

3. Einrichten – Aufbrechen

Posttelevisuelle Modulationen des Häuslichen

»Eine Baum-Reise und eine Rhizom-Reise?
Aber nichts paßt richtig zusammen,
alles vermischt oder überschneidet sich.«
(Deleuze/Guattari 1992 [1980], S. 668)

»Der Held als Flasche, eine stringente Neubewertung. Ich hingegen schlage nun vor, die Flasche zum Helden zu küren.«
(Le Guin 2020 [1986], S. 14)

Klimakatastrophe, Krieg, Finanzkrise, Blackout, Pandemie: Die anhaltende und gewissermaßen auf Dauer gestellte Konjunktur einer zeitdiagnostischen »Rhetorik des Apokalyptischen« (Ballhausen et al. 2018, S. 11) fluktuierte in ihrer Intensität angesichts der Covid-19-Pandemie in den letzten Jahren zwischen Chronischem und Ereignishaftem.¹ Unter den Vorzeichen von Lockdown und Quarantäne modulierten hegemoniale Zeitregime wiederholt ihre Taktungen. Rhythmen, die öffentliche und private, reproduktive und produktive Sphären differenzieren, variierten im pandemischen Ausnahmezustand ihre Tempi, richteten sich neu aus und resonierten – zumindest temporär – mit den Verheißungen einer angesichts ihrer globalen Verbundenheit neu perspektivierbaren Verletzbarkeit.² Fernsehserien und ihre exzessive Rezeption im Modus des Binge-

1 Die gebotene Dringlichkeit steht unter den Eindrücken zur Entstehungszeit dieser Zeilen im Sommer 2020.

2 Aus politisch-philosophischer Perspektive wurden die Covid-19-Pandemie und ihre Begleiterscheinungen im Frühjahr 2020 intensiv durchdacht und kommentiert. Exemplarisch sei hier etwa auf Judith Butler (†2020) verwiesen, die mit Fokus auf den US-amerikanischen Kontext auf intersektionale Verschärfungen viraler Effekte im Rahmen eines kapitalistisch organisierten Gesundheitssystems eingeht, wohingegen Slavoj Žižek (†2020) autoritäre und liberale Formen biopolitischer Interventionen bespricht, während Paul Preciado (†2020) wiederum globale Notwendigkeiten und Potenziale diskutiert, durch Akte freiwilliger Mutation vom Virus zu lernen. Eine hilfreiche Übersicht und kritische Besprechung einzelner Beiträge liefert die Serie »Der Coronavirus und die Philosophie. Zwischen Biopolitik, »Ausnahmezustand« und der Hoffnung auf Revolution« von Christoph

Watchings wurden dabei unter Rückgriff auf medienwissenschaftliche Analysen³ hinsichtlich therapeutischer wie zeitstrukturierender Potenziale diskutiert (Pierce-Groveⁱ2020, Bartelⁱ2020, Horeck 2021, Alonso-Recarte 2022) und zu kokonstitutiven Elementen eines medialen Sicherheitsdispositivs der Abschottung in der als schützend imaginierten Isolation des Zuhauses.⁴

Angesprochen ist mit dem Aspekt televisueller Alltagsstrukturierung just jene temporale Ordnungsfunktion, deren heteronormativ-patriarchale Zeitlichkeiten von queer(end)-feministischen Analysen wiederholt machverhältniskritisch herausgearbeitet wurden (Modleski 2001 [1987], Needham 2009, San Filippo 2017, vgl. auch das erste Kapitel dieser Arbeit) und deren konkrete Formatierungen zudem verlässlich als Indikatoren technisch-medialer Transformationsprozesse herangezogen werden (Williams 2001 [1975], Dayan/Katz 2001 [1987], Spigel 2004). Die Verschränkung medialen Wandels ›des Fernsehens‹ mit der primär mit ihm assoziierten Erzählform der Serie geben die Autor*innen von *Die Fernsehserie als Agent des Wandels* zu bedenken, wenn sie den Serien-Hype der 2010er Jahre gar an das Verschwinden ihres ursprünglichen Trägermediums binden und lapidar konstatieren: »je weniger Fernsehen, desto mehr Serie.« (Beil et al. 2016, S. 7). Diese räumlichen (von Apparaten mit fixem häuslichem Standort) und zeitlichen (von linearen Programmstrukturen) Entkopplungen des Fernsehens wurden – wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln ausgeführt – mittlerweile als posttelevisuelles Fernsehen auf einen pointierten Begriff gebracht (Strangelove 2015), Veränderung und Transformation mitunter gar »als fundamentale Merkmale des Mediums generell« ausgewiesen (Keilbach/Stauff 2011, S. 159). Dass die andauernden (technisch-apparativen) Erneuerungen von Fernsehen dabei regelmäßig mediatisierte Geschlechterverhältnisse reartikulieren und umarbeiten, gilt als Konsens machverhältniskritischer Ansätze (u.a. Levine/Newman 2012a, Seier 2019) und wurde insbesondere hinsichtlich damit einhergehender Aushandlungen von Männlichkeiten auch in den beiden vorangegangenen Kapiteln mit jeweils unterschiedlichem thematischem Schwerpunkt herausgearbeitet.

Der Fokus meiner Beschäftigung mit gegenwärtigen posttelevisuellen Reaktualisierungen der seriellen Verschränkung von Männlichkeiten und Fernsehen lag in den bisherigen Kapiteln auf ermächtigenden Subjektivierungsversprechen, die spezifische Formen der Schaltbarkeit posttelevisueller Bilder mit sich bringen (Kapitel 1) sowie auf der soziotechnischen Koproduktion von Seriengeschmack, Algorithmen-gestützten

Hubatschke (ⁱ2020). Eine feministische Besprechung von Sorge und Solidarität angesichts Ambivalenzen von (gegenseitiger) Verwundbarkeit unter pandemischen Voraussetzungen unternimmt Jule Govrin (2022).

- 3 Spezielle Aufmerksamkeit erhält in diesem Zusammenhang die Studie zum Thema »Mediamarathoning« von Lisa Glebatis Perks, (2015) insbesondere der Abschnitt zu Rezeptionsmarathons audiovisueller (Fernseh-)Serien in Form von Binge-Watching (ebd., S. 29ff.).
- 4 Häusliche Sicherheit ist dabei entsprechend patriarchaler Geschlechterverhältnisse ungleich verteilt. Den Anstieg häuslicher patriarchaler Gewalt während der sogenannten Lockdowns belegen für Österreich etwa Zahlen und Daten, die von den Autonomen Frauenhäusern Österreich (ⁱ2024) gesammelt und online laufend aktualisiert werden. Eine Diskussion neuer Verletzbarkeiten und neuer Agency-Formen angesichts weiblicher Erfahrungen der Lockdowns in Italien liefert der Artikel von Claudia Lintner (ⁱ2022). Zur seriell-narrativen Bearbeitung von Geschlechterverhältnissen in Corona-Lockdowns siehe auch die Analyse von Gabriele Dietze (ⁱ2020).

Auswahlprozessen und Anhänglichkeiten posttelevisuell-serieller Begehrensstrukturen (Kapitel 2). Daran anknüpfend befasst sich dieses Kapitel mit posttelevisuellen Modulationen des Häuslichen im Kontext von Ausnahmezuständen, die – so meine These – eine zutiefst mannigfaltige wie ambivalente Ökologie für männlich-vergeschlechtlichende selbsttechnologise Praktiken des (sich) Einrichtens und Aufbrechens aufspannen. Um die eingangs bereits kurz angeführte regierungstechnologische Einbindung von häuslichen Fernsehpraktiken in pandemische Sicherheitsdispositive zu verdeutlichen, gehe ich in Abschnitt 3.1 zunächst auf einige entsprechende deutsch*sprachige Video-Kampagnen ein. Anschließend wende ich mich zwei posttelevisuell-seriellen Phänomenen zu. So bespreche ich in Abschnitt 3.2 anhand der Webserie *ENDZEIT* (AUT, 2015) eine fiktionale Annäherung an das Apokalyptische und befasse mich in Abschnitt 3.3 am Beispiel der ersten Staffel von *7 VS. WILD* (YOUTUBE/AMAZON, 2021–) schließlich mit faktualen Serialisierungen von Ausnahmezuständen außerhäuslicher Abenteuer-männlichkeiten.

Die verschiedenen Beispiele, denen ich mich im Folgenden widme, werden dabei von je unterschiedlich agierenden Gehäusen zusammengehalten. Insbesondere Rucksäcke spielen dabei als mobile und Mobilität ermöglichende Behältnisse eine buchstäblich tragende Rolle und bringen unter je unterschiedlichen Vorzeichen Verteilungen von Aktivität und Passivität, Innen und Außen, Mobilität und Sesshaftigkeit sowie Sicherheit und Risiko in Bewegung. Wie in den Einzelanalysen deutlich wird, beschäftigen sich die Beispiele dabei auch auf spezifische Weise mit gegenwärtigen Relationierungen von hegemonialen Männlichkeiten und (post)televisueller Häuslichkeit, einem polyvalenten Verhältnis, das in den letzten Jahren auch gehäuft aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick genommen wird. So hatte sich etwa Lynn Spigel (1992, 2001, 2016) bereits früh diskursanalytisch mit Ambivalenzen und remediatisierten Herausforderungen von hegemonialen Männlichkeitskonstruktionen angesichts des Einzugs des Fernsehens in die US-amerikanischen Haushalte sowie ihrer zusehenden Mobilisierung durch tragbare Geräte beschäftigt. Daran anknüpfend besprechen Elana Levine und Michael Newman (2012b) die Einführung und die Vermarktung neuer, hochauflösender Fernsehtechnologien als Versuche der klassenspezifischen Maskulinisierung von Medienhaushalten durch Annäherung an (bild)ästhetische Ideale (hoch)kulturell legitimerter Kunstformen. Monique Miggelbrink (2016, 2018) wiederum untersucht mit Bezugnahme auf Spigel geschlechtsspezifische Agency-Formationen, die mit unterschiedlichen Arten der »Vermöbelung« fernsehbezogener Apparate der westdeutschen Nachkriegszeit einhergehen. Anhand des innenarchitektonischen Programms der Zeitschrift *Playboy* arbeitet Paul Preciado (2012 [2010]) hingegen die Erfindung der kulturellen Figur des Jungesellen als spezifisch heterosexuell-männliche Aneignung des Häuslichen heraus, die sich insbesondere durch eine technikgestützte Intensivierung medienhäuslicher Agency vollzogen hat.⁵ Das Verhältnis von hegemonialen Männ-

5 Diesbezüglich lautet die These: »Die Transformation des heterosexuellen männlichen Amerikaners in einen Playboy setzte die Erfindung einer erotischen Alternative zum Einfamilienhaus der Vorstadt voraus, dem in der nordamerikanischen Nachkriegskultur vorherrschenden heterosexuellen Topos. [...] Man kann die Leitartikel der ersten *Playboy-Ausgaben* regelrecht als ein Manifest zur Befreiung des Mannes von der häuslichen Ideologie verstehen. Diese Befreiung sollte allerdings nicht wie für den Feminismus im Aufgeben der Häuslichkeit bestehen, sondern eher – und auf

lichkeiten und (post)televisueller Häuslichkeit steht in all diesen Arbeiten insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Sesshaftigkeit und der maskulinisierenden Überarbeitung des Häuslichen, kurz: des sich Einrichtens im Medienhaushalt zur Diskussion.⁶ Auch das hier nun folgende Kapitel dieser Arbeit interessiert sich für verschränkte Verhandlungen von Männlichkeit, Fernsehen, Innen-Außen-Dichotomien und performative Raumproduktionen. An die bereits vorliegenden Studien anknüpfend, versuche ich im Folgenden jedoch, entsprechende Praktiken des Einrichtens angesichts heterogener Ausnahmestände mit (vermeintlich) diametral gegenläufigen Praktiken des (mitunter heroisch inszenierten) Auf- und Ausbrechens aus dem privaten Medienhaushalt kurzzuschließen und den Ambivalenzen damit verbundener männlich-vergeschlechtlichender Verheißungen und Begehrlichkeiten gerecht zu werden. Die seriellen Analysegegenstände verhandeln das Changieren zwischen Einrichten und Aufbrechen dabei nicht nur als Motiv, sondern auch, indem sie die Abonnement-pflichtigen Streaming-Begehungen von Subscription-Video-on-Demand-Plattformen verlassen und sich innerhalb gegenwärtiger Wandlungsprozesse des Fernsehens entlang neuer medialer Relationierungen situieren. Durch ihren Fokus auf mitunter komplex miteinander verflochtene Ausnahmestände und multiple globale Krisen wie Pandemie und Klimakatastrophe verstehen sich die in diesem Kapitel anberaumten Untersuchungen insofern auch als gezielte Ergänzung zu zahlreichen bereits vorliegenden Studien (u.a. Bartz 2008, Levine/Newman 2012a, Stauff 2015, Spiegel 2016, Peil/Schwaab 2020, Hebben/Piepiorka 2025), die sich mit räumlichen Flexibilisierungen von alltäglichen Fernsehpraktiken durch tragbare Geräte wie Smartphones und Laptops und anderen Formen des App-basierten, portablen Medienkonsums beschäftigen.⁷

Den verlässlichen theoretisch-methodischen Referenzrahmen meiner Analysen bildet dabei Ursula Le Guins (2020 [1986]) sogenannte Tragetaschentheorie der Fiktion, eine ökofeministisch situierte Visualisierungstechnologie, die mir besonders geeignet scheint, Relationierungen von hegemonialen Männlichkeiten und (post)televisueller Häuslichkeit machtvoll kritisch in den Blick zu nehmen. Le Guin schließt mit ihren Ausführungen ausdrücklich an die von Elizabeth Fisher (1975) im Rahmen der feministischen Anthropologie formulierte Tragetaschentheorie menschlicher Evolution («carrier bag theory of human evolution») an, um daraus eine narratologische Theorie zu entwickeln. Dabei differenziert Le Guin Held*innengeschichten generierende Ereignisse (wie die prähistorische Mammutjagd) von Wiederholungen, die seriell-solidarische Verbun-

paradoxe Weise – in der Konstruktion eines spezifisch *männlichen* häuslichen Raums. [H.i.O.]« (Peciado 2012, S. 28)

- 6 Die Analyse von Spiegel beschäftigt sich zwar auf erkenntnisreiche Weise mit marketingstrategischen Versprechen des Aufbrechens (des zuvor in jahrelanger Arbeit mühsam über mediale Darstellungen kogenerateden Familienkreises) und mit der Etablierung einer spezifischen *indoor-outdoor*-Ästhetik, kommt allerdings zum Schluss, dass »die meisten Leute auf ihren tragbaren Geräten zu Hause fernsahen« (Spiegel 2016, S. 375).
- 7 Auch zur allgemeinen Tragbarkeit und Mobilität von Medien liegen zahlreiche Studien vor. Exemplarisch verweise ich hier auf die Forschung von Heike Weber (2008, 2017). Die Medialität von Batterien und Akkus, die Tragbarkeit und Mobilität elektrischer Medien erst ermöglichen, behandelt der Sammelband *Reichweitenangst* (Müggenburg 2021).

denheit generieren (etwa prähistorische Sammelpraktiken).⁸ Um diese Unterscheidung zu argumentieren, greift Le Guin Fishers feministisch-anthropologische These auf, dass der erste und damit menschliche Zivilisation inaugurierende Kulturgegenstand kein scharfes, schneidendes, tötendes Werkzeug gewesen sei – ein von patriarchalen Vorannahmen geprägter Mythos, der sich im androzentrischen Malestream zahlreicher wissenschaftlicher Disziplinen findet.⁹ Vielmehr sei der erste Kulturgegenstand nach Fisher ein – wie auch immer gestaltetes – trage- und speicherfähiges Gehäuse in Form eines Beutels gewesen. Le Guin wendet diese These nun narratologisch zur so betitelten Tragetaschentheorie des Erzählens (»carrier bag theory of fiction«) und nimmt damit zumindest drei Abgrenzungen gegenüber tradierten narratologischen Vorstellungen des Heldenepos¹⁰ vor:

»So hat der Held durch seine Sprachrohre, die Gesetzgeber, verfügen lassen, dass erstens die einzig legitime Erzählform jene des Pfeils oder Speers sei, die ›hier‹ beginnt, schnurstracks nach ›dort‹ führt und – tschack! – genau ins Schwarze trifft (und dabei ihr Ziel totschießt); dass zweitens der Konflikt das zentrale Anliegen jeglicher Erzählform, so auch des Romans, sei; und dass drittens eine Geschichte schlecht sei, in der er, der Held, nicht vorkomme.« (Le Guin 2020 [1986], S. 19)

Im Gegensatz dazu liegt der Fokus von Tragetaschen-Narrativen nach Le Guin zunächst auf dem (gewöhnlich) Alltäglichen statt auf dem (außerordentlich) Ereignishaften. Des weiteren wird Narration selbst weniger als (von Beginn an) (ziel)gerichteter Pfeil linearer, fortschreitender Handlungen verstanden sondern vielmehr als mitunter redundante, durchgängig serielle Praktik der Wiederholung.¹¹ Insbesondere dieser Fokus auf iterative Praktiken und Wiederholungen, Ritornellen und Rhythmen von Erzählungen prädestiniert das feministische Konzept der Tragetasche in meinen Augen für die Analyse der in diesem Kapitel zur Diskussion stehenden posttelevisuell-seriellen Phänomene. Schließlich geht es Le Guin eher um das Halten und um (er)haltende Praktiken des Speicherns, des Aufbewahrens, des Mobilisierens und des Transportierens statt um ein

8 Als Beispiel für eine populärkulturelle Vermittlung dieser beiden Praktiken sei hier nur am Rande auf PALEO (2021) verwiesen, ein kooperatives Survival-Brettspiel, das entlang frei kombinierbarer Module eine serielle Geschichte steinzeitlichen Überlebens erzählt. Gerade die in der Spielanleitung (ebd., Beiblatt S. 3) angeführte »Rucksack«-Spielvariante als besondere Herausforderung für Spieler*innen scheint mir im Zusammenhang mit Tragetaschentheorien erwähnenswert.

