

Einleitung oder: »What does a man do?«

Von Männern im Fernsehen und männlichem Fernsehen

Dieses Buch beschäftigt sich mit audiovisuell-seriellen Phänomenen, die auf vielfältige Weise an gegenwärtigen geschlechterpolitischen wie mediendispositiven Umbauarbeiten beteiligt sind. Ziel der Arbeit ist es, interdependente Bezüge gegenwärtiger medienkultureller Aushandlungen von Fernsehen und Männlichkeiten am Beispiel von Streaming-Plattformen aufzuzeigen und machtanalytisch zu untersuchen. Den Anstoß zu meiner Forschungsfrage gab mir die Beobachtung, dass sowohl Fernsehen als auch Männlichkeiten in Medienkulturen des Globalen Nordens seit der Jahrtausendwende auf spezifische Weise in Bewegung geraten sind und dass diese Bewegungen in populärkulturellen und wissenschaftlichen Debatten häufig unter dem Stichwort der Krise verhandelt werden: Krise *des* Fernsehens; Krise *der* Männlichkeit. Dies hat mein Interesse geweckt, solche Diagnostiken zu problematisieren. Dabei zeigte sich rasch, dass die kritische Befragung der *Verschränkung* beider krisenhaft besetzter Felder eine Forschungslücke darstellt. Mit Blick auf popkulturelle Diskurse und medientechnische Entwicklungen wurde schnell deutlich, dass Streaming-Plattformen und daran gekoppelte audiovisuell-serielle Phänomene aktuell als medienkulturell privilegierte *Schauplätze* fungieren, an denen sich gegenseitige Konstitutions-, De- und Restabilisierungsprozesse von Fernsehen und Männlichkeiten beobachten lassen. Diese Beobachtung führte mich zur forschungsleitenden These, dass die vielfältigen Veränderungen von Formaten und Praktiken des Fernsehens, die in der letzten Dekade vor allem durch die Etablierung von Streaming-Plattformen ausgelöst wurden, eng mit einer Reorganisation von Geschlechterverhältnissen verflochten sind. Diese wechselseitigen Umbauarbeiten stellen das zentrale Erkenntnisinteresse dar, dem ich im Rahmen dieser Arbeit anhand serienbezogener Fernsehpraktiken nachgehe.

Warum eine verschränkte Auseinandersetzung mit Männlichkeiten und Fernsehen besondere wissenschaftliche Potenziale hat und an welche bereits vorliegenden Studien meine Forschung dabei anknüpft, möchte ich mit einer kurzen, einleitenden Besprechung eines Motivs aus einem breit rezipierten Serien-Beispiel in Aussicht stellen: In der fünften Folge der dritten Staffel von *BREAKING BAD* (AMC, 2008–2013) stehen sich GUS FRING (Giancarlo Esposito) und die Hauptfigur WALTER WHITE (Bryan Cranston) in-

mitten eines brandneu eingerichteten Crystal-Meth-Labors als Partner-Gegner gegenüber.¹ WALTER, ein weißer,² heterosexueller Familienvater, hatte zu Beginn der Serie eine Krebsdiagnose erhalten und war daraufhin als äußerst erfolgreicher Meth-Koch ins Drogengeschäft eingestiegen, um seine Familie im Falle seines Ablebens finanziell abzusichern. Im Laufe der Handlung begann WALTER für GUS und dessen Drogenkartell zu arbeiten, hatte sich jedoch kürzlich zurückgezogen, da sich die Krebserkrankung als in Remission befindlich erwiesen hatte. Umgeben von noch originalverpackten Hochleistungslaborgeräten auf dem neuesten Stand der Technik und von GUS zur Rede gestellt, schildert WALTER seine Beweggründe.

WALTER: »I have made a series of very bad decisions and I cannot make another one.«

GUS: »Why did you make these decisions?«

WALTER: »For the good of my family.«

GUS: »Then they weren't bad decisions. [Pause] What does a man do, Walter? [Pause] A man provides for his family.«

WALTER: »This costs me my family.«

GUS: »When you have children you always have family. They will always be your priority and your responsibility. And a man... A man provides. [Pause] And he does it, even when he is not appreciated or respected or even loved. He simply bares up and he does it. Because he's a man.« (BREAKING BAD, S03E05)

In dieser Szene liefert die Serie somit eine vermeintlich eindeutige Antwort auf die popkulturell wiederholt variierte Frage, wann ein Mann ein Mann sei.³ Diese vermeintliche Klarheit darüber, was einen »wahrlich männlichen« Mann ausmache, wird sowohl innerhalb dieser Szene als auch im gesamten Serienkosmos von BREAKING BAD verlässlich als Fiktion, als Zumutung und als äußerst ambivalente Anrufung mit prekären Antwortmöglichkeiten ausgewiesen. Dies ist mit einer der Hauptgründe, warum die Serie wiederholt als Beispiel für rezente Aushandlungen von Männlichkeiten herangezogen wird. Indem die zitierte Szene Männlichkeit auf vielfältige Weise verhandelt, lassen sich anhand von ihr auch differente Perspektiven aufzeigen, aus denen sich die bisherige Forschung Verschränkungen von Männlichkeit und Fernsehen genähert hat.

Insbesondere Auseinandersetzungen, die sich mit Männlichkeit als Motiv beschäftigen, welches in Serien verhandelt wird, liegen dabei in großem Umfang vor. Aus unterschiedlichen Disziplinen – etwa der Philosophie, der Amerikanistik, der Kommunikationswissenschaft, der Sozialwissenschaft und der Kulturwissenschaft – nähern sich entsprechende Untersuchungen den einzelnen Serien mitunter in Form von Textanalysen,

1 Mit dem Begriff Partner-Gegner bezeichnet Pierre Bourdieu (2005 [1998], S. 83) Männer, die einander in herzlicher Feindschaft verbunden sind, sich im Wettkampf miteinander messen und dabei zugleich voneinander lernen.

2 Im Rahmen dieser Arbeit wähle ich die Schreibweisen *weiß* und *Schwarz*, um rassistische Diskriminierung bzw. Privilegierung zu markieren und um zu betonen, dass es sich dabei um soziale Konstruktionen handelt. Ich orientiere mich damit an dem Vorschlag von Amnesty International Deutschland (2024) für diskriminierungssensible Sprache.

3 Eine äußerst erhellende Relektüre des Grönemeyer-Hits »Wann ist ein Mann ein Mann« hinsichtlich seines männlichkeitskritischen Potenzials hat zuletzt meine Kollegin Louise Haitz (2023) vorgelegt.

die aufgrund des jeweiligen fachlichen Hintergrunds kenntnisreiche Interpretationen liefern, jedoch medienspezifische Verfahren oder Aspekte der Serialität gänzlich ausklammern. So wurde *BREAKING BAD* etwa als Paradebeispiel der Erzählung einer Krise weißer Männlichkeit im Kontext der Finanzkrise des Jahres 2008 untersucht (Johnson 2017). Zudem wurde insbesondere die angeführte Szene hinlänglich behandelt, etwa hinsichtlich Fragen des Utilitarismus (Glass 2012) oder des darin perpetuierten patriarchalen Rollenverständnisses (Poe 2015). Fokussiert wird dabei mitunter ausschließlich auf die Dialogebene, wobei es diesbezüglich ohne Zweifel viel zu sagen gibt.⁴ Insbesondere Michael Albrecht (2015) hat im Rahmen einer solchen motivanalytischen Vorgehensweise herausgearbeitet, dass die spezifische Erzählweise von Männlichkeit in *BREAKING BAD* durchaus affirmative Anleihen an feministischer Theoriebildung nimmt. Unter Einbezug der Serialität der Narration und ihrer mitunter verschachtelten Zeitebenen argumentiert David Greven (2013)⁵ in einer queer(end)en⁶ Lesart, dass der Einsatz von Gus im Kontext seiner zahlreichen Bemühungen um *racial* und *sexual passing* zu verstehen sei.⁷ Darüber hinaus wurde die motivische Aushandlung von Männlichkeit in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht nur am Beispiel von *BREAKING BAD* (u. a. Mittel 2017) beforscht, sondern im Rahmen zahlreicher Studien auch an anderen prominen-

-
- 4 So adressiert die Antwort auf die Frage »What does a man do?« nicht nur differente Praktiken, die als ›männlich‹ gelten, sondern legitimiert die daraus resultierende Vorstellung von Männlichkeit auch gleich entlang unterschiedlicher Logiken: Auf essenzialisierende Weise wird ein Mann in seiner Rolle als Ernährer (und Eigentümer) einer Kleinfamilie bestimmt und Vaterschaft als ultimativer Beweis (heterosexueller) Männlichkeit lesbar (»A man provides for his family«). Die Bestimmung erfolgt zudem mithilfe eines tautologischen Zirkelschlusses (»A man provides. [...] Because he's a man«). Und nicht zuletzt enthält die Antwort normative Handlungsanweisungen, die emotionale Bedürfnisse als nicht legitim erachten und das geradezu soldatische Aushalten patriarchaler Zumutungen verlangen (»And he does it, even when he is not appreciated or respected or even loved. He simply bears up«). Männlichkeit – so ließe sich aus der Betrachtung der Dialogebene schließen – wird von *BREAKING BAD* damit als ein bestimmtes Set aus Praktiken thematisiert, welche nicht zuletzt über das Versprechen einer bestimmten Zeitlichkeit in eine heteronormativ-patriarchale Geschlechterordnung eingelassen sind. Die Verantwortung für das zukünftige Wohl der Familie durch finanzielle Absicherung gerät dabei zu einer über die Aussicht chrononormativer Zukünftigkeit vermittelte Herausforderung, die es anzunehmen gelte.
 - 5 Um für eine angemessene Navigierbarkeit der verwendeten Quellen Sorge zu tragen, versehe ich Internetquellen mit einem hochgestellten »i« vor der Jahreszahl. Videoquellen schreibe ich dementsprechend mit einem hochgestellten »v« vor der Jahreszahl. Sowohl Internet- als auch Video referenzen sind im Quellenverzeichnis unter einem eigenen Punkt gelistet.
 - 6 Der vormalig negativ konnotierte Begriff *queer* fungiert seit seiner aktivistischen Aneignung mithin als Label identitätspolitischer Praxen, die selbst wieder normative Wirkung entfalten. In kritischer Relation dazu wird mittlerweile auch ein Queer-Begriff verwendet, der Identität auf radikale Weise hinterfragt und nahezu jegliche Normativität(en) gegen ihre Bedeutung liest – etwa im Sinne eines *Queer Readings*. Mit der Wendung »queer(end)« folge ich dem Vorschlag meines Kollegen Stefan Schweigler (2025, S. 28f.), die beiden Seiten von *queer/queering* sprachlich gleichermaßen präsent zu halten.
 - 7 »Exemplifying his conformance to a working-class-immigrant version of classic American self-made-man values, Gus's taciturn, compact elegance comes to suggest a kind of wordless mourning over his cultural displacement. If his backstory evokes the trope of racial passing, what is interesting is the extent to which it also suggests a narrative of sexual passing.« (Greven 2013)

ten Beispielen der gegenwärtigen audiovisuellen Serienlandschaft untersucht (u.a. Lotz 2014a, Martin 2013, Albrecht 2015).

Mit Blick auf das mediale Format hingegen gerät *BREAKING BAD* insbesondere als Paradebeispiel des sogenannten Quality-TV in den Blick. Dabei handelt es sich um einen diskursiv hochgradig umkämpften Begriff (u.a. Akass/McCabe 2007, Frizzoni 2012, Dasgupta 2013, Nesselhauf/Schleich 2014), der zumeist für die Bezeichnung eines bestimmten Genres audiovisuell-serieller Erzählungen Verwendung findet. Als besondere Form populärer Serialität (Kelleter 2017) wurde die seit den frühen Nullerjahren aufkommende Form des Quality-TV wiederholt als privilegierter Ort der Sichtbarkeit für Auseinandersetzungen von Männlichkeiten perspektiviert.⁸ So betont etwa Gertrud Koch (2015), dass die Sucht nach dem Stoff *BREAKING BAD* nicht nur als Motiv eingeschrieben sei, sondern auch Rezipient*innen aufgrund der »herausragenden Qualität der Serie« (ebd., S. 13) auf besondere Weise an die Erzählung von *WALTER WHITE* als »späten Lebenskünstler« (ebd., S. 43) binde. Angesprochen ist damit eine (vermeintlich) neue Komplexität dieser seriell erzählten Welten (Rothemund 2013), die von Elana Levine und Michael Newman (2012a) auf ihre geschlechterpolitische Dimension hin untersucht wurde. Herausgearbeitet wurde in diesem Zusammenhang nicht nur die Klassendimension, welche Qualitätsserien durch wiederholte Abgrenzungen zum sogenannten ›Trash-TV‹ oder ›Unterschichtenfernsehen‹ positioniert (Seier/Waitz 2014, Waitz 2014). Zudem wurden auch diskursive Legitimationsstrategien analysiert, mit denen ein bestimmter Fernsbereich durch Ästhetik und Dramaturgie an etablierte Erzählformen der Hochkultur (insbesondere Roman und Kino) angenähert wurde. Dabei – so das Argument von Levine und Newman (2012a) – erfolgen gleichzeitig Versuche der Distanzierung von televisuellen Fortsetzungserzählungen, die pejorativ mit Weiblichkeit assoziiert werden (etwa Soap-Operas und Telenovelas). Die Serie und ihr Konsum werden so selbst vergeschlechtlicht, was den Motivanalysen eine weitere Ebene hinzufügt. Insbesondere an die beiden letztgenannten Aspekte, die auf die intersektionale Verschränkung des diskursiven Status von Fernsehen mit Klasse und Geschlecht verweisen, werde ich im Laufe dieser Arbeit wiederholt anschließen.

Angesichts des Forschungsstands lässt sich an dieser Stelle vorerst zusammenfassend festhalten, dass am Beispiel von audiovisuell-narrativen Serien mittlerweile auf mannigfaltige Weise wissenschaftlich bearbeitet wurde, was Männlichkeiten dem Fernsehen zufolge auszeichnet, nach welchen medienspezifischen Konstruktionsverfahren Männlichkeiten im Fernsehen entworfen und hergestellt werden, was sie umtreibt und wie ihre Erzählungen in unterschiedlichen medienkulturellen Kontexten Popularität und privilegierte Aufmerksamkeit erfahren.

Neben der Untersuchung von Männlichkeiten *im* Fernsehen und der Vergeschlechtlichung und damit auch kulturellen Bewertung von Medienformaten und Genres, will ich den Blick auf Konstruktionen von so etwas wie *männlichem Fernsehen* lenken. Nach hegemonialer Männlichkeit auch in Bezug auf das Fernsehen als mediale Praktik (nicht nur

8 So heißt es etwa bei Catherine Driscoll und Sean Fuller: »Dramatic series interrogating masculinity and overwhelmingly made by men are currently the culturally privileged forms of television – the domain of television art. [H.i.O.]« (Driscoll/Fuller 2015, S. 261)

als Darstellungsmedium) zu fragen, könnte Abbildung 1 wohl kaum noch plakativer nahelegen: Zu sehen ist eine digitale Anzeige, welche die Serie *BREAKING BAD* bewirbt. Das gewiefte Inserat erwählt dazu ausgerechnet einen Still, der die fleißig drogenproduzierenden (Anti-)Helden der Serie bei einer Fernsehpause zeigt. Das Bild positioniert sich als cleverer Gag, der es versteht, intertextuelle Reminiszenzen zu *verschalten*, Zusehende als solche ironisch zu adressieren, Fernseh- und Biergenuss sowie Sympathie für das ästhetische Understatement cooler Typen augenzwinkernd abzurufen aber auch (ironiefrei) nahezulegen. Der Fernsehsender kokettiert hier selbst mit seinem Knowhow bezüglich möglicher gelingender Beziehungen zwischen Fernsehen und Männlichkeit und tut dies eben nicht nur mit Referenz auf die diegetische Narration und Inszenierung der beworbenen Serie, sondern auch mit metatextuellem (Smartness ostentativ ausstellendem) Verweis auf die Tätigkeit des Fernsehens und daran gekoppelte Subjektwerdungen von gelingenden, lässigen, kumpelhaften cis*heterosexuell-männlichen Rezeptionsgemeinschaften.⁹

Abb. 1: Digitale Anzeige des Senders AMC für die Serie *BREAKING BAD*



Quelle: Screenshot der digitalen Anzeige des Senders AMC, <https://i.pinimg.com/originals/2b/57/6f/2b576fc3a2307545d563b384aad497f2.jpg> (Zugriff am 02.04.2026).

9 Diese Szene bildete darüber hinaus die Grundlage für einen der berühmtesten Couch-Gags (S24E17), die jede Folge der Animationsserie *THE SIMPSONS* (FOX, 1989–) eröffnen und dabei die Versammlung einer Kleinfamilie auf der wohnzimmerlichen Fernseh-Couch in verlässlicher Abwandlung als Running Gag durchspielen. Mit der spezifischen Zeitlichkeit der *SIMPSONS* hat sich Oliver Fahle (2010) beschäftigt.

Gerade *BREAKING BAD* eignet sich ferner auf besondere Weise für die oben einleitend unternommene Verortung aktueller Forschungen zu rezenten Verschränkungen von Männlichkeiten und Fernsehen. Schließlich lassen sich anhand der Serie bestimmte Formen des Umschaltens in den Blick nehmen, die nicht nur die gegenwärtige Fernsehlandschaft selbst, sondern auch serienbezogene Wissenschaft neu auszurichten scheinen und die auch mein männlichkeitskritisches Interesse an serienbezogenen Fernsehpraktiken anleiten.

So gilt *BREAKING BAD* als Schwellenserie, deren zeitweilig enorme Popularität auf das Aufkommen des Datenbankfernsehens internetbasierter Streaming-Plattformen zurückzuführen sei und die umgekehrt diesen neuen Fernsehformen besondere Sichtbarkeit und Plausibilität verliehen habe: Das Argument hierfür lautet, dass die Serie zwar bereits im Kabelsender AMC relativ erfolgreich gelaufen war, ihr diskursiver Status als Kultserie jedoch mit der Aufnahme in die Datenbank der Streaming-Plattform *NETFLIX* zusammenhänge.¹⁰ Verzeichnete das Finale der vierten Staffel noch zwei Millionen Zuschauer*innen im linearen US-amerikanischen Fernsehen, so stieg diese Zahl – nach ihrer Aufnahme in den *NETFLIX*-Katalog – bis zum Serien-Finale auf das Fünffache (Kafka/Molla ⁱ2020). Dabei wird auch diskutiert, welchen Anteil Rezeptionspraktiken und die sie ermöglichenden linearen, digitalen oder internetbasierten medialen Infrastrukturen an dieser geradezu mythischen Erfolgsgeschichte haben.¹¹ Einerseits werden dabei die Vorzüge betont, welche das Schauen von mehreren Episoden am Stück auf einer werbefreien (Bezahl-)Plattform mit sich bringe (ebd.). Andererseits wird am Beispiel von *BREAKING BAD* die Möglichkeit der freien Einteilung und einer – im Kontrast zur wöchentlichen Ausstrahlung im linearen Fernsehen – akzelerierten Rezeption auch hinsichtlich ihrer potenziell negativen Auswirkungen auf eine angestrebte Immersion und den damit in Relation gesetzten Genuss der Serie diskutiert.¹² In diesem Zusammenhang geraten auch in der Forschung verstärkt mediale Praktiken in den Blick, die sich im Zuge digitalmedialer Transformationsprozesse des Fernsehens ebenfalls Veränderungen ausgesetzt sehen.

Eine außergewöhnliche Konjunktur ist diesbezüglich etwa an Studien zu verzeichnen, die sich mit der Praktik des Binge-Watchings – also der mitunter als »exzessiv« beschriebenen Rezeption mehrerer Serien-Episoden hintereinander – beschäftigen. So

10 Auch bei der Bewerbung von *NETFLIX* zum Marktstart in der sogenannten DACH-Region spielte die Serie eine Rolle. Auf den genauen Kontext gehe ich zu Beginn des zweiten Kapitels im Detail ein.

11 »That's why Netflix was traditional TV's frenemy for a relatively brief time period. It could grow the popularity of shows that were still running on traditional TV – while simultaneously teaching TV viewers to stream shows on Netflix.« (Kafka/Molla ⁱ2020)

12 »When you watch a series weekly, the time you spend not watching – mulling, anticipating, just getting older – is a part of the show. *Breaking Bad* for instance, is the story of a man's descent, or rise, from ordinary life to murderous criminality. In narrative time, the story takes about two years. Watched live on AMC, it aired for more than five years. Binged – as many late-joining fans saw it – It took maybe a week or three. The live viewer saw Walter White's change distended, in slow-motion; little by little, he broke badder and badder, in a way that emphasized the gradual slope of moral compromise. The binger saw him change in time-lapse, in a way that suggested that the tendency to arrogance and evil was in him all along. Neither perception is wrong. In fact, both themes are thoroughly built into the show. But how you watch, in some way, affects the story you see.« (Poniewozik ⁱ2015)

liegt mittlerweile eine in zahlreichen Monografien (Jenner 2018, Broe 2019, Steiner 2023), Sammelbänden (Jenner 2021), Artikeln und Buchbeiträgen publizierte Vielfalt an Zugängen zur Thematik vor. Während sich etwa Ri Pierce-Grove (2016) der journalistischen Verwendung des Begriffs mit einem diskursanalytischen Zugang nähert, interessiert sich Emil Steiner (2023) im Rahmen einer empirischen Studie für die Verortung der Praktik im Spannungsfeld von Autonomie und Heteronomie der vom »Programmdiktat« der Fernsehsender befreiten Rezipient*innen. Mareike Jenner (2018) wiederum stellt Binge-Watching ins Zentrum ihrer Analyse einer Neuerfindung des Fernsehens durch NETFLIX. Die Frage, inwiefern die Praktik dabei mit geschlechterpolitischen Aushandlungen von Männlichkeiten zusammenhängt, inwiefern sie diese antreibt oder auf sie angewiesen ist, erhält in diesen Studien – wenn überhaupt – lediglich nachgereichte Aufmerksamkeit und soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit vertieft werden.

