

Die Neue Frau - Gender Politics in Fernsehserien über die Weimarer Republik

Nuy, Sandra

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nuy, S. (2023). Die Neue Frau - Gender Politics in Fernsehserien über die Weimarer Republik. *GENDER - Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 15(2), 56-70. <https://doi.org/10.3224/gender.v15i2.05>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Die Neue Frau – Gender Politics in Fernsehserien über die Weimarer Republik

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht, wie weiblich gelesene Geschlechterrollen als Doing Gender in die Narrationen der beiden deutschen Fernsehserien *Babylon Berlin* (Sky/ARD 2017) und *Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit* (ARD 2021) eingehen und diese dadurch politisieren. Zunächst wird das Verhältnis von Erzählen und Gender skizziert. Die dann folgende Analyse der beiden Serien zeigt Erzählmuster auf und beschäftigt sich mit den Kernelementen Zeit, Ort und (Erzähl-)Perspektive. Gezeigt wird, dass *Babylon Berlin* Fragen nationaler Identitätsbildung in den Fokus stellt und Weiblichkeitskonzepte reformuliert, ohne die Geschlechterhierarchie aufzulösen. *Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit* hingegen reflektiert Genderidentitäten als kontingent und wandelbar. Die Serie schafft mit ihrer Erzählung über die Weimarer Republik einen Gründungsmythos für eine genderfluide Politik der Diversität.

Schlüsselwörter

Geschichtsserie, *Babylon Berlin*, *Eldorado KaDeWe*, Erzählen und Gender, Neue Frau

Summary

New Women – gender politics in TV series about the Weimar Republic

This article discusses how gender roles that are read as female have an influence on the narratives of the two German TV series *Babylon Berlin* (Sky/ARD 2017) and *Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit* (ARD 2021) as a form of doing gender, thereby politicising them. First, the relationship between narrative and gender is outlined. The analysis of the two series that follows shows up narrative patterns and looks at the core elements of time, place and (narrative) perspective. I argue that *Babylon Berlin* focuses on questions of national identity formation and reformulates concepts of femininity without dissolving the gender hierarchy. By contrast, *Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit* reflects gender identities as contingent and changeable. With its narrative about the Weimar Republic, the latter creates a foundational myth for a gender-fluid politics of diversity.

Keywords

historical series, *Babylon Berlin*, *Eldorado KaDeWe*, narrative and gender, New Women

1 Einleitung

Als der Sechsteiler *Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit* im Dezember 2021 von der ARD in der Mediathek veröffentlicht und anschließend im linearen Programm ausgestrahlt wurde, löste er ein gemischtes Presseecho aus. So entdeckte *die tageszeitung* ein „Serienjuwel“, welches zeige, dass öffentlich-rechtliches Fernsehen die Produktionen der Streaming-Anbieter „im Hinblick auf Diversität und Kühnheit im Erzählen“ überreffen könne (Wintermayr 2021: o. S.). Demgegenüber konstatierte *Zeit Online*, dass sich die Serie nicht von dem „großen ARD/Sky-Vorbild“ *Babylon Berlin* „freimachen“ könne (Ströbele 2017: o. S.). Lose basierend auf historischen Kriminalromanen von Volker Kutscher taucht *Babylon Berlin* in die Jahre der Weimarer Republik ein, verwi-



ckelt Kommissar Gereon Rath und seine (spätere) Assistentin Charlotte Ritter in komplexe Kriminalfälle und thematisiert zugleich – wenn nicht sogar vornehmlich – den Aufstieg des Nationalsozialismus. Zeitlich ähnlich situiert, zeichnet *Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit*¹ vordergründig die Geschichte des legendären Berliner Kaufhauses des Westens nach, erzählt aber vor allem von der queer-lesbischen (Sub-)Kultur Berlins. Kaum eine Rezension zu *Eldorado KaDeWe* kam ohne Rekurs auf *Babylon Berlin* aus; einen unterstellten Vorbildcharakter zu beleuchten ist jedoch weniger interessant, als erzählerische Unterschiede der Produktionen in den Blick zu nehmen und damit auch Unterschiede im Umgang mit Genderkonzepten. Als historische Serien, die in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts spielen, sind *Babylon Berlin* und *Eldorado KaDeWe* Bestandteile einer „visuelle[n], symbolisch verdichtete[n] Geschichtskultur“ (Dörner 2012: 82), die im Modus des Erzählens aushandelt, wie Personen und Ereignisse, aber auch Sozialfiguren, Rollen und Mentalitäten gedeutet und erinnert werden sollen. Der mit dem Erzählen verbundene Prozess der Sinnstiftung ist dabei nicht nur relevant für die Verständigung über Lesarten der Vergangenheit, sondern auch für die Identitätsbildung von Individuen und Kollektiven. Weil Narrationen im Aushandlungsprozess kollektiv geteilter Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster ihren festen Platz einnehmen, sind sie entscheidend an der Anerkennung einer politischen Ordnung und der Legitimierung von Herrschaft beteiligt (vgl. dazu Koschorke 2017; Müller-Funk 2002). Folglich können Erzählungen als konstitutiv für die Ausbildung einer politischen Kultur gelten, verstanden als symbolische Ordnung, die innerhalb eines Gemeinwesens den Gestaltungsspielraum für politisches Handeln vorgibt und eine identitäts- und gemeinschaftsstiftende Wirkung entfaltet. Die historische Dimension der politischen Kultur, die sich in Geschichtserzählungen niederschlägt, sucht einerseits Orientierung in der Vergangenheit, rekonstruiert aber andererseits eben diese Vergangenheit aus der Gegenwart heraus.

So gilt die Weimarer Republik in politischen Diskursen zumeist als negative Referenz für die Instabilität eines politischen Systems, das offen gegenüber rechtspopulistischen, respektive faschistischen Bewegungen ist. Die *Goldenen Zwanziger* hingegen, die die Jahre von 1924 bis zur Weltwirtschaftskrise 1929 beschreiben, sind mehr oder weniger zum Mythos geronnen, zu einer kollektiven Erzählung über künstlerische Avantgarde und gesellschaftlichen Aufbruch: In Großstädten wie Berlin distanzieren sich (junge) Frauen von traditionellen Erwartungen, entwickeln neues Selbstbewusstsein und qua Berufstätigkeit wirtschaftliche Unabhängigkeit – ihr Lebensstil verdichtet sich zur Sozial- und Medienfigur der Neuen Frau (vgl. dazu Brauerhoch 2007; Liptay 2007). Androgyne Konzepte in der Mode ermöglichen darüber hinaus ein Spiel mit Geschlechterrollen, das sich dank eines florierenden Nachtlebens in den zahlreichen Berliner ‚Damenclubs‘ zu einer Blütezeit lesbischer und queerer Kultur auswächst.