9 Exemplarisch sei an dieser Stelle auf entsprechende, fachspezifische Männlichkeitsvorstellungen prägende Technik-Ursprungs-Debatten in den Ingenieur*innen- und Maschinenbauwissenschaften verwiesen, wie sie etwa Tanja Paulitz (2012) aus wissenssoziologischer Perspektive eindrücklich nachzeichnet.

10 Hier absichtlich männlich vergeschlechtlicht.

11 Zur Kulturgeschichte des Pfeils forscht aktuell Rebekka Ladewig (2022) entlang der These, »dass die räumlichen Praktiken von Pfeil und Bogen, nicht zuletzt aber die Materialität und Physikalität der Bogenwaffe selbst mit der funktionalen Abfolge von Durchspannen und Entspannen des Bogens – und der Operation der Speicherung und Übertragung von Energie – den modernen Zeichengebrauch des Pfeils informiert haben.« (ebd.) Die Bedeutung des Pfeils als universalisiertem Start- und Play-Knopf von Fernbedienungen spielt auch in Abschnitt 1.1 der vorliegenden Arbeit eine Rolle.

Fortschrittsverständnis von Narration, welches auf Antagonie, Kampf und (in letzter Instanz) Tötungspraktiken baut, die retrospektiv heroisierend legitimiert werden:

»Ich würde sogar so weit gehen, zu sagen, dass die natürliche, angemessene, stimmige Form des Romans die eines Sacks, einer Tasche sein könnte. Ein Buch fasst Wörter. Wörter fassen Dinge. Sie tragen Bedeutungen. Ein Roman ist ein Medizinbündel, das Dinge in einem ganz bestimmten, wirkmächtigen Verhältnis zueinander und zu uns stehend fasst.« (ebd., S. 19)

Le Guin grenzt ihr Verständnis von Narration, das sie anhand der spezifischen Erzählform des literarischen Romans entwickelt, somit von Vorstellungen des Kampfes und der Linearität ab und fragt vielmehr nach den Möglichkeitsbedingungen von (menschlicher Agency zugeschriebenen) Handlungen und Praktiken, nach Beziehungsgeflechten und nach ermöglichten stetigen Wandlungsprozessen. Wer oder was trägt uns überhaupt und wen tragen wir?¹² In diesem Zusammenhang ist auch das diesem Kapitel vorangestellte Zitat Le Guins zu verstehen, in dem sie konsequenterweise Gefäße und Tragetaschen selbst als held*innenhaft beschreibt: »Ich hingegen schlage nun vor, die Flasche zum Helden zu küren.« (ebd., S. 14) Diese von Le Guin kraft ihrer Tragetaschentheorie paradigmatisch angestoßene Perspektivverschiebung wurde in den letzten Jahren vermehrt aufgegriffen¹³ und kann auch für medienkulturwissenschaftliche Überlegungen produktiv gemacht werden, die sich – wie dieses Kapitel – im weitesten Sinne mit Verschränkungen von seriellen Phänomenen, (medialen) Gehäusen und Speichermedien beschäftigen. Die mannigfaltigen Tragetaschen, Rucksäcke und Gehäuse, die anhand und durch die nachfolgend analysierten posttelevisuellen Serien und Phänomene in Erscheinung treten, geraten aus dieser Perspektive – so viel sei an dieser Stelle bereits vorweggenommen – sowohl als handlungsauslösende Objekte in den Blick, durch die Serienfiguren ihre spezifische Form männlich lesbarer Outdoor-Agency erst erhalten (ENDZEIT), als auch als kokonstitutive Teile spezifischer Netzwerke und Gefüge von posttelevisuellen Outdoor-Haushalten (7 vs. WILD). Und auch Medienhaushalte, die im pandemischen Ausnahmezustand auf besondere Weise bearbeitbar werden (#BESONDERHELDEN, #ERSTMALZUHAUSE), lassen sich mit Le Guin als klassen- bzw. geschlechtsspezifischer ›Schutzbehälter‹ perspektivieren, »wobei zu Hause schlichtweg eine weitere, größere Art

12 Im Vorwort zur englisch*sprachigen Neuauflage von Le Guins »Carrier Bag Theory of Fiction« erinnert Donna Haraway an die philippinische Jagd- und Sammel-Gesellschaft Agta als berührendes Beispiel einer Gesellschaft, deren Kooperation maßgeblich durch die Wertschätzung egalitärer Geschichten und ihrer Erzähler*innen getragen wird (Haraway 2019a, S. 18ff.). Vgl. dazu auch die ethnographische Studie »Cooperation and the evolution of hunter-gatherer storytelling«, die das Geschichtenerzählen (mitunter anhand von Fernsehserien) als menschliche Charakteristik im Sinne einer anthropologischen Konstante universalisiert (Smith et al. 2017).

13 So versammeln sich etwa die Beiträge des von Marie-Luise Angerer und Noam Gramlich herausgegebenen Sammelbands *Feministisches Spekulieren* rund um Le Guins Vorschlag, Geschichte(n) feministisch wiederzuerzählen. In der Einleitung des Bandes hält Gramlich fest: »Mit der Tragetasche zu fabulieren, die sowohl Kulturtechnik als auch Narrativ ist, ruft keine eskapistische Erlösungsgeschichte und keine Figur der friedvollen Sammlerin* zur Hilfe, sondern meint Prozesse kontinuierlicher Begegnungen und Veränderungen und damit den Versuch, eine Geschichte zu erzählen, die nicht an ihr Ende kommt.« (Gramlich 2020, S. 14)

von Beutel oder Tasche, ein Behältnis für Menschen ist« (Le Guin 2020, S. 17). Geschärft wird mithilfe einer an Le Guin anschließenden Perspektive dabei nicht zuletzt der Blick auf die klassische (bzw. ironisierte) Held*innenreise mit ihren vermeintlich klaren Polen der Aktivität und Passivität, die für tradiert-hegemoniale Männlichkeitskonstruktionen konstitutiv sind.

Entsprechende Ironisierungen von tradiertem Held*innentum lassen sich dabei auch unter dem Stichwort des Postheroischen besprechen, einem Begriff, der seit knapp zwanzig Jahren in sozial- wie kulturwissenschaftlichen Debatten angetroffen werden kann. Postheroische Phänomene heben sich von Phänomenen ›klassischen‹ Held*innentums gleich durch mehrerlei Verschiebungen ab, sei es hinsichtlich der Verortung in Bezug auf Logiken der Opferbereitschaft, sei es hinsichtlich des Singularitätscharakters entsprechender Figuren. Zeichnen sich heroische Held*innen-Figuren grundlegend durch eine quantitative Seltenheit und eine qualitative Verbindung mit Modalitäten des Kampfes aus, lassen sich insbesondere auch alltägliche Phänomene im Register des Postheroischen perspektivieren.¹⁴ Die – wie ich argumentieren würde: produktive – Unschärfe des Begriffs fasst Ulrich Bröckling so zusammen:

»Mal bezeichnet er eine spezifische Mentalität, dann wieder eine Etappe im Modernisierungsprozess oder einen Modus der Kriegführung. Postheroisch kann sich aber ebenso auf einen zeitgemäßen Führungsstil beziehen oder ein Politikverständnis charakterisieren, das den Traum des Durchregierens aufgegeben hat. Generell werden auch Einstellungen so bezeichnet, die allergisch auf Pathosformeln reagieren, für Appelle an Opferbereitschaft taub sind und zur Verehrung großer Männer allenfalls ein ironisches Verhältnis pflegen.« (Bröckling 2018, S. 21)

Aufgrund der Vielschichtigkeit dieses Begriffs, der bisweilen bewusst die Nähe zum Alltäglichen, zum Gewöhnlichen, zum Langweiligen zulässt (wenn nicht nachgerade sucht), sowie aufgrund der damit einhergehenden grundsätzlichen Infragestellung und Umwertung von Held*innentum weist das Postheroische in meiner Lesart Anzeichen einer Wahlverwandtschaft mit der Le Guin'schen Tragetaschentheorie des Erzählens auf. Gerade an diesem Knotenpunkt liegt nach meinem Dafürhalten auch das analytische Potenzial einer dezidiert postheroischen Tragetaschentheorie für die in diesem Kapitel besprochenen Reartikulationen, Verschiebungen und Umarbeitungen von (mitunter soldatischen) Männlichkeitsidealen: Videoclips, die während Covid-19-

14 Eine ausführlichere Beschäftigung liefert Bröckling (2020) in einer eigenen Monographie. Bereits dreizehn Jahre vorher hat Herfried Münkler (2007) grundlegende Überlegungen zum Begriff des Postheroischen angestellt. Angesichts des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine beschäftigt sich auch Isabell Lorey (2022) in ihrer Analyse der unterschiedlich mit Heldentum kokettierenden Inszenierungen kriegerischer Männlichkeit bei Wladimir Putin und Wolodymyr Selenskyj, ohne dabei jedoch explizit auf den Begriff des Postheroischen zu rekurrieren. Mit Bezug auf männliches Heldentum angesichts der Industrialisierung von Kriegsführung seit dem Ersten Weltkrieg betont auch Connell (2015), dass die Techniken eines industrialisierten Krieges so gut wie nichts mehr mit Konventionen des Heldentums zu tun hätten. Nichtsdestotrotz sei das Klischee des männlichen Helden kulturell alles andere als irrelevant: »Irgendetwas muss die Armeen ja zusammen und die Männer bei der Stange halten, zumindest soweit, um eine gewisse Effektivität bei der Gewaltanwendung gewährleisten zu können« (ebd., S. 281).

pandemischer Hochphasen biopolitisch intervenieren sollten, geraten mithilfe einer (postheroischen) Tragetaschentheorie hinsichtlich ihrer intendierten regierungstechnologischen Umwertung des Zuhauses und der Verschiebung des diskursiven Status von (post)televisuellen Medienhaushalten in den Blick; posttelevisuelle Rahmungen, Taktungen und Distributionsformen einer fiktionalen Erzählung werden als spezifisches mediales Webmuster einer Tragetasche des seriellen Erzählens erkennbar; das abenteuerliche Aufbrechen ins Freie, um sich – ausgestattet nur mit dem Allernötigsten – im Risiko der Wildnis häuslich einzurichten und sich so die eigene Männlichkeit zu beweisen, erweist sich als postheroische Geschichte, deren Protagonisten konstitutiv mit den intermateriellen, tragenden Verbindungen ihrer Survival-Netzwerke verstrickt sind. Dies und Vieles mehr vermag die postheroische Tragetasche als feministische Visualisierungstechnologie kenntlich zu machen. Im Zuge der folgenden Auseinandersetzungen bildet die (postheroische) Tragetasche jedoch nicht bloß den prädestinierten theoretisch-methodisch tragenden Rahmen dieses Kapitels, um den analytischen Blick auf spezifische haltende Potenziale der Beispiele zu fokussieren. Vielmehr formiert die Tragetasche als ästhetisch-narratives Konzept auch Aufbau und Struktur dieses Kapitels sowie seiner einzelnen Abschnitte und deren serielle Rahmungen.

3.1 Pandemische Ausnahmezustände des häuslichen Fernsehens

»Alle wollen was von dir
Sogar deine Eltern wollen,
dass du rebellierst
Lehrer wollen, dass du im Bio-Laden kaufst
Minister fordern dich zu Sitzblockaden auf
Alle auf sie mit Gebrüll
Auf die Couch, auf der wir chillen
Rebellion und Subversion
Sind Regierungsposition«
(ANTILOPEN GANG & ZUGEZOGEN MASKULIN
2021)

Die Frage, welcher Umgang mit (häuslichen) Abschottungspraxen angesichts der Covid-19-Pandemie für wen wie notwendig, angemessen, vertretbar und zumutbar sei, beherrschte seit (spätestens) Anfang 2020 globale öffentliche Debatten und nationale Fernschirme gleichermaßen.¹⁵ Die Polyvalenz der zur Diskussion gestellten und umge-

15 Für den US-amerikanischen Kontext betont Butler bereits in der pandemischen Frühphase die Exklusivität einer solchen Fokussierung auf das Zuhause: »The imperative to isolate coincides with a new recognition of our global interdependence during the new time and space of pandemic. On the one hand, we are asked to sequester ourselves in family units, shared dwelling spaces, or individual domiciles, deprived of social contact and relegated to spheres of relative isolation; on the other hand, we are faced with a virus that swiftly crosses borders, oblivious to the very idea of national territory. But not everyone has a household or a ›family‹ and increasing numbers of the population in the US are homeless or transient. So ›the household‹ is figured as a space of protection, but that is hardly true for many people.« (Butler ¹2020)

setzten biopolitischen Vorgangsweisen reichte dabei von direkten staatlichen Zwangsmaßnahmen zur Eindämmung viraler Dynamiken durch autoritäre Systeme (inklusive dem Zuschweißen von Wohnungstüren durch das Militär) über neoliberale Parzellierungen selbstverantwortlich(gemacht)er Hygienegemeinschaften bis hin zu nekropolitisch angehauchten Strategien der Durchseuchung.¹⁶ Wie Preciado (2020) anmerkt, scheint dabei

»[e]ine der fundamentalen biopolitischen Veränderungen, die sich im Rahmen der pharmapornografischen Techniken abzeichnen, die gegen Covid-19 in Stellung gebracht werden, darin [zu bestehen], dass nicht länger die traditionellen Institutionen der Einschließung und der Normalisierung die Zentren der Produktion, des Konsums und der politischen Kontrolle zu sein scheinen, sondern das persönliche Domizil, der einzelne Haushalt, das Privathaus.« (ebd.)