Insbesondere die Entkoppelung audiovisuell-serieller Inhalte aus dem Programmfluss bestimmter (mitunter regional zugangsbeschränkter) Fernsehsender hat auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Serien selbst befeuert. Kurz vor dem Durchbruch internetbasierter Streaming-Plattformen haben Levine und Newman (2012a) entsprechende mediale Konstellationen am Beispiel von DVD-Boxen und online Videorekordern als »technologies of agency« (ebd., S. 129ff.) theoretisiert. Dabei konnten sie einerseits zeigen, inwiefern die Möglichkeit, einzelne Szenen zu pausieren oder einige Minuten vor- oder zurückzuspringen, um etwa auf den narrativen Kontext oder auf Flüssigkeitsbehälter im Hintergrund (oder im Vordergrund, Abb. 1) der Bildanordnung zu achten, mitverantwortlich dafür zeichnet, was bei der Rezeption Aufmerksamkeit erhält und wie über Serien nachgedacht werden kann. Andererseits konnten sie herausarbeiten, dass diese digitalen Fernsehtechnologien auch mit geschlechterpolitischen Ungleichverteilungen von Handlungsmacht *beim* Fernsehen verschränkt sind. Insofern die Untersuchung von Levine und Newman dabei vielversprechende Ansatzpunkte für eine geschlechterfokussierte Auseinandersetzung mit digitalen Fernsehpraktiken liefert, kann meine Forschung auch an diesen Punkt wiederholt anschließen – insbesondere, wenn es um die Frage geht, wie neue Fernsehtechnologien durch Anrufungen geschlechtsspezifischer Vorstellungen ihrer vorgesehenen Nutzung beworben werden.

Im Zusammenhang mit internetbasiertem Streaming-Fernsehen, bei dem audiovisuell-serielle Inhalte nicht mehr in einem Programmfluss ausgestrahlt, sondern über ein Auswahltableau aus einer Datenbank abgerufen werden, widmen sich Forschungen in den letzten Jahren gehäuft Praktiken der Auswahl und diskutieren diese im Kontext algorithmischer Empfehlungssysteme (Finn 2017, Frey 2021, Gilbert 2022). Von Interesse wäre in diesem Zusammenhang etwa die Frage, warum gerade *BREAKING BAD* (Stand Februar 2026) nach wie vor ein prominenter Platz in der Liste jener Serien zugewiesen wird, aus der NETFLIX-Nutzer*innen beim Anlegen eines Profils wählen können, um eine geschmackliche Grundlage für die Erstellung algorithmischer Empfehlungen zu generieren. Hinsichtlich des diskursiven Status entsprechender Empfehlungssysteme stellt sich darüber hinaus die Frage, welche Rolle hegemoniale Geschlechtervorstellungen dafür spielen, dass die Glaubwürdigkeit solcher Systeme Plausibilität erlangt. Auch bezüglich solcher Fragestellungen kann ich produktiv an bereits vorliegende Untersuchungen anknüpfen, die sich intensiv mit medientechnischen Aspekten befasst haben.

Dabei werde ich entsprechende Ansätze gezielt um die Frage nach Männlichkeits-Aspekten von Empfehlungsalgorithmen erweitern.

Insgesamt gesehen sind in den letzten Jahren somit zahlreiche durchgeführte Studien zu verzeichnen, die serienbezogene Fernsehpraktiken im Kontext neuer televisueller Konstellationen in den Blick genommen haben. Bei all der Vielfalt der Ansätze wurde dabei nach meinem Dafürhalten jedoch nicht ausreichend nach dem Naheverhältnis von audiovisuell-seriellen Phänomenen und der Rolle von neuen Fernsehkonstellationen und damit einhergehenden Praktiken für die Ermöglichung, Anreizung und Verbürgung von »anerkannten« Männlichkeitskonstruktionen gefragt. Dass es sich bei diesem Naheverhältnis nicht um ein rein Zufälliges handelt, sondern dass geschlechterpolitische Umbauarbeiten von Fernsehen und Männlichkeiten entscheidend miteinander verschränkt sind, ist die These, die ich im Rahmen meiner Analysen entfalten werde. Noch einmal anders formuliert lautet die grundlegende Annahme dieser Arbeit, dass hegemoniale Männlichkeiten aktuell nicht nur als Motiv *im* Fernsehen ausgehandelt und (re)definiert werden, sondern auch *beim* Fernsehen. Angesichts der gegenwärtigen Transformationsprozesse des Fernsehens frage ich zudem auch im Sinne einer zeitlichen Dimension danach, wie fernsehende Männlichkeiten *nach* dem (linearen) Fernsehen hergestellt, problematisiert und ausgehandelt werden.

E.1 Zum Materialkorpus und seinem medienkulturellen Kontext

Die anberaumten Untersuchungen dieser Arbeit nehmen sowohl Serien, Werbungen sowie Interfaces und Empfehlungsalgorithmen von Streaming-Portalen in den Blick. Im Fokus der Analyse steht damit eine breite Auswahl an seriellen und serienbezogenen Phänomenen, die wesentlich zum medialen Gelingen von Streaming-Plattformen beitragen. So untersuche ich unterschiedliche Werbungen in Form von Videoclips, Plakaten und digitalen Inseraten wie Social-Media-Postings und viralen Marketingkampagnen, die entweder ganz gezielt Produkte und Medientechnologien zur Steigerung des Fernsehgenusses anpreisen, oder bei denen serienbezogene Fernsehpraktiken eher als indirekte Begleiterscheinung adressiert werden. Ebenso vielfältig wie die medialen Formate sind dabei auch die Themen, für die die marketingstrategischen Paratexte werben. In den Blick geraten etwa Werbematerialien für ein Binge-Event, das im linearen Fernsehen stattfand; für ein Feature, mit dem der lineare Programmfluss von Sendern um 72 Stunden »zurückgespult« werden kann; für das Zuhausebleiben und das Einigeln im fernsehbestückten Medienhaushalt im Zuge der Covid-19-Pandemie; für ein internetfähiges Gadget zum »smarten« Upgrade von Fernsehapparaten; für ein Feature, das automatisiert einen algorithmisch ausgewählten Inhalt abspielt sowie für einen Bauplan zum Herstellen einer Fernbedienung, deren Funktionsweise individuell an eigene Fernsehgewohnheiten angepasst werden kann. Auch beschäftige ich mich dezidiert mit Serien, die sich in unterschiedlichen Genres heimisch fühlen. Am ausgiebigsten untersuche ich dabei ein faktuales Reality-Survival-Format, bei dem die Teilnehmenden alleine im Wald ausgesetzt werden, eine interaktive Episode einer dystopischen Science-Fiction-Serie sowie die transmediale Erzählung einer ostentativ zur Schau gestellten Protestmännlichkeit. Diese Serienbeispiele analysiere ich dabei nicht nur hinsichtlich ih-

rer besonderen Poetologie als Webserien, sondern widme mich auch ihren vielfältigen Formen der plattformübergreifenden Distribution, damit einhergehenden Rezeptionspraktiken und Produktionsaspekten. Nicht zuletzt befasse ich mich auch mit Interfaces und Empfehlungsalgorithmen von unterschiedlichen Streaming-Portalen sowie deren medientechnischen und funktionslogischen Gelingenbedingungen. Dieser dezidierte Fokus auf Streaming-Plattformen, die eine besondere Nähe zu audiovisuell-seriellen Erzählformaten aufweisen, ist auch der Grund, warum im Rahmen der vorliegenden Studie nicht-narrative Formen (post)televisueller Serialität wie Nachrichten und Phänomene des Mediensports nicht berücksichtigt werden.¹³ Da Abonnement-pflichtige Streaming-Plattformen wie AMAZON PRIME VIDEO und NETFLIX seit kurzem auch damit begonnen haben, Sportveranstaltungen live zu übertragen (Adam ⁱ2025), stellen serielle Verschränkungen posttelevisueller Formatierungen von Männlichkeiten und nicht-narrativem Mediensport jedoch ein vielversprechendes Desiderat für künftige Forschungen der Gender Media Studies dar.¹⁴

In ihrer Diversität harmonisieren die differenten Formate, die im Folgenden untersucht werden, auch mit meinem dispositivanalytisch-methodischen Vorgehen, auf das ich noch zu sprechen komme und das sich insbesondere für Heterogenität interessiert. Damit ist nicht gesagt, dass die ausgewählten Analysegegenstände vollständig verschieden sind. Bei all ihrer Unterschiedlichkeit sind die untersuchten Beispiele insofern als verschränkt zu betrachten, als sie sich im Seriellen treffen: Das Serielle ist ihre Gemeinsamkeit und ihr größter gemeinsamer Nenner. Zudem haben all diese Beispiele immer wieder selbst mit Fragen der Konvergenz und der Medialität zu tun, insbesondere, wenn sie ihre eigene »Fernsehhaftigkeit« wiederholt lobend betonen oder verschämt zur Disposition stellen.

Die Auswahl der Untersuchungsgegenstände ist zudem raumzeitlich eingegrenzt. Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit posttelevisuell-seriellen Phänomenen der deutsch*sprachigen¹⁵ Forschungsgemeinschaft ist nach wie vor eine überwiegende Behandlung von Serien aus dem US-amerikanischen Kontext zu verzeichnen. Angesichts der infrastrukturellen Dominanz US-amerikanischer (posttelevisueller) Software-Unternehmen, die mediale Dispositive im globalen Kontext des Plattform-Kapitalismus (Srnicek 2018 [2016]) mitstrukturieren, berücksichtigt auch diese Arbeit Beispiele US-amerikanischer Provenienz. Zugleich komme ich im Laufe meiner Analysen gezielt auf Beispiele aus deutsch*sprachigen Produktions- und Rezeptionskontexten zu sprechen. Aufgrund von Distributionsnetzwerken, mitunter nationalstaatlich reguliertem Senderangebot und weiterer auffälliger Verknüpfungen, die so etwas wie einen deutsch*sprachigen Rezeptionsraum generieren, der jedoch auch im medienkulturellen Einflussbereich US-amerikanischer Popkultur liegt, scheint mir diese Eingrenzung

13 Zur nicht-narrativen, transmedialen Serialität des Mediensports siehe etwa Stauff (ⁱ2018).

14 Mit der fiktional-narrativen Sport-Serie TED LASSO (APPLE TV+, 2020–) und ihrem Potenzial zur Intervention in maskulinistische (Online-)Diskurse habe ich mich gemeinsam mit Alina Adrian, Julia Bee, Maximiliane Brand, Sarah Horn und Judith Kirch an anderer Stelle bereits tentativ auseinandergesetzt (Sulzenbacher et al. 2025).

15 Ich wähle die Schreibweise deutsch*sprachig, um zu markieren, dass sprachliche Homogenität in den damit bezeichneten geographischen Gebieten eine Konstruktion darstellt, die immer auch mit Ausschlüssen einhergeht.

plausibel. Als eine Person, die in Südtirol geboren wurde, in Wien wohnhaft und in feministischen Forschungsnetzwerken der Gender Media Studies situiert ist, entspricht dies zudem sowohl meinen sprachlichen Primärkompetenzen als auch meinem popkulturellen Wissen sowie meiner Kenntnis des avisierten medienkulturellen Kontextes. Zudem grenze ich meine Untersuchung auf den Zeitraum ab 2014 ein. Der Grund für diese spezifische Eingrenzung besteht darin, dass im Herbst 2014 der Marktstart der posttelevisuellen Streaming-Plattform NETFLIX im deutschsprachigen Raum erfolgte – einer Plattform, die auf besondere Weise an medialen Transformationsprozessen des Fernsehens beteiligt ist. Schließlich handelt es sich dabei um jenes Medienunternehmen, dessen Firmenname seit seinem Umstieg vom postalischen DVD-Verleih auf internetbasiertes Streaming von audiovisuell(-seriell)en Inhalten in Alltagsdiskursen zwischenzeitlich quasi als Synonym für neue Distributions- und Rezeptionsformen galt. Zudem hat sich NETFLIX als Streaming-Plattform das selbsterklärte Ziel gesetzt, lineares Fernsehen »abzulösen«.

Diese zeitliche Eingrenzung der Studie fällt dabei auch zusammen mit einer besonderen geschlechterpolitischen Konstellation, in der feministische und antifeministische Anliegen gerade in und durch Medien immer häufiger miteinander vermengt werden. Diese »postfeministische Medienkultur« (Gill 2016a [2007]) erweist sich als höchst ambivalent und vereint scheinbar ohne Probleme widersprüchliche Forderungen, etwa jene nach weiblichem Empowerment (in der Lohnarbeitswelt) mit jener nach mehr Selbstdisziplin. Über Stilmittel der Ironie oder des Retrosexismus wird dabei auf humoristische Weise häufig gezielt Distanz zu politischen Fragen geschaffen und Kritik erschwert. Gerade in seiner Ambivalenz gelingt es dem Postfeminismus, zwischen Feminismus und Antifeminismus zu moderieren, er greift dabei auf Vergangenheit und Gegenwart zu und trifft laufend Ansagen über Geschlecht.¹⁶ Es ist das Vorhaben dieser Arbeit, Ambivalenzen der postfeministischen Medienkultur auch in Bezug auf posttelevisuelle Männlichkeit(en) zu verhandeln.

Der Beispielbesprechung ist im Rahmen dieser Forschungsarbeit kein gesondertes Theorie-Kapitel vorgelagert, da mein Denken von den Beispielen ausgeht und Theorie in wechselseitiger Beziehung mit den Beispielen erarbeitet. Diese Vorgangsweise erlaubt es mir auch, die untersuchten medialen Phänomene in ihrer mannigfaltigen Wirkmächtigkeit ernst zu nehmen und auch jene Theorien zu erschließen, welche die Beispiele

16 Im Artikel »Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times« diskutiert Rosalind Gill (2016b) die Frage, ob der Postfeminismus mittlerweile von einem Post-Postfeminismus abgelöst worden sei und kommt zum Schluss, dass eine entsprechende Behauptung voreilig wäre. Vielmehr seien aktuelle Medienkulturen, zu denen auch Social Media gehören, durch Ambivalenzen geprägt, welche die postfeministische Verschränkung von Feminismus und Antifeminismus fortschreiben würden – so etwa der Aufstieg des sogenannten Popular Feminism bei gleichzeitiger Intensivierung und spektakulärer Sichtbarkeit von Misogynie, Sexismus und Hass im Netz (ebd., S. 625). In ihrer im Entstehen begriffenen Dissertation argumentiert meine Kollegin Leonie Kapfer dafür, den von Gill zur Diskussion gestellten Begriff Post-Postfeminismus aus affekttheoretischer Perspektive für eine neue und durchwegs ambivalente feministische Sensibilität in Bezug auf sogenannte automediale Verhandlungen von Erfahrungen produktiv zu machen. Einen Einblick in diesen Ansatz liefert der Beitrag »Betroffen-Werden« im visuellen Studioalbum *Lemonade* (2016) von Beyoncé Knowles« (Kapfer 2024).

selbst an den Tag legen. Auch wenn die eigentliche Theoriearbeit im Rahmen meiner Beschäftigung mit Verschränkungen von Fernsehen und Männlichkeiten in inniger Korrespondenz mit den untersuchten Beispielen erfolgt, sollen im Folgenden dennoch einige terminologische Setzungen genauer bestimmt und einige der Konzepte kenntlich gemacht werden, welche meine Auseinandersetzung im Lauf der gesamten Arbeit informieren. Im Sinne des Erkenntnisinteresses wird hinsichtlich der Konturierung meiner Motive, meiner Begriffe und meiner Methode dabei insbesondere das Verhältnis betont, welches die besprochenen medienkulturwissenschaftlichen und geschlechtertheoretischen Ansätze zu Fragen der Serialität aufweisen.

E.2 Fernsehen nach dem Fernsehen?¹⁷

Angesichts mannigfaltiger Transformationsprozesse des Fernsehens wurde im Rahmen der Medien- und Fernsehwissenschaften seit der Jahrtausendwende wiederholt die Frage diskutiert, was nach dem Fernsehen komme oder welche mediale Konstellation das Fernsehen ablösen werde. In einer Momentaufnahme entsprechender fachinterner Debatten halten die Herausgeber*innen von *After the Break* (de Valck/Teurlings 2013, S. 8) etliche Begriffe fest, die zur Diagnose entsprechender medialer Verschiebungen herangezogen wurden. Um einige aktuellere Konzepte und Begrifflichkeiten ergänzt, umfasst diese (notwendigerweise fragmentarische) Liste dabei zahlreiche Beschreibungen des Übergangs, etwa von einem Network-System zu einem »multi-channel environment« (Syvertsen 2003), vom Broadcasting zum Narrow- (Gipsrud 2004) und Microcasting (Parks 2004), von der Knappheit zum Überfluss (Ellis 2000), von einem kollektivistischen zu einem individualistischen Medium (Katz/Scannell 2009), vom Analogen zum Digitalen (Jenkins 2006, Sinclair/Turner 2004), von einer nationalen zu einer globalisierten Orientierung (Curtain 2004, Waisbord 2004) und vom Programmfluss zum Fernsehen on Demand (Uricchio 2004, Robinson 2017). Zudem werden Verschiebungen hinsichtlich Regimen der Immersion (Citton 2010) festgestellt sowie Diagnosen einer Disruption des Fernsehens durch das Internet (Lotz 2019) oder einer Neu-Erfindung des Fernsehens durch NETFLIX (Jenner 2018) gestellt. Auch Begriffe wie Medienkonvergenz (Jenkins 2006), Fernsehen 2.0 (Askwith 2007), Para-Fernsehen (Santo 2008), Transmediales Fernsehen (Evans 2015), Posttelevisualität (Leverette 2008a, Strangelove 2015) oder die leicht ironische Wendung des »neuen Fernsehens« (Stauff 2005a) sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Und nicht zuletzt verweisen zahlreiche Sammelbände mit Titeln wie *Television after TV* (Olsson/Spigel 2004), *Television Studies After TV* (Tay/Turner 2009), *The Age of Netflix* (Barker/Wiatrowski 2017) und der bereits zitierte Sammelband *After the Break* auf einen (vermeintlich) radikalen Bruch, der eine neue Zeitlichkeit und

17 Einige der theoretischen Überlegungen dieses Abschnitts wurden vorab veröffentlicht im Artikel »Binge-Watching 3.0? (Post-)Televisuelle Remedialisierungen von Männlichkeit« (Sulzenbacher 2016a).

die ungewisse Zukünftigkeit des Mediums Fernsehen sowie seiner wissenschaftlichen Bearbeitung adressiert.¹⁸

Bemerkenswert scheint mir dabei nicht nur, welche Beobachtungen und Diagnosen hinsichtlich neuer medialer Konstellationen formuliert werden. Spannend ist vor allem, dass damit die Frage prominent wird, was die Medialität von Fernsehen überhaupt ausmache und was genau ökonomische, medienapparative, übertragungstechnische, soziale oder rezeptionspraktische Grundlagen jener Televisualität seien, die gegenwärtig umgebaut werden. Insbesondere in der deutschsprachigen Forschungslandschaft sind dabei auch Stimmen zu verzeichnen, die nicht nur auf einer eindeutig bestimmbar medialen Spezifik des Fernsehens beharren und diese an jeweils unterschiedlichen Charakteristika festmachen, sondern Diagnosen der Transformation des ›alten‹ Fernsehens mit Skepsis begegnen. So argumentiert etwa Herbert Schwaab (2012) für die Unvorhersehbarkeit des Umschaltens, die das Fernsehen dank seines Programmflusses in Form des sogenannten Flow (Williams 1974) von internetbasiertem Streaming grundlegend unterscheide.¹⁹ Christina Bartz (2017) wiederum beruft sich auf Aspekte der *Liveness* und der Gleichzeitigkeit von Senden und Empfangen als wesentlichen Unterschied zwischen Fernsehsendern und Streaming-Plattformen.²⁰ Aus fernsehistorischer Perspektive formuliert schließlich Joan Bleicher (2012) ein grundlegendes Misstrauen gegenüber Begriffen eines ›neuen Fernsehens‹. Bleicher betont dabei insbesondere, dass Annäherungsprozesse an eine Kinoästhetik²¹ einerseits die Identität des Mediums untergraben würden²² und andererseits keineswegs neu seien und bereits in den 1960er- und 70er-Jahren stattgefunden hätten.²³ Angesprochen ist damit nicht nur die Sorge des ›Identitätsver-

18 In diesem Zusammenhang ist es wohl kaum als Zufall zu verstehen, dass die Idee zum Sammelband *After the Break* während einer Konferenz mit dem Titel »Ends of Television« entstand, die im Sommer 2009 an der Universität von Amsterdam stattfand (de Valck/Teurlings 2013, S. 10).

19 »Es ist die große Herausforderung und Leistung des Fernsehens, eine Sehanordnung anzubieten, die es den Betrachter[*innen] ermöglicht, überrascht und überwältigt zu werden und ihre Aufmerksamkeit auf intensive Weise einem Gegenstand zu widmen, von dem sie nicht wussten, dass sie ihn gesucht haben.« (Schwaab 2012, S. 121) Auf dieses Argument komme ich in Abschnitt 1.2 ausführlicher zurück.

20 »Netflix ist schlicht kein Fernsehen, auch wenn es zum Teil die gleichen Serien und Filme anbietet wie die Programme der Fernsehsender und es sich [...] Zuschauer[*innen] über das gleiche Endgerät, den Fernsehapparat, präsentiert. Bei Netflix und vergleichbaren Diensten handelt es sich nicht um Fernsehen, weil die Speicherung der Inhalte auf einer Plattform einer vollkommen anderen medialen Logik folgt als die Ausstrahlung von Sendungen. [...] Die Synchronie von Senden und Empfangen weist das Fernsehen als Echtzeitmassenmedium aus.« (Bartz 2017, S. 79)

21 Bleicher bezieht sich auf intermediale Kino-Annäherungsprozesse, die etwa hinsichtlich Fernsehserien des sogenannten Quality-TV ausführlich diskutiert wurden (Levine/Newman 2012, Restivo 2019, Richards 2021, Comerford 2023).

22 Implizit ließe sich dieses Argument auch in Analogie zur Bestimmung des Fernsehens als »kaltes Medium« setzen, die Marshall McLuhan (1992 [1964]) formuliert hatte und die darauf besteht, dass das bildästhetische Defizit des Fernsehens in Relation zu anderen Medien konstitutiver Teil seiner Medialität sei (ebd., S. 358).