Die hier nur äußerst skizzenhaft dargestellten politischen, sozialen und kulturellen Signaturen der 1920er-Jahre werden in *Babylon Berlin* und *Eldorado KaDeWe* sowohl narrativ als auch ästhetisch aufgegriffen und in unterschiedlicher Intensität auf die Gegenwart bezogen. Die an Siegfried Kracauer angelehnte These, dass zeitgenössische Diskurse in die beiden Serien projiziert werden und letztere daher mehr über die Zeit, in der sie produziert wurden, vermitteln als über die Zeit, in der sie spielen, scheint evident

1 Der Serientitel wird im Folgenden zu *Eldorado KaDeWe* abgekürzt.

(vgl. Kracauer 2021 [1927]: 281). Die Serien werden im Folgenden dahingehend befragt, was sie über (gegenwärtige) Genderdiskurse aussagen: Wie werden weiblich gelesene Geschlechterrollen in den Erzählungen verhandelt? Zur Beantwortung der Frage wird in einem ersten Schritt Erzählen als „eine Form des *doing gender*“ (Nieberle/Strowick 2006: 7, Hervorh. im Original) umrissen. Im zweiten Schritt werden die beiden Serien unter einer genderorientierten, narratologischen Perspektive verglichen. Im Fokus stehen dabei Erzählmuster und -perspektiven sowie der Umgang mit Zeit und Ort.²

2 Gender und serielles Erzählen

Erzählen ist konstitutiv für das menschliche Zusammenleben und eine anthropologische Konstante – oder wie es der Erzähltheoretiker Albrecht Koschorke formuliert: „Wo immer sozial Bedeutsames verhandelt wird, ist das Erzählen im Spiel“ (Koschorke 2017: 19). Erwartungen an Geschlechterrollen und Vorstellungen über eine Geschlechterordnung sind zweifellos von sozialer Bedeutsamkeit und werden folglich ebenfalls über Narrationen tradiert, legitimiert, aber auch kritisiert und modifiziert.

„Geht man von der Prämisse aus, dass es sich bei Gender um ein soziokulturelles Konstrukt handelt, dann lässt sich Erzählen als Prozess begreifen, der maßgeblich an der Herstellung, Dissemination und Perpetuierung von Geschlechtervorstellungen auf individueller wie auch auf kollektiver Ebene beteiligt ist“ (Gymnich 2017: 326).

Eine gegenwärtig dominante mediale Form des Erzählens findet sich in seriellen Formaten, nicht nur, aber vor allem in der hier in Rede stehenden fiktionalen Fernsehserie (einen Überblick zu gendertheoretischen Zugängen bieten Milevski et al. 2018). Indem sie die Abstraktheit von Normen und Wertvorstellungen versinnlichen und audiovisuell zur Anschauung bringen, fungieren Fernsehserien als Verhandlungsorte für Identität, die immer auch geschlechtlich bestimmt ist (vgl. Nieberle/Strowick 2006: 7). Gesellschaftliche Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, mithin der Kategorie *Gender*, werden ebenso durch das Fernsehen geprägt wie Konzepte von *Sex* (dem ‚biologischen‘ Geschlecht) und *Sexuality*. Im Folgenden wird – mit Allrath und Gymnich an Judith Butler anschließend – davon ausgegangen, dass Gender, Sex und Sexuality „keine prädiskursiv gegebenen Größen darstellen, sondern fortwährend diskursiv erzeugt werden“ (Allrath/Gymnich 2006: 240). Auch in den seriellen Erzählungen des Fernsehens werden somit Sex, Gender und Sexuality nicht repräsentiert, sondern in performativen Akten generiert (vgl. Allrath/Gymnich 2006: 241). Ein *Doing Gender* ist dem Erzählen dabei insofern inhärent, als die Kategorie Geschlecht Erzählpositionen und -perspektiven einerseits präfiguriert und andererseits im Akt des Erzählens überhaupt erst hervorgebracht wird (vgl. Nieberle/Strowick 2006: 8). Insbesondere in den audiovisuellen Erzählungen von Film und Fernsehen erfolgt die Konstruktion von Geschlechtervorstellungen nicht allein auf der inhaltlichen Ebene – dem *Was* der Erzählung –, sondern im Zusammenspiel mit dem formästhetischen *Wie* der Erzählung. Neben Sprache sind es

2 Eine Einführung in die genderorientierte Erzähltextanalyse, die sich – medienspezifisch modifiziert – auch auf die Analyse audiovisueller Erzählungen übertragen lässt, findet sich bei Nünning/Nünning (2004).

Bilder, Gesten, Bewegungen und Töne sowie die Kombination all dessen in Mise-en-scène und Montage, die den audiovisuellen Discourse³ ausbilden und an der Aushandlung von Geschlechterrollen und -identitäten beteiligt sind.

Der Prozess des Erzählens wird medienunabhängig durch die Beziehungen zwischen Zeit, Ort und Perspektive geordnet. Für meine Fragestellung einer (gender)politischen Lesart zweier historischer Serien bietet es sich an, der Analyse diese Faktoren als Leitlinien zugrunde zu legen, da *Eldorado KaDeWe* die Erzählung und damit auch das Doing Gender in einem unkonventionellen Raum-Zeit-Gefüge positioniert.

Wie in Geschichtsserien üblich, kombinieren *Babylon Berlin* und *Eldorado KaDeWe* Faktisches und Fiktionales, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Beide Serien erzählen horizontal, d. h., dem Publikum werden folgenübergreifende, fortlaufende Handlungsstränge präsentiert. Fortsetzungsserien wie *Babylon Berlin* und *Eldorado KaDeWe*, die mehrere Handlungsstränge über mehrere Folgen entwickeln, genreübergreifend erzählen und über ein differenziertes, großes Figurenensemble verfügen, werden in der neueren film- und fernsehwissenschaftlichen Diskussion dem komplexen Erzählen (vgl. Mittell 2014) zugeordnet (für *Babylon Berlin* vgl. dazu Weber 2020). Dieser narrativen Komplexität gilt es nun mit Fokus auf der Inszenierung von Geschlechterkonzepten auf die Spur zu kommen.

3 Erzählmuster und Erlebensperspektiven

Bislang wurden von *Babylon Berlin* 40 Folgen in vier Staffeln veröffentlicht. Die vorliegende Analyse beschränkt sich auf die ersten beiden Staffeln (16 Folgen à 45 Minuten), die als narrative Einheit konzipiert sind und auch ohne größere Unterbrechung nacheinander ausgestrahlt wurden.⁴ Als Autoren und Regisseure zeichnen Tom Tykwer, Henk Handloegten und Achim von Borries verantwortlich. Das Trio ist als Kollektiv zu verstehen, denn die Episoden wurden nicht aufgeteilt, sondern jeder war an jeder Folge des Drehs beteiligt, wie sie auch jede Szene des Drehbuchs gemeinsam verfasst haben (vgl. Ströbele 2017).

Die Handlung setzt im (Früh-)Jahr der Wirtschaftskrise ein; eine Texttafel informiert mit goldener Schrift auf schwarzem Grund über Ort und Zeit: Berlin 1929. Der Bildschirm ist dunkel und hellt sich nur langsam auf. Die ersten klar erkennbaren Bilder zeigen zwei Männer in einer halbnahen Kameraeinstellung in der Interaktion. Über die Tonspur wird deutlich, dass hier eine Hypnosesitzung zu sehen ist. Die Kamera zoomt auf das Gesicht des Hypnotisierten; es ist der Protagonist Gereon Rath (gespielt von Volker Bruch). Die Hypnosesitzung, die Rath von seinem Weltkriegstrauma befreien soll, bildet die Rahmenhandlung der ersten beiden Staffeln. Die erzählten Ereignisse erscheinen somit in der Rückblende als abgeschlossen und in der Vergangenheit liegend.