Für den deutschsprachigen Raum finden sich diesbezüglich zahlreiche Versuche der augenzwinkernden Plausibilisierung gesundheitspolitischer Maßnahmen, die zu verantwortungsbewusstem individuellem Handeln aufrufen. Die Beispiele, die ich im Folgenden bespreche, können dabei als strategische Versuche der Integration von Medienpraktiken in mediale Sicherheitsdispositive verstanden werden. Indem häusliches Nichts-Tun und Fernsehen bzw. Nichts-Tun *durch* Fernsehen in der pandemischen Sicherheitsdebatte zu einem individuell leistbaren (und zu leistenden) Beitrag der Pandemiebekämpfung werden, sind die analysierten Beispiele – so mein Vorschlag – als Teil

16 Der insbesondere durch Achille Mbembe (2003) geprägte Begriff der Nekropolitik schließt unter invertierten Vorzeichen an das machtheoretische Konzept der Biopolitik bei Foucault an. Den Begriff der Parzellierung entlehne ich an dieser Stelle Foucaults Auseinandersetzungen mit dem machtheoretisch gänzlich verschieden gelagerten prä-epidemiologischen Maßnahmen zum Umgang mit der Pest auf der einen und mit Lepra auf der anderen Seite: »Wenn es wahr ist, daß die Ausschlussrituale, mit denen man auf die Lepra antwortete, bis zu einem gewissen Grad das Modell für die große Einsperrung im 17. Jahrhundert abgegeben haben, so hat die Pest das Modell der Disziplinierungen herbeigerufen. Anstelle einer massiven und zerteilenden Grenzziehung zwischen den einen und den andern verlangt die Pest nach vielfältigen Trennungen, nach individualisierenden Aufteilungen, nach einer in die Tiefe gehenden Organisation der Überwachungen und der Kontrollen, nach einer Intensivierung und Verzweigung der Macht. Der Leprakranke wird verworfen, ausgeschlossen, verbannt: ausgesetzt; draußen lässt man ihn in einer Masse verkommen, die zu differenzieren sich nicht lohnt. Die Pestkranken hingegen werden sorgfältig erfasst und individuell differenziert – von einer Macht, die sich vervielfältigt, sich gliedert und verzweigt. Die große Einsperrung auf der einen Seite und die gute Abrichtung auf der andern; die Aussetzung der Lepra und die Aufgliederung der Pest; die Stigmatisierung des Aussatzes und die Analyse der Pest. Die Verbannung der Lepra und die Bannung der Pest – das sind nicht dieselben politischen Träume. Einmal ist es der Traum von einer reinen Gemeinschaft, das andere Mal der Traum von einer disziplinierten Gesellschaft. Es handelt sich um zwei Methoden, Macht über die Menschen auszuüben, ihre Beziehungen zu kontrollieren und ihre gefährlichen Vermischungen zu entflechten. Die verpestete Stadt, die von Hierarchie und Überwachung, von Blick und Schrift ganz durchdrungen ist, die Stadt, die im allgemeinen Funktionieren einer besonderen Macht über alle individuellen Körper erstarrt – diese Stadt ist die Utopie der vollkommen regierten Stadt/Gesellschaft. Die Pest (jedenfalls die zu erwartende) ist die Probe auf die ideale Ausübung der Disziplinierungsmacht.« (Foucault 1994 [1975], S. 254f.)

einer spezifischen medialen Gouvernamentalität des Zuhauses unter pandemischen Vorzeichen zu lesen.¹⁷ Als solche verschränken die im Folgenden analysierten Beispiele der Deutschen Bundesregierung und der Supermarktkette PENNY den Rückzug in den mediatisierten Haushalt auf spezifische und durchaus ambivalente Weise mit posttelevisionellen aktiv-passiv-Verteilungen, Generationenkonflikten und (post)heroisch-soldatischen Männlichkeitskonzeptionen.¹⁸

Meine Analyse der Kampagne der Deutschen Bundesregierung legt den Fokus auf unterschiedliche explizit postheroische Inszenierungen einer implizit adressierten Logik des Quasi-Soldatischen, die durch Motive der Aufopferung, Männlichkeit und militärischer Usancen auf spezifische Weise angerufen werden. Daran anknüpfend nehme ich anhand zweier Werbevideos einer Supermarktkette, die im zeitlichen Abstand von anderthalb Jahren veröffentlicht wurden, einen diachronen diskursanalytischen Schnitt vor, der tonale Verschiebungen im gesellschaftspolitischen Umgang angesichts einer auf Dauer gestellten pandemischen Situation sichtbar macht. Darüber hinaus wird in der Analyse deutlich, inwiefern dieser gesellschaftspolitische Umgang und damit einhergehende Haltungen, Hoffnungen und Sehnsüchte genuin mit Vorstellungen vom Zuhause als Medienhaushalt verschränkt sind.

Postheroisches Einrichten im sicheren Zuhause: #BESONDEREHelden

Insbesondere die dreiteilige (miniserielle) Video-Kampagne »Zusammen gegen Corona«, die von der Deutschen Bundesregierung im Herbst 2020 (konkret am 14., 15. und 16. November) unter dem Hashtag #BESONDEREHelden lanciert wurde, wandelt das televisionell mediatisierte Nichts-Tun¹⁹ und den (bürgerlichen) Rückzug in das als schützend imaginierte private Zuhause im Zuge der Pandemie zum slacktivistisch-singulären²⁰ Projekt der Selbstsorge. Doch damit nicht genug: Schließlich rahmt die Kampa-

-
- 17 Die aufmerksamkeitsökonomische Sonderstellung der Serie *TIGER KING: MURDER, MAYHEM AND MADNESS* (NETFLIX, 2020–2021), die im März 2020 und damit in zeitlicher Nähe zur weitreichenden Umsetzung pandemischer Isolationsmaßnahmen veröffentlicht wurde, bespricht Claudia Alonso-Recarte (2022) entlang einer Parallelisierung der Einsperrungspraktiken von menschlichen und nicht-menschlichen Tieren.
 - 18 Auch wenn ich im Rahmen dieser Arbeit nicht näher darauf eingehen kann, sei in diesem Zusammenhang auch auf jene besondere geschlechterpolitische Dynamik der Pandemie verwiesen, die sich um die (mitunter gewaltvoll entladene) Aversion vor Schutzmasken (sowohl MNS als auch FFP2) entwickelt hat und in der eine Anerkennung von (eigener) körperlicher Verletzbarkeit unter den regressiven bis reaktionären Vorzeichen eines Männlichkeitsverlusts thematisiert wurde. Rebecca Solnit (2020) spricht dabei von Männlichkeit als radikalem Egoismus.
 - 19 Das mehr als benachbarte Verhältnis von Fernsehen und Langeweile besprechen etwa Stephan Trinkaus und Susanne Völker (2015) einschlägig.
 - 20 Zunächst überwiegend derogativ verwendet, um politisches Engagement wertend in offline- und online-Aktivismus zu unterteilen, hat der Begriff Slacktivism seit seinem Aufkommen eine Umwertung erfahren. So halten etwa Mathias Klang und Nora Madison in Bezug auf die ursprüngliche, abwertende Verwendung fest: »This criticism, however, seems to intentionally ignore the reality of the interconnectedness of online and offline environments. Digital participation is here to stay, it is an inevitable part of social movements, activism, and protest. Moreover, the technology brings with it a range of benefits for the organization and dissemination of activism in addition to innovative forms of protest. It is therefore harmful to dismiss this technologically mediated reality and it

gne diese Praktiken des häuslichen sich Einrichtens darüber hinaus augenzwinkernd als notwendige Aufopferungen für die nationalstaatliche Gemeinschaft. Es handelt sich bei pandemischen Intensivierungen der Sesshaftigkeit im eigenen Medienhaushalt demnach nicht nur um das Projekt von Einzelnen, sondern um eine gesellschaftliche Aufgabe und mitunter staatliche Vorgabe.²¹

Abb. 19: Kriegsdokumentarische Inszenierung im Video #BESONDEREHELDEN – ZUSAMMEN GEGEN CORONA 1



Quelle: Still des Videos #BESONDEREHELDEN – ZUSAMMEN GEGEN CORONA 1 der Deutschen Bundesregierung, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/besonderehelden-1-1811518> (mittlerweile nicht mehr online verfügbar, Zugriff am 14.06.2022).

Die narrative Rahmung der drei kurzen Clips besteht darin, dass ANTON, LUISE und TOBI, drei bundesdeutsche Zeitzeug*innen der Covid-19-Pandemie, im mockumentarisch zitierten Gattungsstil einer Kriegsdokumentation (Abb. 19) jeweils etwa zwei Minuten lang Einblicke in die Erinnerungen ihrer Erfahrungen als Jugendliche während der Ausgangsbeschränkungen in Form von Lockdown-, Quarantäne- und Isolationsmaßnahmen geben. Die Clips arbeiten somit mit zwei distinkten Zeitebenen, deren Diskrepanz Rezipient*innen zugleich die Drastik der Situation und Möglichkeiten für eigenes Handeln vor Augen führen soll: Angesiedelt in einer nicht genauer bestimmten fernen Zukunft, die mobilär jedoch unmissverständlich einer bürgerlichen 50er-Jahre Retro-Ästhetik verhaftet ist, beginnen die Videos mit autobiographischen Erzählungen der

is vital to consider its strengths and weaknesses for any given movement.« (Klang/Madison 2020, S. 40)

- 21 Eine Lesart der Kampagne als (quasi idealtypisch) postheroische Inszenierung wie sie etwa Ulrich Bröckling in einer Episode des Podcasts GENERATOR (2020) vornimmt, scheint mir ebenso plausibel wie medientheoretisch unterkomplex.

Protagonist*innen,²² die ältere und hochaltrige Erwachsene sind. Die kurzen Videos liefern damit zunächst eine historisierende Perspektivierung des Ausnahmezustands, der durch diese Rückschau als zeitlich begrenztes Phänomen, als Krise mit Ablaufdatum gerahmt wird. Selbst die Einrichtung der Zukunft scheint dabei zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Videos im Herbst 2020 zu versprechen: Irgendwann wird alles wieder wie früher (Abb. 19). Zugleich laden die Erzählungen der Zeitzeug*innen die alltäglichen pandemischen Erfahrungen, Erleb- und Erleidnisse im Modus der Retrospektive nachträglich bzw. tagesaktuell mit Sinn auf und überführen die als nichtig deklarierten Entbehrungen der Ausgangsbeschränkungen mittels einer Aufopferungs-Logik in eine postheroische Held*innenerzählung. So narrativiert die Stimme des hochaltrigen Zukunfts-ANTON aus dem Off die auf der Bildebene sichtbaren Praktiken des häuslichen (konkreter: wohnzimmerlichen; noch konkreter: couchgebundenen) Fernsehens augenzwinkernd zur postheroischen Held*innentat:

»Ich glaube das war im Winter 2020 als das ganze Land auf uns schaute. Ich war gerade 22 geworden, studierte Maschinenbau in Chemnitz, als die zweite Welle kam. 22, in diesem Alter will man doch feiern, studieren, jemanden kennen lernen, all so was oder mit Freunden einen trinken gehen. Doch das Schicksal hatte andere Pläne mit uns. [Schnitt auf das Gesicht des jungen ANTON] Eine unsichtbare Gefahr bedrohte alles, woran wir glaubten. Und das Schicksal dieses Landes lag plötzlich in unseren Händen. Also fassten wir all unseren Mut zusammen und taten, was von uns erwartet wurde. Das einzig Richtige. Wir taten: [dramatische Pause, Schnitt auf den auf der Couch liegenden jungen ANTON] Nichts. Absolut gar nichts, waren faul wie die Waschbären. Tage- und nächtelang blieben wir auf unserem Arsch zuhause und kämpften gegen die Ausbreitung des Coronavirus. Unsere Couch war die Front und unsere Geduld war unsere Waffe. [Licht] Wissen Sie, manchmal muss ich fast ein bisschen Schmunzeln, wenn ich an diese Zeit zurückdenke. Das war unser Schicksal. So wurden wir zu Helden, damals, in diesem Coronawinter 2020. [Blick in die Kamera, Schnitt, Texteinblendung: »Werde auch du zum Helden und bleib zuhause. Zusammen gegen Corona. Die Bundesregierung«]« (#BESONDEREHelden 1, ^v2020)

Ergänzend dazu suggeriert auf der Bildebene eine Montage die Monotonie des fernsehenden Nichts-Tuns, in welcher der als weiß lesbare Jugendliche ANTON verschiedene Modi des »auf der Couch Lümmeln« durchdekliniert und schlampig herumliegende Chips-Packungen integraler Teil des »Schlachtfelds« werden.²³ Während ANTON also laut Erzählung vorgeblich die gesamte Ausgangssperre auf der Couch zu verbringen scheint, öffnet sich in der letzten historischen Einstellung des Videos im Hintergrund die Wohnungstür und eine zweite Person tritt mit Essen in Form zweier Pizzaschachteln in den

22 Bauchbinden stellen die besonderen Held*innen wie folgt vor: »ANTON LEHMANN – Im Einsatz 2020 in Chemnitz, Sachsen« (Abb. 19), »LUISE LEHMANN – Im Einsatz 2020 in Chemnitz, Sachsen« und »TOBI SCHNEIDER – Im Einsatz 2020 in Bochum, NRW«.

23 Unter den entgegengesetzten Vorzeichen einer medieninduzierten Aktivierung bespricht Markus Stauff (2015, S. 133ff.) eine (vermeintliche) Krise etablierter fernsehender Körperhaltungen angesichts der zunehmenden Nutzung von Second Screens, also zweiten Bildschirmen, welche den Fernsehschirm individuell erweitern oder ergänzen können (etwa, wenn auf Smartphones Zusatzinformationen zur laufenden Sendung recherchiert werden).

Raum, woraufhin beide einander grüßend eine Hand zum – ironisch gebrochenen – Salut an die Schläfe heben. Wie im zweiten Clip (#BESONDEREHelden 2^v2020) klar wird, handelt es sich dabei um LUISE LEHMANN, die Partnerin von ANTON, die sich für die Nahrungsbeschaffung held*innenhaft ins Freie begeben hat und deren geglückte wie erfolgreiche Rückkehr in die schützenden vier Wände mit einem ambivalenten Zitat dieser militärischen Gruß-Geste beidseitige Anerkennung findet.

Abb. 20: Ironisch gebrochenes Salutieren im Video #BESONDEREHelden – ZUSAMMEN GEGEN CORONA 2



Quelle: Still des Videos #BESONDEREHelden – ZUSAMMEN GEGEN CORONA 2 der Deutschen Bundesregierung, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/besonderehelden-2-1811526> (mittlerweile nicht mehr online verfügbar, Zugriff am 14.06.2022).

Im zweiten Video wiederholt ANTON dieses locker-lässige Salutieren zudem mit einer gebackenen Hühnerkeule, wodurch die Geste als bewusste Setzung betont wird (Abb. 20). Diese Form des Salutierens kann damit als symbolische Überaffirmation soldatisch-militärisch-männlicher Sicherheits- und Schutzlogiken gelesen werden, die – bei gleichzeitiger Konnotation mit Fast-Food-Nahrung – einen spielerischen Umgang mit dem staatlichen Befehl ermöglicht, zuhause zu bleiben. Die bereits in frühen fernsehwissenschaftlichen Auseinandersetzungen identifizierte fundamentale Verschränkung von Unterhaltungsmedien (in Form spezifischer Fernsehpraktiken) und dem – mitunter exzessiv-impulsiven – Verzehr von Nahrung wird in der Video-Kampagne somit zur Möglichkeitsbedingung eines sich in der Isolation des Medienhaushalts einrichtenden, verantwortungsvollen jugendlich-bürgerlichen Subjekts.²⁴

24 So führt etwa John Hartley (2002) in seinem klassischen »Kühlschrank«-Text die Etablierung von Fernsehen als häuslichem Phänomen mit der Etablierung des Kühlschranks eng. Tania Modleski (2002) wiederum bespricht die Nahrungszubereitung beim Fernsehen hinsichtlich der diesbezüglichen Interferenzen von Rhythmen der Rezeption und jenen der Reproduktion. Auf aktuelle

Die mit dieser Rahmung einhergehende Entnennung von berufs- und klassenspezifischen Verteilungen der Möglichkeit des häuslichen Rückzugs wurde in der medialen Berichterstattung und insbesondere auf Social Media ausführlich thematisiert und als spezifische Form des Klassismus kritisiert, die der Kampagne zu eigen sei.²⁵ Entsprechende Einwürfe bezüglich Klasse wären dabei im Hinblick auf intersektionale Verschränkungen von Dynamiken der Privilegierung und Diskriminierung um die Machtvektoren Alter und Geschlecht zu ergänzen. Aus einer solchen Perspektive ließe sich argumentieren, dass die durch ANTON im Voice-Over explizierte Thematisierung von Verzicht und Askese zugleich eine (proto)normalistische Setzung hedonistisch-jugendlicher Freiheit suggeriert, die im Covid-19-bedingten Krisenfall notwendigerweise (als Quasi-Schicksal) zum Wohle des nationalen Wohlergehens aufgeschoben, wenn nicht gar zur Gänze aufgehoben werden muss. Angerufen und perpetuiert sind damit nicht zuletzt chrononormative²⁶ Erwartungshaltungen eines ahistorisch mit Aktivität, Erlebnis und Abenteuer außer Haus verknüpften Lebensabschnitts: Der Jugend.