23 »Der Begriff Fernsehen wird also auf etwas übertragen, das überhaupt kein Fernsehen im traditionellen Sinn ist. Übrigens wird auch im Rahmen der Qualitätsdebatte vom ›neuen Fernsehen‹ gesprochen, wobei es in diesem Diskurs dann aber umgekehrt darum geht, dass Fernsehen gerade nicht mehr Fernsehen ist, sondern eben Kinoästhetik bietet.« (Bleicher 2012, S. 110)

lusts« eines Mediums, sondern gleichzeitig auch der Umstand, dass diese vermeintlich fixe mediale Identität sich nicht erst seit kurzem Transformationsprozessen ausgesetzt sieht, die zuweilen als Hybridisierung oder mit Henry Jenkins (2006) als Medienkonvergenz bezeichnet werden.²⁴ Stellenweise werden dabei – wie etwa von Bleicher – bereits vergangene Momente der Veränderung des Fernsehens aufgerufen. Dennoch tendieren entsprechende Argumentationen, die auf einer klaren, mitunter ontologischen Bestimmbarkeit *des* Fernsehens beharren und Transformationsprozesse als punktuell bestimmbare Annäherungen zwischen klar abgegrenzten Einzelmedien begreifen, dazu, die grundlegende Instabilität und Prozesshaftigkeit von Medien zu vernachlässigen. Ausgegangen wird hingegen von grundsätzlich stabilen Einzelmedien, deren Integrität vermeintlich lediglich in »Krisenmomenten« erschüttert und zur Disposition gestellt werde.²⁵ Wie ich im Rahmen meiner Untersuchungen wiederholt zeigen werde, verkennt ein solches Denken in klar voneinander differenzierbaren, transhistorisch bestimmbaren Einzelmedien (wie *dem* Kino oder *dem* Fernsehen) jedoch die Produktivität von Dynamiken, die sich laufend zwischen vermeintlich abgeschlossenen Medien ereignen und diese in ihrer beobachtbaren Spezifik allererst hervorbringen.

Im Zuge meiner Beschäftigung mit Transformationsprozessen des Fernsehens beziehe ich mich auf den medientheoretischen Ansatz der Remediatisierung (Bolter/Grusin 2000, Seier 2007), der es erlaubt, auch kleine, vermeintlich unscheinbare Verschiebungen medialer Konstellationen analytisch zu adressieren und dabei zugleich die grundlegende Iterativität der Herstellungsprozesse von Medien betont. Aufgerufen ist damit ein nicht-essenzialisierendes, prozesshaftes Verständnis von Medien, die nicht als gegebene Entitäten mit einer (wie auch immer definierten) Essenz oder Identität gefasst werden. Vielmehr geraten Medien hier als performative Akte der Mediatisierung in den Blick, in denen Konventionen sowohl des eigenen Mediums als auch anderer Medien wiederholt werden und mediale Grenzen dadurch überhaupt erst produziert und gleichzeitig unterwandert werden (Seier 2007, S. 138). Da sich jedoch kein ursprünglicher Akt der Mediatisierung definieren lässt, wird jeder dieser Akte als Remediatisierung beschrieben (ebd., S. 70). Remediatisierungen (audio)visueller Medien operieren mitunter entlang einer Doppellogik, in der die gegenläufigen Repräsentationspraktiken Unmittelbarkeit (*immediacy*) und Hypermedialität (*hypermediacy*) kombiniert werden. Die Logik der Unmittelbarkeit zielt dabei auf das Verschwinden eines Mediums und die Verwischung seiner Spuren, um einen bestimmten Realitäts-Effekt – etwa eines »direkten« Blicks auf die Welt »durch« das Medium hindurch – zu

24 Insbesondere im Zusammenhang mit der besonderen medienkulturellen Aufmerksamkeit, die Serien des sogenannten Quality-TV seit einigen Jahren zukommt, galt das Konzept der Medienkonvergenz zwischenzeitlich als Methode der Wahl, um eine Annäherung zwischen den häufig als sich diametral entgegenstehend – oder eben kulturindustriell perfekt ergänzend – beschriebenen Einzelmedien Kino und Fernsehen auf mehreren Ebenen beschreibbar zu machen.

25 Wenn die Herausgebenden von *The Netflix Effect* (McDonald/Smith-Rowsey 2016) mit Verweis auf den Begriff der Medienkonvergenz konstatieren, dass »much of Netflix' success is due to advances in technological convergence« (ebd., S. 2), so wird bereits deutlich, dass diese Momente je nach Perspektive eher als Krisen des Fernsehens oder als ökonomische Chancen gesehen werden, die durch findige Medienunternehmen zu ihrem Vorteil genutzt werden.

erzielen. Im Gegensatz dazu agieren Praktiken der Hypermedialität als (Selbst-)Thematisierung des Mediums, durch welche auf die Bedingungen dieses Realitäts-Effekts und somit auf die spezifische mediale Leistung des Mediums verwiesen wird (ebd., S. 71f.). Im Rahmen medialer Wiederholungsprozesse werden Unmittelbarkeit und Hypermedialität zugleich hervorgebracht und redefiniert und es ist gerade diese Redefinition, die ein Medium als solches erkennbar macht (ebd., S. 78). Aus dieser Perspektive muss auch die Frage nach medienspezifischen Leistungen und Effekten – etwa des Radios, des Fernsehens oder sogenannter »neuer« Medien – reformuliert werden. Die mediale Spezifik ergibt sich dann nicht mehr aus einer den jeweiligen Realisierungen vorgängigen und in sich geschlossenen Identität eines Mediums, sondern aus der jeweils spezifischen Art und Weise, in der eigene und/oder andere mediale Konventionen wiederholt werden (ebd., S. 138). Serialisierung wird in diesem Zusammenhang als eigenständige Form von Remediation fassbar, die nicht (nur) auf dynamische Prozesse der Unmittelbarkeit und Hypermedialität zielt, »sondern auf das Mit- und Gleichzeitiglaufen verschiedener medialer Operationen« (Fahle 2012, S. 176). Diese können sich dabei, wie Fahle weiter betont (ebd., S. 176f.), zwischen Ikonisierungs- und Erzählebenen abspielen, zwischen »klassischen« Medien (in ihrem Verständnis als singularisiert erfassbare Einzelmedien) oder auch zwischen Bilderserien selbst. Fahle geht es also anders gesagt um Prozesse serieller Remediation, die sich (wie er es nennt) im »Diesseits der Narration« abspielen und die für die Untersuchungen dieser Arbeit von fundamentaler Bedeutung sind. Angesichts des beforschten Zeitraums treten die besprochenen Beispiele dabei mitunter auch als Premediationen (Grusin 2004, Stauff 2013) in Erscheinung; als mediale Konstellationen also, die erst durch spätere Remediationen als deren notwendige Vorläufermedien erkennbar werden.²⁶

Wie ich im Rahmen meiner Analysen zeigen werde und hier schon vorwegnehmen möchte, umfasst das auch die (Ungleich-)Verteilung von vergeschlechtlichender Agency durch mediale Konstellationen. Der Remediationsansatz versteht sich dabei jedoch keineswegs als Perspektivierung, die beansprucht, historische Wandlungsprozesse von Medien in ihrer Komplexität umfassend zu bestimmen, sondern als Vorschlag, der es ermöglicht, Medien hinsichtlich ihrer Prozesshaftigkeit, ihrer Produktivität und ihrer Diskontinuität zu analysieren (Seier 2007, S. 80f.). Insgesamt erweist sich somit gerade die Betonung des Stellenwerts der Historizität medialer Konventionen als zentrales Argument, das Konzept der Remediation für die Untersuchung gegenseitiger Aushandlungsprozesse von Fernsehen und Männlichkeiten zu nutzen. Damit können die im Rahmen dieser Studie analysierten serienbezogenen Phänomene im Kontext der mit ihnen einhergehenden medialen Transformationsprozesse in den Blick genommen werden. In diesem Sinne sind auch die jeweiligen positiven Definitionen, mit denen analoges oder

26 In den Worten von Richard Grusin: »Premediation is part of a heterogeneous media regime whose fundamental purpose is to preclude that no matter what tomorrow might bring, it will always already have been premediated. [...] [P]remediation manifests the desire that the world of the future be always premediated by colonizing the future with media – mobile phones, PDAs, Laptops, Personal Computers, digital cameras, video-phones, MP-3 players, and so forth. Insofar as the future is full of such media technologies, it will be full of remediations of prior media.« (Grusin 2004, S. 29)

digitales Fernsehen jeweils beschrieben werden, eher als provisorische Momentaufnahmen eines anhaltenden medialen Wandels zu verstehen, der nicht nur das Fernsehen betrifft.

An diese Überlegungen anschließend verwende ich im Laufe meiner Ausführungen primär den Begriff der Posttelevisualität, um gegenwärtige Veränderungen medialer Konstellationen »des Fernsehens« zu beschreiben. Insbesondere da mit dem Präfix »post«, so wie es im Rahmen akademischer Theoriedebatten verwendet wird, nicht ausschließlich eine zeitliche Ebene angesprochen ist, sondern vor allem der Bezugsmodus eines verschobenen Anschlusses, der dazu sensibilisiert, besonnen innezuhalten und genauer hinzusehen, sobald eine Verbindung allzu vertraut oder ein Phänomen umgekehrt als grundlegend neu erscheint. Diese Form der kritischen Achtsamkeit, die mitunter als bewusste Verkomplizierung gelesen werden könnte, scheint mir gerade für eine feministisch situierte Auseinandersetzung mit posttelevisuellen Remediationen hegemonialer Männlichkeiten von Belang. Mit Michel Foucault gesprochen, ließe sich auch sagen:

»Kritik heißt nicht, dass man lediglich sagt, die Dinge seien nicht gut so, wie sie sind. Kritik heißt herausfinden, auf welchen Erkenntnissen, Gewohnheiten und erworbenen, aber nicht reflektierten Denkweisen die akzeptierte Praxis beruht. [...] Kritik heißt, Dinge, die allzu leicht von der Hand gehen, ein wenig schwerer zu machen.« (Foucault 2005a [1981], S. 221f.)

Die drei zentralen Kapitel dieser Arbeit sind diesem Anspruch verpflichtet und werden deshalb auch immer wieder allzu eindeutige (naturalisierte) Imaginationen von einem medialen bzw. geschlechtlichen Einst und Heute (und Morgen) detailliert auseinanderdröseln. Bevor ich einführend auf das dispositiv- und agentur-theoretische Framing eingehe, das ich für meinen entsprechend dekonstruierend-kritischen sowie feministisch-achtsamen Zugang erwähle, sei hier noch der besondere Stellenwert des Begriffs der Serie skizziert, durch den die Eingrenzung des Materialkorpus angeleitet wurde. Denn gerade Serienformate scheinen derzeit sowohl mit der Frage nach der Medialität des Fernsehens, als auch mit der Frage nach dem seinerseits kritischen Potenzial des Fernsehens eng verknüpft.

E.3 Serien als privilegierte Kräfte posttelevisueller Transformationsprozesse

Im Zusammenhang mit technologischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Entwicklungen von Medien kommt Prozessen der Serialität und seriellen Formaten aktuell besondere Aufmerksamkeit zu.²⁷ Wie auch in dieser Arbeit, stehen Serien dabei vor-

27 Neben zahlreichen Monographien können hier besonders Buchreihen hervorgehoben werden, die – dem von ihnen behandelten Gegenstand entsprechend – selbst seriellen Charakter aufweisen, so etwa »Popular Culture and Philosophy« und »Reading Contemporary Television« bzw. die Reihe »booklet«, die auf Deutsch erschienen ist.

nehmlich als audiovisuelle Erzählformate im Fokus.²⁸ So argumentieren etwa die Verfasser*innen von *Die Fernsehserie als Agent des Wandels* (Beil et al. 2016), »dass der gegenwärtige Medienumbruch in besonderer Weise von Strukturen und Formaten des Seriellen und der Serie geprägt wird.« (ebd., S. 8) Diese Sonderstellung des Seriellen sei an drei Phänomenen ablesbar. *Erstens* würden Träger- und Verbreitungsmedien von Serien seit geraumer Zeit über das »ehemalige Leitmedium Fernsehen« (ebd.) hinaus ausgedehnt. Hinsichtlich der Bedeutung von Medien als Vermittlungsinstanzen audiovisuell-serieller Erzählungen lässt sich etwa seit der Jahrtausendwende eine Verschiebung der kulturkritischen Aufmerksamkeit von der Leinwand (>big screen<) zum Fernsehschirm (>small screen<) und schließlich zum mobilen Bildschirm von Laptops, Smartphones und Tablets (>tiny screen<) wahrnehmen.²⁹ *Zweitens* würden Serien ihre Serialität selbst dem medialen Wandel entsprechend transformieren und aus dem Prinzip der Episoden- und Fortsetzungslogik »neue Hybridformen« (ebd., S. 9) hervorbringen, die sich mitunter an neuen Ästhetiken der Zeitlichkeit (Meteling/Otto/Schabacher 2010) ablesen ließen. Entsprechende Transformationsprozesse, die mit der medienkulturell privilegierten Sichtbarkeit von Serien korrespondieren, werden räumlich jedenfalls in den USA und zeitlich je nach Argumentationslinie mit der Produktion von *Oz* (HBO, 1997–2003),³⁰ der Ausstrahlung von *THE SOPRANOS* (HBO, 1999–2007)³¹ bzw. spätestens mit dem DVD-Release von *THE WIRE* (HBO, 2002–2008)³² im Jahr 2004 verortet. Für

-
- 28 Am Beispiel des Sports betont Markus Stauff (2018) hingegen auch Modi der nicht-narrativen Serialität: »Long before the so-called seasons of radio or television series, sport established a seasonal cycle that repeats the same kind of competition with different pre-conditions, personnel, and weather conditions. Likewise, long before the complex storytelling of current television drama [...], sport has mixed episodic with serial storytelling. [...] As a result, each competition activates multiple temporal layers – only some of which are structured as narratives.« (Stauff 2018) Durch seine frühe saisonale Struktur ließe sich Mediensport somit auch als Premediation von narrativen Serien beschreiben.
- 29 Insbesondere Serien seien dabei über DVD-Extras, Webisodes, Wikis, Fan-Fiction und Online-Spiele transmedial expandiert worden (Schwaab 2013) und zudem seien Serien für die Ausdifferenzierung der Endgeräte des Fernsehens wie Laptops, Tablets und Smartphones sowie für Online-Videotheken und Streaming-Plattformen gerade nicht ein Format unter vielen, sondern die treibende Kraft (Beil et al., S. 8f.).
- 30 Die erste Folge von *Oz* führt DINO ORTOLANI (Jon Seda) zunächst als vermeintliche Hauptfigur der Serie ein. Durch den Tod von DINO am Ende der ersten Episode bricht die Serie jedoch mit dieser selbsterzeugten Erwartungshaltung. Alan Sepinwall (2012, S. 19ff.) argumentiert, dass diese spezifische narrative Exposition von *Oz* den Weg für weitere experimentelle Serienerzählungen allererst geebnet habe.
- 31 Diedrich Diederichsen (2012) argumentiert dies unter anderem mit Verweis auf die besondere Ästhetik der Serie: »Während andere der sogenannten neuen Qualitätsserien weitgehend auf Bühnenfernsehen verzichten, leben die *SOPRANOS* gerade von der Kombination aus beidem: filmische Kamerabewegungen, ausgeprägte Körperlichkeit der Darstellung, abwechslungsreiche, abenteuerliche Außenaufnahmen an visuell attraktiven, oft dramatisch postindustriellen Sets entlang ehemaliger Hafenanlagen einerseits und geschmacklos kleinfamiliäre Innenräume, vertraute Sets, brillante Dialoge andererseits.« (2012, S. 25)
- 32 Während Daniel Eschkötter (2012) die Romanhaftigkeit der Serie hervorhebt, betont Jens Schröter (2012) inwiefern sich *THE WIRE* durch die motivische Darstellung des Kampfs um Medientechnologien als Paradebeispiel für eine kritische medienwissenschaftliche Analyse eigne.

den deutschsprachigen Raum gelten hingegen häufig die Erstaussstrahlungen der Serien 24 (FOX, 2001–2010) im Jahr 2003 und LOST (ABC, 2004–2010)³³ im Jahr 2005 als entscheidende Momente einer intensivierte Kopplung von Beobachtung und Vollzug medialen Wandels. Die These einer entsprechenden Doppelbewegung aus Reflexion und Projektion medialen Wandels, die Serien mithin selbst thematisieren (Beil et al., S. 9), werde ich auch im Rahmen dieser Arbeit am Beispiel einer interaktiven Serien-Episode und am Beispiel einer Webserie nachverfolgen. Und schließlich seien *drittens* die Auswanderungsbewegungen und die Wucherungen der Serie »über ihr Herkunftsmedium hinaus« (ebd.) selbst als Serie beschreibbar. Mediale Transformationsprozesse, denen Serien sich ausgesetzt sehen und die zugleich von ihnen mit vorangetrieben werden, erscheinen aus dieser Perspektive als Serien »zweiter Ordnung« (ebd.) und ihre zahlreichen ästhetischen, poetischen und medienübergreifenden Experimente erscheinen somit als

»Auslotung der Möglichkeit, mitten in flagrantem Umbruch Metastabilität zu erlangen und so ein Kernformat des Fernsehens von Anfang an, eben die Serie, über das Zeitalter des Fernsehens hinaus zu erhalten. Möglicherweise bis zur Unkenntlichkeit verändert, überlebt darin Fernsehen jenseits des Fernsehens.« (ebd., S. 10)

An diese Überlegungen anschließend erachte ich Serien für die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Verschränkungen von Fernsehen und Männlichkeiten somit gleich aus mehrerlei Gründen als privilegiertes Bindeglied zwischen Televisuellem und Posttelevisuellem.³⁴ Zunächst verweisen gegenwärtige, posttelevisuelle Serien, die etwa von Streaming-Plattformen produziert und distribuiert werden – wie auch Dominik Maeder, Denis Newiak und Herbert Schwaab (2021) in der Einleitung zum Sammelband *Fernsehwissenschaft und Serienforschung* betonen – bereits medienhistorisch auf das Fernsehen. Umgekehrt sei Televisualität selbst historisch eng mit unterschiedlichsten Formen der Serialität verknüpft. Sowohl hinsichtlich der ökonomischen Logik seiner medialen Produktion, als auch in Bezug auf die Gestaltung seines Programms sowie angesichts ritualisierter Formen seiner Rezeption lebe das Fernsehen von der Wiederholung in Serie. Durch die verlässliche Wiederkehr vertrauter Figuren, durch die Permanenz und Regelmäßigkeit ihrer Verfügbarkeit sowie durch den jeweils individuellen und für jede einzelne Serie typischen Modus ihrer narrativen und filmischen Verfahren entstünden Bindungskräfte

33 In den einleitenden Bemerkungen ihrer temporalen Analyse von LOST hält Gabriele Schabacher (2010a) zum kulturellen Status der Serie fest: »Selbst wer LOST seit der ersten Staffel (ab Herbst 2004) verfolgt, ist überrascht, welchen Stellenwert die Serie in der Medienlandschaft zu behaupten vermag. [...] Es scheint insofern nicht unwahrscheinlich, dass LOST nach der letzten Staffel 2010 einen Boom von *Lost Studies* auslösen könnte – ähnlich wie TWIN PEAKS zu Anfang und THE SOPRANOS Ende der 1990er Jahre. [...] Lost schreibt also TV-Geschichte. [H.i.O.]« (ebd., S. 207f.)

34 Die Konjunktur der akademischen Beschäftigung mit (Fernseh-)Serien lässt sich mitunter daran ablesen, dass in *Television after TV* (Olsson/Spigel 2004), dem wohl ersten Sammelband zum »neuen« Fernsehen, Fernsehserien von keinem Beitrag primär behandelt werden, dass sich jedoch seitdem ein ganzes Forschungsfeld zu Serialität – auch und vor allem in ihrem Verständnis als televisuelle Erzählform – herausgebildet hat (Kelleter 2012).

sowohl zwischen den einzelnen Folgen einer Serie als auch zwischen Medium und Publikum. In der Fernsehserie verdichte sich die Kopplung von Televisualität und Serialität auf diese Weise zu einer genuinen Objektform und sei dadurch auch zum Modellfall der Fernsehtheorie selbst geworden (ebd., S. 3).

Auch die marketingstrategische Abgrenzung von ›klassischem‹ Fernsehen durch Medienunternehmen, die ihren diskursiven Status mitunter gezielt mit sogenannten Qualitäts-Serien verschränken, hat dabei eine bestimmte Tradition und kann etwa am – für die Fernsehwissenschaft mittlerweile kanonischen – Slogan abgelesen werden, mit dem der US-amerikanische Kabelanbieter HBO in den Nullerjahren warb: »It's not television, it's HBO«. ³⁵ Der Slogan verwies nicht nur auf das Versprechen, dass sich Kund*innen durch ein Abonnement ein Seherlebnis erkaufen könnten, das frei von Werbeunterbrechungen war. Verwiesen wurde damit auch auf ein Serienangebot, welches aufgrund des Bezahlmodells nicht notwendigerweise darauf angewiesen schien, auf wertekonservative Interessen der Werbeindustrie Rücksicht zu nehmen und neben expliziten Darstellungen von Gewalt und Sexualität auch für pejoratives Vokabular bekannt war (Leverette 2008b, Ritzer 2011). Wie ich im Rahmen der Analysen noch vertiefen werde, liegt auch dem diskursiven Status von NETFLIX, der wohl bekanntesten posttelevisuellen Streaming-Plattform, die Assoziation mit Serien und dem serienbezogenen Begriff Binge-Watching zugrunde und nicht etwa eine Assoziation mit dem ebenfalls umfangreichen Angebot an Spiel- oder Dokumentarfilmen. Umgekehrt kann am Beispiel der Serie *BREAKING BAD* auch festgehalten werden, dass posttelevisuelle Distributionsformen für den diskursiven Status dezidiert *Fernsehserien* von Relevanz sind. So erlangte die Serie, die von einem US-amerikanischen Sender produziert wurde, der ehemals auf die Ausstrahlung von Westernfilmen spezialisiert war, ihren Kultstatus wie bereits erwähnt erst, nachdem sie knapp vor Ausstrahlung der vierten Staffel in das Sortiment von NETFLIX aufgenommen worden war und interessierte Rezipient*innen auf diese Weise die Möglichkeit hatten, die verpasste Handlung ›aufzuholen‹. Und schließlich kann die Relevanz von Serien für Verbindungen des Televisuellen und des Posttelevisuellen als ein Verhältnis der indirekten Proportionalität beschrieben werden, welches sich am zunehmenden Verschwinden von TV-Geräten aus Wohnräumen bei einem gleichzeitigen Serien-Boom und der damit zusammenhängenden Bedeutungsverschiebung der Bezeichnung »Fernsehen« als Medienpraktik ablesen lässt. »[J]e weniger Fernsehen, desto mehr Serie« lautet in dieser Hinsicht die pointierte Diagnose (Beil et al. 2016, S. 7). Angesichts der mannigfaltigen Bestimmungen einer vermeintlichen Ontologie des Fernsehens, das wahlweise mittels seiner *Liveness*, seinem Flow, seiner Schaltbarkeit oder eben seiner Serialität begründet wird, scheint Serialität insgesamt als gegenwärtig wohl vielfältigstes Bindeglied zwischen Televisuellem und Posttelevisuellem und – wie ich noch ausführen werde – auch als ein geschlechtertheoretisch vielversprechender Ansatzpunkt für meine Analyse von Streaming-Plattformen.