3 Der vorliegende Beitrag folgt der Terminologie des amerikanischen Filmwissenschaftlers Seymour Chatman: „In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*“ (Chatman 1978: 19, Hervorh. im Original). Darauf aufbauend führt Chatman den Begriff des Plots ein, als Abfolge der Ereignisse der Story innerhalb des Discourse (Chatman 1978: 42f.).

4 Nach der Premiere auf dem Pay-TV-Sender Sky 1 vom 13. Oktober bis 3. November 2017 (Staffel 1) bzw. 10. November bis zum 1. Dezember 2017 (Staffel 2) folgte die Ausstrahlung in der ARD vom 30. September bis 11. Oktober 2018 (Staffel 1) bzw. 18. Oktober bis 8. November 2018 (Staffel 2).

Allerdings bleibt im Unklaren, wer hier erzählt – oder ob die Erzählung (innerhalb der Fiktion) überhaupt der Wahrheit entspricht. Ist Gereon Rath ein zuverlässiger oder unzuverlässiger Erzähler, der in Trance die Ereignisse Revue passieren lässt oder sie zu seinen Gunsten umdeutet? Flüstert ihm am Ende der Hypnotiseur die Erzählung ein? Möglicherweise ist es auch die Kamera, die hier als Erzählinstanz etabliert wird, da sie eine beobachtende Position einnimmt (vgl. Weber 2020: 90).

Zwar eröffnet die Serie mit der Rahmenhandlung „narrative Möglichkeitsräume und damit Vieldeutigkeit“ (Weber 2020: 89), aber mit Blick auf ein narratives Doing Gender lässt sich recht eindeutig konstatieren, dass bereits der filmische Einstieg darauf verweist, dass im erzählerischen Zentrum von *Babylon Berlin* das Erleben von Männlichkeit (und deren Krise) steht. Der verlorene Weltkrieg, das Trauma des Schlachtfeldes, Revisionismus, Faschismus als Männerbündelei und die Polizei als männliche Institution sind Leit motive der Erzählung. Anders ausgedrückt ist der Plot männlich dominiert. Vorherrschend ist das Erzählmuster des (Polizei-)Krimis mit einem ermittelnden Kommissar im Zentrum, der in Whodunit-Manier einen Fall zu lösen hat. In der ersten Staffel steht die Suche nach kompromittierendem Filmmaterial, das den Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer bei Sexspielen zeigt, im Mittelpunkt. Gereon Rath wurde eigens von Köln nach Berlin beordert, um die Negative zu finden und aus dem Verkehr zu ziehen, was sich als schwierig erweist. Die zweite Staffel erweitert die Erzählung über Korruption, Erpressung und mafiöse Politik um eine revisionistische Verschwörung unter Beteiligung der Polizei. Kommissar Rath hat sich entschieden, in Berlin zu bleiben, und verhindert durch seine Ermittlungen einen Staatsstreich. Erzählerisch wird hier das Narrativ vom selbstlosen Helden aufgegriffen, der sich in Gefahr bringt, um das Kollektiv zu retten. Die Staffeln werden ebenso wie die verschiedenen Handlungsstränge durch die handlungstreibende Suche nach dem Gold der russischen Familie Sorokin verbunden, an dem Trotzlisten, die Berliner Unterwelt, das Militär und auch die Polizei großes Interesse haben.

Die doppelte Kontrolle über den Plot – männlich codierte Lebenswelten auf der einen und die handlungslogische Fokalisierung⁵ eines männlichen Ermittlers auf der anderen Seite – bedeutet nicht, dass es in *Babylon Berlin* keine als weiblich lesbaren Fokalisierungsfiguren gibt, aber sie treiben die Handlung seltener voran. Wird etwa die Erlebensperspektive von Charlotte ‚Lotte‘ Ritter (gespielt von Liv Lisa Fries) eingenommen, findet mehr Milieuschilderung – vom Prekariat über das Nachtleben bis zur Prostitution – als Plotentwicklung statt. Lotte wird insbesondere dann als Fokalisierungsfigur eingesetzt, wenn es darum geht, sie als Neue Frau im Berlin der 1920er-Jahre zu charakterisieren (s. Abschnitt fünf). Zwar ermittelt sie verschiedentlich auf eigene Faust und wird als selbstbewusst handelnd dargestellt, muss dann aber doch – span-

5 Die Begrifflichkeit folgt dem Filmwissenschaftler Jörg Schweinitz, der Gérard Genettes literaturwissenschaftliche Terminologie für den Film adaptiert hat. Genettes *Wer sieht?* ist, Schweinitz folgend, für filmische Narrationen zu modifizieren in: „*Wer erlebt?*, oder: *Die Erlebensperspektive welcher Figur wird narrativ repräsentiert?*“ (Schweinitz 2007: 88, Hervorh. im Original). Da Filme und TV-Serien in Bildern erzählen, ist nach Schweinitz von einer „doppelten Fokalisierung“ (Schweinitz 2007: 95) auszugehen, die eine bildlogische Fokalisierung als visuelle Wahrnehmungsperspektive einerseits und die handlungslogische Fokalisierung andererseits unterscheidet. Diese Dopplung verläuft nicht parallel, sondern in Überschneidungen. Die bildlogische Fokalisierung wird jedoch in der vorliegenden Analyse vernachlässigt.

nungssteigernd auf die Folgen sieben und acht verteilt – von Gereon Rath in letzter Minute vor dem Ertrinken bewahrt werden. Anders ausgedrückt, setzt die Seriedramaturgie trotz (oder wegen?) der Stärke der Figur zur Spannungssteigerung auf das Motiv der *damsel in distress* – eine gut aussehende, hilflose junge Frau wird bedroht und muss von einem männlichen Helden gerettet werden.⁶ Dass sich zwischen Charlotte Ritter und Gereon Rath darüber hinaus eine Liebesgeschichte entspinnt, ist zwar erwartbar, trägt aber durchaus zur Komplexität der Erzählung bei, da für diesen Handlungsstrang Genre-Elemente des Melodrams in den historischen Krimi, der bisweilen zum Politthriller tendiert, integriert werden.

Auch die Serie *Eldorado KaDeWe* arbeitet dramaturgisch mit Erzählmustern verschiedener Genres. Verantwortlich für das Erzählkonzept ist Regisseurin Julia von Heinz, die auch das Drehbuch geschrieben hat, gemeinsam mit John Quester, Sabine Steyer-Violet und Oskar Sulowski. In Abweichung vom Schemaschema wurde *Eldorado KaDeWe* in einem ungewöhnlichen Format ausgestrahlt: Die ARD zeigte am 27. Dezember 2021 alle sechs Folgen (à 45 Minuten) hintereinander.⁷