Die Bezugnahme auf eine normative Ineinsetzung von Jugend mit außerhäuslicher Aktivität vollzieht sich in den drei Clips jedoch nicht einheitlich. Präsentieren die ersten beiden Videos der Lebens(abschnitts)partner*innen ANTON und LUISE Nichts-Tun im Modus des Fernsehens explizit als Ausnahme und Sonderfall eines ansonsten durchaus mit Aktivität assoziierten Lebensstils,²⁷ so operiert die Erzählung von TOBI, einem als weiß lesbaren Videospiel-Nerd, im dritten Clip anhand einer bemerkenswerten diskursiven Verschiebung. Bemerkenswert scheint mir diese Verschiebung insbesondere deshalb, da sie sich auf die staatlich befeuerte Umwertung eines als grundlegend faul und passiv wahrgenommenen Normalzustands bezieht. Dabei wendet der Clip von TOBI eine im neoliberal-kapitalistischen Werte-Register definierte und meist verlässlich angeprangerte Faulheit (im Sinne ostentativ scheiternder Subjektivierungen als unternehm-

On-Demand-Fernsehkulturen gemünzt bespricht Kim Carina Hebben (2022) hingegen die Parallele des sich Einverlebens von Essen und Medien.

- 25 Exemplarisch sei hier aus einem Kommentar von Andrej Reisin mit dem Titel »Heldenhaftes Gammeln: Appell aus der Wohlstandsblase« zitiert: »Das heldenhafte Zuhausebleiben entpuppt sich so als Ideologie der oberen Schichten mit akademischer Ausbildung, die ihrer Erwerbstätigkeit vom heimischen PC aus nachgehen und sich auf Twitter über Regelbrecher echaffieren können.« (Reisin 2020)
- 26 Auf einige Facetten des Begriffs Chrononormativität gehe ich im ersten Kapitel dieser Arbeit näher ein.
- 27 Auch Zukunfts-LUISE, die als einziges weiblich lesbares Testimonial der Miniserie ihre Erinnerungen nicht allein, sondern im Beisein ihres Partners ANTON erzählt, betont gleich mehrmals die als bemerkenswert hervorgehobene Verbindung von Jugend und Häuslichkeit: »2020, ja das ist lange her. Wir hatten uns gerade eben kennengelernt und wir waren neugierig auf das Leben, auf unsere gemeinsame Zukunft. Aber dann änderte sich plötzlich alles und das ganze Land schaute voller Hoffnung auf uns junge Leute. Wir fassten uns ein Herz und taten [dramatische Pause] nix. Wir schimmelten zuhause rum, trafen möglichst wenige Leute und verhinderten damit die Ausbreitung von Covid-19, dieser unsichtbaren Gefahr, die nicht nur unser Land, sondern die ganze Welt bedrohte. Wenn Sie mich heute fragen, wie wir jungen Leute das damals ausgehalten haben und so tapfer zuhause rumgammeln konnten. [Lacht] Vielleicht stimmt es, wenn die Leute damals sagten: Besondere Zeiten brauchen besondere Helden. Und weiß Gott, ja, das waren wir. Wir waren besondere Helden. [LUISE lässt den Kopf mit einem erleichterten Lachen auf die Schulter von ANTON fallen].« (#BESONDEREHelden 2 2020)

merisches Selbst) temporär zum ehrbaren Dienst an der Gemeinschaft. Als symbolischer Beleg dieser Verschiebung fungiert eine Verdienstmedaille, die Tobi für sein exzessiv betriebenes Videospielen verliehen wurde und Videospielen im Unterhemd im pandemischen Notfall als temporär nicht nur akzeptierte, sondern erstrebenswerte Form des Slacktivismus auszeichnet (Abb. 21).²⁸

Abb. 21: Stolz präsentierte Ehrenmedaille im Video #BESONDEREHelden – ZUSAMMEN GEGEN CORONA 3



Quelle: Still des Videos #BESONDEREHelden – ZUSAMMEN GEGEN CORONA 3 der Deutschen Bundesregierung, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/besonderehelden-3-1811534> (mittlerweile nicht mehr online verfügbar, Zugriff am 14.06.2022).

Während die ersten beiden Videos die soldatische Logik in Form des ironisierten Salutierens primär als (nahrungsbezogene) Praktik inszenieren, bringt TOBIs Clip vielmehr ein soldatisches Makeover in Form militärisch assoziierter Artefakte zur Geltung. Tradierte Charakteristika des Soldatischen werden dabei sowohl durch die Ehrenmedaille mit der Inschrift »Du bist ein Held« angerufen, als auch durch die neue Ausrüstung in Form einer Schildmütze und eines im angedeuteten Camouflage gemusterten Shirts mit abgerissenen Ärmeln. Spätestens mit dem Aufleuchten der postheroischen »Helmsammlung« nach dem obligatorischen Schnitt (quasi TOBIs

28 So erzählt Zukunfts-Tobi im Voice-Over: »[P]lötzlich war ich ein Held, ein Idol, ein Musterbürger. [Lacht] Zugetraut hätte mir das niemand. [Schnitt auf Tobi am PC] Bevor Corona ausbrach war ich ohne Zweifel die faulste Socke, die je durch dieses Land geschlichen ist. Ich habe meine Wohnung so gut wie nie verlassen, zockte ohne Ehrgeiz und aß kalte Ravioli direkt aus der Dose, denn ich war zu faul, sie mir warm zu machen. Meine Freunde nannten mich den faulen Tobi, aber ich war auch zu faul um mich darüber aufzuregen. Ja, als dann Corona ausbrach blieb ich der gleiche faule Sack, der ich vorher auch gewesen bin. [Schnitt auf »neuen« Tobi am PC] Aber im Gegensatz zu mir hatte sich die Welt verändert.« (#BESONDEREHelden 3^y2020)

wortwörtlicher Glow-Up-Moment)²⁹ wird deutlich, dass TOBIS ehemals emphatisch vorgetragene faule Verweigerungshaltung zum aktiven Dienst am nationalstaatlich organisierten Gesundheitssystem umgewertet und mit aufopferungsvoller – wenn auch als ›besonders‹ attribulierter – Held*innenhaftigkeit aufgeladen wird.³⁰ Indem gerade TOBIS Gestaltung des Zuhausebleibens mit einer Ehrenmedaille gewürdigt wird, erhält das in Videospielen mittlerweile gängige Belohnungssystem sogenannter Achievements³¹ eine analoge Entsprechung und verschränkt damit die temporäre Aufwertung einer spezifischen Form nerdiger Gaming-Männlichkeit mit einer postheroisch-soldatischen Schutzlogik und einer bewusst als faul, schlampig und unverwertbar inszenierten Häuslichkeit im pandemischen Ausnahmezustand.

Kippbilder der (Un-)Behaglichkeit: #ERSTMALZUHAUSE und DER WUNSCH

Deutlich früher als die Deutsche Bundesregierung veröffentlichte die Supermarktkette PENNY bereits am 8. April 2020 anlässlich der ersten Bundesdeutschen Ausgangsbeschränkungen im Zuge der Covid-19-Pandemie unter dem Hashtag #ERSTMALZUHAUSE einen im Fernsehen und Internet verbreiteten Werbespot mit dem Titel WIR FEIERN ALLE STUBENHOCKER. Der eilig aus Stock Footage zusammengestellte Clip kann dabei hinsichtlich der humoristischen Pointe und der audiovisuellen Gestaltung als Vorlage der #BESONDEREHELDEN-Kampagne verstanden werden. Bereits der Titel lässt eine Aufwertung von emphatisch gelebter bzw. (im doppelten Wortsinn) gewohnter Sesshaftigkeit im pandemiebedingten Ausnahmezustand anklingen. Epische Musikunterlegung unterstreicht die held*innenhafte Aufwertung des genüsslich zelebrierten Zuhausebleibens, das durch umfangreiches visuelles Klammermaterial³² in Szene gesetzt und von einer Bariton-Stimme in einem sprachverspielten Loblied gehuldigt wird.³³ Ob Couchpotatos, Stubenhocker*innen oder Hüter*innen des Wissens und des

29 Als Video-Konvention sozialer Medien wie TIKTOK und YOUTUBE-Shorts komprimiert das Phänomen des sogenannten Glow-Up die Vorher-Nachher-Logik bzw. den sogenannten Reveal-Moment von Makeover-Formaten (Gill 2016) auf meist wenige Sekunden andauernde Clips. Der Fokus liegt dabei auf dem Schnitt in Form eines harten Cuts, der eine möglichst große Differenz zwischen einem Davor und einem Danach erzeugt und dadurch eine intensive Arbeit am Selbst ausstellen soll.

30 Sowohl die vestimentäre als auch medienhäusliche Atmosphäre von Post-Glow-Up-TOBIS referenzieren dabei auffallend deutlich die Einrichtung und das Auftreten des bekannten Livestreamers MONTANABLACK, kommerziell erfolgreiches deutsch*sprachiges Paradebeispiel einer maskulinistischen »gaming masculinity« (Condis 2018).

31 Unter Achievements werden virtuelle Abzeichen verstanden, die Spieler*innen für das Erreichen von vorgegebenen Zielen belohnen und damit auch spezifische Formen meta-gamifizierter Anhänglichkeiten generieren.

32 Insgesamt sind 27 unterschiedliche Stock Footage Aufnahmen zu sehen.

33 Der vollständige Text des Clips im Wortlaut: »Heute feiern wir die, die eigentlich gar nicht Feiern gehen. Die Hüter des Wissens und des Sofas, denn Zuhause bleiben ist eure Königsdisziplin. Ohne Probleme tauscht ihr Freunde gegen die Fernbedienung, den Club gegen Chips, Grillpartys gegen Gaming-Sessions und das Gym gegen Gummibären. Ihr kennt nicht jeden Winkel eurer Stadt, aber dafür jede Ritze eures Sofas. Und ihr geht nur vor die Tür, wenn der Kühlschrank wirklich leer ist. Ihr wisst, wie man online arbeitet, online lebt, online liebt und online Liebe macht. Und ihr habt auch schon mal ein ganzes Wochenende durchgeschlafen, einfach, weil ihr es könnt. Und genau

Sofas, die problemlos Freund*innen gegen die Fernbedienung tauschen: Als symbolische Vorwegnahme der staatlichen Auszeichnung von Faulheit (in Form von TOBIS Ehrenmedaille) nimmt der Spot eine einschneidende diskursive Verschiebung hinsichtlich gesellschaftlich anerkannter, eingeforderter und honorierter Verhältnisse von Aktivität und Passivität im Rahmen der Pandemie vor. In der Projektbeschreibung des *Annual Multimedia Award* heißt es zu dieser Verschiebung durch den preisgekrönten PENNY-Clip folgerichtig: »Stubenhocker haben sich praktisch seit Jahren auf den Ernstfall vorbereitet, wurden belächelt – und plötzlich wird ihr Verhalten vom Gesundheitsamt empfohlen.« (Annual Multimedia Award¹ 2021) Diese (im doppelten Wortsinn) Privilegierung der Passivität in Form des Zuhausebleibens in jeglicher Form – und nicht nur in der Bionade-Biedermeier-Variante des sogenannten Cocoonings³⁴ – stellt damit jahrzehntelang perpetuierte klassenspezifische Verschränkungen von Passivität und Fernsehen zur Disposition. Mehr noch: Etablierte klassistische Rahmungen der Kopplung von Passivität und Fernsehen, wie sie etwa unter dem Stichwort Unterschichtenfernsehen diskutiert werden (Waitz 2014), stellt der Clip nicht nur zur Disposition, sondern gleich direkt auf den Kopf.

Der Clip ist jedoch nicht ausschließlich mit der Verschiebung etablierter diskursiver Setzungen in Bezug auf Fernsehpraktiken beschäftigt, sondern reaktualisiert zugleich auch den gesellschaftlichen Stellenwert sowohl der Privatwohnung als angestammtem Platz des Fernsehens als auch der wohnzimmerlichen Couch als eingessessenem Rezeptionsort des Fernsehens. Mit dem Zuhause als verlässlichem Standort des Fernsehens und der Wohnzimmercouch als dessen Rezeptionsort ruft der Clip zwei spezifische räumliche mediale Anordnungen auf, die angesichts posttelevisueller Tendenzen der spazialen Flexibilisierung in den letzten Jahr(zehnt)en zunehmend zum Nebenwohnsitz des Fernsehens geworden waren, jedoch im pandemischen Ausnahmezustand wieder als (mitunter staatlich geprüfte) Hauptmeldeadresse von Fernsehpraktiken auf den (Notfall-)Plan gerufen wurden.

Im Herbst 2021 veröffentlichte PENNY einen weiteren Werbeclip zum Themenkomplex des Zuhausebleibens und der pandemiebedingten Isolation, diesmal mit dem Titel DER WUNSCH (ERSTMALZUPENNY² 2021). Lässt sich der #ERSTMALZUHAUSE-Clip durch die humorvoll-ironische Umwertung häuslicher Faulheit zum Wohle eines größeren, sozialen Ganzen als krisenkommunikative Ersthilfe zu Beginn der Covid-19-Pandemie lesen, so thematisiert DER WUNSCH elterliche Sorgen sozialer Folgekosten einer auf Dauer gestellten, chronischen Isolation von Jugendlichen im häuslich-kleinfamiliären Umfeld. Mit sichtlich längerer Vorlaufzeit hergestellt als der #ERSTMALZUHAUSE-Clip, entwickelt

das brauchen wir jetzt. Zeigt Deutschland, wie man die Couch zur Komfort-Zone macht, wie wir ›Rausgehen‹ zum Unwort des Jahres erklären, wie wir mit gutem Gewissen gammeln. Denn ihr seid die Couchpotatos, ihr seid die Stubenhocker, ihr seid die, die wir jetzt brauchen.« (WIR FEIERN ALLE STUBENHOCKER)

- 34 Der Begriff Cocooning wurde 1981 von Faith Popcorn im Kontext der Trendforschung geprägt und bezeichnet Praktiken der Einigelung in einem als schützend wahrgenommenen Zuhause (Popcorn 1992). Der Term Bionade-Biedermeier wiederum wurde 2007 im deutschsprachigen Feuilleton als Begriff für ein individualisiertes Verständnis von Nachhaltigkeit und Umweltschutz eingeführt, dessen Distinktionspotenzial im Konsum ›richtiger‹ Waren liegt.

das aufwändig produzierte Werbevideo dabei eine ambitionierte Narration, die vor allem mütterliche(s) Sorgen dramatisch in Szene setzt.