35 Entsprechende gegenwärtige Abgrenzungsversuche werden insbesondere in den ersten beiden Kapiteln Thema sein.

E.4 Dispositiv und Agentur: heterogene Netze des Fernsehens

Transformiert wird gegenwärtig nicht nur der diskursive Status von Fernsehen und audiovisuell-seriellen Erzählungen. Wie die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit zeigen werden, sind vielmehr auch materielle Anordnungen, serienbezogene Fernsehpraktiken und damit einhergehende Verteilungen von Handlungsmacht Gegenstand aktueller posttelevisueller Verschiebungen. Für meine Untersuchungen erweisen sich dabei insbesondere zwei Verschiebungen von spezifischem Interesse, die mit dem Begriff der Posttelevisualität angezeigt werden: Einerseits werde ich in den ersten beiden Kapiteln verschiedene Phänomene untersuchen, die in besonderer Weise auf die zeitbezogene Entkopplung einzelner serieller Inhalte vom televisuellen Programmfloss referieren. Andererseits widme ich mich im dritten Kapitel im weitesten Sinne Phänomenen, die mit der potenziellen räumlichen Entkopplung des Fernsehens von seinem zwischenzeitlich *gewohnten* Platz in Medienhaushalten einhergehen.

Um entsprechend heterogene mediale Konstellationen auch machtvhältniskritisch zu theoretisieren, sie analytisch zu untersuchen und dabei nicht ausschließlich die diskursive Ebene in den Blick zu nehmen, haben sich seit einigen Jahren medienwissenschaftliche Ansätze etabliert, die den Begriff des Dispositivs produktiv machen. Im Rahmen dieser Arbeit knüpfe ich an einen Dispositiv-Begriff an, wie er von Michel Foucault (1983 [1976], 1978) eingeführt, einerseits von Andrea Bührmann und Werner Schneider (2008) zu einem Analysemodell systematisiert und andererseits im Hinblick auf eine medientheoretische, fernsehwissenschaftliche Adaption von Markus Stauff (2005a, 2018), Matthias Thiele (2009) und Andrea Seier (2019) anschlussfähig gemacht wurde. Im Zuge seiner gesellschaftstheoretischen Untersuchungen hat Foucault ein Dispositiv wiederholt als ein Geflecht beschrieben, das aus diskursiven wie nicht-diskursiven Praktiken besteht und dabei höchst heterogene Elemente wie Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfassen kann und auf einen Notstand antwortet (Foucault 1978, S. 119). Gerade diese – in Foucaults Verständnis – konstitutiv strategische Funktion von Dispositiven³⁶ wird nach meinem Dafürhalten insbesondere in medienkulturwissenschaftlichen Ansätzen jedoch selten hinreichend berücksichtigt. Im Rahmen der in dieser Arbeit anberaumten Analysen werde ich diese strategische Funktion dezidiert miteinbeziehen. Selbst wenn ihre Funktion als Antwort auf einen Notstand in der Foucault-Rezeption mitunter vernachlässigt wurde, so fanden die ausführlichen Überlegungen zum Einsperrungs- und zum Sexualitätsdispositiv dennoch besondere Beachtung. Auch für die Analyse medialer Konstellationen wurde seit den 1970er-Jahren auf vielfältige Art und Weise an den Begriff des Dispositivs angeschlossen. Für meine Untersuchungen beziehe ich mich explizit auf medienwissenschaftliche Anschlüsse jüngerer Datums.

36 In einem Interview präzisiert Foucault ganz explizit, er verstehe »unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion. [H.i.O.]« (Foucault 1978, S. 120)

Entscheidendes Merkmal dieser rezenten Anschlüsse ist insbesondere eine macht-theoretische Präzisierung, die gegenüber kanonisierten medientheoretischen Dispositivkonzepten – etwa der Apparatustheorie Baudrys (1999 [1975]) – vorgenommen wird. Wie Markus Stauff (2005a, 2018) betont, orientieren sich zahlreiche medienwissenschaftliche Ansätze am – der Tendenz nach repressiv gedachten – panoptischen Dispositivkonzept, welches Foucault (1994 [1975]) in *Überwachen und Strafen* vorgestellt hatte. Insbesondere im Rahmen der filmwissenschaftlichen Apparatustheorie und in überwachungstheoretischen Ansätzen wird dabei deutlich, dass die von Foucault beschriebene Gefängnis-Architektur als Referenzpunkt der untersuchten Gegenstände dient und der Fokus auf einer materiellen Anordnung von Räumen, Körpern und Licht (bzw. Sichtbarkeitslinien) liegt, die geradezu automatisch eine spezifische Realität hervorbringen würde (Stauff 2018, S. 76). Wie Stauff argumentiert, erscheine damit der Kinosaal mit seinen im Boden verschraubten Sitzen und dem hinter den Köpfen der Rezipient*innen angebrachten Projektor als ideologischer Apparat, der zusammen mit einer bestimmten Weltsicht auch eine bestimmte Form der Subjektivität hervorbringe (Baudry 1999). Räumliche Anordnungen wie das Kino, das öffentliche Museum (Bennett 1995), das Sportstadion (Eichberg 1995) oder das Schlachthaus (Thiermann 2010) werden als Dispositive untersucht, die ihre spezifische Macht aus der Stabilität eines räumlichen Arrangements von Körpern und der Ungleichverteilung von Sichtbarkeit erhalten würden. Eine medienwissenschaftliche Bezugnahme auf das panoptische Dispositiv-Modell, in dessen Verständnis Medien sodann ihre spezifischen Machteffekte aus der Stabilität der Anordnung ihrer heterogenen Elemente ziehen würden, ist jedoch ungeeignet, wenn mediale Transformationsprozesse machtanalytisch untersucht werden (Stauff 2018, S. 77f.). Insbesondere die überproportionale Fokussierung auf Stabilität würde dazu verleiten, Flexibilisierungen medialer Konstellationen machtanalytisch vorschnell mit emanzipatorischem Vokabular zu beschreiben und als Befreiung misszuverstehen, so Stauffs Argumentation: »With only the cave and the panopticon as references to what a *dispositif* should look like, any flexibility immediately looks like a weakening of the constellation's power.« (ebd., S. 78) Diese machtanalytische Besonnenheit hat für meine Untersuchungen einen hohen Stellenwert, da ich in den Analysen unter anderem herausarbeiten werde, dass sich hinsichtlich posttelevisueller Transformationsprozesse des Fernsehens nicht nur Technikkonzerne im Rahmen marketingstrategischer Paratexte wiederholt auf ein entsprechendes emanzipatorisches Vokabular berufen, wenn sie die Befreiung von starren, alten Fernsehanordnungen versprechen, sondern auch einige medienwissenschaftlich Forschende (Lotz 2014b [2007], Frey 2022).

Aufgrund der beschriebenen machtanalytischen Unzulänglichkeiten des panoptischen Dispositivmodells beziehe ich mich in meinen Analysen auf medienwissenschaftliche Ansätze, die an jenes Dispositivkonzept anschließen, das Foucault (1983) in *Der Wille zum Wissen* entwickelt hat. In diesem Verständnis hängen Machteffekte von (medialen) Dispositiven nicht von der stabilen Anordnung der Elemente eines Dispositivs ab, sondern vielmehr von dem strategischen Potenzial, das mit einem mitunter variablen Arrangement einhergeht bzw. dieses auch anleiten kann (Stauff 2018, S. 79). Ausschlaggebend ist dabei das produktive Macht-Verständnis Foucaults. Bereits in seinen genealogischen Untersuchungen hatte Foucault den Macht-Begriff aus mehreren

bis dahin prävalenten gesellschaftskritischen Verknüpfungen gelöst. Exemplarisch fasst Gilles Deleuze (1992) die Macht-Konzeption Foucaults als »Aufgabe einiger Postulate [...], die für die traditionelle Position der Linken charakteristisch waren« zusammen (ebd., S. 39) und destilliert konkret sechs von Foucault überwundene Annahmen »klassischer« Macht-Konzeptionen: Das Postulat des Eigentums (Macht ist kein Eigentum einer Klasse, sondern Strategie); das Postulat der Lokalisation (der Staatsapparat ist nicht genuiner Ort der Macht, sondern selbst Gesamteffekt); das Postulat der Abhängigkeit (Macht ist nicht ökonomisch determiniert, sondern strikt immanent und dergestalt der Ökonomie vorgängig); das Postulat des Attributs (Macht hat kein Wesen, sondern ist operativ); das Postulat der Modalität (Macht wirkt nicht rein repressiv, sondern zunächst produktiv); das Postulat der Legalität (die Gesetzesfunktion besteht nicht in Verhinderungen durch Staatsmacht, sondern in Differenzierungen von Gesetzesübertretungen) (ebd.).³⁷ Entscheidend ist im Rahmen meiner Arbeit insbesondere die Absage an das Postulat der Modalität, welches Macht auf repressive Wirkungsweisen verengt und von Foucault um die Analyse produktiver Macht-Aspekte erweitert wird. Als paradigmatisch gilt in diesem Zusammenhang die Zurückweisung der sogenannten »Repressionshypothese«, die in *Der Wille zum Wissen* (Foucault 1983, S. 23f.) ausgeführt wird. Repressiven Macht-Verständnissen zufolge würden als prädiskursiv und in ihrer Ursprünglichkeit »frei« verstandene Entitäten und Gegenstandsbereiche wie »die Sexualität« oder »der Mensch« durch Machtwirkungen lediglich unterdrückt, ausgeschlossen und zensiert. Dem stellt Foucault eine Auffassung von Macht gegenüber, die »Körper durchdringt, Dinge produziert, Lust verursacht, Wissen hervorbringt, Diskurse produziert« (Foucault, 1978, S. 35) und Phänomene, wie etwa Sexualität, weniger als von der Macht unterdrückt, denn vielmehr als ein Produkt der Macht begreift (ebd., S. 37). Anstatt dass Macht unterdrückt, »bietet [sie] Anreize, verleitet, verführt, erleichtert oder erschwert« (Foucault 2005b [1982], S. 286).

Für medienwissenschaftliche Anschlüsse bedeutet dies vor allem, dass mediale Dispositive (wie das Fernsehen) den Individuen (seinen Zuschauenden) nicht in einem eindeutigen Machtverhältnis gegenüberstehen, sondern dass Individuen in Form medialer Praktiken (der Auswahl, des Zugriffs etc.) immer schon ein konstitutives Teilelement der dispositiven Anordnungen des Fernsehens bilden (Stauff 2005a, S. 177f.).³⁸ Zudem bedeutet dies, dass auch aktivere, individualisiertere Formen der Rezeption, wie sie im Rahmen der Untersuchung posttelevisuell-serieller Phänomene in dieser Arbeit

37 Anhand des Bands *Der Wille zum Wissen* kristallisiert Deleuze die Thesen Foucaults zur Macht in drei Rubriken: Nicht-Repressivität, Prozessualität, Verschränkung. »[D]ie Macht ist in ihrem Wesen nach nicht repressiv [...]; sie wird eher ausgeübt als besessen [...]; sie verläuft genauso durch die Beherrschten wie durch die Herrschenden« (Deleuze 1992, S. 100).

38 Ausführlicher hält Stauff dazu fest: »Der Dispositivbegriff impliziert dann, die Macht der Medien nicht in ihrer vorgängigen Stabilität, sondern in ihrer fortlaufenden (Neu-)Konstitution zu suchen und – analog zur Sexualität – das Reden »über« und Umgehen mit Medien als konstitutiven Teil der Medien zu betrachten.« (Stauff 2005a, S. 160) Weiters präzisiert Stauff: »Fernsehen greift nicht mit einer ihm eigenen Macht auf vorgängige Subjektivitäten zu (und deformiert oder beschränkt diese). Eher ist davon auszugehen, dass in der Verflechtung von Praktiken, Apparaten und Programmen spezifische Subjektivitäten Plausibilität erhalten und zugleich Objekt regulierender Strategien werden.« (ebd., S. 174)

auftauchen werden, genauso in produktive Machtverhältnisse verstrickt sind, wie (vermeintlich) passivere Formen des ›alten‹ Fernsehens, die ein Massenpublikum adressieren. Aus dispositiv-theoretisch informierter Perspektive war auch das ›alte‹ Fernsehen immer schon ein heterogenes Netz aus Diskursen, Dingen und Praktiken und damit nicht eindeutig zu bestimmen. Insbesondere die Variabilität televisueller Anordnungen in Privaträumen, die sich mitunter am Begriff des *glance* (also eines beiläufigen Blicks auf den Bildschirm) ablesen lässt, verweist nicht nur auf eine unterschiedliche Stabilität des räumlichen Arrangements als es etwa der Kinosaal bietet, für den sich der Begriff des *gaze* (also des aufmerksamen Blicks) etabliert hatte. Wie in der feministisch situierten Fernsehwissenschaft gezeigt wurde, ging mit dieser Beiläufigkeit der Fernsehrezeption, die sich aus der Variabilität der Anordnung (zumindest potenziell) ergab, historisch nicht zuletzt eine optimale Anschlussfähigkeit an patriarchale Ordnungsphantasien der zeitlichen (Modleski 2002 [1983]) und räumlichen (Spigel 1992) Dimensionen von Häuslichkeit und Hausfrauenarbeit einher.³⁹ Anhand der Untersuchungsgegenstände werde ich herausarbeiten, inwiefern solche geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, die auf etablierten medialen Anordnungen aufbauen, auch an gegenwärtigen Versuchen der Definition eines ›neuen‹ Fernsehens beteiligt sind.

Eine hinsichtlich posttelevisueller Transformationsprozesse oftmals diagnostizierte Flexibilisierung, etwa durch eine zunehmende Individualisierung der Mediennutzung oder Formen medialer Interaktivität, ist mit Bezug auf das Sexualitätsdispositiv laut Stauß (2005a, S. 178) somit vordergründig als Intensivierung dispositiver Machtwirkungen des Fernsehens zu verstehen. Das ›neue‹ Fernsehen ergebe sich insofern nicht *zwingend* aus neuen technischen Entwicklungen wie der digitalen Übertragung des Signals oder hochauflösenden HD-Bildschirmen. Vielmehr resultiere es daraus, wie bereits bestehende oder neue Teilelemente des medialen Dispositivs Fernsehen angeordnet würden und erhalte seine analytische Kontur lediglich von seinen Machteffekten her (ebd., S. 261). Für meine Untersuchungen bedeutet dies, dass ich mich nicht *nur* mit neuen medientechnischen Entwicklungen beschäftigen werde, um gegenwärtigen Transformationsprozessen des (post)televisuellen Dispositivs nachzuspüren, sondern auch nach neuen Anordnungen (vermeintlich) ›alter‹ Elemente Ausschau halte. So liegt der Fokus meiner medienanalytischen Auseinandersetzungen zwar auf medialen Transformationsprozessen, die mitunter als Verwerfungen geradezu tektonischen Ausmaßes beschrieben werden (de Valck/Teurlings 2013, S. 8), jedoch werde ich in den nachfolgenden Betrachtungen insbesondere vermeintlich kleinen mediendispositiven Verschiebungen nachspüren. Die Herausgeber*innen der Reihe *Formationen der Mediennutzung* sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem »Umbau« (Eppinger/Schneider 2008, S. 7) medialer Konstellationen, um ein Interesse anzuzeigen, das nicht ausschließlich auf grundlegende, epochale Medienumbrüche fokussiert, sondern auf eher unscheinbare Veränderungen, die sich nebenbei ergeben, in ihren Effekten

39 »[D]ie zerstreute oder zerstreubare Verfassung [ist] für das reibungslose Funktionieren der Hausfrau in ihrer realen Situation unabdingbar [...] und [...] auf dieser Ebene [sind] Fernsehen und seine so genannte Zerstreuung ebenso wie die spezifischen Formen, die sie annimmt, aufs engste mit der Hausfrauenarbeit verbunden«. (Modleski 2002, S. 386)

aber nicht weniger nachhaltig sein können wie offenkundiger und weit sichtbarer Wandel. Im Sinne des oben erläuterten Remediationsansatzes bedeutet dies auch, den Blick für Phänomene offenzuhalten, die unter Einbezug (vermeintlich) »neuer« Elemente darauf abzielen, tradierte Machteffekte zu restabilisieren.

Wie Andrea Seier (2019) dargelegt hat, weist Foucaults Definition des Sexualitätsdispositivs bedeutende konzeptionelle Überschneidungen und theoretische Anschlussmöglichkeiten zum Konzept der Agentur auf, welches in Ansätzen der Akteur*in-Netzwerk-Theorie (ANT) entwickelt wurde.⁴⁰ Auch wenn ein Dispositiv für Foucault prinzipiell aus höchst heterogenen Elementen wie Diskursen, Materialitäten und Praktiken bestehen kann, so beschreibt der Dispositiv-Begriff nicht allein die Summe dieser Elemente, sondern vielmehr »das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann« (Foucault 1978, S. 120).⁴¹ Diese Netz(werk)-Metapher, die insbesondere von Ansätzen der Akteur*in-Netzwerk-Theorie heuristisch ausgearbeitet wurde, kommt meinem medienkulturwissenschaftlichen Zugang insofern zugute, als nicht a priori *ein* wirkmächtiger Ort der Bedeutungsproduktion definiert und/oder privilegiert wird – wie etwa in einschlägigen Ansätzen der *Cultural Studies*, welche tendenziell die Agency menschlicher Akteur*innen zentral setzen –, sondern eine Verteilung von Handlungsmacht in konkreten Mensch-Maschine-Konstellationen aufgezeigt werden kann. Seit seiner Etablierung werden in der deutschsprachigen Medienwissenschaft wahlweise Begriffe wie Agentur (Engell 2010), Handlungspotenzial, Handlungsinitiative (Schüttelpelz 2013, S. 10) oder Handlungsmacht (Cuntz 2012) synonym als Übersetzung des englischen Begriffs *agency* verwendet, um die von ANT-Ansätzen pointiert ins Spiel gebrachte prinzipielle Heterogenität und Verteilung von Handlungsmacht zu beschreiben. In einer besonders prägnanten Definition fasst Michael Cuntz seine Bedeutung so zusammen:

»Der Begriff *agency* bezeichnet die »Handlungsmacht« von Akteuren, das heißt ihren Anteil an Handlungen, Prozessen, Entwicklungen, Funktionsweisen, der einen nachweisbaren, erkennbaren, plausibel beschreibbaren Unterschied für deren Ablauf macht. [H.i.O.]« (ebd., S. 28)

Entscheidend ist, dass der Begriff »Akteur*in« dabei auf fundamentale Weise entgrenzt und aus seiner anthropozentrischen Verengung gelöst wird. Handlungsmacht

40 Um die von mir angenommene Relevanz der Kategorie Geschlecht für die nachfolgenden macht- und herrschaftskritischen Analysen auf sprachlicher Ebene zu explizieren, erfährt die – in einigen ihrer Herangehensweisen – mitunter androzentrisch argumentierende »Akteur-Netzwerk-Theorie« bei vollständiger Nennung eine entsprechende Ergänzung. Für einen Überblick feministischer Kritiken an bestimmten Ansätzen der ANT sei an dieser Stelle auf die einschlägigen Auseinandersetzungen von Katharina Holas (2011) und Estrid Sørensen (2012) verwiesen.

41 Insofern weist der Dispositiv-Begriff auch eine Nähe zum Begriff des Gefüges auf, wie er von Deleuze und Guattari (1992, S. 194) entfaltet wurde (Seier 2019, S. 30), wobei sich Foucault mit seinem Konzept viel expliziter Fragen der Macht hinwendet. Da ich mich insbesondere mit posttelevisuellen Remediationen hegemonialer Männlichkeiten beschäftige, beziehe ich mich somit primär auf einen an Foucault orientierten Dispositiv-Begriff, auch wenn ich Begriffe des Gefüges, der Ökologie (Stengers 2005) oder der Assemblage (Bennett 2010) im Folgenden stellenweise synonym verwende, um mediale Netze zu bezeichnen, die aus heterogenen Elementen gestrickt werden.

wird demnach nicht mehr allein intentional handelnden, menschlichen Akteur*innen zugesprochen, sondern ist immer schon in weitläufig verzweigten Akteur*innen-Netzwerken verteilt.⁴² Nach Bruno Latour etwa ist Handeln »ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden Handlungsquellen, die man eine nach der anderen zu entwirren lernen muß.« (Latour 2007, S. 77) In diesem Sinne erweisen sich das Dispositivkonzept und ANT-Ansätze als überaus kompatibel. Wie Seier betont, ist auch im Dispositiv Handlungsmacht stets verteilt, die Betonung liege jedoch auf dem zweiten Teil des Kompositums und es gehe eher um die Macht und ihre Verteilung, welche Handlungen erst ermögliche (Seier 2019, S. 232). Sowohl das Dispositivmodell als auch das Modell der Agentur erlauben es demnach, Apparaturen, Dinge und Subjekte in ihrer Wirkmächtigkeit zu untersuchen, ohne dabei gleich eine zentrale Steuerungsinstanz anzunehmen: »Vielmehr agieren heterogene soziotechnische Ensembles, deren Handlungsmacht sich nicht auf einzelne Elemente (Menschen, Dinge, Zeichen oder Apparaturen) zurückrechnen lässt.« (ebd., S. 223) Für medienwissenschaftliche Untersuchungen ließe sich daran eine Perspektive anschließen, die den Fokus nicht einzig auf die Emergenz des Sozialen als ein Kollektiv legt, in dem sich Soziales und Mediales durchkreuzen. Vielmehr könne der Schwerpunkt insbesondere auch auf die Entstehung des Medialen – etwa in Form von Einzelmedien – durch Kopplungen heterogener Elemente gelegt werden, zu denen auch konkurrierende Dispositive oder Agenturen gehören können (ebd., S. 222). Die Wirkmächtigkeit von Medien ist somit nicht nur abhängig von den »internen« Anordnungen der sie kokonstituierenden heterogenen Elemente, sondern auch von den Überlagerungen mit weiteren Dispositiven. Matthias Thiele (2009) schlägt in diesem Zusammenhang – anschlussfähig an einschlägige Überlegungen der ANT zum produktiven Aufgeben eines an den Mikro-Makro-Dualismus angelehnten Denkens⁴³ – vor, Fernsehen als »mediales Kombinat aus Dispositiven« (ebd.) zu begreifen. Da in Foucaults Dispositivmodell Technik nicht als Dispositiv gedacht wird, sondern lediglich als Bestandteil von Dispositiven auftaucht, stelle das Agenturmodell laut Seier (2019, S. 225) gerade hier eine produktive Ergänzung dar. So erlaube es der Agenturbegriff etwa, »die apparative Seite des Fernsehens ihrerseits als Agentur aufzuschlüsseln, und damit anzuzeigen, dass auch die technische Seite der Medien immer schon als Verflechtung von humanen und nicht-humanen Aktanten geltend gemacht werden muss.« (ebd.) Diese heuristische Verbindung von Foucaults