Die chronologisch verlaufende Handlung orientiert sich an der Geschichte des von Adolf Jandorf gegründeten und 1907 eröffneten „Kaufhaus des Westens“ (kurz: KaDeWe) in der Tauentzienstraße am Berliner Wittenbergplatz. Zeitlich beginnt der Plot nach dem Ende des Ersten Weltkriegs mit der Rückkehr des traumatisierten Veteranen Harry Jandorf (Joel Basman), der rasch wieder in die Geschäftsleitung des väterlichen Warenhauses einsteigen möchte. Dort trifft er auf den Prokuristen Georg Karg (Damian Thüne), der andere Vorstellungen vom Management des Unternehmens hat. Gleichwohl entwickelt sich zwischen den beiden unterschiedlichen Männern eine – wenn auch schwierige und von Konkurrenz geprägte – Freundschaft. Während Harry Jandorf und Georg Karg historisch verbürgte Personen sind, wurden die Protagonistinnen eines weiteren Handlungsstrangs eigens für die Serie konzipiert: Fritzi Jandorf (Lia von Blarer), Tochter des Kaufhausgründers, und Hedi Kron (Valerie Stoll), eine Verkäuferin im KaDeWe, die sich ineinander verlieben und allen gesellschaftlichen, geschäftlichen und politischen Widerständen zum Trotz ein Paar werden. Das transfaktische Erzählen in *Eldorado KaDeWe* wird zu Beginn jeder Episode über eine Schrifttafel, die noch vor dem Vorspann eingeblendet wird, offengelegt: „In der Serie werden tatsächliche und fiktionale Ereignisse miteinander verwoben. Hedi und ihr familiäres Umfeld sind, ebenso wie Fritzi Jandorf, erfunden. Harry Jandorf und Georg Karg lebten wirklich, ihre Darstellung wurde zum Teil fiktionalisiert.“

Teil der Fiktionalisierung ist die offensive Inszenierung der vier Figuren als Kleeblatt; in Folge drei lassen sie sich alle vier als Zeichen der Verbundenheit jeweils ein auf dem Kopf stehendes Herz auf die Spitze des kleinen Fingers tätowieren; werden die Fingerspitzen aneinandergelegt ergibt sich ein vierblättriges Kleeblatt, das in einer Nahaufnahme gezeigt wird und metonymisch das – dialogisch häufig angesprochene – Streben der Figuren nach Glück visualisiert. Die narrative Form folgt dieser inhaltlichen Setzung: Es können vier handlungslogische Erlebensperspektiven unterschieden werden, die zwei unterschiedliche Genres mit ihren jeweiligen Erzählmustern bedie-

6 Auch in Staffel 3, die nicht Gegenstand meiner Analyse ist, gerät Charlotte Ritter in Lebensgefahr und muss von Gereon Rath gerettet werden.

7 In der Mediathek standen die Folgen bereits seit dem 20. Dezember 2021 zum Abruf bereit.

nen. Auch wenn es sich um ein Kaufhaus handelt, kann man dennoch vom Genre des biografischen Films, kurz: Biopic, sprechen, um die Erzählung über das KaDeWe, die mit Harry Jandorf und Georg Karg verbunden ist, zu charakterisieren: Ein Warenhaus geht mit seiner Belegschaft durch die Krisen der 1920er-Jahre, darin eingeschlossen der Verkauf des Unternehmens und die antisemitischen Angriffe gegenüber den jüdischen Eigentümern.

Die *Girl-meets-Girl-Story* von Hedi Kron und Fritzi Jandorf wiederum fügt sich als chronologische Geschichte einer Emanzipation von heteronormativen Gesellschaftsentwürfen in das Muster von *Coming-of-Age*-Erzählungen, deren narrative Strukturen auf die Ausbildung einer eigenen (sexuellen) Identität und auf die Selbstfindung junger Menschen ausgerichtet sind. Dramaturgisch und auch im Hinblick auf die zur Verfügung gestellte Erzählzeit, in diesem Fall der *Screentime*, fungiert die Liebesgeschichte als übergeordnete Erzählung.⁸ Inhaltlich werden die beiden Erzählstränge durch die diegetische Artikulation von Konzepten gesellschaftlicher Veränderung und des Aufbruchs in eine neue Zeit verbunden. Die Festschreibung von Heterosexualität als einzig akzeptabler Form der Liebe wird in mehrfacher Hinsicht unterlaufen respektive überwunden, sodass *Eldorado KaDeWe* insbesondere der lesbischen und queeren Identitätsstiftung dient.

Die Erzählung verliert sich dann allerdings in einer historisch etwas naiven queeren Utopie. Fritzi und Hedi, die mittlerweile Mutter geworden ist, haben sich gefunden, das letzte Filmbild zeigt sie im Doppelpor­trät in einem *Close-up*. Texttafeln im Abspann der letzten Folge informieren über das weitere Schicksal der Figuren. Die beiden werden auf einem schwarz-weißen Foto in einem Garten mit drei Kindern gezeigt. Daneben der folgende Text: „Fritzi überlebt mit falschen Dokumenten. Sie und Hedi bekommen noch zwei weitere Kinder. Ihre Beziehung hält bis ans Ende ihres Lebens“ (Folge 6, 00:48:14). Dass eine lesbische Jüdin wie Fritzi, die aus einer öffentlich bekannten Unternehmerfamilie stammt, untertaucht und die Shoah überlebt, dürfte ähnlich unwahrscheinlich sein wie eine offen gelebte ‚Regenbogenfamilie‘ in der Nachkriegszeit. Nichtsdestotrotz entlässt die Serie auf diese Weise ihr Publikum mit einem guten Gefühl und der positiven Vision einer offenen, diversen Gesellschaft, die unmittelbar auf die Gegenwart ihrer Produktion zielt. Auf den weiteren Umgang mit Zeit und ausgewählten Orten soll im nächsten Abschnitt genauer eingegangen werden.

4 Zeit(en) und Orte

Das Erzählkonzept von *Eldorado KaDeWe* bezieht die Gegenwart des 21. Jahrhunderts explizit mit ein, indem Außenaufnahmen vom Berlin der Jetztzeit bruchlos in die *Diegese* integriert werden. Die aristotelische Einheit von Ort und Zeit wird aufgehoben zugunsten einer Ausdehnung des Ortes in der Zeit, die Kontinuitäten – positive wie negative – deutlich machen soll.⁹ Bereits der Untertitel *Jetzt ist unsere Zeit* zielt rhetorisch

8 In den Worten von Julia von Heinz ist die Liebesgeschichte „das Herz der Serie“ (zit. nach Roether 2021: o. S.).

9 In Folge fünf wird im Bild deutlich sichtbar ein Wahlplakat der NSDAP gezeigt, das mit einem kleineren Plakat überklebt ist, dessen Slogan und Grafikdesign an die AfD erinnert, ohne dass der Parteiname genannt wird.

auf die Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart. Nach etwa 17 Minuten Sendezeit der ersten Episode sind zum ersten Mal neben einem Pferdefuhrwerk moderne Autos in den Straßen zu sehen, die Hedi Kron auf dem Weg zur Arbeit entlanggeht. Das dramaturgische Bestreben, Vergangenheit und Gegenwart räumlich zu synthetisieren, wird besonders deutlich in der Sequenz, in der sich Hedi und Fritzti das erste Mal küssen (vgl. Folge 2). Hedi verlässt das Gelände des Nachtclubs Eldorado und betritt nach einem kaum wahrnehmbaren Schnitt den Bürgersteig einer mit Autos befahrenen Straße im modernen Berlin, im Hintergrund ist eine Hochbahn zu erkennen. Sie greift die Stange eines Bushaltestellenschildes, dreht sich verliebt-verträumt einmal im Kreis, im Hintergrund verschwommen die Lichter der Großstadt. Dann tritt Fritzti ins Bild und sie küssen sich leidenschaftlich. Ein gefühlvoll inszenierter Moment, der einen lesbischen Kuss selbstbewusst in der Öffentlichkeit stattfinden lässt, Identifikationspotenzial bietet und die (scheinbare) Zeitlosigkeit romantischer Liebe zelebriert.

