danach zu fragen, *wie* und nicht *was* erzählt wird. Mit Schultz-Pernice lässt sich noch einen Schritt weitergehen und behaupten, dass formales Textverstehen über Handlungsabläufe initiiert wird. Denn der innerdiegetische Weltentwurf, das hat der textseitige Blick auf *Babylon Berlin* gezeigt, folgt der narrativen Logik seriellen Erzählens. Mit anderen Worten: Das Agieren der Protagonisten orientiert sich am Schema der Wiederholung und stürzt im Zuge der strukturimmanenten Variationen männlicher Darstellung die Zuschauer*innen in eine Krise des Verstehens. An diesem Punkt kognitiver Irritation schlägt die einfache Unterhaltung, die laut Kritiken den gängigen Rezeptionsmodus visueller Serialität darstellt, in eine kritisch-operationale Rezeption um (vgl. Schultz-Pernice 2016: 51). Aus Berieselung wird ästhetisches Lernen – und zwar lernseitig ausgelöst

⁵ Studentin des Seminars *Fernsehserien im Deutschunterricht* an der Universität Paderborn vom 27.04.2021.

durch Brüche auf der Verstehens- und Identitätsebene. Inwiefern dieser Umschlag vom naiven repräsentationalen in den operationalen Rezeptionsmodus⁶ unterrichtspraktisch umgesetzt werden kann, soll abschließend vorgestellt werden.

Die Auseinandersetzung mit der Fernsehserie *Babylon Berlin*, das sei vorweggenommen, umfasst hierbei gewiss mehr als die Analyse hegemonialer Männlichkeit. Allein die Genderperspektive wirft zusätzliche Fragen nach weiblichen Körperdarstellungen und Inszenierungen von Transgender auf. Nicht nur Charlottes feministisches Aufstreben zur Kriminalassistentin erweist sich als produktiv, auch lässt die Nachkriegsserie die Kunst- und Partyszene Berlins der 1920er Jahre nicht aus, um den Nebenfiguren wie Swetlana Sorokina (u. a. S1:E3) oder Reinhold Gräf (S3:E9) jenseits binärer Geschlechtlichkeit Raum zu geben. Insbesondere überformt *Babylon Berlin* jedoch, wie gezeigt, den Mythos unerschütterlicher Männlichkeit, der sich zur erzählten Zeit der 1920er Jahre durchzusetzen vermag, und verknüpft, wie im Beitrag ausgeführt, in idealtypischer Weise Form und Inhalt. Diese thematischen Aushandlungen machen die Fernsehserie für den Deutschunterricht der Sekundarstufe II fruchtbar. Die Sichtung der gesamten Serie ist für die Vermittlung der serienästhetischen Dimension literarischen Lernens dabei weder nötig noch möglich, bleibt doch der serielle Text in seiner potenziellen Endlosigkeit prinzipiell uneinholbar und fordert zur Sinnkonstruktion jenseits eines kumulativen Ganzen auf (vgl. Kelleter 2015: 26). Unabwendbar ist jedoch der Pilot, der in die zentralen Figuren einführt sowie Erzählform und -perspektive erkennen lässt. Daran anzuschließen sind weitere Episoden(-auszüge), um das serielle Erzählprinzip aus Wiederholung und Variation lernseitig greifbar zu machen, das – wie herausgestellt – entscheidend für die Dekonstruktion hegemonialer Männlichkeit ist. Die nachfolgenden Bausteine können in dieser Reihenfolge (ca. acht Unterrichtseinheiten) oder als Einzelblöcke umgesetzt werden.

Einstieg | Als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit dem vergeschlechtlichten Körper bietet sich ein intermedialer Bezug zum zweiten Kapitel der Romanvorlage an, der der Fernsehserie als Vorlage der oben besprochenen Verfolgungs- und Verhörszene dient (Kutscher 2018: 25).⁷ Auch in der Printvorlage wird Krajewski als Zitterer angedeutet (vgl. Kutscher 2018: 26), Wolter als gewaltbereiter und illegitim handelnder Kommissar beschrieben (vgl. Kutscher 2018: 2) und Rath als Figur dargestellt, die performativ nicht überzeugt. Die Aufgabenstellung könnte lauten, arbeitsteilig ein Drehbuch zu dieser Textstelle zu skizzieren. Zentrale Dialoge sollen hierfür markiert und Regieentscheidungen über Lautstärke, Sprechtempo, Stimmhöhe und Sprechduktus getroffen (I), Kameraeinstellung und -perspektive bestimmt (II), Lichtverhältnisse entschieden (III) sowie Schauspieler*innen gecastet werden (IV). Dieser produktionsorientierte Zugriff unter der Stundenleitfrage „Wie würden Sie diese Szene verfilmen?“

⁶ Zu den verschiedenen Rezeptionsmodi von der leichten Unterhaltung bis zum ästhetischen Lernen siehe auch Abraham 2021: 140.

⁷ Letzter Absatz bis S. 27 erster Absatz + S. 29 letzter Absatz.

ruft nicht nur subjektive Vorstellungsbilder über Männlichkeitsfiguren auf, sondern lenkt den Blick bereits auf zentrale filmische Mittel.