42 Auch das, was gemeinhin als soziales Handeln bezeichnet wird, ist aus Perspektive der ANT heterogen auf verschiedene menschliche und nicht-menschliche Handlungstragende verteilt, worin nach John Law (2006 [1992]) gerade die Radikalität des Ansatzes bestehe: »Das Radikale dieser Perspektive ist, dass die Netzwerke nicht nur aus Menschen, sondern auch aus Maschinen, Tieren, Texten, Geld, Architekturen – faktisch aus jedem gewünschten Material – bestehen können. Der Hauptpunkt ist also, dass der Stoff des Sozialen nicht nur das Menschliche, sondern auch all diese anderen Materialien umfasst.« (ebd., S. 432)

43 »Das Makro beschreibt nicht länger eine *umfassendere* oder *ausgedehntere* Stätte, in der das Mikro wie eine Russische Puppe eingebettet ist, sondern einen anderen, gleichfalls lokalen, gleichfalls Mikro-Ort, der mit vielen anderen durch irgendein Medium *verbunden* ist, das spezifische Typen von Spuren transportiert. Von keinem Ort kann es heißen, er sei größer als alle anderen, aber von einigen lässt sich sagen, dass sie von weitaus sichereren Verbindungen mit sehr viel *mehr* Orten profitieren als andere.« (Latour 2007, S. 304)

Dispositivmodell und Aspekten des Modells der Agentur informiert auch meine Analyse der Untersuchungsgegenstände. Ein besonderer Vorzug dieser Kombination besteht nicht zuletzt darin, dass die jeweils vernachlässigten Gesichtspunkte, die konzeptionellen Leerstellen der Ansätze (Machtverhältnisse im Rahmen der Agentur, Technik im Geflecht des Dispositivs), durch die jeweils andere Perspektive in den Blick geraten.⁴⁴

Indem ich gezielt ANT-Konzepte wie die Kokonstitution von Sozialem und Technischem – im Sinne einer soziotechnischen Koproduktion medialer Phänomene – sowie das Konzept der verteilten Handlungsmacht in meine dispositivanalytischen Untersuchungen integriere, ist es mir beispielsweise möglich, menschliche und nicht-menschliche Elemente bei der vermeintlich rein technischen Berechnung algorithmischer Empfehlungen im Rahmen posttelevisueller Streaming-Plattformen zu berücksichtigen. Zudem antworten sowohl das Dispositivmodell als auch das Modell der Agentur auf einen Notstand und bearbeiten, wiederholen und verschieben damit auf performative Weise ein ihnen vorgängiges Problem (Seier 2019, S. 228). Mediale Dispositive verstehe ich im Anschluss an Foucault somit als strategische Antworten auf kulturelle, soziale, politische und ästhetische Problematiken und Umbruchsituationen sowie daraus entstehenden Krisen bzw. Notstände (ebd.), deren (nicht)intendierte Folgen bei entsprechender Perspektivierung in den Blick geraten (Bührmann/Schneider 2008, S. 95). Diese Herangehensweise erlaubt es mir auch, die von Beil et al. (2016) vorgeschlagene Serialität des medialen Wandels des Fernsehens präziser auf ihre – mitunter kokonstitutiven – Verstrickungen in bereits vorgängige Stabilisierungen ungleich verteilter Machtverhältnisse hin zu untersuchen. Mediale Transformationsprozesse finden zwar laufend statt, folgen jedoch keiner inneren Naturgesetzmäßigkeit, sondern vielmehr Strategien und Rationalitäten (Stauff 2018, S. 81). Wie ich in meinen Untersuchungen zeigen werde, emergieren neue mediale Konstellationen nicht einfach aus dem Nichts, sondern schließen immer auch an »alte« Machteffekte und Verteilungen von Agency an, selbst wenn sie diese in kleinen, unscheinbaren Schritten umbauen, oder vermeintlich radikal mit ihnen brechen. In diesem Sinne kommt nach dem Fernsehen vermutlich das Fernsehen, auch wenn es in Gestalt des Posttelevisuellen in Erscheinung tritt.

E.5 Mediale Gouvernamentalität

Das dispositivanalytische Setting meiner Methode ermöglicht es, Formen der Regierung, darunter gouvernementale Regierungen von Männlichkeiten, konkret als serielle

44 Im Sinne einer Umkehrbewegung hatte John Law (2006) betont, dass sich vorhandene ungleiche Machtverhältnisse auch in Analysen der ANT einbeziehen ließen, solange dabei nicht außer Acht gelassen werde, dass es sich dabei ebenfalls um ein Resultat handle. Wie Katharina Holas zusammenfasst, ginge es dann um die Frage, wie Beziehungen lange genug stabilisiert werden, sodass sie Machteffekte erzielen (Holas 2011, S. 301). Auf ähnliche Weise argumentiert Jan Teurlings (2017) und schlägt vor, eine kritisch situierte Medienwissenschaft möge an eine »schwache ANT« (»a weak version of ANT«) anschließen: »In short, power is dispersed in our media networks but some actors have more options than others to wield it, especially given that media infrastructures have a materiality that cements roles and possible actions (as anyone complaining in front of the TV set is bound to realise at a certain moment).« (ebd., S. 75)

Verteilungen von posttelevisueller Handlungsmacht in den Blick zu nehmen. Wie ich diese Bereiche verschränken will und warum der Begriff der Gouvernamentalität dafür relevant ist, soll in diesem Abschnitt erläutert werden.

Im Rahmen dieser Arbeit gehe ich davon aus, dass sich posttelevisuelle Transformationsprozesse des Fernsehens nicht aus einem Naturgesetz medialen Wandels ergeben, sondern Strategien und Rationalitäten folgen, die im Anschluss an Michel Foucault als Formen medialer Gouvernamentalität gefasst werden können (Stauff 2005b, Seier 2019, Maeder 2020). Für eine entsprechende Perspektive auf Medien ist der Begriff der Regierung von besonderer Bedeutung, den Foucault (2004a, 2004b) eingeführt hat. Am treffendsten wird der Begriff laut Foucault (2005b [1982]) als Führung beschrieben und kann dabei als »Führung der Führung« bestimmt werden – als ein »auf Handeln gerichtetes Handeln« (ebd., S. 287). Damit knüpft das Verständnis von Regierung explizit an das Postulat einer produktiven Modalität von Macht an und erlaubt es dementsprechend, die Führung – sei es von Bevölkerungen, Nationen, Städten oder dem Selbst – nicht einzig entlang repressiver Beziehungen und Verhältnisse zu konzeptualisieren, die unmittelbar auf das jeweils zu Regierende einwirken und Bedingungen des Handelns vollständig determinieren (ebd.).⁴⁵ Vielmehr gelingt es mit dem Begriff der Regierung, Machtbeziehungen in ihrer Komplexität, Vielschichtigkeit und Polyvalenz in den Blick zu nehmen. An die machttheoretische Absage einer (zentralen) Lokalisation von Macht anknüpfend umfasst Regierung somit

»nicht nur institutionalisierte und legitime Formen politischer und ökonomischer Unterordnung, sondern mehr oder weniger überlegte und berechnete Handlungsweisen, die jedoch alle darauf [abzielen], die Handlungsmöglichkeiten anderer Individuen zu beeinflussen. In diesem Sinne heißt Regieren, *das mögliche Handlungsfeld anderer zu strukturieren*.« (ebd., S. 286f.)

Wie Stauff (2012, S. 227) betont, werden im Rahmen der an Foucault anschließenden Gouvernamentalitätsstudien insofern ganz allgemein alle Bemühungen unter den Begriff ›Regieren‹ gefasst, die darauf ausgerichtet sind, Verhaltensweisen (eigene, jene der Familie, einer Bevölkerung etc.) *indirekt* zu modifizieren. Indirekt deshalb, da entsprechende Versuche nicht durch simple externe Vorgaben erfolgen, sondern indem die ›innerlichen‹ Gesetzmäßigkeiten des zu regierenden Gegenstandsbereichs erforscht, aus-

45 In den Vorlesungen zu Foucault, die zuletzt in italienischer Übersetzung veröffentlicht wurden, liefert Deleuze wiederholt exemplarische Zuspitzungen. So etwa zu Kräfteverhältnissen, die nicht in Form körperlicher Gewalt auftreten, sondern beispielsweise in Form des Geschenks oder der Gabe: »Wenn ich dir etwas schenke, dann ist das ein Kräfteverhältnis. Das ist bekannt, auch in unserer Gesellschaft. Wenn ich dir etwas überreiche, dann ist das Teil eines Systems der Gabe und der Rückgabe (Gegengabe). Es wäre absurd, ein Kräfteverhältnis mit Gewalt gleichzusetzen. Wenn ich dir ein Geschenk mache, denkst du: ›Oh! Was wird wohl im Gegenzug erwartet?‹ und sagst ›Nein, nein, nein, danke, ich kann es nicht annehmen, du bist zu gütig.‹ [...] ›Doch, doch, doch, ich bestehe darauf!‹ Was für ein Kräfteverhältnis! Ich lege es in deine Hand, ich schiebe es in deine Tasche: ›Doch, nimm es, nimm es!‹ ›Aber nein, ich will es nicht!‹ [...] Ein fantastisches Kräfteverhältnis, es gibt keine Gewalt. Wohl gemerkt, keine erkennbare Gewalt. Das ist das Kräfteverhältnis. Wenn es ein Schlag ins Gesicht wäre, die Welt wäre so überschaubar! Aber so ist es keineswegs.« (Deleuze 2020, S. 47, *Übersetzung St.Su.*)

genutzt und angereizt werden (vgl. auch Stauff 2005b, S. 91). Zu den innerlichen Gesetzmäßigkeiten gehören dabei auch »die Interessen, Affekte und Wünsche der Menschen« (Lemke 2014, S. 256), die als fundamentale Tatsache von Regierungsweisen unbedingt in Betracht gezogen werden müssen. Dass die Verschränkung von Affekten mit Dispositiven aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive wiederholt nachgewiesen wurde (Angerer 2017; bzw. von Affekten mit Gefügen, Bee 2018), erweist sich dabei insofern als produktiv, als unter diesem Aspekt Gefühle und Sensibilitäten adressiert werden, die gerade für Fragen der vergeschlechtlichten Subjektwerdung im Kontext des Plattform-Kapitalismus (Srniecik 2018) von Bedeutung sind.⁴⁶ An diese Überlegungen anknüpfend verstehe ich Affekte im Rahmen dieser Arbeit als Gegenstandsbereiche, über die im Sinne der Medialität des Regierens Wissen gewonnen wird und die durch regierungstechnologische Prozesse angereizt, in Wert gesetzt, produktiv und regierbar gemacht werden. Zu regierende Gegenstandsbereiche stellen aus gouvernementalitätstheoretischer Perspektive allerdings keine bloßen Gegebenheiten (etwa in Form eines zu lösenden Problems) dar, sondern sind Ergebnisse regierungstechnologischer Problematisierungen, womit weder Repräsentationen präexistenter Objekte, noch diskursive Erschaffungen nichtexistierender Objekte gemeint sind. Vielmehr versteht Foucault eine Problematisierung als das

»Ensemble diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken, das etwas ins Spiel des Wahren und Falschen eintreten lässt und es als Gegenstand für das Denken konstituiert (sei es in Form moralischer Reflexion, wissenschaftlicher Erkenntnis, politischer Analyse etc.).« (Foucault 1985a, S. 158)⁴⁷

Der Begriff der Regierungstechnologie bezeichnet in diesem Zusammenhang jene Konstellationen aus Apparaten, Einrichtungen und Verfahren, mittels derer ein strategisches Feld (im Sinne einer bestimmten Problematisierung) etabliert wird, innerhalb dessen Kalkulierbarkeit ebenso wie ein rationaler und angemessener Einsatz von Instrumenten grundsätzlich plausibel wird (Stauff 2012, S. 228). Wie Dominik Maeder (2020, S. 50f.) betont, sind Regierungsweisen insofern nicht nur grundsätzlich auf Medientechniken (im Sinne von Medien des Regierens)⁴⁸ angewiesen, sondern beschreibbar als eine geradezu genuine Medialität des Regierens im Sinne einer spezifisch *vermittelnden* Tätigkeitsform. Regierungstechnologien definieren somit Gegenstandsbereiche durch

46 Einen ebenso zugänglichen wie informierten Einstieg in Verschränkungen von Geschlechter- und Affekttheorien leistet die Einleitung der Anthologie *Affekt und Geschlecht* (Baier et al. 2014).

47 In einem Interview konstatiert Foucault diesbezüglich, die Problematisierung arbeite »die Bedingungen heraus, unter denen mögliche Antworten gegeben werden können; sie definiert die Elemente, die das konstituieren werden, worauf die verschiedenen Lösungen sich zu antworten bemühen.« (Foucault 2005c [1984], S. 733)

48 Wie Stauff (2012) betont, können dabei ganz unterschiedliche mediale Aspekte bedeutsam werden: »Sie verleihen vorher Unsichtbarem Sichtbarkeit, sie machen heterogene Elemente vergleichbar, sie etablieren eine spezifische kommunikative Reichweite, sie gliedern und adressieren einzelne Sinne oder bestimmte Bevölkerungsteile etc. Machteffekte entstehen dort, wo solche medialen Prozesse Kopplungen sowohl mit Programmatiken des Regierens wie auch mit vielfältigen lokalen, individuellen Praktiken ausbilden.« (ebd., S. 229)

Problematisierung, indem sie nicht nur Wissen über diese Bereiche generieren, sondern zugleich strategische Optionen für ihre Bearbeitung eröffnen.⁴⁹ Von besonderem Interesse sind – sowohl für Foucault als auch für medienwissenschaftliche Anschlüsse – dabei die Schnittstellen von Selbst- und Fremddregierung, wobei Medien (verstanden als Hilfsdispositive) auf vielfältige Weise als Scharniere und Mittler agieren und dabei auch selbst zum Gegenstand von Regierungsstrategien werden können. Eine algorithmische Gouvernamentalität etwa, die sich mit der Verdatung digitalisierter Subjektivierungen befasst und die ich im Rahmen des zweiten Kapitels ausführlich beschreibe, schließt dabei explizit an Messbarkeit und Berechenbarkeit von Bevölkerungen durch die Etablierung mediengestützter statistischer Verfahren an, wie sie Foucault an historischen Beispielen beobachtet hat.⁵⁰

Hinsichtlich der gouvernementalitätstheoretischen Perspektivierung von Medien greife ich im Rahmen dieser Arbeit den Vorschlag von Stauff (2005b, 2012) auf, Medien gleichzeitig als Problem und Instrument von Regierung zu verstehen. Das heißt einerseits, Medien als Gegenstandsbereiche mit bestimmter Eigenlogik zu untersuchen, für die ein adäquater Zugriff angestrebt wird und andererseits, sie selbst als Regierungstechnologien in den Blick zu nehmen, mit denen Gegenstandsbereiche konstituiert und angeleitet werden können. Von einer Gouvernamentalität der Medien wäre nach Stauff dementsprechend just in dem Moment zu sprechen, »wenn Medien gerade dadurch, dass sie problematisiert und somit zum Objekt von Sorge und Anleitung werden, zur Anleitung von Verhaltensweisen sowie zur Verschränkung von Fremdführung und Selbstführung beitragen« (Stauff, 2005b, S. 93). Im Zuge einer kritischen Besprechung der von Andreas Reckwitz (2006) vorgeschlagenen Mediengeschichte des Subjekts weist etwa Seier ferner darauf hin, dass es aus medienwissenschaftlicher Perspektive nicht reicht, die Historizität medialer Gouvernamentalität anhand einer essenzialisierenden Geschichtsschreibung von »Einzelmedien« nachzuzeichnen und dabei von eindeutigen und stabilen Subjektivierungseffekten auszugehen. Vielmehr gelte es, weder Subjekte noch Medien und ihre Effekte vorauszusetzen:

»Weder lässt sich davon ausgehen, dass *einem* Leitmedium jeweils *ein* Subjekt gegenüber steht, noch lässt sich behaupten, dass etwa das gegenwärtige Fernsehen *ein* neo-liberales Subjekt erzeugt, wie es Arbeiten aus dem Bereich der Gouvernamentality Studies manchmal nahelegen. [H.i.O.]« (Seier 2019, S. 48)

Aus Perspektive einer medienwissenschaftlichen Gouvernamentalitätsforschung erhalten mediale Dispositive ihre Handlungsmacht (ungleich) verteilenden Effekte also gerade durch ihre ständige Bearbeit-, Aktualisier- und Justierbarkeit. Wenn in diesem

49 »[D]as ist also eine ganz andere Technik, die sich abzeichnet: Nicht den Gehorsam der Untertanen im Verhältnis zum Willen des Souveräns erreichen, sondern auf die der Bevölkerung offensichtlich entfernten Dinge Einfluß nehmen, von denen man aber durch das Kalkül, die Analyse und die Reflexion weiß, daß sie effektiv auf die Bevölkerung einwirken können.« (Foucault 2004a, S. 110f.)

50 Den Stellenwert statistischer Datenerhebung für die Zementierung einer heteronormativen Einteilung der Welt durch gezielte Invisibilisierung von Alternativen zwischen oder außerhalb binärer Geschlechterschablonen hat Katta Spiel (2021) in einer autoethnografischen Studie eindrücklich herausgearbeitet.

Zusammenhang überhaupt von einer Stabilität mediendispositiver Machteffekte gesprochen werden kann, dann – so das hier verfolgte Argument – höchstens in Form einer ständigen Reproduktionsbedürftigkeit ihrer ›Stabilität‹ durch Aktualisierung im Rahmen von Remediatierungsprozessen. Aus dieser Perspektive können Medien somit als grundsätzlich *serielle* Phänomene perspektiviert werden: Um als ›verlässliche‹ Instrumente der Konstitution, Reg(ul)ierung und Handhabbarmachung von Gegenstandsbereichen zu fungieren, muss die Stabilität, auf der ihre angenommenen Effekte beruhen, ständig reproduziert werden und umgekehrt sind Medien als Problem – als (zu) reg(ul)ierender Gegenstandsbereich – selbst kontinuierlichen (sprich: seriellen) Problematisierungen ausgesetzt.

Gerade in diesem Zusammenhang erweisen sich serielle Aspekte posttelevisueller Streaming-Plattformen als aufschlussreicher Untersuchungsgegenstand, nicht zuletzt da in ihnen die beiden Komponenten serieller Regierung (die Serie als Regierung und das Regieren der Serie) wohl am augenscheinlichsten ineinander fallen (Maeder 2020, S. 34). Dem Phänomen der »Regierung der Serie« hat sich Dominik Maeder (2020) insbesondere hinsichtlich ihrer poetischen Dimension gewidmet und argumentiert, dass an der Poetologie gegenwärtiger gestaffelter Serien nicht nur der mediale Wandel des Fernsehens abzulesen sei, sondern auch ein Wandel kultureller Steuerungszugriffe (ebd., S. 31f.). Zudem würden Serien diesen Wandel der Regierung nicht nur darstellen, sondern »sie sind dieser Wandel, operationalisieren ihn auf der Ebene ihrer poesis.« (ebd.) An diese Annahme einer genuinen Kopplung der Aspekte serieller Regierung schließe ich im Rahmen dieser Arbeit an, allerdings verschiebe ich den Fokus meiner Auseinandersetzung auf mediale Praktiken, und somit auf jene Prozesse, die sich vor dem posttelevisuellen Bildschirm abspielen bzw. Verhaltensweisen vor dem posttelevisuellen Bildschirm anleiten.