Immer wieder und oft nur für kurze Einstellungen werden Szenen aus dem gegenwärtigen öffentlichen Raum Berlins gezeigt und durch den damit eintretenden Verfremdungseffekt für eine politisierende Kritik genutzt: Sei es, dass Fritzti mit der Broschüre *Homosexualität ist heilbar* in einer heutigen U-Bahn sitzt oder dass ihr lesbenfeindliche Gewalt widerfährt, als sie auf der Straße zusammengeschlagen wird (vgl. Folge 3). Die Straße wird somit auch zum Ort von Gewalt. Boykottaufrufe und tätliche Übergriffe von Nazi-Gruppen auf das ‚jüdische Kaufhaus‘ KaDeWe wurden in historischen Kostümen, aber *on location* vor den Schaufenstern und Türen des heutigen KaDeWe auf der Tauentzienstraße gedreht (vgl. Folge 5).

Das erzählerische Prinzip von *Eldorado KaDeWe*, im Discourse die Jetztzeit durch die räumliche Situierung mit der erzählten Zeit der Geschichte verschmelzen zu lassen und so einen neuen Raum zu schaffen, unterläuft Ansprüche des Publikums an Geschichtsserien, wie sich an den ablehnenden Kommentaren unter dem Twitter-Hashtag #eldoradokadewe erkennen lässt. *Babylon Berlin* hingegen bedient Erwartungen größtmöglicher Authentizität und zielt auf eine filmische Illusion des historischen Berlins. Dies meint einerseits die *Mise-en-scène*, die Inszenierung von Außen- wie Innenräumen im Filmbild,¹⁰ aber andererseits auch die Wahl der (bild)ästhetischen Mittel, denn die Serie greift auf Stilmittel des deutschen Films der 1920er-Jahre zurück (vgl. dazu Hall 2019; Soltau 2021). Wie prägend Film und Kino als Sinnbild für die moderne Großstadt in den 1920er-Jahren waren – und wie sehr die kollektive Erinnerung an die Phase zwischen den Weltkriegen mit der an eine Blütezeit des deutschen Films verbunden ist –, zeigt sich auch daran, dass in beiden Serien mehrmals ins Kino gegangen wird.

Beide Serien inszenieren damit Heterotopien im Sinne Michel Foucaults. Das Kino galt Foucault als Ort, an dem sich mehrere Räume überlagern: ein „Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht“ (Foucault 1992 [1967]: 42). Im Serienkosmos des Berlins der 1920er-Jahre finden sich auf der Leinwand unmittelbare Identifikationsmöglichkeiten; so sieht sich Fritzti *Die Büchse der Pandora* (D 1929, Regie: G. W. Pabst) an. Es handelt sich um eine Verfilmung von Frank Wedekinds Drama *Lulu*, in der durch einen Tanz zweier

10 Dass an der einen oder anderen Stelle mit Anachronismen gearbeitet wird, wenn etwa Gebäude im Film zu sehen sind, die erst nach 1929 fertiggestellt wurden (vgl. Hall 2019: 315), tut der Illusion keinen Abbruch.

Frauen (Lulu und Gräfin Geschwitz¹¹) eine lesbische Liebesszene angedeutet ist, die auch in die Diegese von *Eldorado KaDeWe* integriert wird. Gezeigt wird Fritzis Perspektive, die nicht nur auf die Leinwand schaut, sondern sich auch im Kinosaal umsieht, in dem sich Frauenpaare aufhalten, während ein Mann empört das Kino verlässt (vgl. Folge 3). Durch diese zweifache Hervorbringung einer lesbischen sexuellen Identität wird für ein heutiges Publikum nicht nur eine Verbundenheit mit der Vergangenheit hergestellt, die wesentlich für Identitätsbildung ist, sondern auch die (politische) Relevanz der Sichtbarkeit lesbischer respektive allgemeiner homosexueller Beziehungen in den Medien betont.

Die mit der Thematisierung des Kinos verbundene Selbstreferentialität zielt auch auf ein transmediales Erzählen, das zugleich Auskunft über Quellen und Vorbilder der Produktionsbeteiligten gibt. In beiden Serien werden beispielsweise Figuren gezeigt, die sich den Film *Menschen am Sonntag* (D 1929, Regie: Robert Siodmak) ansehen. Der Film diene in beiden Produktionen als Recherchematerial (vgl. dazu ARD 2018, 2021). Er zeigt einen Ausflug von vier jungen Menschen an den Wannsee und porträtiert durch eine Kombination aus Spielszenen und dokumentarischen Aufnahmen die Angestelltenkultur der Weimarer Republik. In *Babylon Berlin* ist es Lotte, die sich den Film im Kino ansieht (vgl. Folge 3). Sara F. Hall interpretiert die Szene als erzählerische Vorwegnahme der weiteren Handlung:

„A scene of sunny lakeside action underscored by cheerful piano accompaniment provides a poignant contrast to her wistful tears. She [Lotte, S. N.] and her friend Greta will all but act it out in Episode 6, only for Greta to fall prey to the manipulations of the charming young men they meet while boating and swimming“ (Hall 2019: 312).

Wie Lotte, so schauen sich auch Hedi Kron, Harry Jandorf, Georg Karg und seine spätere Frau Elisabeth in der fünften Folge von *Eldorado KaDeWe* den Film *Menschen am Sonntag* an. Hier wird er, vermutlich der Eindeutigkeit wegen, sogar mit Titel-Insert gezeigt. Der Kinobesuch als solcher dient handlungslogisch dazu, dass sich die schüchternen Verliebten Georg und Elisabeth näherkommen, verstanden als Synekdoche spiegeln die gezeigten Filmausschnitte aber ebenso das (ehemalige) Kleeblatt wie die sehnsüchtigen Gedanken Hedis, die zu dem Zeitpunkt von Fritz getrennt ist. Am Ende der Sequenz schließt Hedi träumend die Augen, der folgende Schnitt führt zu Fritz, die sich in einer psychiatrischen Klinik aufhält, in der ihre Homosexualität mit Elektroschocks ‚therapiert‘ wird. Die Coming-of-Age-Erzählung, die auch ein gesellschaftliches Coming-out ist, gerät mit der nun folgenden Szene an einen Wendepunkt: Fritz klettert mithilfe von zusammengeknoteten Bettlaken aus dem Fenster, flieht aus dem ‚Sanatorium‘ und lebt fortan offen als lesbische Frau, als Garçonne, die Bubikopf und Männerkleidung trägt und ihr eigenes Geld verdient.

Repräsentiert die vermeintliche Heilanstalt die gesellschaftliche Institution einer „Abweichungsheterotopie“ (Foucault 1992 [1967]: 40), in der eine unterstellte sexuelle Devianz brutal sanktioniert wird, so markiert die queer-lesbische Redaktion der Zeitschrift *Die Freundin* mit angeschlossenem Wohnbereich den Gegenentwurf: einen geschützten Ort, einen Safe Space, an den sich Fritz nach ihrer Flucht zurückzieht. Eine

11 Die fiktionale Gräfin Geschwitz (Alice Roberts) gilt als erste explizit lesbische Figur der Filmgeschichte (vgl. dazu Tröstl 2012).

Utopie in der Terminologie Foucaults, eine jener „Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie enthalten“ (Foucault 1992 [1967]: 38f.). In der Darstellung des Zusammenlebens der queer-lesbischen Community wird Sozialgeschichte in ihrer Abfolge aufgehoben und zu einer Heterochronie geformt (vgl. Foucault 1992 [1967]: 43): Es finden sich neben der Ausstattung, die sich den 1920er-Jahren zuordnen lässt, Elemente verschiedener sozialer und künstlerischer Bewegungen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart – von der Kommune bis zum Happening.