Das Video beginnt äußerst unscheinbar mit einem nächtlichen Gespräch in der als *weiß* lesbaren kleinfamiliären Haushaltskonstellation: In einer für beide schlaflosen Nacht fragt ein auf sein Handy blickender namenloser (und damit als potenzielle Identifikationsfigur bewusst anschlussfähig gehaltener) Teenager seine (ebenso namenlose) Mutter eher beiläufig nach ihrem Weihnachtswunsch. Die nachdenklich-melancholische Antwort »Ich wünsche mir, dass du nicht immer Zuhause rumhängst.« wird sodann detailliert ausgeschmückt und leitet mit einsetzender Musik eine (Wunsch-)Traumsequenz ein, in der die mütterliche Vision einer alternativen Realität bildlich aufgeführt und realisiert wird. Als Voice-Over legt sich die Stimme der Mutter erklärend über die Einzelszenen der Traumsequenz und erläutert den Wunsch im Detail:

»Dass du dich einfach raus schleichst und wir nicht wissen wo du bist. Ich wünsch' mir, dass Papa dich abholen muss, weil du viel zu viel getrunken hast. Ich wünsch' mir, dass du die Schule schleifen lässt, weil dir alles andere wichtiger ist und weil es dir scheißegal ist, was ich davon halte. Ich wünsch' mir, dass du hier heimlich eine Party feierst und dass du diesem Mädchen endlich sagst, dass du sie liebst und dass sie dir das Herz bricht. Und dass du dann losziehst. Ich wünsch' mir einfach, dass du deine Jugend zurückbekommst.« (ERSTMALZUPENNY^v2021)

Dass der mütterliche Wunsch mit seiner Hoffnung auf einen angemessenen Bruch von bis dato gültigen Regeln (sich aus dem Haus schleichen, heimlich eine Party feiern, zu viel Alkohol trinken) – ähnlich wie die Clips der Deutschen Bundesregierung – Teil eines breiteren gesellschaftlichen Phänomens war, kann im Anschluss an den eingangs zitierten Song reflektiert werden, der nur wenige Wochen später erschienen ist. Darin kommen weitere zeitgenössische Beispiele vor, in denen Autoritätspersonen einer älteren Generation Jugendliche paradoxerweise zu – ehemals verachteten, wenn nicht sanktionierten – Praktiken aufrufen, die sich im weitesten Sinne im Bereich der Verweigerung, der Rebellion und des zivilen Ungehorsams verorten lassen: »Alle wollen was von dir, sogar deine Eltern wollen, dass du rebellierst. Lehrer wollen, dass du im Bio-Laden kaufst, Minister fordern dich zu Sitzblockaden auf.« (ANTIOPEN GANG & ZUGEZOGEN MASKULIN 2021) Auch im Clip der Supermarktkette wird die im Modus des Was-wäre-wenn operierende Narrativierung in ihrer fürsorglichen Trauer über den unwiederbringlichen Verlust von jugendlicher Lebenszeit und Erfahrungsmöglichkeiten musikalisch zugespitzt. So hebt mit der Aussprache des Wunsches (»dass du nicht immer zu Hause rumhängst«) auf der Audiospur eine zunächst sphärisch antönende Musikuntermalung an, deren Zusammenspiel aus Vokalist*innen, Klavier und Synthesizer sich zu sehends intensiviert und in eine Instrumental-Version von »It's my life« (BON JOVI 2000) überführt.³⁵ Kann der Song im Original als unbeschwerte (könnte heißen: von semiotisch-materiellen apokalyptischen Zumutungen uninformierte), hoffnungsvolle Hymne auf ein selbstbestimmtes Leben gelesen werden, so gerät die von Dur nach Moll transponierte Interpretation im PENNY-Video zu einer melancholischen Mahnung. Die Text-

35 Genau genommen handelt es sich um ein Instrumental-Cover der Akustik-Version aus 2003.

zeilen des Lieds sind dabei auf Teile des Refrains reduziert, die nach Ende der Traumsequenz von der jugendlichen Stimme im zögerlichen, leicht brüchigen Flüsterton aus dem Off gesungen werden: »And it's now or never. I ain't gonna live forever. I just wanna live while I'm alive. My heart is like an open highway. Like Frankie said: I did it my way. I just wanna live while I'm alive.« Dabei wird mit »It's my Life« nicht nur ein bereits etwas älterer (und damit für nostalgische Affizierungen anschlussfähiger) BON JOVI-Song aufgegriffen, sondern auch just jene Songzeile, die Frank Sinatra's Version von »My Way« (1968) referenziert. Mit dieser spezifischen Song- und Textauswahl ruft der Clip eine weitere historische Dimension auf, die nicht nur tradierte popkulturelle Männlichkeitsideale (Jon Bon Jovi und Frank Sinatra) impliziert, sondern darüber hinaus eine dezidiert als aktiv und selbstbestimmt präsentierte und mitunter eigenwillige Lebensführung ohne Reue beschwört: Die Fiktion einer unapologetisch autonom-souveränen männlichen Handlungsmacht. Die titelgebende Songzeile »It's my life« bleibt im PENNY-Video zwar textlich vollständig ausgespart, ihre ikonische Melodie wird abschließend jedoch umso effektvoller durch drei dramatisch gesetzte Klaviernoten intoniert.

Auf einen ähnlichen dramatischen Effekt eines permanenten Mitschwingens zielt auch das im Clip umgesetzte Verhältnis von Sichtbarkeit und Sagbarkeit pandemischer Vorzeichen, unter denen das von der Mutter angesprochene »zu Hause Rumhängen« steht. Explizite Erwähnungen von Ausgangsbeschränkungen durch die Protagonist*innen oder bildliche Anspielungen auf die Corona-Pandemie sowie diesbezüglich verordnete oder selbstgewählte Abschottungspraxen bleiben aus und schwingen trotzdem durchgehend als visuell-thematische Grundtöne des Videoclips mit. Ohne historisches Kontextwissen betrachtet, könnten bis zur allerletzten Video-Einstellung auch heteronormative Zumutungen, Depression oder eine posttraumatische Belastungsstörung plausible Gründe für die (angeblich) »verpasste« Jugend des männlichen Protagonisten sein. Schließlich wird damit – wie in den #BESONDEREHELDEN-Clips von ANTON und LUISE – eine Konzeption von Jugend als klar umrissener, unbeschwerter Lebensabschnitt aufgerufen, dessen Verheißungen sich auf eine unhinterfragte heteronormativ-kapitalistische Zeitlichkeit verlassen und damit nicht allen Jugendlichen gleichberechtigt zugänglich sind.³⁶ Erst in der allerletzten Einstellung verortet ein Text-Insert die im Clip referenzierten Geschehnisse schließlich im historischen Kontext der Covid-19-Pandemie: »Während Corona konntet ihr viele Erfahrungen nicht machen. Wir wollen euch ein Stück eurer Jugend zurückgeben und verschenken 5000 unvergessliche Erlebnisse.« Wer den Clip nicht im linearen Fernsehen, sondern auf der PENNY-Homepage (nach)gesehen hatte, bekam eben diesen historischen Kontext sowie die Programmatik der Werbe-Aktion noch ausführlicher präsentiert. In der Beschreibung der Aktion heißt es dort:

»Eure Zeit kommt. Während Corona musstet ihr auf viele prägende Erfahrungen verzichten, um eure Liebsten zu schützen. Wir können diese Momente nicht zurückholen, aber wir können euch nachholen lassen, was ihr verpasst habt. Das ist unser Geschenk

36 Auf einschlägige wie nachvollziehbare Weise kritisiert Jack Halberstam (2005, S. 160ff.) die Chrononormativität dieser hegemonialen Konzeption einer verheißungsvollen Jugend und dekonstruiert deren heteronormative Ausrichtung auch in Texten der Cultural Studies.

an euch. Ein ganz besonderer Weihnachtswunsch [...]. [D]ieses Jahr wünscht sich eine Mutter etwas sehr Ungewöhnliches von ihrem Sohn. Sieh dir jetzt unseren Weihnachtsfilm an und finde heraus, was das ist.« (PENNY¹ 2021)

Als die Vorweihnachtszeit einleitender Werbespot steht das Video mit der dafür charakteristischen kleinfamiliären Rahmenhandlung bereits in einem zeitlich spezifischen Kontext. Jedoch stellt der Clip nicht nur die soziale Ader der Supermarktkette im Sinne eines in der (Vor-)Weihnachtszeit gebräuchlichen Imagefilms zur Schau, sondern kündigt darüber hinaus auch ein Gewinnspiel an, dessen programmatischer Themenschwerpunkt des abenteuerlichen Aufbruchs in die außerhäusliche Welt bereits im Video narrativ vorbereitet wird und mit der Covid-19-Pandemie auf einen allgemein anschlussfähigen Referenzpunkt verweisen kann. Auch wenn dieser pandemische Referenzpunkt im ersten Moment deckungsgleich zu den zuvor besprochenen Videoclips wirkt, so erscheint das im Spätherbst 2021 mittlerweile auf Dauer gestellte Krisenerignis Pandemie hier in gänzlich anderem Licht. Dieser Eindruck entsteht dabei nicht zuletzt durch die konkrete Bezugnahme auf damit einhergehende, in ihrer Intensität zwar fluktuierende, in jedem Fall jedoch andauernde Abschottungspraktiken im privaten Haushalt.

Als gewichtigster diskursstrategischer Kniff der zu Pandemiebeginn entstandenen ironischen Krisenkommunikationsvideos #BESONDERHELDEN und #ERSTMALZUHAUSE kann der Bruch zwischen den (post)heroischen Held*innenerzählungen der Tonebene und der Inszenierung von genüsslichem Nichts-Tun auf der Bildebene gelten. Im Gegensatz dazu besteht die dramaturgische Wende des Wunsch-Videos zwar ebenfalls in einem Wandel der Tonalität etwa in der Mitte des Clips (vergleichbar mit der spannungsgeladenen Pause in #BESONDEREHEDEN1: »wir taten [Pause]: Nichts«). Jedoch kann der mütterliche Wunsch nach einer zwischenmenschlichen Kränkung (»Ich wünsch« mir [...], dass sie dir das Herz bricht.«) in diesem Kontext als Bruch mit einer vorweihnachtlichen Erwartungshaltung nach kernfamiliärer Harmonie verstanden werden. Für den narrativen Aufbau des Clips öffnet gerade dieser elterlich sorgende Wunsch nach dem jugendlichen Durchleben der vollen Bandbreite menschlicher Affektregister (ohne Verknappung auf rein positiv Besetztes) nicht nur buchstäblich die Tür für eine männliche Jugendfreund- oder liebschaft, sondern ebnet damit vor allem den Weg für die schlüssige Überleitung zum Gewinnspiel: Nachdem ihm das Herz gebrochen wurde, schwelgt der namenlose Teenager am Küchenboden sitzend in Liebeskummer, als sich plötzlich gleißendes Licht den Weg in sein Gesicht bahnt. Umgehend stellt sich heraus, dass seine vermutlich engste gleichaltrige Bezugsperson in voller Wander-Montur im hellen Sonnenlicht durch die Wohnungstür tritt, im Gepäck zwei einsatzbereite Reiserrucksäcke. Begleitet von einem erneuten (diesmal hoffnungsvollen) musikalischen Wandel wirft ihm der Freund – synchron zu den mütterlichen Worten aus dem Off »und dass du dann losziehst« – auffordernd einen der Rucksäcke zu und erhält für diese Rettung aus dem Jammertal eine dankende Umarmung. Für ein Abschiedsfoto versammeln sich die beiden angehenden Abenteurer in voller Ausrüstung samt ihren Rucksäcken gemeinsam mit den Eltern im bürgerlichen Wohnzimmer. Im Blitzlicht des Fotoapparats werden dabei alle Stationen der Traumsequenz als mögliche Erinnerungen an Erlebnisse und Abenteuer rekapituliert, die draußen – außerhalb der Wohnung

– zu warten scheinen und für die es (noch) nicht zu spät ist, wie die bereits zitierte Texteinblendung verspricht: »Während Corona konntet ihr viele Erfahrungen nicht machen. Wir wollen euch ein Stück eurer Jugend zurückgeben und verschenken 5000 unvergessliche Erlebnisse.« Neben Reisegutscheinen für Interrail-Zugreisen sowie für Fernreisen nach Asien und Australien umfassten die möglichen Gewinne auch obligatorische Einkaufsgutscheine für Filialen der Supermarktkette, Kino- und Konzerttickets, sowie Camping-, Festival- und Sightseeing-Gutscheine. Im Sinne der thematischen Rahmung der Kampagne unter dem Stichwort »verpasste Jugend« waren die Gutscheine dabei mit entsprechenden Nutzungsvorschlägen versehen.³⁷ Konsequenterweise wurden auf der Webseite auch Eltern explizit dazu aufgefordert, im Namen ihrer Kinder am Gewinnspiel teilzunehmen und damit im Sinne einer verlängerten biopolitischen Intervention zu einem verantwortungsbewussten Wiedergutmachungspaternalismus angehalten. Die Preise des Gewinnspiels setzten sich dabei aus vielfältigen und unterschiedlichsten Möglichkeiten und Anreizen zur Aktivität zusammen. Diese Anreize zielten darauf, aufzubrechen, nach Draußen zu gehen, sich (vertretbaren) Risiken und Gefahren auszusetzen und Abenteuer fernab der Isolation des Zuhauses zu erleben und auf diese Weise die Verheißungen einer heteronormativ-kapitalistischen Zeitlichkeit von Jugend wahrzunehmen. Verlockend in Stellung gebracht wurden damit nicht zuletzt bestimmte Konsumpraktiken, mithilfe derer das verletzbare jugendliche Selbst auf dem schmalen Grat zwischen aufregendem Abenteuer und unnötigem Risiko seinen Weg als verantwortungsbewusst hedonistisches Subjekt einüben soll.

Umwertungen (post)televisueller Sicherheitsdispositive

Wie die Analyse der Videokampagnen #BESONDEREHelden und #ERSTMALZUHAUSE exemplarisch zeigen konnte, wurden (post)televisuell-serielle Fernsehpraktiken im Kontext der Covid-19-Pandemie und der mit ihr einhergehenden dauerhaften und wiederkehrenden Isolation im privaten Wohnraum durch Quarantäne- und Lockdown-Maßnahmen Teil eines medialen Sicherheitsdispositivs. Damit einher ging auch eine zuge-spitzte Nobilitierung (post)televisuell-serieller Fernsehpraktiken zum probaten Mittel eines individuellen Umgangs mit prekären Zeitlichkeiten (Pierce-Grove¹2020, Alonso-Recarte 2022), welche zugleich ambivalente Figurationen (post)heroischer männlicher Stubenhocker generiert, die zwischen Praktiken des sich Einrichtens und Aufbrechens oszillierten. Während also im eingangs zitierten Song »die Couch, auf der wir chillen« (ANTILOPEN GANG & ZUGEZOGEN MASKULIN 2021) zum Rückzugsort stilisiert wurde, um sich einer Politik zu verweigern, in der »Rebellion und Subversion [...] Regierungsposition [sind]« (ebd.), wurde gerade dieser Rückzug ins Private im Zuge der Pandemie im wahrsten Sinne regierungstechnologisch produktiv gemacht. Indem die Clips der Deutschen Bundesregierung die Praktiken *Nichts-Tun* und *Fernsehen* dabei als quasi austauschbare häusliche Handlungen präsentieren, veruneindeutigen sie zudem auch die –

37 Unter anderem gab es einen »Gutschein z.B. für eine Houseparty (Wert: 100 Euro)« sowie einen »Einkaufsgutschein z.B. für eine Pyjama-Party (Wert: 50 Euro)« zu gewinnen. Die gesamte Liste der möglichen Gewinne findet sich nach wie vor online auf der Webseite »Hamsterrausch« (¹2021), einem »Supermarkt-Blog für Schnäppchen und Aktionen«.

immer schon – brüchige Differenzierungen von Aktivität und Passivität im Medienhaushalt und thematisieren mithin eine Differenz, die für die Reproduktion der Geschlechterbinarität konstitutiv zu sein scheint.