Dabei knüpfe ich an ganz grundsätzliche Annahmen an, die im Anschluss an Foucault formuliert wurden und die vor allem die konstitutive Verschränkung medialer Praktiken mit Prozessen der Subjektivierung betonen (Seier 2019, Stauff 2005a). Die Regierung von Individuen erfolgt im Sinne Foucaults über die Produktion von Wahrheiten, Deutungsmustern, Wissensformen und Rationalitäten, deren Übernahme in die Lebensführung zu einem zentralen Bestandteil dieser Form der Machtausübung wird und somit auch einen Fokus auf die Selbstständigkeit der dieserart Regierten legt (Ludwig 2008, S. 37). Die ›Kunst des Regierens‹ im Sinne einer Führung von Selbstführungen, die historisch je spezifischen Regierungsrationalitäten (Gouvernementalitäten) folgt,⁵¹ besteht dabei darin, einen heterogenen Möglichkeitsrahmen abzustecken, innerhalb dessen ›freie‹ Individuen zur Eigenaktivität angeregt werden. Hier gilt es aus medienwissenschaftlicher Perspektive nachzufragen, welche medialen Instrumente für dieses Abstecken zum Einsatz kommen und welche medialen Anreize geschaffen werden, damit als Einzelne adressierte Individuen vorgeschlagenen, nahe gelegten,

51 Auch Deleuze betont diese historische Variabilität: »[D]iese Subjektivierungsprozesse sind entsprechend den Epochen vollkommen variabel und bilden sich nach sehr verschiedenen Regeln. Variabel sind sie erst recht deshalb, weil die Macht sie jedesmal wieder vereinnahmt und den Kräfteverhältnissen unterwirft, so daß sie wieder neu ins Leben treten müssen, um neue Modi zu finden, und das *ad infinitum*. [H.i.O.]« (Deleuze 1993, S. 143)

aber auch aufgezwungenen Schemata und Verhaltensweisen zustimmen und somit in ihrem Regiert-Werden auf Grundlage ihrer (historisch je spezifisch konzipierten) Freiheit partizipieren.⁵² Die Regierung von Individuen zielt somit letztlich darauf ab, über (Selbst-)Führung eine bestimmte Form der Subjektivität hervorzubringen (Ludwig 2008, S. 37) und damit auf Prozesse der Subjektivierung.⁵³ Wie insbesondere Judith Butler (1991, 1993, 2014) wiederholt dargelegt hat, handelt es sich dabei um performative Prozesse, in denen Individuen zugleich hegemonialen Geschlechternormen unterworfen werden und dadurch als intelligible Subjekte Handlungsfähigkeit ausbilden. Entscheidend für die (vermeintliche) (In-)Stabilität der dieserart konstituierten Subjekte, Identitäten und Handlungsfähigkeiten seien regulierte Prozesse der Auf- und Ausführung, die einem Wiederholungszwang unterliegen würden (Butler 1991, S. 213). Insofern betont Butler insbesondere (Re-)Iteration als konstitutives Element von (nicht nur) vergeschlechtlichenden Subjektivierungsprozessen und entwirft diese im Anschluss an Foucault als grundlegend relationale serielle Prozesse, sowohl hinsichtlich synchroner wie diachroner Aspekte.⁵⁴ Da Prozesse der Subjektivierung, in denen Individuen zugleich unterworfen werden und Handlungsfähigkeit ausbilden, im gouvernementalen Sinn immer auch auf die ›Mitarbeit‹ der Subjekte angewiesen sind, interessiere ich mich insbesondere für mediale Regierungsprozesse, die gezielt Technologien des Selbst anreizen oder versuchen, diese produktiv zu machen.⁵⁵ Als Technologien des Selbst beschreibt Foucault Praktiken,

»die es Individuen ermöglichen, mit eigenen Mitteln bestimmte Operationen mit ihrem Körper, mit ihren eigenen Seelen, mit ihrer eigenen Lebensführung zu vollziehen, und zwar so, dass sie sich selber transformieren, sich selber modifizieren und einen bestimmten Zustand von Vollkommenheit, Glück, Reinheit, übernatürlicher Kraft erlangen.« (Foucault 1985b, S. 35)

-
- 52 Friedrich Balke (2008) und Andrea Seier (2019) liefern aufschlussreiche Zusammenfassungen der Debatten darüber, ob diese zugrunde gelegte Freiheit in liberalistischer (und tendenziell ahistorischer) oder stärker historisierender Weise zu definieren sei.
- 53 Deleuze wiederum pointiert das Foucaultsche Verständnis von Subjektivierung als vermittelte Selbstaffizierung: »Das ist die Subjektivierung: der Linie eine Krümmung geben, sie dazu bringen, daß sie auf sich selbst zurückführt, oder die Kraft, daß sie sich selbst affiziert.« (Deleuze 1993, S. 164)
- 54 In der Kritischen Diskursanalyse der sogenannten Duisburger Schule wird zwischen synchronen und diachronen Schnitten durch Diskursstränge unterschieden. Während ein synchroner Schnitt laut Siegfried Jäger (2007, S. 26) eine gewisse qualitative (endliche) Bandbreite hat und ermittelt, »was zu einem bestimmten gegenwärtigen Zeitpunkt bzw. in jeweiligen Gegenwart sagbar ist« (ebd.), nehmen Analysen der diachronen Dimension mitunter historische Diskursverläufe und deren zeitliche Veränderungen in den Blick.
- 55 »Die Geschichte der ›Sorge um sich‹ und der ›Techniken des Selbst‹ ist also gleichfalls eine Geschichte der Subjektivität, allerdings nicht mehr auf dem Weg über die Teilung zwischen Irren und Nichtirren, Kranken und Nichtkranken, Kriminellen und Nichtkriminellen, [...] sondern über die in unserer Kultur erfolgte Herstellung und Veränderung der ›Beziehungen zu sich selbst‹ samt ihrem technischen Apparat und ihren Auswirkungen auf das Wissen.« (Foucault 2007, S. 75)

Mitunter werden die durch diese selbsttechnologischen Praktiken ermöglichten Subjektivierungsweisen als ästhetisch-existenzielles Gegenstück zu regierungstechnologisch »zugerichteten« Subjektivierungsweisen diskutiert. So markiert etwa Christoph Menke (2003) diese beiden Subjektivierungsweisen als »Kippfigur, die zwei Gesichter eines Januskopfes« (ebd., S. 285) und streicht dabei vor allem heraus, dass beide auf die Praktik der Übung angewiesen seien. Sowohl die disziplinierende Zurichtung als auch die ästhetische Existenz basieren demnach auf dem Vollzug konventionalisierter Prozeduren und erweisen sich als Resultat von Praktiken der Übung, die auf eine Veränderung abzielen. Beiderlei Übungsformen müssen mithilfe von Techniken erlernt werden und sind geradezu konstitutiv auf Wiederholung, Differenzierung und Abstufung angewiesen, die das Subjekt jeweils als praktisches und serielles herstellen (Seier 2019, S. 41). Aus Perspektive der Medienwissenschaft geraten in diesem Zusammenhang insbesondere Technologien des Selbst in den Blick, die in Formen von Schreib- und Lektürepraktiken seit antiker und frühchristlicher Zeit an Medientechnologien gebunden sind (Balke 2008, S. 289) und die in die Kalkulationen und Interventionen von Regierungsstrategien eingebunden werden (Stauff 2012, S. 228). Wie Seier (2019, S. 42) festhält, sind auch Medien wie Schrift, Blogs, Fotografie oder Videokameras für sämtliche Praktiken der Subjektivierung konstitutiv, da sie Formen der Selbstprüfung, der täglichen Buchführung und Archivierung erlauben und damit eine rekursive Arbeit am Selbst ermöglichen, in der dieses Selbst steuernde und gesteuerte Instanz zugleich ist.⁵⁶

Anhand der Analyse mannigfaltiger serienbezogener Praktiken des Schaltens, der Auswahl und des Sich-Einrichtens werde ich zeigen, dass posttelevisuelle Medienpraktiken, die sich gegenwärtig in Relation zu Streaming-Plattformen ereignen, eine besondere selbsttechnologische Relevanz für Subjektivierungen aufweisen, nicht zuletzt, wenn es um die Differenzierung sowie die Aus- und Aufführung von Geschmack geht. Dabei werde ich auch Verschiebungen analysieren, die historisch je spezifischen Relationen zwischen medialen Dispositiven und subjektivierenden Praktiken der Selbstführung unterliegen, sich jedoch nicht einzig auf technische Transformationen der apparativen Seite zurückrechnen lassen. Vielmehr gehe ich im Anschluss an Seier (2019) von komplexen Verflechtungen aus, »in denen Apparate und ihre Nutzer_innen, Technisches und Soziales sich nicht gegenüberstehen, sondern sich ineinander übersetzen, sich wechselseitig zur Geltung bringen.« (ebd., S. 43)

Da diese Prozesse zugleich jedoch nie abgeschlossen sind und ständig wiederholt werden müssen, werden vergeschlechtliche Subjektivierungsprozesse im Rahmen dieser Arbeit selbst als serielle Prozesse beschreibbar. Ausgehend von der grundlegenden Verwobenheit von subjektivierenden Handlungen mit sie ermöglichenden medien-dispositiven Bedingungsgefügen schlage ich also vor, den Begriff der Regierung anhand

56 Stauff weist diesbezüglich mit Verweis auf Grusins (2004) Premiationsbegriff darauf hin, dass gewissermaßen »jede Auseinandersetzung mit neuen medialen Konstellationen immer schon auf das Einüben kommender Veränderungen [zielt]. Insofern lässt sich die ständige Erneuerung von Gadgets und Apps mit Richard Grusin als *premediation* betrachten: die jetzige Mediennutzung ist zugleich schon Einübung einer erst in Zukunft wirklich voll zu realisierenden Form der Praxis. [H.i.O.]« (Stauff 2013, S. 133)

neu-materialistischer Theoretisierungen von Agency als eine andauernde Neu-Verteilung von Handlungsmacht zu fassen, die Subjekt-Objekt-Verhältnisse erst hervorbringt. Als serieller Prozess zielt Regieren in meinem Verständnis deshalb auf Subjektivierungen ab, weil damit Agency in menschlich-maschinellen Subjekt-Objekt-Konstellationen auf historisch spezifische und medial kokonstitutive Art und Weise in einem andauernden Prozess neu verteilt wird. Dafür erachte ich es für zielführend, die Regierung von und durch mediale(n) Dispositive(n) als historisch jeweils spezifische serielle (Neu-)Verteilung von Agency zu perspektivieren. Machtverhältniskritischer Ausgangspunkt ist dabei die Annahme, dass entsprechende Neu-Verteilungen von Handlungsmacht in Medienkulturen des Globalen Nordens nicht egalitär erfolgen, sondern mit dem jeweils kontextspezifischen, komplexen Zusammenspiel intersektionaler Verschränkungen von Machtdynamiken verstrickt sind, wie ich im Folgenden kurz ausführen werde.

E.6 Regierungstechnologien der Männlichkeit(en)

Im Rahmen dieser Arbeit nehme ich heteronormativ-patriarchale Geschlechterverhältnisse als Gegenstandsbereiche serieller (Neu-)Verteilungen von Handlungsmacht in den Blick, für die sich Medien als besonders produktive Regierungstechnologien erweisen. Als »Regierungstechnologien des Geschlechts« (Seier 2019, S. 165) sind Medien auf vielfältige Weise daran beteiligt, Subjektivierungen durch kleinteilige, alltägliche und teils unbemerkte mediale Artikulationen der Geschlechterdifferenz zu steuern. Wie verschiedentlich und mit jeweils unterschiedlichem analytischem Schwerpunkt gezeigt wurde, hängt diese besondere Produktivität nicht zuletzt mit dem bewussten Spiel mit (Ungleich-)Verteilungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zusammen, welches sich auf konstitutive Weise mit Figurationen, Bildern und Idealen »der Männlichkeit« verzahnt. Die überaus weitreichende Valenz und stets potenzielle Polyvalenz von Figurationen von Männlichkeiten sei hier kurz, nicht erschöpfend aber punktuell, anhand bestehender Forschungsarbeiten veranschaulicht, die sich mit Männlichkeiten und Medialität befassen: Die Bandbreite der Interessensgebiete reicht dabei von (post)kolonialen Männlichkeitserzählungen (Haschemi Yekani 2011) über Debatten um die historische Genese des Ingenieurberufs (Paulitz 2012) sowie patriarchale Blickordnungen im klassischen Hollywood-Kino (Mulvey 1975) bis hin zu filmischen (Wieder-)Herstellungsstrategien von Deutsches als *Weißsein* im Rahmen der postnationalsozialistischen Männlichkeitskrise der BRD (Figge 2015). Sie umspannt ferner Themen wie männliche Sexualität im Spielfilm (Kaltenecker 1996), Körperbilder von trans Männern (Hoenes 2007), medial kogeneratede Temporalitäten von FtM trans*Vlogs (Horn 2020) sowie Aneignungen von Männlichkeit und *female masculinities* in der lesbischen Medienkultur (Moore/Schilt 2006, Laszlo Ambjornsson 2021), aber auch die Verschränkung von Authentizität, Nation und Klasse durch männliche Hip-Hop-Künstler (Schemel 2008) sowie Affekte und Strategien des digital-faschistischen Maskulinismus (Strick 2021). Die Auseinandersetzung erstreckt sich weiters von schwuler Online-Dating-Kultur (Köppert 2015) über die Figuration des Playboys als häuslichem Junggesellen (Preciado 2012) oder die popkulturelle Figur des Nerds (Kohout 2022) bis hin zur Aushandlung von hegemonialen Männlichkeiten durch

posttelevisuell-serielle Medienpraktiken: Letzteres Gebiet wird anhand der in dieser Arbeit anberaumten Analysen erstmalig in umfassender Weise erschlossen.

Für meine Analysen knüpfe ich an eine Grunderkenntnis feministischer Forschungen an, die betont, dass Privilegien der (Un-)Sichtbarkeit *der* Männlichkeit für Geschlechternomen des Globalen Nordens zentral sind und dabei konstitutiv verstrickt sind mit einer Historie, in welcher *der* Mann für *den* Menschen stand und Männlichkeit als etwas zugleich Partikulares *und* Universal menschliches entworfen wurde (Haschemi Yekani 2015, S. 136). Die partikulare Form dieser vermeintlich allgemeingültigen Setzung ›des Menschen‹ entspricht keineswegs zufällig jener des modernen, kapitalistischen Subjektideals als rational, autonom und souverän (Posster 2023, S. 18ff.). Vielmehr ist bereits diese Subjektkonzeption selbst als eine intersektionale zu begreifen, deren Intelligibilität mit Formen einer privilegierten (Un-)Sichtbarkeit zusammenhängt.⁵⁷ Entscheidend, so wird aus feministischer Perspektive wiederholt betont, sei dabei die spezifische Relationalität des modernen Subjektideals, welches Ergebnis eines androzentrischen, *weißen*, cis*heteronormativen, *ability*-zentrierten, bürgerlich-kapitalistischen Konstrukts sei, das Verletzbarkeiten und Abhängigkeiten auf jene projiziere, die als ›anders‹ imaginiert und somit von der allgemeinen Norm ausgeschlossen werden (Federici 2014, S. 17). Die im Modus eines Vexierbildes zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszillierende Partikularität einer universalisierenden Vorstellung vermeintlich unmarkierter mann-menschlicher Subjektivität findet sich zugespitzt insbesondere im Bildmotiv des Vitruvianischen Menschen.⁵⁸ In der berühmten Zeichnung Leonardo da Vincis wird die jahrhundertlange Geschichte androzentrischer Verallgemeinerung einer entlang spezifisch intersektional verschränkter Machtvektoren normierten Verkörperung nicht bloß zu ›dem Mann‹, sondern zu ›dem Menschen‹.⁵⁹ Angesprochen ist damit auch eine bestimmte Verteilung von Handlungsmacht und ihre Bündelung in Form eines Phantasmas vermeintlich ahistorischer, universaler Subjektivität: Die unmarkierte Universalie, in jahrhundertlang wiederholten gewaltsamen

57 In feministischen Debatten wurde wiederholt argumentiert, dass eine – je nach theoretisch-programmatischer Fundierung – vermeintlich geschlechtslose bzw. androzentrische Subjektvorstellung auch in den Arbeiten Foucaults angelegt sei. Dabei wird einerseits die Beschäftigung mit der paternalistischen Pastoralmacht als verheißungsvoller – wenn auch geschlechtertheoretisch unzureichend elaborierter – Einsatz Foucaults gewürdigt (Bargetz/Ludwig/Sauer 2015, S. 15), während andererseits Foucaults Fokus auf das pastorale Geständnis bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Hexenverfolgungen und des Diskurses um Dämonologie als konzeptionelle Leerstelle kritisiert wird (Federici 2014, S. 20).

58 Auch Deleuze und Guattari verweisen in ihrer Besprechung des Majoritäts-Minoritäts-Verhältnisses auf eine konstitutive männliche Sonderstellung: »Es ist offensichtlich, daß ›der Mann‹ die Majorität hat, selbst wenn er weniger zahlreich ist als Mücken, Kinder, Frauen, Schwarze, Bauern, Homosexuelle etc. Er kommt nämlich zweimal vor, einmal in der Konstante und einmal in der Variablen, aus der man die Konstante gewinnt. Die Majorität setzt einen Zustand der Macht oder der Beherrschung voraus und nicht umgekehrt.« (Deleuze/Guattari 1992, S. 147)

59 Diese bestimmte Form der Partikularität bringt Luca Di Blasi am Beispiel der Konstruktion *weißer*, heterosexueller Männlichkeit (whm) auf den Punkt: »Wo Männlichkeit mit (gemutmaßter) Heterosexualität und *weißer* Hautfarbe und damit implizit westlicher, also auch zumeist kolonial belasteter Herkunft zusammenfallen, hätte man es mit einer privilegierten ›Gruppe‹, einer ›Kultur‹ und, im weltweiten Maßstab, mit einer ›Minderheit‹ zu tun.« (Di Blasi 2013, S. 17f.)

Prozessen zum ›rein Menschlichen‹ destilliert⁶⁰ als jene Subjektposition, von der ausgehend alle (Ver-)Ander(ten) lediglich als Ableitungen (an)erkannt werden. In Konsequenz erscheinen auch politische Differenzmarker wie Geschlecht, Hautfarbe, Sexualität, Klasse usw. aus Sicht der unmarkierten Position grundsätzlich als etwas, das allein ›die Anderen‹ als von der Universalie abweichend sichtbar macht. Im Zusammenhang mit dieser Ungleichverteilung von Sichtbarkeit spricht Donna Haraway (1995a, S. 81) ironisch von einem ›göttlichen Trick‹, der es erlaube, alles von nirgendwo sehen zu können und der damit »die unmarkierte Position des Mannes und des Weißen« (ebd., S. 80) bezeichne.⁶¹

In der abstrakten, unmarkierten modernen Subjektposition fallen somit Differenzkategorien sozialer Ungleichheit als (vermeintlich) leeres Zentrum zusammen. Dass daraus im Umkehrschluss keine ›gleiche‹ Ungleichheit für alle von der Norm Ausgeschlossenen folgt und dass Differenzkategorien nicht fein säuberlich getrennt voneinander analysiert oder arithmetisch miteinander verrechnet werden können, kann als Grundkonsens einer feministischen Forschung gelten, die sich der Analyse intersektionaler (Crenshaw 1989, Dietze/Haschemi Yekani/Michaelis 2022), interdependenter (Walgenbach 2007) und interferenter (Barad 2016, Bath/Meißner/Trinkaus/Völker 2013) Differenzierungskomplexe widmet und in deren Rahmen sich auch diese Arbeit situiert. In diesem Zusammenhang ist davon auszugehen, dass Verletzbarkeit unter spezifischen Machtregimes ungleich verteilt ist, wodurch »bestimmte Gruppen unter bestimmten Machtregimes eher in der Schusslinie stehen als andere, einige leiden eher unter Armut als andere, einige eher unter Polizeigewalt.« (Butler 2014, S. 13f.) Auf diese Weise sind nicht nur Verletzbarkeiten, sondern auch Unverletzbarkeiten politisch als asymmetrisch verteilte Effekte eines Machtfeldes begründet, welches auf und durch Körper wirksam wird und somit auf keine binär-geschlechtlichen Wesensmerkmale von ›Männern‹ oder ›Frauen‹ verweisen, sondern auf Vergeschlechtlichungsprozesse durch Machtkonstellationen, die unter anderem gerade die Erzeugung von Geschlechterdifferenz entlang spezifischer Ungleichheiten zum Ziel haben (ebd., S. 17).⁶²

Mit der Annahme, dass die privilegierte (Un-)Sichtbarkeit bestimmter Formen von Männlichkeit für vergeschlechtlichte Subjektivierungen in heteronormativ-patriarchalen Gesellschaften von besonderer Relevanz ist, schließe ich an das von Raewyn Connell

60 Auch Bruno Latour spricht von der Reinigungsarbeit der Moderne, meint damit allerdings eine akribische dualistische Trennungsarbeit zwischen nicht-menschlichen Wesen (Natur) und menschlichen Wesen (Kultur) ohne jedoch die damit einhergehende Homogenisierung und Universalisierung des Menschen zu benennen (Latour 2008, S. 19ff.). Auf diese Problematik hat bereits Donna Haraway (2006 [1992]) in ihren frühen Auseinandersetzungen mit *Science Studies* (im Umfeld) von Latour hingewiesen – insbesondere bezüglich Leerstellen im analytischen Vorgehen: »Vor allem unterbleibt jegliche Erwähnung von Themen wie männliche Vorherrschaft, Rassismus, Imperialismus oder Klassenstrukturen« (ebd., S. 189).

61 »Dieser Blick schreibt sich auf mythische Weise in alle markierten Körper ein und verleiht der unmarkierten Kategorie die Macht zu sehen, ohne gesehen zu werden sowie zu repräsentieren und zugleich der Repräsentation zu entgehen.« (Haraway 1995a, S. 80)

62 Verletzbarkeit und Handlungsfähigkeit stehen sich dabei jedoch nicht ausschließend gegenüber: »Der Körper lässt sich weder primär als handelnder noch primär als verletzlicher definieren. Wenn wir eine Definition des Körpers brauchen, dann wird sie davon abhängen, dass Verletzbarkeit und Handlungsfähigkeit zusammen gedacht werden.« (Butler 2014, S. 13f.)

(2015) systematisierte Konzept der hegemonialen Männlichkeit an. Als tentatives Konzept, das eher einer formanalytischen Heuristik, denn einem mit Vollständigkeitsansprüchen auftretenden Theoriegebäude entspricht, werden dabei keine spezifischen Eigenschaften und Charakteristika von Männlichkeiten fokussiert, sondern vor allem die Logiken der Hervorbringung und Abgrenzung, der Relationierung und Distinktion von Männlichkeiten auf diachroner wie synchroner Ebene anvisiert.⁶³ Männlichkeit bezeichnet dabei eine Position im Geschlechterverhältnis und verweist damit auf jene Praktiken, durch die diese Position eingenommen wird, sowie auf die Auswirkungen dieser Praktiken auf Persönlichkeit, Erfahrung und Kultur (ebd., S. 124). Daran anknüpfend verstehe ich unter Männlichkeit im Rahmen dieser Arbeit kein transhistorisch stabiles Set bestimmter Eigenschaften, sondern eine spezifische, immer auch mediatisierte Form des Selbst- und Weltverhältnisses.

Männlichkeiten stellen sich für Connell in heteronormativ-patriarchalen Gesellschaften über Relationen einer doppelt vergeschlechtlichten Distinktions- und Dominanzlogik her: Dabei werden Männlichkeiten in einem asymmetrischen Geschlechterverhältnis nicht nur in der »heterosozialen Dimension« (Meuser 2006, S. 168) auf privilegierende Weise von allen anderen Geschlechtern abgegrenzt. Auch werden Männlichkeiten durch das intersektionale Zusammenwirken von Differenzkategorien in der »homosozialen Dimension« (ebd.) ihrerseits selbst hierarchisch in »bessere« und »schlechtere« Männlichkeiten variiert wodurch sich hierarchische Relationen zwischen Männlichkeiten ergeben. Die jeweils hegemoniale Position resultiert dabei in beiden Relationierungen konstitutiv durch Vorgänge, die nach meinem Dafürhalten seriellen Charakter haben: Erst in Serie und durch stete Wiederholung gelingt es ihnen, ihre Ungleichverteilungen von Agency und Sichtbarkeit natürlich erscheinen zu lassen.⁶⁴ Im Hinblick auf die grundsätzliche Verletzbarkeit von Körpern und die Gleichzeitigkeit von intersektionalen Privilegierungen und Diskriminierungen von (Un-)Markierten kann mit Luca Di Blasi (2013) dabei von hegemonialen Männlichkeiten nicht nur als Mehrfachprivilegierten, sondern auch als »Mehrfachgeschonten« (ebd., S. 17f.) gesprochen werden, als Verkörperungen vergeschlechtlichender Praktiken, die (auch aufgrund ihrer seriell sichergestellten Unmarkiertheit) vor Zumutungen und verletzenden Anrufungen weitgehend geschont sind.⁶⁵

63 »Begriffe wie »hegemoniale Männlichkeit« oder »marginalisierte Männlichkeit« [bezeichnen] keine festen Charaktertypen, sondern Handlungsmuster, die in bestimmten Situationen innerhalb eines veränderlichen Beziehungsgefüges entstehen.« (Connell 2015 S. 135)

64 Mit Verweis auf Bourdieu fassen die Herausgebenden des Sammelbands *Männlichkeit und Reproduktion* Männlichkeit in diesem Zusammenhang selbst als Reproduktionsbedürftigkeit auf und sprechen von einer grundlegenden »Wiederholungsnotwendigkeit von Männlichkeitsproduktionen«. (Heilmann et al. 2015, S. 10)

65 In der US-amerikanischen Debatte hat sich in Bezug auf die Metapher des »Spiels des Lebens« die an Videospiel-Rhetorik angelehnte Wendung von heterosexueller, weißer cis Männlichkeit als niedrigstem Schwierigkeitsgrad (Scalzi ¹2012, ¹2022) beziehungsweise von queerer rassifizierter Weiblichkeit als höchstem Schwierigkeitslevel (Nakamura ¹2012) etabliert.