Filmische Mittel männlicher Attribuierung | Anschließend an die produktive Aufgabe bietet sich der Vergleich zur professionellen Romanadaptation an. Arbeitsteilig gilt es die Verfolgungsszene (S1:E1, 10:49-13:30) unter den oben bereits genannten Analysefokussen Ton, Kamera, Licht sowie Figurendarstellung zu untersuchen. Die Szene gilt es hierfür wiederholt unter folgenden Leitfragen zu zeigen: Wie setzen professionelle Showrunner die drei Männerfiguren in Szene? Wie wirken die eingesetzten filmischen Mittel auf Sie und inwiefern ähnelt die professionelle Produktion Ihren eigenen Drehbuchentscheidungen?

Prinzip der Wiederholung | Um den geschlechtlichen Konstruktionsprozess systematisch nachzuvollziehen, gilt es über mehrere Episoden und Staffeln hinweg das Immergleiche mit nur oberflächlichen Variationen in der Figurendarstellung zu beleuchten. Arbeitsteilig kann darüber Wolter, insb. in Abgrenzung zu Rath (und Ritter), als Symbolfigur soldatischer Männlichkeit erschlossen werden. Die Gruppenergebnisse lassen sich in Standbildern präsentieren, die sich wiederum unter der Reflexionsfrage „Was hat Sie dazu geführt, Ihre Standbilder so zu gestalten?“ dafür eignen, figurale Machtverhältnisse zu diskutieren und Bauentscheidungen auf das fernsehserielle Erzählprinzip zurückzuführen.

Dekonstruktive Erzählstruktur | Schüler*innen, die die Serie unterrichtsbegleitend schauen, werden gegen dieses unterkomplexe Zwischenergebnis aufbegehren. Diese lernseitige Irritation gilt es produktiv zu wenden und Erzählordnung und Fokalisierung zu untersuchen. Die Analyse ausgewählter Analepsen (u. a. S2:E3, 35:44-36:36) oder intimer Szenen der Scham (z. B. S2:E1, 1:38-2:04) eignen sich hierfür, um die Wirkungsästhetik der Figur Rath zu besprechen. Zu fragen wäre: Welche Funktion und Wirkung haben jene Szenen und wie werden sie erzählerisch und filmisch umgesetzt?

Prinzip der Variation | Schließlich gilt es, die Änderungen im wiederholenden Erzählprinzip zu thematisieren. Geeignet scheint hier das Staffelfinale (S2:E8, 21:48-23:53). Anhand von Wolters Tod lässt sich das figurale Machtverhältnis neu bestimmen und in eine Debatte über neue Männlichkeit überführen. Ein Transfer zur Lebensrealität der Lernenden bietet sich in Form einer Schreibaufgabe zur Frage nach gegenwärtigen Männlichkeitsidealen an.

Die hier abschließend skizzierten unterrichtspraktischen Überlegungen zum serienästhetischen Lernen zeigen, das kulturwissenschaftliches und literarisches Lernen ineinandergreifen und Alltagsdiskurse zwischen hegemonialer und toxischer Männlichkeit zum genuinen Bildungsmoment serialitätsästhetischen Lernens werden.

Literatur

- Abraham, U. (2021). *Lesedidaktik und ästhetische Erfahrung: Lesen und Verstehen literarischer Texte*. In V. Frederking, H. Huneke, A. Krommer & Ch. Meier (Hrsg.), *Taschenbuch des Deutschunterrichts. Band 2: Literatur- und Mediendidaktik*. Nachdruck (S. 139-160). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Abraham, U. & Launer, C. (2002). *Weltwissen erlesen. Literarisches Lernen im fächerverbindenden Unterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Althusser, L. (1977). *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: VSA Verlag.
- Anders, P. & Staiger, M. (Hrsg.) (2016). *Serialität in Literatur und Medien. Band 2: Modelle für den Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Barthes, R. (1980). *Leçon/Lektion. Französisch und deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France, gehalten am 7. Januar 1977* (H. Scheffel, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baur, N. & Luedtke, J. (2008). *Konstruktionsbereiche von Männlichkeit. Zum Stand der Männerforschung*. In N. Baur & J. Luedtke (Hrsg.), *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Beauvoir, S. (1951). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (U. Aumüller, G. Osterwald, Übers.). Leipzig: Rowohlt.
- Brendel-Perpina, I. & Kretzschmar, A. (Hrsg.) (2021). *Serialität in der Kinder- Jugendliteratur. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Brittnacher, H.R. & Paefgen, E.K. (2020). *Vorwort oder: Erzählen in Literatur und Serie. Was verbindet Homer mit David Chase, Amy Sherman-Palladino und Vince Gilligan?* In H.R. Brittnacher & E.K. Paefgen (Hrsg.), *Im Blick des Philologen. Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien* (S. 7-18). München: edition text + kritik.
- Connell, R.W. (1999). *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Dablé, N. (2012). *Leerstellen transmedial: Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen*. Bielefeld: transcript.
- Eco, U. (1985). *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: Carl Hanser.
- Foucault, M. (1994). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (W. Seitte, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fröhlich, V. (2014). *Filling In. Rezeptionsästhetische Gedanken zur seriellen Narration*. In J. Nesselhauf & M. Schleich (Hrsg.), *Quality-Television. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!* (S. 213-225). Berlin/Münster: LIT.
- Fröhlich, V. & Ruchatz, J. (2020). *Teil 1: Die Fernsehserie als Roman des 21. Jahrhunderts? Roman und visuelle Narration im Vergleich*. In V. Fröhlich, L. Gotto & J. Ruchatz (Hrsg.), *Fernsehserie und Literatur. Facetten einer Medienbeziehung* (S. 25-61). München: edition text + kritik.
- Hagemann, K. (1996). „Heran, heran, zu Sieg oder Tod!“ *Entwürfe patriotisch-wehrhafter Männlichkeit in der Zeit der Befreiungskriege*. In T. Kühne (Hrsg.), *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne* (S. 51-68). Frankfurt a. M.: Campus.
- Harrington, C. (2020): What is „Toxic Masculinity“ and Why Does It Matter? *Men and Masculinity*, 24 (2), 345-352.
- Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink.
- Kagelmann, A. (2016). *This Thing of Ours – „Lebenslängliches Lernen“ mit den SOPRANOS*. In P. Anders & M. Staiger (Hrsg.), *Serialität in Literatur und Medien. Band 1: Theorie und Didaktik* (S. 58-72). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