War Fernsehen in den beiden Einigelungs-Videos der pandemischen Frühphase (#ERSTMALZUHAUSE und #BESONDEREHELDEN) als mediale Praktik, als Gerät oder als Programm-Inhalt noch omnipräsent, so hat das Fernsehen im Haushalt der bildungsbürgerlichen Kleinfamilie (DER WUNSCH) keinen Platz und kommt in der von Bücherregalen und Wandkunst geprägten Wohnästhetik in keinerlei Form vor. Deutlich wird am Beispiel dieses zweiten Clips von PENNY, der im zeitlichen Abstand von lediglich 18 Monaten auf das erste Video gefolgt war, somit auch die Rasanz möglicher Verschiebungen hinsichtlich des diskursiven Status von Medien und medialen Konstellationen. Die Analyse der PENNY-Videos erlaubt – im diskursanalytischen Vokabular – einen diachronen Schnitt, welcher ein Spannungsfeld zwischen kollektivierter und individualisierter Verantwortung erkennbar macht, das sich mit zunehmender Dauer pandemischer Zumutungen zusehends intensiviert und letztlich in Anrufungen eines als kathartisch imaginierten Moments des Aufbruchs aus der häuslichen Isolation mündet. Anhand der beiden Beispiel-Clips wird dabei besonders evident, wie schnell zugeschriebene (generationenbezogene wie klassenspezifische) Verhältnisse von Aktivität und Passivität medialer Formate und Praktiken im Kontext krisenspezifischer Anforderungen an mediale Sicherheitsdispositive und damit einhergehende Geschlechterverhältnisse umgewertet werden können. Deutlich wurde durch die Beispiele und die darin in Aussicht gestellten Relationierungen von Männlichkeit mit Häuslichkeit, Abenteuer und Aktivität jedoch auch, wie rasch sich vermeintliche Aufbrüche hin zu einem sorgenden Umgang mit Verletzbarkeit wieder auf alten, ausgetretenen Pfaden wiederfinden können. Wie insbesondere am Video DER WUNSCH und am daran gekoppelten Gewinnspiel deutlich wird, lässt sich ebendiese Variante des Anreizens eines abenteuerlustigen, quasi-heldenhaft-heroischen Aufbrechens in altbekannte Gefilde durchaus als hegemonial-männliche Resouveränisierung lesen, die pandemiebedingt »verpasste« geschlechterstereotype Jugenderfahrungen im Modus einer gesteigerten Intensität nachzuholen sucht.

Mit dieser geschlechtsspezifisch kodierten Bewegung ins Freie, die durch einen Rucksack – eine Tragetasche besonderen Zuschnitts – vermittelt wird, ist eine Variante des Aufbrechens aus dem mit Sicherheit assoziierten Zuhause angesprochen, auf die ich in den folgenden Abschnitten anhand von zwei deutschsprachigen posttelevisuellen Serien vertiefend eingehe. Während die Serie ENDZEIT (AUT, 2015) das Thema einer bewussten außerhäuslichen Risikonahme im Kontext von (prä-Covid-19-pandemischen) Ausnahmezuständen und damit verschränkten männlich-vergeschlechtlichenden Subjektivierungen im Register des Fiktionalen verhandelt, treibt die Serie 7VS. WILD (YOUTUBE/AMAZON, 2021–) diesen Topos außerhäuslicher Einrichtungspraktiken im Risiko im Modus des Faktualen voran, wobei beide Serien für ihr Gelingen – abseits des obligatorischen Rucksacks – auf unterschiedliche haltende mediale Konstellationen angewiesen sind.

3.2 Serialität und Temporalität eines posttelevisuellen Dispositivs: ENDZEIT³⁸

»Und wir singen im Atomschutzbunker
Hurra diese Welt geht unter
Hurra diese Welt geht unter
Auf den Trümmern das Paradies«
(K.I.Z. feat. HENNING MAY 2015)

Endzeitszenarien scheinen ein Setting, das popkulturell auf ganz besondere Weise zur Verhandlung ambivalenter Gefühlshaushalte anregt. Deutlich wird dies nicht nur am Beispiel des geradezu klassischen R.E.M.-Songs mit dem programmatischen Titel »It's the End of the World as We Know It (And I Feel Fine)« aus dem Jahr 1987, sondern auch im eingangs zitierten Hip-Hop-Song »Hurra die Welt geht unter« (K.I.Z. feat. HENNING MAY) aus dem Jahr 2015. Besungen wird darin insbesondere das egalitär-emanzipatorische Potenzial, das dem Weltuntergang im Sinne des erwartungsgemäß damit einhergehenden Zusammenbruchs der bestehenden Gesellschaftsordnung innewohne. Angerufen ist damit auch ein hoffnungsvoll-optimistischer Blick auf den Untergang *dieser* Welt, an den meine Reflexionen im Rahmen dieses Abschnitts produktiv anschließen. Diffuse apokalyptische Untergangsszenarien bilden schließlich auch das namensgebende Hintergrundrauschen der im selben Jahr erschienen posttelevisuellen Serie ENDZEIT (AUT, 2015), dem »transmedialen Erzählkosmos der Geschwister Anna & Jan Groos« (offizielle Selbstbeschreibung, ENDZEIT ¹2015), um die es im Folgenden gehen soll. Die mannigfaltigen (narrativen) Fäden der low-budget Serie intraagieren mit Webseiten und Social-Media-Portalen, mit sieben Episoden, einem Fake-Politmagazin, mit YOUTUBE-Videos sowie mit einem Recherche-Blog und verbinden dabei mehrere Zeitebenen. Zusammengeführt werden die von einem Sci-Fi-Setting gerahmten Erzähl- und Wissensstränge anhand der Hauptfigur DANIEL (Jan Groos), prekärer Künstler und individual-anarchistischer Patchworkfamilienvater mit Hang zu dystopischen Untergangsszenarien (»Endzeit-Papst«). Mittels einer Erbschaft startet der Protagonist zunächst eine gewinnbringende Firma mit Prepper-Lifestyle-Utensilien (in Form sogenannter Notfall-Rucksäcke)³⁹ und in weiterer Folge eine Autarkiebewegung – inklusive Hashtag (#AUFZUNEUEWELTEN) und eskapistischer Aussteiger*innenphantasie.⁴⁰ Grundsätzliche (Un-)Möglichkeiten von (Kapitalismus-)Kritik und souverän-

38 Einige Überlegungen dieses Abschnitts wurden vorab veröffentlicht unter dem Titel »Endzeit des Fernsehens? Serialität und Temporalität eines posttelevisuellen Dispositivs« (Sulzenbacher 2022).

39 In Prepper-Kreisen auch bug-out-bags genannt, sollen Notfall- oder Fluchtrucksäcke aufgrund ihres Inhalts ermöglichen, sich in einem (wie auch immer gearteten) Ernstfall aus der unmittelbaren Gefahrenzone zu entfernen und einige Tage abseits zivilisatorischer Infrastruktur zu überleben. Auf die zahlreichen, im Internet kursierenden Anleitungen für das Zusammenstellen und Packen solcher Rucksäcke sei hier exemplarisch anhand der Webseite »Survival Kompass« verwiesen (Gebhardt ¹2024).

40 Das besagte Erbe besteht aus einem Keller in einem abgelegenen Dorf, der einem Prepper-Bunker ähnelt und vollgepackt ist mit Konservendosen, Gasmasken, Munition, einem 3D-Drucker sowie zahlreichen ausrangierten Utensilien des Österreichischen Bundesheers, darunter zahlreiche Felddecken, Schlafsäcke und Rucksäcke. Die Tatsache, dass DANIEL die Hinterlassenschaft seines verstorbenen Onkels WALTER von dessen verwitwetem Ehemann FRANZ (Peter F. Herdina) über-

autonomen Handeln stehen im Laufe der Serie ebenso zur Disposition wie Visionen transhumanistischen Bio-Hackings, Zumutungen heteronormativ-patriarchaler Rollenbilder, chronische Ausmaße zeitgenössischer (jedoch prä-Covid-19-pandemischer) Krisennormalitäten sowie damit zusammenhängende Versuche einer profitablen Inwertsetzung diffuser Ängste.

Im Rahmen der Besprechung von *ENDZEIT* lege ich den Fokus auf den medialen Wandel des Fernsehens. Insbesondere geht es mir um die Frage, wie die Serie durch ihre spezifischen Formen mannigfaltiger, multimodal verteilter Serialität und Zeitlichkeit (verstanden als Le Guin'sche narrative Tragetaschen) selbst an diesem Wandel Anteil nimmt und dabei auch auf vielfältige Weise jene Transformationsprozesse bearbeitet, die mediale Dispositive des Fernsehens gegenwärtig durchlaufen. Um das damit einhergehende andauernde Fernseh- und Medien-Werden von Serien zu analysieren, lässt sich auch das medientheoretische Konzept der Remediatisierung produktiv machen. Medien werden aus dieser Perspektive – wie bereits im medienfokussierten Teil der Einleitung ausgeführt – nicht als gegebene Entitäten mit einer (wie auch immer definierten) Essenz oder Identität verstanden, sondern vielmehr als performative Akte, in denen Konventionen sowohl des eigenen Mediums, als auch anderer Medien wiederholt werden, wodurch mediale Grenzen und damit einhergehende Geschlechterverhältnisse überhaupt erst produziert und gleichzeitig unterwandert werden (Seier 2007, S. 138). Serialisierung gerät dabei als eigenständige Form von Remediatisierung in den Blick, die »auf das Mit- und Gleichzeitiglaufen verschiedener medialer Operationen« (Fahle 2012, S. 176) zielen. Wie Fahle weiter betont, können diese Prozesse zwischen Ikonisierungs- und Erzählebenen ablaufen, zwischen »klassischen« Medien (in ihrem Verständnis als singularisiert erfassbare Einzelmedien) oder auch zwischen Bilderserien selbst. In den Worten Fahles geht es also um Prozesse serieller Remediatisierung, die sich im »Diesseits der Narration« abspielen und die – wie mit Seier zu ergänzen wäre – stets auch mit der Reartikulation, der Verschiebung oder der Umarbeitung von Geschlechterverhältnissen beschäftigt sind.

Wenn im Folgenden also anhand der Web-Serie *ENDZEIT* serielle Remediatisierungen »des« Fernsehens im Detail in den Blick genommen werden, so stehen bei den dabei analysierten Aspekten serieller Temporalität und (post)televisuell-medialer Häuslichkeit immer auch Fragen nach (post)televisuell remediatisierten Geschlechterverhältnissen zur Disposition. Beziehe ich mich in der folgenden Analyse des seriellen Erzählkosmos von *ENDZEIT* also gelegentlich auf Handlungselemente, Figurationen und ihre Konstellationen, kurz: auf narrativ-textuelle Aspekte, so geschieht diese Auseinandersetzung mit dem Ziel, dem spezifisch seriellen Webmuster von *ENDZEIT* nachzuspüren, das narrative Elemente beinhaltet, sich jedoch nicht darauf verknappen lässt. In diesem Sinne gehe ich zunächst kurz auf posttelevisuelle Rahmungen des Zugriffs und der Steuerung serieller Bilder durch die Serie ein. Daran anknüpfend behandle ich mit der linearen Temporalität der Serie und ihres konstitutiven Einbezugs der Serialität des Internets zwei miteinander resonierende Rhythmen der Distribution von *ENDZEIT*. Abschließend nehme ich die Ausstrahlung aller *ENDZEIT*-Episoden und des dazugehörigen Fake-Polit-Magazins

geben wird, ließe sich dahingehend lesen, dass der Keller ursprünglich als queer(end)es Sicherheitsdispositiv im Falle einer rechtsradikalen/faschistischen Machtübernahme intendiert war.

ZOON POLITIKON im linearen Fernsehprogramm in den Blick und lege den Fokus dabei insbesondere auf die ambivalenten Reinigungseffekte, durch welche die Serie verlässlich an einer Aufteilung von ›alten‹ und ›neuen‹ Medien arbeitet. Deutlich wird dabei letztlich auch, wie ENDZEIT eine posttelevisuelle Tragetasche des Erzählens webt, deren Netz konstitutiv mit einer spezifischen Form der Serialität verknüpft ist.

Posttelevisuelle Rahmungen I: Aktivität, Zugriff, Steuerung

Besonders anschaulich stellt ENDZEIT den medialen Wandel der Aufzeichnung, Speicherung und Wiedergabe audiovisueller Bilder und der multiplen Zeitlichkeiten (post)televisueller Anordnungen in wiederkehrenden Ermittlungsszenen aus, die in der Zukunftsebene der Erzählung angesiedelt sind (ENDZEIT E1, 02:04). VERONIQUE (Isabella Jeschke), betont besorgtes Mitglied der von DANIEL gegründeten autarken Landkommune, untersucht die Motivlage, die zum plötzlichen Untertauchen von DANIEL geführt hat, anhand sogenannter Extraktionen seines Sohns MAX (Martin Vischer). Als eines der Sci-Fi-Elemente der Narration handelt es sich bei diesen Extraktionen um transhumanistische Zugriffe auf Erinnerungen, die als audiovisuelle Informationen wie digitale Videoclips gespeichert, abgerufen und abgespielt werden können. Durch die wiederholte Sichtung dieser Erinnerungen wird ENDZEIT in mehrfacher Hinsicht gerahmt: Als Exposition plausibilisieren und moderieren die Szenen die zyklische Verschaltung der beiden Zeitebenen und inaugrieren einen durch die anfängliche Kluft zwischen ereignisreicher Gegenwart/Vergangenheit und vermeintlich erstarrter, chronisch-rückblickender Zukunft strukturell bedingten Spannungsbogen (ähnlich der Retrospektive in #BESONDEREHELDEN).⁴¹ Zudem stellen diese Szenen die Medialität der Serie selbst sowie ihre Rezeption aus und in Frage. So observiert die erste Episode in regelmäßigen Abständen die mediale Anordnung der Erinnerungssichtungen und schaut VERONIQUE und MAX beim Zuschauen zu: Beide sitzen im Freien mit Blick auf einen Wald in Richtung einer semitransparenten Hologramm-Projektion, die wie ein immaterieller Fernsehschirm zwischen ihnen zu schweben scheint und auf der die Extraktionen in Form von Erinnerungsclips visualisiert werden. Immer wieder pausiert VERONIQUE mittels Sprachsteuerung, kommentiert Inhalt und ›Aufnahme‹-Qualität dieser narrativen Tragetaschen und schlägt ein für die Ermittlungen (und somit für die narrative Taktung der Erzählung selbst) produktives Zappen durch die Erinnerungen vor.⁴² Gerade weil in diesem Setting somit televisuelle Praktiken abseits klassischer Fernsehapparate aufgeführt werden, reflektieren die Szenen durch ihre Remedialisierung gleich mehrerer (post)televisueller Konventionen und Funktionslogiken medialen Wandel sowie die Serialität von Serienrezeption selbst, die durch das wiederholte Zusammentreffen von MAX und VERONIQUE zur Sichtung der Erinnerungen als metaserielles Element mit dem narrativen Beat der

41 Aus Sicht der Poetik seriellen Erzählens bedient sich ENDZEIT hier eines ähnlichen suspense-technischen Spiels mit zwei vermeintlich unausweichlich aufeinander zusteuern den Zeitebenen, wie sie etwa auch aus der ersten Staffel von TRUE DETECTIVE (HBO, 2014–) bekannt ist.

42 Ob es sich hier in televisuellen Begrifflichkeiten eher um Praktiken des Zappens oder des Vor- und Zurückschaltens handelt, ist eng mit der Frage nach einer andauernden Integrität von Subjekten und ihren Erinnerungen verschaltet. Siehe dazu auch Sabine Sielkes Besprechung von Erinnerung als seriellem Verfahren (Sielke 2012, S. 390f.) sowie Abschnitt 1.4 dieser Arbeit.

Serie resoniert. Wie ich im Folgenden herausarbeiten werde, ist diese dezidiert narrative Taktung dabei jedoch nicht der einzige Rhythmus, der die spezifisch posttelevisuelle Serialität von *ENDZEIT* konstituiert.