Ähnlich wie die Redaktion ist auch der Nachtclub Eldorado ein Ort queerer und lesbischer Kultur, dessen Bedeutung schon der Serientitel in einem durchsichtigen Sprachspiel hervorhebt: *Eldorado KaDeWe*. In der Luther-Straße gelegen (heute: Martin-Luther-Straße), war das historische Eldorado ein populärer, über die Grenzen von Berlin hinaus bekannter Nachtclub, der für alle Geschlechter und Sexualitäten offen war. Die Serie deutet das Eldorado als lesbisch dominierten Club – und als eine hybride Platzierung zwischen Utopie und Heterotopie, als einen Ort der Freiheit, des Rausches und der Ekstase.

Historisch gesehen war das Eldorado nur einen kurzen Fußweg vom KaDeWe entfernt. Die raumsemantische Verbindung der beiden Orte kann daher mit einiger Berechtigung als naheliegend bezeichnet werden. Die Diegese entlokalisiert das Eldorado jedoch wieder. Filmisch wird der Ort in der ersten Folge durch heutige Außenaufnahmen eines mit Graffiti bestückten Innenhofes etabliert. Zugleich wird eine im wahrsten Sinne des Wortes plakative Politisierung vorgenommen. Musikalisch untermalt von Claire Waldorfs Chansonzeilen „Es weht durch die ganze Historie ein Zug der Emanzipation“, ist in Nahaufnahme ein Filmplakat zu Rosa von Praunheims *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (D 1971) zu sehen. Dem Film wird nachgesagt, einer der Auslöser für die deutsche Schwulen- und Lesbenbewegung der 1970er-Jahre gewesen zu sein.

Auch *Babylon Berlin* setzt historisch verbürgte Tanzlokale aufwändig in Szene, etwa das Moka Efti, etabliert dieses jedoch zugleich als einen von der Berliner Unterwelt kontrollierten Ort der Politik, den russische Diplomaten ebenso aufsuchen wie Eliten aus Wirtschaft, Militär und Polizei. Unter dem Tanzsaal befindet sich außerdem ein (historisch nicht belegtes) Bordell, in dem sich Charlotte Ritter als Sexarbeiterin einen Teil ihres Lebensunterhalts verdient – wenn sie nicht gerade im Saal oben tanzt oder Champagner trinkt. Die Inszenierung von Lotte als exzessiv tanzender Nachtschwärmerin bedient das Bild von den 1920er-Jahren als Zeit der spektakulären Revuen, des rauschhaften Erlebens und der genderfluiden Tanzveranstaltungen, fügt sich aber auch in die Vorstellungen einer Neuen Frau, um die es im nächsten Abschnitt gehen soll.

5 Die Neue Frau

Dass die erste Folge von *Eldorado KaDeWe* den Titel *Stadt der Frauen* trägt, spiegelt die „tatsächliche Eroberung“ (Brauerhoch 2007: 59) von Metropolen wie Berlin durch weibliche Angestellte – zumeist waren es Stenotypistinnen (wie Lotte) und Verkäuferinnen (wie Hedi), die das großstädtische Straßenbild der 1920er-Jahre prägten (Biebl/

Mund/Volkening 2018). Aus den politischen, ökonomischen und kulturellen Umbrüchen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ereigneten, erwachsen für Frauen neue Perspektiven. „Frauen, die an den Entwicklungen der Moderne teilhatten und sich deutlich vom Frauentypus des 19. Jahrhunderts unterschieden, bekamen das Etikett Neue Frauen“ (Brauerhoch 2007: 59). Zentrales Element des ‚neuen‘, emanzipierten Frauenbildes war die Erwerbstätigkeit, sein Prototyp fand sich in der jungen, unverheirateten Angestellten mit „Kurzhaarschnitt, Hängekleid und Zigarette“ (Brauerhoch 2007: 60).¹² Weiblichkeit und Urbanität wurden, insbesondere in den Bildern und Narrationen der boomenden ‚neuen‘ Massenmedien Film und Fotografie, gleichgesetzt. Die Filmwissenschaftlerin Fabienne Liptay fasst zusammen:

„Im Rückgriff auf die alte Metapher der ‚Hure Babylon‘ wurde vor allem die moderne Großstadt als Frau imaginiert, die sowohl begehrenswert als auch bedrohlich war. [...] Der Typus der Neuen Frau wurde zum Symbol für die Weimarer Modernität, für ihre Technikbegeisterung, ihre Urbanität, ihre Sachlichkeit, ihre sexuelle Freizügigkeit“ (Liptay 2007: 138).

Diese Topoi übernehmen die hier untersuchten Serien – *Babylon Berlin* sogar im Titel – mehr oder weniger bruchlos, wenn sie Berlin bildästhetisch als eine weitere Hauptfigur in Szene setzen, sei es durch die fast schon dokumentarische Präsenz gegenwärtiger Orte oder durch die in der Postproduktion erzeugte Illusion historischer Authentizität. Die weiblich lesbaren Fokalisierungsfiguren beider Serien sind klar als Neue Frauen und damit als Resultat einer neuen Geschlechterpolitik konzipiert. Charlotte Ritter arbeitet in einem von Männern dominierten Umfeld, der Polizei, und setzt alles daran, dort als Kriminalassistentin angestellt zu werden. Gleichzeitig ist sie als Sexarbeiterin tätig und verkörpert das Bild einer sexuell und ökonomisch emanzipierten Frau. Der psychodynamische Kontrast findet sich in der Figur des Dienstmädchens Greta Overbeck (gespielt von Leonie Benesch), die in eine politische Intrige gerät und aus Rache für den vermeintlichen Tod ihres Geliebten zur Attentäterin wird.

Während Lotte und Greta sozial deklassierten Schichten zugeordnet sind und Erwerbstätigkeit für sie überlebenswichtige ökonomische Notwendigkeit ist, kämpft die privilegierte Fritzi (eigentlich Friederike) Jandorf darum, wie ihr Bruder in leitender Funktion im Familienunternehmen KaDeWe mitarbeiten zu dürfen, und heuert schließlich bei der Konkurrenz an.¹³ Fritzi wird, wie schon kurz erwähnt, als Garçonne porträtiert, die Herrenanzüge, Hemdblusen und Krawatten trägt. Die Figurenkonzeption recurriert dabei auf die performativen Angebote der seinerzeitigen Mode:

„Sowohl in ihrer femininen als auch in ihrer maskulinen Spielart gibt die Kleidung der zwanziger Jahre das Versprechen sexueller und sozialer Mobilität. Mode als Maskerade – das galt vielen als Chance des Ausprobierens neuer und Ablegens alter Verhaltensweisen, auch als Weigerung, sich auf ein bestimmtes Frauenbild festzulegen“ (Liptay 2007: 146).

12 In einer instruktiven Diskussion der Begriffsgeschichte der Sozial- und Medienfigur ‚Neue Frau‘ verweisen die Sprecherinnen auf deren Wurzeln in der *femme libre* der französischen Revolution und auf die Unterschiede zwischen der proletarischen Arbeiterin und dem bürgerlichen Konstrukt einer berufstätigen ‚Neuen Frau‘ (vgl. Baader et al. 1990).