Männlichkeiten selbst sind damit als interdependent kategorisierte – und somit immer auch schon *zwischenmännlich* relationierte – Subjektpositionen zu begreifen,⁶⁶ wodurch die Vergleichshorizonte des relationalen Konzeptes hegemonialer Männlichkeit(en) nach Connell im Dazwischen von Männlichkeiten zu suchen sind. Hegemoniale Formen von Männlichkeit(en) werden in diesem Zusammenhang als Konstellationen von geschlechtsbezogenen Praktiken verstanden, die zum jeweiligen historischen Zeitpunkt akzeptierte Antworten auf Krisen und Legitimationsprobleme patriarchaler Machtformationen verkörpern.⁶⁷ Die Krise stellt damit eine Problematisierung im Sinne Foucaults dar, die einen Notstand markiert, auf den es strategisch zu antworten gilt. Angesichts der historisch verlässlich wiederkehrenden Rede einer ›Krise der Männlichkeit‹ stellt sich dementsprechend die obligatorische Frage, welche Männlichkeit genau in der Krise sei und worin diese Krise bestehe. Der Begriff der Krise fungiert dabei »als Konglomerat von Diagnosen einer Destabilisierung männlicher Hegemonie wie auch konservativer Restaurationsphantasien« (Haschemi Yekani 2015, S. 135) und wird im Rahmen kritischer Männlichkeitenforschung unterschiedlich konzipiert. Während Krisenhaftigkeit einerseits als konstitutiver Herstellungsmodus von Männlichkeit überhaupt verstanden wird (Butler 1993, S. 79f., Erhart 2005), fokussieren medienkulturwissenschaftliche Analysen insbesondere auf die (re)privilegierenden Effekte entsprechender Krisendiskurse (Kappert 2008, Haschemi Yekani 2011). Einigkeit besteht hingegen darüber, dass der Begriff der Krise mit einer hegemonialen Position in heteronormativ-patriarchalen Geschlechterverhältnissen einhergehe und auch gegenwärtig verstärkt Konjunktur habe. Wie ich gemeinsam mit Paul Scheibelhofer und Johannes Sengelin formuliert habe, wurden

»[u]nter dem Stichwort ›Männlichkeitskrise‹ [...] hegemoniale Männlichkeiten und patriarchale Privilegien spätestens seit der Jahrtausendwende zum Gegenstand kontrovers geführter medialer Debatten. Im Rahmen eines seit den 1990er-Jahren anhaltenden antifeministischen Backlashs wurde dabei in regelmäßigen Abständen auf systematische Weise Privilegienabbau mit Diskriminierung verwechselt und wurden Männer* revisionistisch-verallgemeinernd zu Opfern von Emanzipationsbewegungen stilisiert.« (Sulzenbacher/Scheibelhofer/Sengelin 2023, S. 824).

An diese Überlegungen knüpft die vorliegende Arbeit an. Insbesondere in den unterschiedlichen Beispielen geraten im Weiteren mannigfaltige Krisen patriarchaler Machtformationen in den Blick, die von der nachhaltigen Zerbröselung der intersektionalen Orientierungsfolie des *weißen*, cis*männlich-heterosexuellen Familienernährers der Mittelklasse über geschlechterpolitische Implikationen der Covid-19-Pandemie

66 »[A] category such as masculinity needs to be understood as an interdependent category. There is no ›pure‹ gender which is affected by other axes of stratifications only in a subsequent step.« (Haschemi Yekani 2011, S. 26)

67 »Zu jeder Zeit wird eine Form von Männlichkeit im Gegensatz zu den anderen kulturell herausgehoben. Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).« (Connell 2015, S. 130)

bis hin zur Klimakatastrophe⁶⁸ und der Problematisierung von sexualisierter Gewalt und männlich-patriarchalem Anspruchsdenken⁶⁹ reichen und somit lange tradierte »Gewissheiten« hegemonialer Geschlechterregime und hegemonialer Männlichkeiten grundlegend in Frage stellen. Mit Incels, Trollen und selbstdeklarierten »Alphamännern« drängen sich in der letzten Dekade zunehmend diverse Formen »politischer Männlichkeit« (Kaiser 2020) in den Mittelpunkt der medienkulturellen Aufmerksamkeit – insbesondere auf Social-Media-Plattformen wie X (vormals TWITTER) und TIKTOK sowie auf Live-Streaming-Portalen wie KICK, die eine unzureichende infrastrukturelle Handhabe gegen Hate Speech und weitere Formen »mediatisierter Missachtung« (Eickelmann 2017) bieten und deren Algorithmen die Überschwemmung des Internets mit affektpolitischem Content der sogenannten Manosphere⁷⁰ mitunter befeuern. Mit solchen hypermaskulinen, affirmativ übersteigerten und aggressiv misogynen Formen von Männlichkeit befassen sich meine Analysen nur am Rande.⁷¹ Im Fokus stehen vielmehr auf den ersten Blick unscheinbarere Männlichkeiten, die auf »familienfreundlichen« (und mitunter Abonnement-pflichtigen) Streaming-Plattformen nach wie vor hegemonial sind sowie Phänomene des Medienhandelns, welche Männlichkeit und die (vermeintliche) Krise patriarchaler Machtformationen primär nicht auf narrativ-inhaltlicher Ebene verhandeln, sondern über posttelevisuelle Medienkonstellationen

-
- 68 In Bezug auf die Klimakatastrophe hat zuletzt etwa Cara Daggett (2023 [2018]) mit dem Begriff der Petromaskulinität darauf hingewiesen, dass »die Gewinnung und der Verbrauch fossiler Brennstoffe [...] als Darbietung von Maskulinität fungieren [können], selbst wenn sie zugleich den Interessen des fossilen Kapitalismus dienen. In ähnlicher Weise unterstreicht das Konzept der Petro-maskulinität, dass die globale Erwärmung manchmal als Riss im patriarchalen Damm interpretiert werden kann. Es macht uns auf die Möglichkeit aufmerksam, dass die Klimakrise das faschistische Begehren katalysieren kann, einen Lebensraum zu sichern, einen Haushalt, der verbarrikadiert ist vor dem Gespenst des bedrohlichen Anderen, egal, ob es sich dabei um Schadstoffe, Immigrant*innen oder um von der geschlechtsspezifischen Norm abweichende Personen handelt.« (ebd., S. 53f.)
- 69 Mit medialen Dispositiven der Glaubwürdigkeit in Fällen sexualisierter Gewalt setzt sich meine Kollegin Louise Haitz in ihrer entstehenden Dissertation auseinander. Einen aufschlussreichen Einblick in ihre Forschung bietet der Text »Aufmerksamkeit (geben) wollen«, der sich am Beispiel des Hashtags #METOO mit Fragen der Betroffenheit und Metriken der Relevanz im Kontext von Verwertungsdynamiken digitalmedialer Aufmerksamkeitsökonomien befasst (Haitz 2024).
- 70 Der Begriff Manosphere oder Mannosphäre bezeichnet einen Bereich des Internets, in dem sich einigermaßen diverse, online agierende Gruppen versammeln, deren Aktivismus die Dehumanisierung von nicht-männlichen Personen zum Ziel hat. Ihren Ausgangspunkt bildet die antifeministische Annahme, die Gesellschaft sei beherrscht von feministischen Frauen und einer unnatürlichen und demzufolge falschen Geschlechterordnung. Überschneidungen zu weiteren Verschwörungsmysen der (radikalen) Rechten sind dabei kein bloßer Zufall, sondern integraler Bestandteil der Manosphere, wie Simon Strick pointiert festhält: »[D]ie Mannosphäre bespielt die Szenarien des Alltäglichen und der Bedrohung – der »Große Austausch«, die Dekadenz des Westens, die Folgeschäden von Multikulturalismus und Feminismus. Alles wird am persönlichen Sexual- und Geschlechtererleben erfahrbar. Die Mannosphäre verfolgt eine rückhaltlose Politisierung männlicher (und davon abgeleitet weiblicher) Sexualität« (Strick 2021, S. 250).
- 71 Unter Hypermaskulinität verstehe ich mit Anna Agathangelou und L. H. M. Ling (2004, S. 519) eine reaktionäre Haltung, die entsteht, wenn sich patriarchal orientierte Männer untergraben oder angegriffen fühlen und darauf reagieren, indem sie traditionelle Aspekte ihrer Männlichkeit hochspielen, aufblähen oder auf vergleichbare Weise verzerren.

und daran gekoppelte Fernsehpraktiken.⁷² Im Rahmen dieser Arbeit beschäftige ich mich dementsprechend nicht mit Männlichkeiten in all ihrer Diversität, sondern nehme gezielt mehrfachgeschonte Männlichkeiten in den Blick, die unter dem schützenden Mantel der hegemonialen Norm von Streaming-Plattformen versammelt sind,⁷³ und analysiere zugleich die posttelevisuellen Webmuster, die diesem Mantel als mediale Infrastruktur wiederholt Stabilität und Haltbarkeit verleihen.

Aus Perspektive der an Connell anschließenden kritischen Männlichkeitenforschung gilt eine Form von Männlichkeit dann als hegemonial, wenn sie eine über das jeweilige soziokulturelle Feld hinausreichende normative Wirkung aufweist. Hegemoniale Muster von Männlichkeit(en) funktionieren dabei als historisch variable regulatorische Ideale, zu denen sich alle männlich vergeschlechtlichenden Subjekte – und sei es kritisch distanziert (Meuser 2006, S. 162) – in Position setzen (müssen). In diesem Zusammenhang ließe sich hegemoniale Männlichkeit auch als fiktionaler Grundpfeiler betrachten, von dem ausgehend sich Möglichkeitsfelder vermeintlich freier männlich-vergeschlechtlichender Selbstführung aufspannen, die jedoch historisch spezifisch und daher variabel sind.⁷⁴ Zugespielt auf das Konzept hegemonialer Männlichkeit(en) lässt sich mit Hearn und Howson (2020) somit auf die entscheidende Rolle hinweisen, die Konsens, Verlockungen und Verführungen für Hegemonie spielen: »Hegemony is not domination forced upon subaltern groups. Rather, hegemony is achieved because there is consensus, significantly expressed in masculinities theory as *complicity*. [H.i.O.]« (ebd., S. 44) In gouvernementalitätstheoretisches Vokabular übersetzt sind damit positive Versprechungen und Anreize für Subjektivierungsprozesse angesprochen. Als regulatorische Ideale verstanden, liefern Formen hegemonialer Männlichkeit(en) somit Orientierungsfolien des *doing masculinity* (also selbsttechnologischer Konstruktionen von Männlichkeiten), die – da sie normativen Status haben und intelligible Subjektivierungsweisen definieren – von allen sich männlich vergeschlechtlichenden Subjekten verlangen, sich relational dazu zu positionieren, auch in einer kritisch-distanzierenden Haltung (Meuser 2006, S. 162). Indem das Augenmerk dieser Arbeit auf Prozesse, Beziehungen und Praktiken der Vergeschlechtlichung gelegt wird und Männlichkeit als

72 Die vieldiskutierte Miniserie *ADOLESCENCE* (NETFLIX, 2025) hat den Themenkomplex Manosphere, TIKTOK-Radikalisierung, Femizid kürzlich eindrücklich anhand der Figur eines jugendlichen Incels verhandelt. Tanya Horeck (2025) bespricht in diesem Zusammenhang, wie die Serie ihr erwachsenes Publikum über das Framing der Handlung als Generationenkonflikt affiziert. Meaghan Furlano setzt sich motivanalytisch damit auseinander, wie *ADOLESCENCE* frauierte emotionale und hermeneutische Arbeit im Umgang mit »Manosphere Creeps« (Furlano 2025) darstellt.

73 In Kapitel 3 etwa geht es insbesondere um Konjunkturen soldatischer Männlichkeit, welche ich bewusst nicht auf deren Präsenz in queeren Erotik- und Porno-Formaten ausweite, da es mir hier spezifisch um heterosexuelle Formationen von Begehren und Geschlecht geht. Zu männlich-homosexuellen Zugriffen auf patriotische Männlichkeit siehe kulturtheoretisch insbesondere Jasbir Puar (2013) Theoretisierung des Homonationalismus sowie Peter Rehbergs (2007, 2022) Auseinandersetzung mit der Genealogie schwuler Aneignungen hypermaskuliner Männlichkeiten in Traditionen visueller erotischer Ästhetik.

74 »Hegemoniale Männlichkeit« ist kein starr, über Zeit und Raum unveränderlicher Charakter. Es ist vielmehr jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt, eine Position allerdings, die jederzeit in Frage gestellt werden kann.« (Connell 2015, S. 130)

einzunehmende und anzueignende (und zumindest theoretisch von allen aneignbare)⁷⁵ Position in einem heteronormativen Geschlechterverhältnis definiert wird, bietet das Konzept hegemonialer Männlichkeit(en) eine produktive geschlechtertheoretische Präzisierung des bisher vorgestellten gouvernementalitätstheoretischen Ansatzes⁷⁶ und erlaubt es darüber hinaus auch, androzentrische Setzungen von Subjektivierungsprozessen zu thematisieren.

Das Konzept hegemonialer Männlichkeit(en) geht davon aus, dass hierarchische (Dominanz-)Verhältnisse in den Relationen männlich vergeschlechtlichter Subjekte nicht ausschließlich entlang repressiver Muster gewaltsamer Unterdrückung, sondern vor allem nach Mustern kultureller Hegemonie funktionieren. In diesen Mustern kultureller Hegemonie lässt sich die Wirksamkeit von Medien verorten. Idealvorstellungen hegemonialer Männlichkeiten sind immer auch an konkrete mediale Praktiken geknüpft und in medialen Konstellationen hervorgebracht. Damit trägt sich auch die im Rahmen dieser Arbeit unternommene kritische Beschäftigung mit Verschränkungen von posttelevisuellem Fernsehen und hegemonialen Männlichkeit(en) in die feministisch situierte Forschung der Gender Media Studies ein, die – wie Julia Bee und Nicole Kandioler (2020) zusammenfassen – insbesondere Prozesse der gegenseitigen Hervorbringung von Medien(praktiken) und Differenzierungen sozialer Ungleichheit betonen:

»Mit der Perspektive der Gender Media Studies lassen sich diese Differenzierungen als quer zu Apparaten, Gefügen, Infrastrukturen verlaufend beschreiben, die popkulturelle Praktiken, filmische Medien, Kleidung, Sprache, Verletzung, Werden, Gesten, Bewegungen, Affekte und vieles mehr als produzierende Netzwerke der Differenzierung denken. Medienpraktiken wiederholen und mediatisieren Medien und Körper tun das Ihrige – beides existiert einander verknüpfend.« (Bee/Kandioler 2020, S. 11f.)

Im Rahmen feministischer Technikforschung werden entsprechende Verschränkungen als soziotechnische Koproduktionen von Männlichkeit(en) besprochen (Ottemo 2020). Formen hegemonialer Männlichkeit(en) stellen in diesem Sinn eine (nicht nur) in ihrer Sichtbarkeit privilegierte Universalisierung von Partikularität dar, sondern sind – wie ich im Laufe der Arbeit für posttelevisuelle Dispositive zeigen werde – Resultat spezifischer soziotechnischer Konstellationen und Praktiken intersektional vergeschlechtlichender Subjektivierung.⁷⁷ Die mit gesellschaftlich hegemonialen Positionen

75 Auch wenn Männlichkeit somit nicht eine Ressource darstellt, die bestimmten menschlichen Körpern exklusiv vorbehalten ist, hatte Jack Halberstam hinsichtlich der Diskriminierung von *female masculinities* bereits früh auf eine konservative und protektionistische Haltung gegenüber »(male) masculinity« hingewiesen. (Halberstam 1998, S. 15).

76 Die naheliegende Verbindung von Gouvernementalitätsforschung und Hegemonietheorie diskutiert Gundula Ludwig (2011, S. 50ff.) allgemein für die Geschlechterforschung.

77 Eine klassische Position besteht dabei darauf, dass diskursive Zuschreibungen, die das Verständnis von Technik als grundsätzlich vergeschlechtlichtes kogenieren, kontextspezifisch und höchst wandelbar seien, worin gerade die Beharrungskraft patriarchaler Vorherrschaft bestünde – ein Gedanke der seriellen Reproduktionsbedürftigkeit hegemonialer Machtverhältnisse, den auch Wendy Hui Kyong Chun (2017) angesichts digitaler Technologien einschlägig ausführt. Dazu hatte etwa Cynthia Cockburn (1988 [1985]) bereits früh festgehalten: »So kann zum Beispiel der männliche Anspruch auf handwerkliche und geistige Überlegenheit an Glaubwürdigkeit verlieren. Ein-

einhergehende Unmarkiertheit wird dabei insbesondere hinsichtlich der Gestaltungen, Affordanzen und Nutzungsmöglichkeiten analysiert, die Technologien als (vermeintlich) unsichtbare Normen »eingelassen« sind. Technik wird im Rahmen entsprechender Forschungen als stabilisiertes gesellschaftliches Machtverhältnis untersucht. Es ist eines der vielen Verdienste der Gender Media Studies und der feministischen Technikforschung, schlüssig aufgearbeitet zu haben, wie vorgesehene Nutzungspraktiken an Vorstellungen eines zum Universalmenschen verallgemeinerten »Durchschnittskörpers« ausgerichtet (Criado-Perez 2020) und hegemoniale Machtverhältnisse perpetuiert werden und dabei laufend mannigfaltige Ausschlüsse (re)produzieren, etwa in Artefakt-Gestalt eines »Patriarchats der Dinge« (Endler 2021), einer männlich deformierten Realität im Sine einer patriarchalen Matrix bzw. »Patric« (Michel/van Schaik 2020, Köstner/Hartmann 2024) oder in algorithmischer Form als »weapons of math destruction« (O'Neil 2016). Gleichzeitig zeigen einschlägige Forschungen, wie Technik im Sinne einer soziotechnischen Koproduktion durch (vermeintlich) unsichtbares Produktdesign mitunter selbst binär vergeschlechtlicht wird – etwa im Sinne der technischen Artefaktebene von Haushaltsgeräten (Ehrnberger/Räsänen/Illstedt 2012) – und auf diese Weise vergeschlechtlichende Subjektivierungen über geschlechterstereotype Techniknutzung anreizt.

An Erkenntnisse der feministischen Technikforschung kann meine Analyse posttelevisuell-serieller Männlichkeitskonstruktionen produktiv anschließen, insbesondere dann, wenn ich mich mit Fragen der dispositiven Verschränkung von Fernsehpraktiken mit materiellen Anordnungen wie gekauften oder selbstgebaute Fernbedienungen und Couches beschäftige; wenn ich die algorithmische Kogenerierung eines (vermeintlich) »männlichen« Seriengeschmacks untersuche; oder wenn ich das soldatisch-männliche Affizierungspotenzial von Camouflage-Mustern im Rahmen einer posttelevisuellen Survival-Show in den Blick nehme. Inwiefern die konkreten posttelevisuellen Konstellationen dabei als Problem und Instrument (Stauff 2005b) hegemonial-männliche Technologien des Selbst anzureizen versuchen und welche Verschiebungen die flexible Neuordnung seiner heterogenen Elemente dem Dispositiv »posttelevisuelles Fernsehen« dabei beschert, wird anhand der Detail-Analyse der jeweiligen Beispiele zu entscheiden sein.

E.7 Zum Forschungszugang: Aufbau und Methodik

Die Untersuchung unterschiedlicher posttelevisuell-serieller Phänomene von Streaming-Plattformen erfolgt ebenso analytisch wie mit theoretischem Tiefgang sukzessive im Rahmen von drei beispielbezogenen Kapiteln, die sich jeweils einem medientheoretisch begründeten Schwerpunkt widmen. Die Struktur der Arbeit versammelt die analysierten Beispiele dabei ganz bewusst um Motive, die auch als Siglen klassischer

mal tun Männer, um ihre Identifikation mit körperlich schwerer Mechanikerarbeit zu festigen, die intellektuelle Arbeit als »weich« ab. Im nächsten Moment aber müssen sie sitzende intellektuelle Ingenieursarbeit als männliche Tätigkeit ausgeben. Ideologische, komplementäre Werte wie »hart/weich« sind daher immer nur als provisorische anzusehen.« (ebd., S. 191)

fernsehwissenschaftlicher Perspektivierungen televisueller Medialität gelesen werden können. Das erste Kapitel befasst sich mit der zeitbezogenen *Schaltbarkeit* posttelevisueller Serienbilder und der damit einhergehenden Umarbeitung chrononormativer Logiken des linearen Fernsehens. Im zweiten Kapitel werden Praktiken der geschmacksbasierten *Auswahl* im Kontext algorithmischer Empfehlungssysteme von Streaming-Plattformen in den Blick genommen. Das dritte Kapitel legt den Fokus auf räumliche Modulationen (post)televisueller *Medienhaushalte* im Kontext globaler Ausnahmezustände. Mit dieser Aufteilung positioniert sich die vorliegende Forschungsarbeit auch als Gegenpol einer Tendenz, welche die Herausgebenden des Sammelbands *Fernsehwissenschaft und Serienforschung: Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität* (Maeder/Newiak/Schwaab 2021, S. 3f.) registriert haben. Nach ihrem Dafürhalten habe sich im Zuge der rezenten Emergenz der Serien- und Serialitätsforschung als eigenständigem Forschungsfeld die historisch enge Verbindung von Serialität und Televisualität sowohl in Bezug auf Theorietraditionen und Epistemologien, als auch hinsichtlich der Forschungsprogrammatiken in den letzten Jahren zusehends abgeschwächt (ebd.). Durch die bewusste Gruppierung meiner Analysen posttelevisuell-serieller Phänomene um tradierte fernsehwissenschaftliche Themenfelder (Flow und Schaltbarkeit, Geschmack und Auswahl, Räumlichkeit und Medienhaushalt) versuche ich, die historisch enge Kopplung von Serialität und Televisualität im Rahmen dieser Arbeit ernst zu nehmen.⁷⁸ Bei dieser vielfältigen Auffächerung geht es mir nicht darum, mit dem Anspruch auf Vollständigkeit alle möglichen Bedeutungs- und Relevanzebenen dieser Kopplung abzudecken – ein Anspruch aperspektivischer Objektivität, der oftmals der Verpflichtung auf ein patriarchal geprägtes Wissenschaftsverständnis entspringt (Haraway 1995a). Vielmehr will ich damit die Situiertheit meiner Forschung zu Streaming-Plattformen kenntlich machen und die Heterogenität jener spezifischen Verschränkungen von Serialität mit televisueller Medialität aufzeigen, die sich in meinen Augen auch für aktuelle posttelevisuell-serielle Phänomene als konstitutiv erweisen, insbesondere aufgrund ihrer geschlechterpolitischen Implikationen.