Rhythmen der Distribution I: Lineare Temporalität

Wie Isabell Otto (2013, S. 132) am Beispiel der posttelevisuellen Serie *ADDICTS* (ARTE 2010) aufzeigt, setzen Web-Serien häufig auf heterogene, simultan laufende Zeitlichkeiten. Dabei vertikalisieren und schichten Web-Serien diese Form der Serialität auch über die digitalen Episoden-Auswahltableaus, die verschiedene Handlungsstränge nebeneinander zur Rezeption bereitstellen und neue Folgen nebeneinander integrieren.⁴³ Auch wenn die Narration von *ENDZEIT* durch ein für Web-Serien durchaus charakteristisches Alternieren der Zeitebenen gekennzeichnet ist, insistiert die Serie dennoch auf einer klaren Linearität, sowohl was die stetig fortschreitende Entwicklung der Handlung betrifft als auch hinsichtlich ihrer multimodalen Distributionslogik, die Screenings in Kinosälen, digitale Erstveröffentlichungen und eine nachgelagerte Ausstrahlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramm des ORF umfasst. Der en-bloc-Veröffentlichung der ersten zwei Episoden bei der Web-Premiere folgten die weiteren Folgen in einem wöchentlichen Intervall. Damit zitiert *ENDZEIT* jene spezifische zeitliche Ordnungsfunktion televisueller Serialität wie sie insbesondere durch Erzähl- und Rezeptionskonventionen sogenannter Serials (Fortsetzungsserien) präzisiert wurde (Kelleter 2012, S. 25f.). Das Beharren auf Linearität zeigt sich nicht nur in der chronischen Abfolge der veröffentlichten Episoden, sondern auch in der digitalen Anordnung der Episoden auf der Webseite, wo die Folgen aufsteigend durchnummeriert und gewissermaßen als Serviervorschlag für Binge-Watcher*innen angeordnet sind.⁴⁴

Auch die offizielle Webseite selbst folgt in ihrem Aufbau einer linearen Logik, die als audiovisuelles Element der Serialisierung von *ENDZEIT* gelten mag und die »Ästhetik der Zeitlichkeit« (Schabacher 2010b, S. 39) der Serie im Zusammenspiel von Farbgebung und Rhythmus in den Vordergrund stellt: Ganz in jenem Gelbton gehalten, der sich von großformatigen Titel- und kleinteiligen Abspann-Inserts der einzelnen Folgen, über die farbliche Webseitengestaltung bis hin zur Farbe der Kontrollelemente Play-Button, Fortschrittsbalken und Lautstärkeregelung im integrierten Web-Player zieht, fungiert die Startseite der Webseite gewissermaßen als invertierte Title-Card. Die charakteristische gelbe Fläche, durchbrochen lediglich von dem markanten Titel, legt sich wie eine formatgebende Schablone über einen geloopten Video-Ausschnitt der ersten Folge, in

43 In diesem Zusammenhang wäre auch das ursprüngliche Auswahltableau der Serie *H+: THE DIGITAL SERIES* (YOUTUBE, 2012) zu verorten, das einzelne Episoden auf einem Zeitstrahl rund um das zentrale narrative Ereignis herum organisiert hatte. Die Seite, auf der dieses Auswahltableau zugänglich war, kann mittlerweile nicht mehr abgerufen werden. Auf dem offiziellen YOUTUBE-Kanal der Produktion ließen sich die einzelnen Episoden entweder einzeln, in einer vollständigen linearen Playlist oder in fünf sogenannten »Charakter Playlists« abrufen, die jeweils all jene Folgen umfassten, in denen der Handlungsstrang der entsprechenden Figur verfolgt wird.

44 Tatsächlich weist die Distribution der Serie insgesamt eine bemerkenswerte Häufung verschiedener Binge-Events und Binge-Angebote auf, weswegen gewissermaßen auch von Distributionsergebnissen gesprochen werden könnte.

dem DANIEL zum Song »Es geht immer ums Vollenden« von NINO AUS WIEN die ersten Notfall-Rucksäcke verkaufsfertig macht (ENDZEIT E1, ab 11:51).⁴⁵ Bereits auf der Startseite der Homepage stellt zudem die Auflistung der auf Film- und Serienfestivals erhaltenen Preise und Auszeichnungen den künstlerischen Anspruch von ENDZEIT aus. Komplementiert wird die Webseite auf tonaler Ebene durch eine 1975 bei einer ethnographischen Studie im Postamt der University of Ghana entstandenen Audioaufnahme, in der das rhythmische Stempeln von Briefen durch das melodische Pfeifen der Post-Mitarbeiter*innen überlagert wird (University of Ghana Postal Workers¹ 1975). Mit ihrer ebenso markanten wie eingängigen Melodie verschafft sich die Aufnahme auch in der Title-Card und im Abspann der einzelnen Episoden regelmäßig Gehör. Diese musikalische Taktung der Serie verweist damit zudem auf eine analoge, zeitlich strukturierte Distributionsform, sowohl durch das Klopfen der Stempel als auch durch die damit einhergehende Referenz auf postalische Vermittlungsprozesse. Dieser »haltende Rahmen« umhüllt jede einzelne Episode in Form einer akustisch-ästhetischen Klammer, einer narrativen Tragetasche in Form eines gelben, melodisch pfeifenden Briefumschlags.⁴⁶ Die Aushandlung von analogen und digitalen Distributionswegen und ihrer kogenerierten Zeitlichkeiten wird damit zur rhythmischen Rahmung der Serie, denn die Serie selbst wird durch den »postalischen« Rhythmus getaktet. Die Musik des *Ghana Postal Office* wird somit gewissermaßen zum gelben Faden, der nicht nur die einzelnen Folgen »rahmt« und miteinander vernäht, sondern auch die Kinofassung von ENDZEIT taktet und gar als Hintergrundmusik der Webseite – in einer auf Dauer gestellten Audioschleife – alle Folgen und Informationen miteinander verschweißt und dabei (wie ein Ohrwurm) eine spezifische Form der seriellen Anhänglichkeit kogeneriert.⁴⁷ Kraft dieser spezifischen, verlässlich wiederkehrenden Kopplung der Farbe Gelb mit dem melodischen Pfeifen und Stempeln verortet ENDZEIT die eigene Serialität im Diesseits der Narration (Fahle 2012) und wendet die iterative Adressierung der eigenen Medialität zwischen Analogem und Digitalem zu einem formgebenden Rhythmus.

Rhythmen der Distribution II: Serialität des Internets

Die von ENDZEIT angereizten »serialen Affekte« (Maeder 2013, S. 123) der Fortsetzung, des Aufschubs, der Spannung und der Spekulation aktualisieren televisuelle Distributionskonventionen insbesondere durch das Einbauen eines Cliffhangers⁴⁸ und eines suggerierten Disputs zwischen fiktiven Fans der Serie. Bei einem Autarkieseminar der frischgegründeten »Endzeit-Firma« hält DANIEL eine spontane Brandrede in Form

45 Eine Szenenanalyse der durch das Bild-Ton-Verhältnis verhandelten Vorstellungen von (soldatischer) Männlichkeit wäre wohl auch für dieses Kapitel ergiebig, würde den Rahmen jedoch sprengen.

46 Diese spezifische Kopplung der Signalfarbe Gelb mit der Post hat (insbesondere im deutschsprachigen Raum) eine lange Tradition und geht bis auf die Anfänge des organisierten Postwesens im 15. Jahrhundert zurück (Grellmann¹ 2021).

47 Zur Anhänglichkeit musikalischer Formen siehe auch Gomart/Hennion (1999, S. 227f.).

48 Christian Junklewitz und Tanja Weber (2010) perspektivieren den Cliffhanger als charakteristischen Modus televisuell-serialen Erzählens.

eines systemkritischen Rundumschlags.⁴⁹ Eine heimliche Smartphone-Aufnahme der Rede wird umgehend als Autotune-Musikvideo online veröffentlicht und generiert ohne DANIELS Wissen rasend schnell Aufmerksamkeit. DANIEL erfährt erst nach der Rückkehr vom Seminarwochenende von der Aufnahme und kann die Aufregung seiner Partnerin VALERIE (Christina Reichsthaler), die das Video bereits im Internet gesehen hat zunächst nicht nachvollziehen (ENDZEIT E2, 10:18). Dieses Spiel mit unterschiedlichen figurativ besetzten Wissenssebenen zur Spannungserzeugung wird durch die transmediale Taktung der Serie zusätzlich verkompliziert: Episode 2 (und damit der en-bloc-online-Serienstart) endet mit der von DANIEL unterbrochenen Wiedergabe des Autotune-Musikvideos und verschiebt das Sichtbarmachen des viralen Clips für Serienzuschauer*innen auf unbestimmte Zeit. Inmitten des einwöchigen Veröffentlichungsintervalls zwischen Folge 2 und 3 wurde der Cliffhanger jedoch in Form eines Promo-FACEBOOK-Beitrags mithilfe eines YOUTUBE-Links aufgelöst. Durch die Formulierung des Postings (»Deshalb hat sich Valerie also so geärgert...«) wird dabei eine spekulative Debatte zwischen Fans der Serie suggeriert, welche die produktionsseitige Veröffentlichung des Video-Links letztinstanzlich beizulegen scheint. Episode drei löst den Spannungsbogen schließlich auch innerepisodisch auf und beginnt mit der (quasi virtuellen PoV-)Ansicht der fiktiven Streaming-Plattform oUTUBE.AT, auf der das mit »Unknown Crazy Guy – ENDZEIT Song great fun!!!!« betitelte Musikvideo fast 400.000 Aufrufe verzeichnet.⁵⁰ Indem auch das Anklicken des Play-Buttons sichtbar gemacht wird, reenacted die Serie an dieser Stelle gewissermaßen die vorangegangene interepisodale Auflösung des Cliffhangers.

49 Die komplette Rede im Wortlaut: »Eh müssen wir alle sterben. Das ist mir schon vollkommen klar. Ist doch super, dass wir alle sterben müssen. Ist doch großartig, dass wir alle sterben. [Jumpcut] Denn dadurch, dass ich in 40, 50 Jahren einfach abrecke, hab' ich überhaupt erst den Antrieb, dass ich das nicht akzeptieren kann, dass ich mich jetzt hineinsozialisieren soll in ein System, von dem ich von Vornherein immer schon das Gefühl hatte, dass das eigentlich Kacke ist so wie es aufgebaut ist. [Jumpcut] Es kann doch nicht sein, dass wenn ich jetzt irgendwie mit hungrigem Herzen auf die Welt schaue, dass es da kein Angebot für irgendeine Art von Kopfnahrung oder für Herznahrung gibt. Und was ist denn da als Angebot? Da ist doch auf weiter Flur alles nach denselben Strukturen von Verwertbarkeitslogik organisiert, die alle nach demselben Prinzip funktionieren, oder? Da gibt's die Politik, die die ganze Zeit nur so tut als ob sie in irgendeiner Form daran interessiert wäre, den Status quo zu ändern, was de facto überhaupt nicht der Fall ist. Ich kann in die Religion gucken und mich irgendwie betäuben lassen mit irgendwelchen Bauernfängereien, bei der Wissenschaft ist alles durchstrukturiert nach ökonomischen Verwertbarkeitslogiken. Die Kunst ist das höchst kapitalistisch organisierteste [sic!] System von den ganzen und tut noch so als ob es das freieste System wäre, was ein absoluter Blödsinn ist. [Jumpcut] Von mir aus, dann muss man sich halt irgendwo ein Stück Land kaufen und sich zusammentun und andere Strukturen aufbauen, weil das, was man vorfindet, das funktioniert nicht in einer Form, die für mich in irgendeiner Weise akzeptabel wär'. [Jumpcut] Und ich bin mir sicher, dass das Ende der Zeit gekommen ist, in der man sagen kann, es gibt keine Alternativen. Wir können das besser machen und anders machen. Definitiv.« (ENDZEIT E2, ab 07:54)

50 Der Clip ist nach wie vor via YOUTUBE abrufbar und verzeichnet dort mittlerweile über 16.000 Aufrufe (SONGS BY SYNTAXXX v2015).

Abb. 22: Viraler Videoclip in *ENDZEIT*

Quelle: Still aus Episode 3 von *ENDZEIT*, online unter <https://www.endzeit.at/> (Zugriff am 05.03.2026).

Anhand primär im Hochkant gehaltenen und mit eingängigen Elektro-Beats unterlegten Samples aus DANIELS Protestrede referenziert der Autotune-Clip eine ganze Reihe spezifischer Genre-Konventionen der Found-Footage-Musikvideos im Stilmix aus SCHMOYHO und KURT RAZELLI.⁵¹ Durch den Einsatz der für Memes typischen Schriftart und Positionierung (Maeder/Wentz 2014) zur Visualisierung einzelner Worte des Monologs (Kopfnahrung, Herznahrung etc., Abb. 22) setzt der Clip folglich eine Bauanleitung viraler Videos um, die Jean Burgess als »copy the instructions«, rather than »copy the product« model of replication and variation« beschreibt (Burgess 2008, S. 108). Indem der Clip zudem markante und motivisch zum Text passende Snippets und Gesten des populären YOUTUBE-Bildarchivs montiert, intensiviert er seine Medialität als virales Internetvideo und stellt die eigene Medialität hypermedial zur Schau.

Das dieserart remediatisierte (vermeintliche Spontan-)Ereignis ›Brandrede einer whm-Hauptfigur«⁵² zieht sich dabei selbst als wiederkehrendes Motiv durch *ENDZEIT*, zitiert DANIEL damit doch seine eigene Verweigerungs-Performance gegenüber kapitalistisch vergesellschafteten Zumutungen, mit der die Serie in der ersten Folge als Cold Open eingestiegen war:

51 Zu den bekanntesten dieser Found-Footage-Musikvideos, die vorwiegend (post)televisuelle Aufnahmen Veranderter samplen, zählen dabei u.a. 7200 SCHILLING SONG BY KURT RAZELLI (2012) und BED INTRUDER SONG!!! von SCHMOYHO (2010). Letzterer wiederum wurde durch das Intro von UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT (NETFLIX 2015–2019) remediatisiert, einer Serie, deren narratives Gerüst sich ebenfalls an (unfreiwilligen) Relationierungen von Innen und Außen abarbeitet und die einen Ausbruch aus einer geschlechterideologisch motivierten Zwangssituation als Exposition nutzt. Für diese aufmerksame Beobachtung und seine umfassenden Ortskenntnisse im popkulturellen Referenzuniversum danke ich Martin Fritz.

52 Das Akronym whm übernehme ich hier – wie bereits in der Einleitung – von Luca Di Blasi (2013), womit eine *weiße*, heterosexuelle, cis* männliche Subjektposition gemeint ist.

»Ich hab' das Gefühl... ähm... ich sollte vielleicht den Elefanten im Raum ansprechen. Es ist absurd, dass ich jetzt hier stehe und diesen Preis entgegennehme, einen Preis ausgeschrieben von der Siemens AG, einer Firma, die... ähm... wie man ja weiß, mächtig Dreck am Stecken hat und ich merke einfach immer mehr, dass das Ausruhen auf gesellschaftskritischer Kunst eigentlich nur einer kleinen Gruppe von Hobbyzynisten dient, die sich dann... äh... darin, daran labt... äh... da jetzt irgendwie einen Pseudo-Stachel im Hintern der Gesellschaft abzugeben. Deswegen kann ich eigentlich nur sagen: Ich bekenne mich zu einem fröhlichen Idealismus, ganz ohne Ironie, ohne Zynismus und lege die Fackel als Künstler in den Sand um sie als Mensch wieder zu erheben.«
(ENDZEIT E1, 00:34)

Richtete sich diese Protestrede bei der Probe einer Preisverleihung der Siemens AG noch an leere Stuhlreihen, so steht DANIEL bei der Seminar-Wutrede mitten im Wald. Inszeniert wird damit einerseits ein Authentizitäts-Effekt der Unmittelbarkeit der geheim gefilmten Brandrede. Andererseits wird dadurch die Ambivalenz evident, mit der ENDZEIT die Frage nach der (Un-)Möglichkeit von Kritik im ironisch inszenierten Zusammenspiel von Wiederholung und Differenz verhandelt. Die kritische Rede, die von ENDZEIT im Sinne eines Wahrsprechens von DANIEL inszeniert wird, scheint nur im Sprechmodus des spontanen Redeschwells sagbar. Aufmerksamkeit erhält die kapitalismuskritische Wutrede vor allem als ironisiert-distanzierter viraler Clip: Die zu Beginn der Serie von der adressierten Siemens-Stiftung abgesegnete und gar freudig erwartete Protestrede gelingt nur als Improvisation bei der Probe ohne Zielpublikum und scheitert beim späteren Versuch der Wiederholung bei der tatsächlichen Preisverleihung (ENDZEIT E4, 00:30). Ein in der Währung breitenwirksamer Aufmerksamkeit gemessener Erfolg der Kritik stellt sich erst als nicht-intendierter Effekt des anfangs als peinlich wahrgenommenen viralen Videos ein, wodurch sich die Inwertsetzung des Scheiterns der kapitalismuskritischen Wutrede als narrative, in Serie geschaltete Taktgeberin zeigt.