13 Für weitere Untersuchungen der Serien würden sich intersektionale Fragestellungen mit Fokus auf dem narrativen Umgang mit Klassismus anbieten.

Durch den Erzählstrang um das KaDeWe ist die Thematisierung von Mode fast unumgänglich. Die Serie löst dies dramaturgisch u. a. dadurch, dass Hedi nicht nur als Verkäuferin angestellt ist, sondern auch als Modell für verschiedene Werbemedien auftritt oder auftreten soll. Bei dem ersten Fotoshooting für einen Katalog verspätet sie sich, da sie ihrer Schwester Mücke (Neele Buchholz), die das Downsyndrom hat, während und nach einer Abtreibung zur Seite stehen muss (vgl. Folge 2). Durch eine Parallelmontage des Shootings mit der Abtreibung werden verschiedene weibliche Lebenswelten provokativ gegenübergestellt: hier die Konsumwelt und die Mode mit ihrem Versprechen von Freiheit und Fortschritt; dort der Alltag, die Armut und die ungewollte Schwangerschaft. Gleichzeitig wird mit dieser Sequenz die Relevanz reproduktiver Rechte verdeutlicht, deren Thematisierung sich als weiteres politisches Motiv, das auf die Gegenwart verweist, durch die Serie zieht.

Insbesondere mittels dieser parallelmontierten Sequenzen wird Hedi als Figur mit Eigenschaften wie Fürsorglichkeit oder Werten wie Familie und Häuslichkeit in Verbindung gebracht. Und selbst wenn sie sich im Taumel der Nacht einen Schnurrbart aufmalt, ist die Figur eher feminin konzipiert, als *femme* im Spektrum lesbischer Identitäten und komplementär zu Fritzi. Die Liebe der beiden wird auch – ungewöhnlich für eine öffentlich-rechtliche, deutsche TV-Produktion – als Geschichte sexueller Leidenschaft erzählt; die ästhetisch und respektvoll gefilmten Sexszenen (Kamera: Daniela Knapp) lassen lesbisches Begehren sichtbar werden und enttabuisieren es dadurch.

Hedis Schnurrbartmaskerade zeigt indessen, dass es die androgyne und neusachliche Mode der Weimarer Republik ermöglicht hat, verschiedene Rollen einzunehmen und Genderidentitäten zu dekonstruieren: „Both aspects of fashion, dress and makeup, treated sexuality as a spectacle and identity as a construction“ (Hake 1997: 189). Das Doing Gender der Figur Fritzi orientiert sich nicht nur im Hinblick auf die Kleidung an männlichen Genderperformances, sondern auch in ihrem Wunsch nach Führungsverantwortung und vor allem im Umgang mit Hedi, der sie das Versprechen gibt, für sie zu sorgen. Der Vorstellung von Ehe auch als ökonomischer Versorgungsinstitution folgend, ist die (Un-)Möglichkeit einer Hochzeit ein wiederkehrendes Motiv; nicht nur in den Gesprächen zwischen Fritzi und Hedi, sondern auch auf der Ebene des Discourse. Während einer Revue im *Eldorado* wird stellvertretend ein gleichgeschlechtliches Paar auf der Bühne getraut (vgl. Folge 3) und die Szene der Trauung von Hedi und ihrem Verlobten wird mit einer romantischen Imagination einer Eheschließung mit Fritzi eingeleitet, ein Tagtraum, aus dem Hedi unsanft erwacht (vgl. Folge 4). Es ist offenkundig, dass das Erzählkonzept von *Eldorado KaDeWe* mithilfe des Blicks in die Vergangenheit die 2017 in Deutschland eingeführte ‚Ehe für Alle‘ moralisch legitimiert.

6 Fazit

Der Beitrag hatte es sich zur Aufgabe gemacht, zu untersuchen, wie weiblich lesbare Geschlechterrollen als Doing Gender in die Erzählungen zweier Fernsehserien eingehen, die im Berlin der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts spielen. Auch wenn sich der Eindruck angesichts der Verantwortlichkeiten in den jeweiligen Produktionsteams fast schon aufdrängt, wäre es doch zu kurz gedacht, die Unterschiede zwischen *Babylon*

Berlin und *Eldorado KaDeWe* als Opposition von männlichen und weiblichen Erzählstrategien zu bestimmen. Es ist angemessener, die Serien über ihre narrative Komplexität zu charakterisieren (vgl. Mittell 2014), die, wie oben ausgeführt wurde, neben anderen sozialen und politischen Handlungspraxen das Ausagieren von Geschlechterrollen in eine mediale Inszenierung einbettet und damit sichtbar macht.

Babylon Berlin knüpft an das populäre Format des historischen Krimis an und ordnet die Figurendramaturgie der Reflexion nationaler Identität unter. Im Kern der Erzählung steht die Frage danach, wie der Aufstieg des Nationalsozialismus möglich war. Die Serie bedient damit das Narrativ, dass die Weimarer Republik als Vorgeschichte des sogenannten ‚Dritten Reichs‘ zu verstehen sei. Die drohende Katastrophe ist dabei allerdings nur den historisch informierten Zuschauenden bewusst, die Figuren sind so inszeniert, dass sie nicht wissen, was in ihrer nahen Zukunft passieren wird. Entsprechend geht *Babylon Berlin* in der Konzeption der weiblichen Figuren auch nicht über die schon in den 1920er-Jahren so benannte Neue Frau hinaus.¹⁴ Ungeachtet der erzählerischen und inszenatorischen Ausdifferenzierung sowie der schauspielerischen Leistung werden in der Serie tradierte Weiblichkeitskonzepte reformuliert. Zwar werden durchaus Grenzen ausgelotet, doch die Geschlechterhierarchie bzw. ihre Dichotomie wird nicht grundsätzlich aufgelöst. Das männliche Erleben kreist um den Krieg und das Streben nach Macht, während sich die weiblichen Fokalisierungsfiguren durch Care-Arbeit, käufliche Sexualität und Handlungen im Affekt auszeichnen.

Eldorado KaDeWe hingegen inszeniert die lesbisch-queere Sub- und Clubkultur im Berlin der 1920er-Jahre als Vorbild für emanzipierte, gleichberechtigte und offene Geschlechterrollen. Genderidentitäten werden in der Seriennarration als kontingent und wandelbar reflektiert. Damit etabliert die Serie mit ihrer Erzählung über die 1920er-Jahre nichts weniger als einen Gründungsmythos für eine genderfluide Politik der Diversität. Die Gleichberechtigung aller Lebensentwürfe ist ein politisches Ziel, das durch den Faschismus in Vergangenheit und Gegenwart zwar massiv bedroht wird, sich letztlich aber doch als das bessere Gesellschaftsmodell durchsetzen wird. Durch diese Erzählhaltung verfügt *Eldorado KaDeWe* über ein hohes Potenzial an Empowerment für marginalisierte und diskriminierte Geschlechtergruppen. Mittels Ausstrahlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wird eine breite Öffentlichkeit geschaffen und Queerness innerhalb der Mehrheitsgesellschaft ein Raum gegeben. Diese identitätsstiftende Sichtbarkeit lässt den Wahrheitsgehalt der Erzählung als eher unwesentlich erscheinen. Fernsehfilmisches Erzählen als Aneignung von Geschichte schafft stattdessen einen fiktionalen Raum, alles zu denken, was möglich (gewesen) sein könnte.