Im Verlauf der Analysen werde ich gezielt Pointen und Witze erklären, welche die Beispiele in einer postfeministischen Medienkultur verorten. Diese Erläuterungen nehme ich ganz bewusst vor – nicht zuletzt, da auch das Verständnis von Humor kontextspezifisch ist und Witze ebenso wie popkulturelle Serien und Interfaces von Streaming-Plattformen höchst bewegliche Forschungsgegenstände darstellen.⁷⁹ Es geht mir dabei nicht darum, zu versuchen, einen Witz durch das Aufdröseln im Inneren dieses Buches historisch zu konservieren und so von seinem Entstehungskontext zu isolieren, sondern

78 Damit folge ich auch dem Anspruch, den Maeder für Beschäftigungen mit (post)televisuell-seriellen Phänomenen formuliert hat: »Für die medienkulturwissenschaftliche Serienforschung bedeutet dies einerseits, der Vorgängigkeit des Seriellen über das Fernsehen durchaus Rechnung zu tragen – insbesondere dort, wo sich Serien vom Fernsehen abzulösen trachten. Andererseits gilt es, diese Ablösung nicht bloß mitzuvollziehen, sondern das Fernsehen als Bezugshorizont und Formrepertoire des Seriellen in diese Absetzungsbewegung wieder hineinzutragen; die Transgression der Serie über das Fernsehen mithin als selbst televisuell im Sinne einer Transformation des medialen Dispositivs zu verstehen, in der exogene und endogene Ursachen konfluieren.« (Maeder 2020, S. 104)

79 »To analyze commercial series [...] means to focus on moving targets.« (Kelleter 2017, S. 14)

umgekehrt darum, über die Nachverfolgung der zugrundeliegenden Referenzen, die als Gelingensbedingung für den jeweiligen Gag gelten können, den spezifischen historischen Kontext kenntlich zu machen. Selbiges gilt auch für die zahlreichen popkulturellen Zitate, die diese Arbeit durchziehen und den einzelnen Kapiteln und Abschnitten mitunter vorangestellt sind. In ihnen zeigt sich nicht nur die Relevanz der hier verhandelten Motive und Phänomene für eine (postfeministische) Medienkultur im Allgemeinen, sondern zudem, dass (posttelevisuelles) Fernsehen als Dispositiv auch über popkulturelle Diskurse kogeneriert wird, die seinen Stellenwert, seine Affordanzen und seine Wirkmächtigkeit besingen, anzweifeln oder überaffirmativ ausstellen.

In Kapitel 1 werden Versprechen der Ermächtigung untersucht, die im Rahmen unterschiedlicher posttelevisueller Schaltbarkeitsdispositive durch die Anreizung männlich-vergeschlechtlichender Selbsttechnologien formuliert werden. Um die Bandbreite der soziotechnischen Koproduktion von Männlichkeiten und Fernsehen kenntlich zu machen, nehme ich dabei gezielt verschiedene mediale Formate in den Blick und analysiere nicht nur zahlreiche Werbungen für posttelevisuelle Gadgets und Funktionen, sondern befasse mich auch mit den medialen Konstellationen eines (post)televisuellen Medienereignisses sowie einer interaktiven Serien-Episode. Deutlich wird dabei einerseits, dass Möglichkeiten der individuellen Bearbeitung des televisuellen Flows (Williams 1974) durch »technologies of agency« (Levine/Newman 2012a) für posttelevisuelle Ermächtigungsversprechen der Schaltbarkeit im Kontext einer On-Demand-Kultur von zentraler Bedeutung sind. Andererseits werde ich auch zeigen, dass die Beispiele jeweils differente, affektiv mit spezifisch vergeschlechtlichten Macht-Wissens-Relationen aufgeladene Medienatmosphären (Bachmann/Beyes 2013, Traue 2013) und Modalitäten posttelevisueller Schaltbarkeit aufrufen und diese zugleich als Möglichkeitsräume medialer Praktiken entwerfen, in denen Handlungsmacht auf je spezifische Weise neu verteilt und vergeschlechtlicht wird. Die ersten beiden Abschnitte befassen sich mit Motiven, Praktiken, Diskursen und technischen Gelingensbedingungen des (post)televisuellen Einschaltens von Fernsehgeräten und -programmen und rekurren dabei unter anderem auf fernsehtheoretische Überlegungen zum Zapping (Winkler 1991) und zur Schaltbarkeit (Engell 2021). In der Analyse des sogenannten HOUSE OF CARDS-Binge-Events, das von einem selbstbezeichneten »Männersender« veranstaltet wurde, arbeite ich in Abschnitt 1.1 heraus, wie das Subjektivierungsregime dieses Medienereignisses auf das Versprechen einer geschlechtsspezifisch ermächtigenden Medienatmosphäre abzielte und inwiefern dabei über die ambivalente Remedialisierung (Seier 2007) televisueller und posttelevisueller Konventionen ein heterogenes Möglichkeitsfeld vergeschlechtlichend-subjektivierender Medienhandlungen aufgespannt wurde. Anschließend gehe ich in Abschnitt 1.2 verschiedenen Versuchen der posttelevisuellen Streaming-Plattform NETFLIX nach, in den Wohnräumen seiner Nutzer*innen eine On-Demand-Atmosphäre der Schaltbarkeit einziehen zu lassen. Dabei fokussiere ich insbesondere auf das Bastelprojekt NETFLIX-Switch, welches gezielt im Rahmen geschlechterpolitisch durchaus ambivalenter DIY- und Maker-Kulturen angesiedelt wurde und arbeite heraus, wie Nutzer*innen durch die Bauanleitung für einen individuell programmierbaren Knopf zum Einüben einer kreativen Haltung gegenüber der eigenen Rezeptionssituation im Sinne einer posttelevisuellen Technologie des Selbst angeleitet wurden. In den letzten beiden Abschnitten befasste ich mich mit Motiven der

zeitbezogenen Schaltbarkeit posttelevisueller Bilder und nehme insbesondere Praktiken des Vor- und Zurückspulens sowie des Hin- und Herspringens zwischen Zeitebenen und damit jeweils einhergehende Ermächtigungsversprechen der (post)televisuellen Zeitreise sowie ihre geschlechterpolitischen Ambivalenzen in den Blick. In Abschnitt 1.3 untersuche ich eine dreiteilige Werbeserie mit Jon Bon Jovi, die mittels einer magischen Fernbedienung verspricht, in der Zeit zurückreisen und auf diese Weise nicht nur verpasste Sendungen im linearen Fernsehprogramm nachholen zu können, sondern auch eigene Lebensentscheidungen abseits des Bildschirms revidieren zu können. Dabei werde ich nicht nur die grundlegende geschlechterpolitische Ambivalenz der inszenierten Zeitreisen herausarbeiten, sondern auch zeigen, dass die in den Clips performte nostalgische, *weiße* Rocker-Männlichkeit eine bemerkenswerte Anschlussfähigkeit für revisionistisch-chauvinistische Politiken aufweist. Schließlich nehme ich in Abschnitt 1.4 die besondere Atmosphäre der Schaltbarkeit von *BANDERSNATCH* (NETFLIX, 2018) in den Blick, einer interaktiven Spezial-Episode der dystopischen Science-Fiction Serie *BLACK MIRROR* (CHANNEL 4/NETFLIX, 2011–), welche die eigenen Gelingensbedingungen der rekursiven Serialität und der Zeitreise metareferenziell verhandelt. Im Zuge der Analyse soll mit einem männlichkeitskritischen Fokus gezeigt werden, wie die Episode Handlungsmacht durch ihre konkreten medialen Verfahren der Schaltbarkeit seriell verteilt und damit eine Kritik an Zumutungen und vermeintlichen Gefahren einer aufkommenden algorithmischen Kultur nicht nur auf spezifische Weise artikuliert, sondern diese Kritik für Rezipient*innen *erleb-* und *spürbar* zu machen versucht. Anhand unterschiedlicher medialer Formate behandelt das erste Kapitel somit verschiedene zeitbezogene Modalitäten der posttelevisuellen Schaltbarkeit und verdeutlicht, wie das serielle Aus- und Einüben von Handlungsmacht via Knopfdruck jeweils spezifische hegemonial männliche Medienatmosphären prozessiert.

Kapitel 2 schließt vertiefend an das Thema der Schaltbarkeit an und befasst sich mit medialen Gelingensbedingungen von serienbezogenen Auswahlpraktiken unter algorithmischen Vorzeichen posttelevisueller Empfehlungssysteme. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Phänomen der Verschränkung von algorithmischen Empfehlungssystemen mit heterosexuellen Begehrenskonstellationen, welches sich im Rahmen diskursiver Thematisierungen posttelevisueller Streaming-Plattformen als besonders virulent erweist – sowohl hinsichtlich ihrer marketingstrategischen Bewerbung, als auch im Zuge ihrer humoristischen Verhandlung durch Memes der popaffinen Internetkultur (Stichwort »Netflix & Chill«). Um dieses Phänomen zu untersuchen nehme ich nicht nur Werbungen für posttelevisuelle Gadgets, für posttelevisuelle Streaming-Plattformen und für ihre neuen Funktionsweisen in den Blick, sondern beschäftige mich auch mit der Funktionslogik von algorithmischen Empfehlungssystemen sowie verschiedenen Konzepten und Implementierungen von Apps, die Algorithmen-gestütztes Online-Dating gezielt mit serienbezogenen Auswahlpraktiken koppeln. Damit schließe ich auch an den Vorschlag von Ed Finn (2017, S. 103) an, dass es aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive aufschlussreicher sei, posttelevisuelle Streaming-Plattformen selbst als Serien von Algorithmen, Diskursen und Interfaces zu lesen, als die Lektüre auf

die von diesen Plattformen produzierten Serien zu fokussieren.⁸⁰ Anhand der Analyse eines Werbeclips für AMAZON FIRE TV diskutiere ich in Abschnitt 2.1 die These einer diskursiven Vermännlichung des Fernsehens durch Werbungen für »technologies of agency« (Levine/Newman 2012a). In meiner Untersuchung mache ich deutlich, wie das beworbene posttelevisuelle Gadget als Möglichkeit eines hegemonial vermännlichenden Upgrades »veraltete« mediale Konstellationen auch hinsichtlich einer Steigerung des heterosexuellen Begehrenswerts (Govrin 2019) des Werbetestimonials überarbeitet. In Abschnitt 2.2 zeige ich am Beispiel eines Werbeclips, wie NETFLIX durch die diskursive Verschränkung eines neuen Bewertungssystems mit der Medienpraktik des Swipens versucht, posttelevisuelle Situationen der Auswahl und der Entscheidung mit etablierten medienkulturellen Begehrensformationen zu koppeln. Meine Untersuchung erläutert, wie dabei Vorstellungen eines geschmacklichen Kernselbst (Illouz 2007a) angerufen werden, dessen Selbstentwurf als schaulustiges Subjekt des eigenen Begehrens Diskurspraktiken des modernen Sexualitätsdispositivs (Foucault 1983) entspricht, in denen das (vermeintlich) Innerste – der »wahrliche« Fernsehgeschmack – immer wieder nach außen gekehrt werden muss. Während bis dahin diskursive Annäherungen von Streaming-Plattformen an mediale Praktiken und Funktionslogiken des Online-Datings im Fokus stehen, untersuche ich in Abschnitt 2.3 zwei Dating-Applikationen, die mit der Möglichkeit werben, das eigene Profil durch serienbezogene Medienpraktiken zu schärfen und auf diese Weise die Anbahnung von Beziehungen zu erleichtern. Mit theoretischer Bezugnahme auf Jule Govrin (2019) und Eva Illouz (2007a, 2007b) arbeite ich dabei insbesondere heraus, inwiefern sich die beiden Apps bei ähnlicher Zielsetzung sowohl hinsichtlich der präsentierten Lösungsansätze zur Partner*innensuche als auch in Bezug auf den Stellenwert von (Serien-)Geschmack unterscheiden. In Abschnitt 2.4 diskutiere ich anhand akteur*in-netzwerk-theoretischer Überlegungen zur soziotechnischen Koproduktion von Geschmack (Hennion 2011) und algorithmischen Geschmacksprofilen (Seyfert 2024) geschlechterpolitische Implikationen von funktionslogischen Prozessen des serienbezogenen Match-Makings, wie es auf posttelevisuellen Streaming-Plattformen mittels algorithmischer Empfehlungssysteme stattfindet. Dabei zeige ich, dass Vorstellungen eines vermeintlich eindeutig bestimmbar, qualitativ hochwertigen Serien-Geschmacks (Stichwort Quality-TV) unter den algorithmischen Vorzeichen posttelevisueller Dispositive auf spezifische Weise zur Disposition stehen und entsprechende Transformationsprozesse auf ambivalente Weise mit hegemonialen Männlichkeitsidealen verschränkt sind. Entsprechende geschlechterpolitische Implikationen diskutiere ich in Abschnitt 2.5 am Beispiel der Werbung für eine Funktion zum automatisierten Abspielen einer algorithmisch personalisierten Empfehlung. Dabei werde ich zeigen, dass der Clip durch die Anthropomorphisierung des Algorithmus in Gestalt einer männlich-vergeschlechtlichten Fernbedienung die Glaubwürdigkeit algorithmischer Empfehlungssysteme auf ambivalente Weise legitimiert und zugleich als Versuch lesbar wird, zunehmende Sorgen und Ängste bezüglich medientechnischer Gefahren wie Filterblasen und Echokammern einzuhegen. Das zweite Kapitel legt somit

80 »Reading Netflix itself as a series of algorithms, interfaces, and discourses is far more instructive for understanding its role as a culture machine than reading the cultural products produced by the system.« (Finn 2017, S. 103)

dar, wie soziotechnische Verschränkungen von Geschmack und Begehren tradierte Beziehungsmodelle, geschmackssicher auftretende Männlichkeitskonstruktionen und heterosexuelle Paarkonstellationen zur Disposition stellen. Das Kapitel zeigt auch, dass entsprechende Verschränkungen über sich strukturell wiederholende Auswahl-Praktiken als Technologien des Selbst auftreten, welche vergeschlechtlichte Subjektivierungen in Bezug auf Geschmack und Begehrenswert iterativ bearbeitbar machen. Anhand der diskutierten Beispiele beschreibe ich diese spezifische Verschränkung als wechselseitig aufeinander bezogene Relationen, als Verhältnis zwischen der Serialität des Begehrens und dem Begehren des Seriellen im Rahmen posttelevisueller Auswahl-dispositive.

In Kapitel 3 stehen posttelevisuelle Modulationen des Häuslichen im Kontext unterschiedlicher Ausnahmezustände im Vordergrund, die auf je spezifische Weise eine geschlechterpolitisch ambivalente Produktivität entfalten. Anhand der Analyse fiktionaler, faktualer, notstandskommunikativer und marketingstrategischer Verhandlungen von potenziell lebensbedrohlichen Ausnahmesituationen zeige ich, wie die Untersuchungsgegenstände eine mannigfaltige Ökologie für männlich-vergeschlechtlichende selbsttechnologischer Praktiken des (sich) schützenden Einrichtens und risikoaffinen Aufbrechens aufspannen und wie dabei wiederholt soldatische Männlichkeitsideale remediatisiert werden. Theoretisch orientieren sich die Analysen im Rahmen dieses Kapitels an den als wahlverwandt perspektivierten Begriffen der Tragetasche (Le Guin 2020 [1986]) und des Postheroischen (Bröckling 2018, 2020), die es vor allem erlauben, den Blick weg von vermeintlich heroischen Subjekten und hin zu den intermateriellen, infrastrukturellen Möglichkeitsbedingungen held*innenhafter Taten zu lenken. Anhand unterschiedlicher Videobeispiele aus dem Bundesdeutschen Produktionskontext nehme ich in Abschnitt 3.1 zunächst gezielte Versuche in den Blick, die zu Beginn der Covid-19-Pandemie unternommen wurden, um (posttelevisuell-serielle) Fernsehpraktiken nobilitierend in ein mediales Sicherheitsdispositiv des Zuhauses zu integrieren. Die Analyse verdeutlicht, wie die diskursive Rahmung (post)televisueller Medienhaushalte durch postheroische Kopplungen der Fernseh-(Serien-)Rezeption, des hedonistischen Einigeln im Privaten und (ironisch gebrochener) soldatischer Männlichkeit verschoben wurde. In einem diachronen diskursanalytischen Vergleich arbeite ich zudem heraus, mit welcher Rasanzen sich der diskursive Status medialer Konstellationen und der ihnen zugeschriebenen generationen- und klassenbezogenen Verhältnisse von Aktivität und Passivität im Kontext krisenspezifischer Anforderungen an mediale Sicherheitsdispositive und daran gekoppelte Geschlechterverhältnisse wandeln können. Das medienbestückte Zuhause wendet sich dabei vom schützenden Gehäuse zu einem passivierenden Käfig, aus dem es mithilfe einer besonderen Tragetasche in Form eines Rucksacks geradezu heroisch in die zu erkundende Außenwelt aufzubrechen gilt.⁸¹ Die letzten beiden Abschnitte machen den von Le Guin (2020) vorgeschlagenen Begriff der narrativen Tragetasche medienanalytisch produktiv, um die posttelevisuell-seriellen

81 Aus machverhältniskritischer Perspektive wird die Analogie des Rucksacks immer wieder angerufen, etwa durch Peggy McIntosh im Zuge einer antirassistischen Kritik eines weißen Privilegien-Rucksacks (»White privilege is like an invisible weightless knapsack of special provisions, maps, passports, codebooks, visas, clothes, tools and blank checks.«, McIntosh 2022 [1989]) oder als queer(end)-feministisches »killjoy survival kit«, wie es Sara Ahmed (2017, S. 235ff.) schnürt.

Webmuster zweier Serien zu untersuchen, die jeweils unterschiedliche planspielerische Zugänge zu krisenhaften Ausnahmesituationen vorschlagen. Aus dieser Perspektive befasse ich mich in Abschnitt 3.2 mit der fiktionalen Serie *ENDZEIT* (AUT, 2015), die auf narrativer Ebene die findige affektökonomische Abschöpfung diffuser Ängste vor multiplen Krisen durch den Verkauf von Prepper-Notfallrucksäcken verhandelt. Dabei zeige ich, dass die spezifische narrative Tragetasche von *ENDZEIT* Motive des Aufbrechens und Einrichtens nicht nur hinsichtlich der Erzählfäden rund um ihre männliche Hauptfigur verknötet, sondern dass die narrative Tragetasche auch die Serie selbst innerhalb gegenwärtiger Wandlungsprozesse des Fernsehens situiert und das Aufbrechen tradierter medialer Konstellationen mit dem sich Einrichten innerhalb neuer medialer Relationierungen vermittelt. Das Motiv der Notfallrucksäcke ist auch zentrales Element der ersten Staffel der faktualen posttelevisuellen Survival-Show *7 vs. WILD* (YOUTUBE/AMAZON 2021–), die ich in Abschnitt 3.3 behandle. Mit Bezugnahme auf akteur*in-netzwerk-theoretische Überlegungen zur Medialität von Gehäusen (Bartz et al. 2017) nehme ich die Notfallrucksäcke der Teilnehmenden dabei nicht als passive Speichermedien in den Blick, sondern diskutiere, inwiefern sie als kokonstitutiver Teil posttelevisueller Survival-Gefüge agieren, die Praktiken des Sich-Einrichtens im Risiko der kapitalozänen Wildnis Plausibilität und Machbarkeit verleihen. Deutlich wird dabei, dass den Rucksäcken im Rahmen der YOUTUBE-Serie eine – im Sinne Le Guins – buchstäblich tragende Rolle zukommt, indem sie Wissen, Materialitäten und Praktiken der im Wald ausgesetzten Survival-Netzwerke als formgebende Gehäuse zusammenhalten und in ihrer Spezifik allererst kogenerieren. Durch die Fokussierung auf die mediendispositiven Gelingensbedingungen der Serie und ihrer (post)heroisch porträtierten Überlebenskonstellationen spüre ich tragenden, interdependenten und sorgenden Dimensionen von Sozialität, Materialität und Medialität nach und arbeite dabei mannigfaltige, intramaterielle Gehäuse-Relationen heraus, die von Flaschen, Kleidungsstücken, Rucksäcken und Speicherkarten über emergente Medienhaushalte und heterogene Teile der Rettungskette bis hin zur posttelevisuellen Serialität der Serie selbst reichen. Die Analyse dieser tragenden Formationen zeigt auch, dass diese Gehäuse-Konstellationen im Rahmen der ersten Staffel von *7 vs. WILD* ebenso spezifische wie ambivalente Mann-Natur-Verhältnisse auf den Weg bringen, die zwischen kriegerrisch-soldatischen Figurationen (Wikinger und Prepper) und einer instrumentellen Ökomännlichkeit oszillieren. Deutlich wird in der Analyse nicht zuletzt, wie die Serie selbst auf die wiederholte Anreizung mannigfaltiger männlich-vergeschlechtlichen Selbsttechnologien angewiesen scheint, um die Bereitschaft der Teilnehmenden aufrechtzuerhalten, es sich – zumindest temporär – im Risiko der kapitalozänen Wildnis (medien)häuslich einzurichten. Noch deutlicher als in den ersten beiden Kapiteln werde ich anhand der Beispiele des dritten Kapitels somit verdeutlichen, dass und wie der posttelevisuelle Umbau von Medienkonsum und Häuslichkeit einerseits neue, auf den ersten Blick offenere und nicht-patriarchale Modelle von Männlichkeit stützt. Andererseits werde ich auch zeigen, wie dabei zugleich stets aufs Neue geschlechtlich hierarchisierte Formen von Handlungsmacht reproduziert werden, um die neue Medienkonstellation plausibel zu machen.

In den folgenden drei Kapiteln werde ich somit zeigen, wie die Reorganisation der serienbezogenen Formate und Praktiken des Plattformfernsehens in einer postfeminis-

tischen digitalmedialen Kultur unvermeidbar mit einer Reorganisation von Geschlechterverhältnissen verbunden ist und wie die fortlaufenden posttelevisuellen Innovationen sowohl zum Anlass für als auch zur Überwindung von Krisen der Männlichkeit produktiv gemacht werden. Anliegen dieses Buches ist es dabei aufzuzeigen, dass diese mitunter ambivalenten Wechselwirkungen zwischen (hegemonialen) Männlichkeiten und (plattformisiertem) Fernsehen gerade keiner abstrakt gültigen und ahistorischen Gesetzmäßigkeit folgen, sondern jeweils kontextspezifische Machteffekte zeitigen.