- Kämmerlings, R. (2010). Ein Balzac für unsere Zeit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung [online]*. Abgerufen von <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html>.
- Kelleter, F. (2015). *Populäre Serialität*. In F. Kelleter (Hrsg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert* (2., unveränd. Aufl.) (S. 11-46). Bielefeld: transcript (Kultur- und Medientheorie).
- Kern, S.H. (Hrsg.) (2021). *Seriell Erzählen. Praxis Deutschunterricht (1)*.
- Köppe, T. (2008). *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*. Paderborn: Mentis.
- Kutscher, V. (2018). *Der nasse Fisch*. Köln: KiWi-Taschenbuch.
- Martschukat, J. & Stieglitz, O. (2005). „*Es ist ein Junge!*“: Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten der Neuzeit. Tübingen: Edition Diskord.
- Martschukat, J. & Stieglitz, O. (2008). *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Nesselhauf, J. & Schleich, M. (2014). „*Watching too much television*“ – 21 Überlegungen zum *Quality-TV im 21. Jahrhundert*. In J. Nesselhauf & M. Schleich (Hrsg.), *Quality-Television. Die narrative Spielweise des 21. Jahrhunderts?! (S. 9-24)*. Berlin/Münster: LIT (Medien, Bd. 33).
- Nesselhauf, J. & Schleich, M. (2016). Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration. *UTB GmbH (Utb studi-e-book, 4682)*. Abgerufen von <http://www.utb-studi-e-book.de/9783838546827>.
- Paefgen, E.K. (2020). *Roman in Führungszeichen? Filmisch-serielles und schriftlich-romanhaftes Erzählen*. In H.R. Brittnacher & E.K. Paefgen (Hrsg.), *Im Blick des Philologen. Literaturwissenschaftler lesen Fernsehserien (S. 21-57)*. München: edition text + kritik.
- Schausten, M. & Weingart, B. (2013). *Text/Bild*. In N. Binczek, T. Dembeck & J. Schäfer (Hrsg.), *Handbuch Medien der Literatur (S. 69-78)*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Schmale, W. (2003). *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien: Böhlau.
- Scholz, S. (2004). *Männlichkeit erzählen. Lebensgeschichtliche Identitätskonstruktionen ostdeutscher Männer*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.
- Schultz-Pernice, F. (2016). *Narrative und normative Probleme des seriellen Erzählens und ihr Potenzial für den Aufbau narrativer Kompetenz und die Wertebildung*. In P. Anders & M. Staiger (Hrsg.), *Serialität in Literatur und Medien. Band 1: Theorie und Didaktik (S. 42-55)*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengrehren.
- Spinner, K.H. (2006). Literarisches Lernen. *Praxis Deutsch*, (200), 6-16.
- Staiger, M. (2018). Serien und seriell Erzählen im Deutschunterricht. Einführende Überlegungen und Glossar. *Der Deutschunterricht*, (6), 2-4.
- Strotmann, R. (1999). *Zur Konzeption und Tradierung von Geschlechterrollen in ausgewählten Schriften pädagogischer Klassiker*. In B. Rendtorff & V. Moser (Hrsg.), *Geschlecht und Geschlechterverhältnisse in der Erziehungswissenschaft. Eine Einführung (S. 117-134)*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Tresch, C. & Deschoux, C.-A. (Hrsg.) (2018). *Seriell Erzählen. Leseforum (1)*.
- Vogl, J. (2011). *Poetologie des Wissens*. In H. Maye (Hrsg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft (S. 49-71)*. München: Wilhelm Fink.