14 Wie zuvor in anderen europäischen Ländern (z.B. angeregt durch einen vielbeachteten Essay der britischen Feministin Sarah Grand, der 1894 unter dem Titel *The New Aspect of the Woman Question* erschienen ist) wurde auch in der Weimarer Republik intensiv über ein neues Frauenbild diskutiert, zu nennen ist etwa Elsa Herrmanns Buch *So ist die neue Frau* (1929). Vgl. dazu Baader et al. (1990), auch Frevert (1986: insbesondere 171ff.).

Literaturverzeichnis

- Allrath, Gaby & Gymnich, Marion (2006). Stimme – Körper – Blick: Erzählen und Gender in amerikanischen Fernsehserien seit den 1990er Jahren. In Sigrid Nieberle & Elisabeth Strowick (Hrsg.), *Narration und Geschlecht: Texte – Medien – Episteme* (S. 239–260). Köln: Böhlau.
- Baader, Maïke; Noell-Rumpeltes, Doris & Sykora, Katharina (1990). Aufbruchspantasien: Eine Diskussion zum Thema „Neue Frau“. *FrauenKunstWissenschaft. Rundbrief: Images der „Neuen Frau“*, (9/10), 4–14. <https://doi.org/10.57871/fkw9/101990202>
- Biebl, Sabine; Mund, Verena & Volkening, Heide (Hrsg.). (2008). *Working Girls. Zur Ökonomie von Liebe und Arbeit*. Berlin: Kadmos.
- Brauerhoch, Annette (2007). Arbeit, Liebe, Kino. Working Girls. In Gabriele Jatho & Rainer Rother (Hrsg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 58–87). Berlin: Bertz + Fischer.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Dörner, Andreas (2012). Geschichtsfernsehen und der historisch-politische Eventfilm in Deutschland. In Andreas Dörner & Ludgera Vogt (Hrsg.), *Unterhaltungsrepublik Deutschland. Medien, Politik und Entertainment* (S. 82–95). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Foucault, Michel (1992 [1967]). Andere Räume. In Karlheinz Barck (Hrsg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais* (S. 34–46). Leipzig: Reclam.
- Frevert, Ute (1986). *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Grand, Sarah (1894). The New Aspect of the Woman Question. *North American Review*, (158), 270–276.
- Gymnich, Monika (2017). Erzählen und Gender. In Matias Martínez (Hrsg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 326–334). Stuttgart: Metzler.
- Hake, Sabine (1997). In the Mirror of Fashion. In Katharina von Ankum (Hrsg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 185–201). Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Hall, Sara F. (2019). Babylon Berlin: Pastiche Weimar cinema. *Communications*, 44(3), 304–322. <https://doi.org/10.1515/commun-2019-2061>
- Herrmann, Elsa (1929). *So ist die neue Frau*. Hellerau: Avalun.
- Koschorke, Albrecht (2017). *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* (4. Aufl.). Frankfurt/Main: Fischer.
- Kracauer, Siegfried (2021 [1927]). Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays* (S. 279–294). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Liptay, Fabienne (2007). Lulu, Lotte und die anderen. Bilder der Neuen Frau. In Gabriele Jatho & Rainer Rother (Hrsg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 122–157). Berlin: Bertz + Fischer.
- Milevski, Urania; Reszke, Paul & Woitkowski, Felix (Hrsg.). (2018). *Gender und Genre. Populäre Serialität zwischen kritischer Rezeption und geschlechtertheoretischer Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mittel, Jason (2014). Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen. In Frank Kelleter (Hrsg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert* (S. 97–122). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839421413.97>
- Müller-Funk, Wolfgang (2002). *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien, New York: Springer.

- Nieberle, Sigrid & Strowick, Elisabeth (2006). Narrating Gender – Einleitung. In Sigrid Nieberle & Elisabeth Strowick (Hrsg.), *Narration und Geschlecht: Texte – Medien – Episteme* (S. 7–22). Köln: Böhlau.
- Nünning, Vera & Nünning, Ansgar (Hrsg.). (2004). *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler.
- Roether, Diemut (2021). „Ich zeige die Welt, wie sie war“. Ein epd-Interview mit Regisseurin Julia von Heinz. *epd medien*, (50), 17.12.2021. Zugriff am 08. August 2022 unter <https://epd.de/fachdienst/epd-medien/schwerpunkt/interview/ich-zeige-die-welt-wie-sie-war>.
- Schweinitz, Jörg (2007). Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. *montage/av*, 16(1), 83–100. <https://doi.org/10.25969/mediarep/262>
- Soltan, Noah (2021). „Zu Asche, Zu Staub“. Netflix Acquisitions and the Aesthetics and Politics of Cultural Unrest in *Babylon Berlin*. *The Journal of Popular Culture*, 54(4), 728–749.
- Ströbele, Carolin (2017). Die bebende Stadt. *Zeit Online*, 27.09.2017. Zugriff am 20. Dezember 2022 unter <https://zeit.de/kultur/film/2017-09/babylon-berlin-tom-tykwer-henk-handloegten-achim-borries/komplettansicht>.
- Tröstl, Stefanie (2012). *Femmes fatales und Kesse Väter. Über weibliche Homosexualität im Spielfilm*. Hamburg: Diplomica.
- Weber, Tanja (2020). Zur komplexen Serialität in *Babylon Berlin*. *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, 67(1), 79–104. <https://doi.org/10.14220/mdge.2020.67.1.79>
- Wintermayr, Arabella (2021). Neue Serie Eldorado KaDeWe: Eine Oase der Freiheit. *die tageszeitung*, 27.12.2021. Zugriff am 10. März 2023 unter <https://taz.de/Neue-Serie-Eldorado-KaDeWe/!5820235/>.

Film- und Medienverzeichnis

- ARD (2018). *Making-of: Babylon Berlin*. Zugriff am 10. März 2023 unter <https://daserste.de/unterhaltung/serie/babylon-berlin/videos-extras/making-of-babylon-berlin-100.html>.
- ARD (2021). *Regisseurin Julia von Heinz über die Serie*. Zugriff am 10. März 2023 unter <https://daserste.de/unterhaltung/serie/eldorado-kadewe/videos/julia-von-heinz-102.html>.
- Babylon Berlin* (2017–2022). Regie und Buch: Tom Tykwer, Achim von Borries & Henk Handloegten. ARD Degeto, Sky, Beta Film und X Filme Creative Pool.
- Eldorado KaDeWe – Jetzt ist unsere Zeit* (2021). Regie: Julia von Heinz. Buch: Julia von Heinz, John Quester, Sabine Steyer-Violet & Oskar Sulowski. UFA Fiction, Constantin Television GmbH für die ARD.
- Die Büchse der Pandora* (1929). Regie: G. W. Pabst.
- Menschen am Sonntag* (1929). Regie: Robert Siodmak.
- Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971). Regie: Rosa von Praunheim.

Zur Person

Sandra Nuy, PD Dr., Universität Siegen. Arbeitsschwerpunkte: politische Kultur und Medienästhetik, Dramaturgien des Politischen, Intermedialität von Film und Theater, Erinnerungskulturen, Nationalsozialismus und Shoah in den Medien.

Kontakt: Universität Siegen, Philosophische Fakultät, Adolf-Reichwein-Straße 2, 57068 Siegen
E-Mail: sandra.nuy@uni-siegen.de