Trotz des viralen Erfolgs der Protestrede scheint das, was DANIEL als politische Vision anpreist, kaum überzeugend. Mit seiner individual-anarchistischen Ausstiegphantasie bleibt er im etablierten Figurenensemble von ENDZEIT letztlich alleine. Bei dem schlecht (bis quasi nicht-)besuchten Launch von DANIELS Polit-Initiative #AUFZUNEUEWELTEN im alternativen Wiener Kulturzentrum WUK⁵³ finden sich mit ALINA (Nicola Schößler) und KONRAD (Martin Hemmer) in der letzten Folge zumindest doch noch zwei externe Mitstreiter*innen, die das autarke Endzeit-Projekt noch entscheidend mitprägen werden. Während sich ALINA als PR-Coachin um eine Optimierung des Auftretens und der – wie sie es nennt – »Performance« von DANIEL bemüht, bringt KONRAD Grundlagentechnologien des BioHackings ins Projekt ein, auf deren Funktionsweise die Extraktionstechnologie basiert, mit der in der Zukunftsebene auf die Erinnerungen von MAX zugegriffen wird. Dass sich DANIEL bis zu diesem Zeitpunkt weder darum bemüht, gemeinsam mit den bereits etablierten Figuren eine kollektive, gegenhegemoniale Bewegung auf basisdemokratischer Augenhöhe zu initiieren, noch darum, Kontakt zu bereits

53 Das Werkstätten- und Kulturhaus (WUK) ist 1981 aus der Besetzung einer ehemaligen Wiener Lokomotivfabrik hervorgegangen und eines der größten Kulturzentren Europas.

bestehenden aktivistischen Initiativen zu suchen, geschweige denn, sich an begonnenen transversalen Kämpfen zu beteiligen, kann durchaus als narrativ motivierter Kniff gelten. Perpetuiert wird mit dieser Charakterisierung von DANIEL als Endzeit-Papst jedoch die Figuration einer spezifischen hegemonialen Protest-Männlichkeit, der es zuallererst um den individualisierenden Bruch mit dem Bestehenden zur Aufrechterhaltung autonom-souveräner und (politische) Bewegung initialisierender Handlungsmacht geht. Die namenlose Mäzenin (Elisabeth von Samsonow) von VALERIE bringt diese Geschlechterdimension von DANIELS Endzeit-Phantasien schließlich ebenso pointiert wie lapidar auf den Punkt: »[D]as ist total gegendert. Also die Typen, die machen das andauernd [...] die warten nur darauf, dass alles untergeht und dass sie dabei sein dürfen.« (ENDZEIT E6, 14:51) Der immer wieder scheiternde Versuch der ernsthaften Anrufung eines Endzeit-Szenarios gibt der Serie als narrative Taktung einen spezifischen Rhythmus vor. Politischer Aktivismus, wie er dabei von DANIEL vorangetrieben wird, bleibt jedoch einer Start-Up-Logik kreativ-kapitalistischer Prägung verhaftet, die notwendigerweise ein ums andere Mal einen (mehr oder weniger) charismatischen Ideengeber – als narrativen *prime mover* im Sinne Haraways⁵⁴ – ins Zentrum stellt. Und sei es, um so sein Scheitern auszustellen.

Posttelevisuelle Rahmungen II: ›Das‹ Fernsehen

In den sieben Episoden von ENDZEIT kommt kein Fernsehgerät vor. Fernsehen existiert hier ausschließlich als Mannigfaltigkeit posttelevisueller Medienkonstellationen, die televisuelle Konventionen zitieren oder Televisualität hypermedial rahmen. Ironischerweise unterstreicht insbesondere die Ausstrahlung des ENDZEIT TV SPECIALS im Rahmen des Kunstförderungsformats *pixel, bytes und film – Artist in Residence* im linearen Programm des öffentlich-rechtlichen Kultursenders ORF III jene Trennung, die ENDZEIT zwischen Fernsehen und Serie forciert und scheint damit die einleitend zitierte These bezüglich rezenter Entwicklungen der Serienlandschaft zu bestätigen: »[J]e weniger Fernsehen, desto mehr Serie.« (Beil et al. 2016, S. 7) Für die Ausstrahlung im linearen Fernsehen wurden die sieben Folgen in einer Spielfilmfassung gezeigt, die bereits auf Filmfestivals erprobt und preisgekrönt wurde.⁵⁵ Im direkten Anschluss an dieses programmierte Binge-Event wurde ZOOM POLITIKON ausgestrahlt, ein zum transmedialen

54 Zum Begriff des *prime mover* (des gottgleichen »Ersten Bewegers«) hält Haraway fest: »Aktanten sind Bündel von Handlungsfunktionen; keine Akteur*innen und Held*innen. Will man eine Geschichte verstehen, so ist es fast niemals ein Fehler, eine*n Akteur*in zu anthropomorphisieren; einen Aktanten zu anthropomorphisieren kann ein gewaltiger Fehlgriff sein. Es gehört zum Erbe dieses ganzen aristotelischen Mobiliars, dass alles in der Welt, was nicht selbstbewegt ist (und am selbstbewegtesten ist – ihr werdet es kaum erraten – unser aller Freund, der für sich selbst nicht sichtbare Mensch/Mann), sich geduldig in sein Leiden fügen muss. Die nichtmenschliche Natur (zu der die meisten weißen Frauen, Farbige, die Kranken und andere gehören, die, im Vergleich mit dem Einen Wahren Ab- und Ebenbild des Ersten Bewegers, über eingeschränkte Kräfte der Selbstbestimmung verfügen) muss dabei besonders viel Geduld aufbringen.« (Haraway 2019b [1994], S. 239)

55 Für die Einladung zum Branchen-Treffen im Rahmen der Diagonale 2016 und der damit einhergehenden Möglichkeit, auf ENDZEIT aufmerksam zu werden, danke ich Katharina Müller.

ENDZEIT-Erzählkosmos gehöriges Fake-Politmagazin. Die Sendung ist im Stil einer Mockumentary gehalten und präsentiert sich als Pseudoformat des ORF, inklusive Straßenumfragen und Interviews mit politischen Aktivist*innen. In diesem Sinn zitiert und persifliert ZOOM POLITIKON ein liberales Verständnis öffentlich-rechtlicher Objektivität in der Berichterstattung und präsentiert nicht nur DANIELS Finanzpiraterieprojekt TAKE THE MONEY AND LIVE, sondern stellt diesem individual-anarchistischen Projekt die ebenso fiktive Bewegung WÖP (DIE WAHREN ÖSTERREICHISCHEN PATRIOTEN) gegenüber, deren ethnopluralistische Thesen an Ideologeme der Neuen Rechten und insbesondere der Identitären Bewegung angelehnt scheinen.

Abb. 23: Ortsungebundene Fernsehrezeption in ZOOM POLITIKON



Quelle: Still aus ENDZEIT-TV SPECIAL »ZOOM POLITIKON«, online unter <https://www.endzeit.at/> (Zugriff am 05.03.2026).

Als vermeintlich öffentlich-rechtliches Polit-Magazin wird ZOOM POLITIKON gleich mehrfach posttelevisuell-seriell geklammert, wobei diese multiplen Rahmungen jeweils die Televisualität der Sendung herausstellen und bezüglich der Serialität von ENDZEIT stets über das (lineare) Fernsehen hinausweisen. So ist dem Magazin ein an narrative Konventionen von Fortsetzungsserien angelehnter und mit einem unverkennbaren Textinsert (»Was bisher geschah...«) eingeleiteter Recap der Handlung von ENDZEIT vorangestellt, dessen direkt angeschlossener Verweis auf die Webseite (»...zu sehen auf WWW.ENDZEIT.AT«) zugleich mit Erwartungshaltungen bricht, die an temporalen Ästhetiken von Quality-TV-Serien geschult sind.⁵⁶ Die anschließende Eröffnungsse-

56 Wie Gabriele Schabacher hinsichtlich *previously-on*-Inserts betont, erfüllt eine entsprechende Zusammenfassung in Form des *recapping* dabei gleich mehrere Zwecke: »[A]ls wichtiges Moment der Handlungsführung [aktualisieren] jene Formen der Redundanzerzeugung [...] bereits Erzähltes [...] – durch die Wiederholung von Figurennamen und ihrer Rollen oder Kurzzusammenfassungen am Beginn der Episoden (*previously on*). Im Rahmen der großen seriellen Narrative hat solches *recapping* [...] zunächst den kommerziellen Grund, stets neue Zuschauer[*innen] hinzugewinnen zu können. Narrationsintern ist allerdings noch ein anderer Faktor wirksam: Selbst für »Eingeweihte« ist der Komplexitätsgrad der *prime time serials* so hoch, dass eine (paratextuelle) Selektion erforder-

quenz zeigt die durch die Stadt flanierenden ENDZEIT-Figuren DANIEL, ALINA und KONRAD, deren Unterhaltung zunächst nahtlos an den Schlusssatz der Inhalts-Zusammenfassung von ENDZEIT anzuschließen scheint. Mit einem Blick auf ein Smartphone wird die Unterhaltung jedoch jäh durch die Erkenntnis unterbrochen, dass die Folge des Politmagazins in diesem Moment online abrufbar gemacht wurde, woraufhin die drei Figuren damit beginnen, sich DANIELS großen Fernseh-Auftritt am Smartphone-Bildschirm anzusehen und den Anfang von ZOON POLITIKON somit narrativ in der Welt von ENDZEIT einbetten (Abb. 23). Die (An-)Moderation der Mockumentary durch NINO BECK (Jean Peters) markiert dabei televisuelle Konventionen direkter Adressierung des Publikums, die bei der Abmoderation noch eine Steigerung erfahren, wenn in einer Vorschaurubrik ausblicksartig jene Sci-Fi-Technologie zur Emulation menschlicher Gehirne vorgestellt wird, auf der die Extraktionspraktiken der Zukunftsebene von ENDZEIT aufbauen. Die posttelevisuell-narrative Klammer, welche die Straßenszene und das gemeinsame Rezipieren von ZOON POLITIKON am Smartphone eingangs geöffnet hatten, wird durch die letzte Einstellung geschlossen, in der DANIEL, ALINA und KONRAD den Abspann des Magazins an einem Monitor verfolgen. Die drei Figuren haben somit sogar innerhalb des kurzen diegetischen Zeitraums Rezeptionsort und -medium gewechselt und ihr gemeinsamer Blick auf den Monitor markiert die vorerst letzte Einstellung der transmedialen Erzählung. Während sie gedankenversunken auf den Bildschirm schauen, setzen auf der Tonebene ein letztes Mal die rhythmischen Sounds von *Ghana Postal Office* ein und leiten zum klassischen ENDZEIT-Abspann über. Dieser verspricht mit dem Insert »TO BE CONTINUED... ..IM KINO« wiederum, die durch ZOON POLITIKON multiplizierten narrativen Fäden von ENDZEIT künftig in einer Fortsetzung zu verknüpfen, welche auch die divergierenden Zeitlichkeiten innerhalb einer noch zu webenden, dezidiert kinematographischen Tragetasche zu versammeln, zu remediatisieren und weiterzustricken weiß.

Standen somit bei der Ausstrahlung im linearen Fernsehen selbst kinematographische Serialisierungsversprechen im Vordergrund, so fokussierte die paratextuelle Rahmung auf Social Media im Vorfeld vielmehr die dezidiert posttelevisuelle Formatierung der episodalen Anordnung im Rahmen des TV SPECIALS. In einer entsprechenden FACEBOOK-Ankündigung der TV-Ausstrahlung von ENDZEIT und ZOON POLITIKON hieß es demnach: »Das Endzeit – TV Special ›Zoon Politikon‹ auf ORF III. [...] Davor zum Binge – Watching um 11.30 Uhr die gesamte erste Staffel ENDZEIT in einem Rutsch!« Dass vermeintlich fixe mediale Spezifika stetem Wandel ausgesetzt sind, wurde auch durch einen Beitrag am Tag nach der Ausstrahlung deutlich: »Für alle, die es im TV verpasst haben oder eh nicht mehr Fernsehen [...] jetzt in der ORF III Mediathek!« Indem die Social Media-Postings damit explizit auf die linear-televisuelle Distributionslogik des Ausstrahlungsprimats verweisen, wird »das« Fernsehen einerseits auf seine Programmstruktur und die damit einhergehende zeitliche Ordnungsfunktion verknüpft: Die internetbasierte ORF-Mediathek, mittels der die »im Fernsehen verpasste« Sendung »nachgesehen« werden kann ist in dieser Logik eben *nicht* Teil des Fernsehens. Andererseits wird

lich wird, die den jeweilig fortgesetzten Handlungsstrang plausibilisiert. »Previously on ...« wäre damit gewissermaßen ein Erkennungsmerkmal für das Komplexitätsniveau der heutigen Serien-generation. [H.i.O.]« (Schabacher 2010b, S. 38)

das Fernsehen in diesem Zusammenhang auf ein Versprechen *echter* Serialität reduziert, die sich – ganz im Sinne von Beil et al. (2016) – immer häufiger vorwiegend abseits »des« Fernsehens abzuspielen scheint, sei es im Internet oder im Kinosaal.

Posttelevisuell-serielles Aufbrechen

Wie ich bei der Betrachtung der posttelevisuellen Rahmungen und den Rhythmen der Distribution von *ENDZEIT* herausarbeiten konnte, leistet die Serie im Zuge der Remedialisierungsprozesse von (post)televisuellem Fernsehen eine enorme Trennungsarbeit – mit Latour (2008) gesprochen: eine auf die Vereindeutigung von Medienspezifika gerichtete Reinigungsarbeit – zwischen neuen und alten Medien und entkoppelt dabei die seriellen Aspekte der Serie vom linearen Fernsehen. Das Primat einer posttelevisuellen Serialität sowie deren nachgelagerte Distribution – die im künstlerisch anerkannten Modus programmierter Binge-Events im Spielfilmformat sowohl in Kinosälen als auch im linearen Kulturfernsehen erfolgt – aktualisieren dabei auch ungleich verteilte Zuschreibungen von Aktivität und Passivität im Medienhandeln. Damit einher gehen »die Verschiebungen vom Zuschauen zum Nutzen, von der Rezeption zum Zugriff, die sich im Kontext neuer digitaler Medienkulturen vollziehen« (Seier 2019, S. 108).

Die damit aufgerufene Kontrastierung mediatisierter Subjektivierungsweisen lässt sich auch anhand der medialen Sicherheitsdispositive in Frage stellen, die *ENDZEIT* allegorisch verhandelt: Verspricht das Sicherheitsdispositiv Notfall-Rucksack, das DANIEL als Survival-Kit zu Markte trägt, durch seine Speicherfunktion die Ermöglichung von Aufbruch, Aktivität, Flucht ins Freie und von soldatisch-männlicher Vergeschlechtlichung im und für den Ausnahmezustand,⁵⁷ so wird das exzessive Eintauchen in Serienwelten im medialen Sicherheitsdispositiv des Zuhauses mit Stillstand, Passivität und Einigelung im Privaten verbunden. Die Unproduktivität der trennscharfen Unterscheidung in Aktivität und Passivität von Medienhandeln – auf die auch die vorherigen Kapitel dieser Arbeit ausführlich eingegangen sind – hatten Emile Gomart und Antoine Hennion bereits am Beispiel von Drogen-Nutzer*innen und Musikliebhaber*innen herausgearbeitet und konstatiert: »[A]ctive work must be done in order to be moved« (Gomart/Hennion 1999, S. 227). Angesichts der Pandemie-bedingt gehäuften Serienmarathons als Teil mediatisierter Abschottungspraktiken der (Selbst-)Isolation und Quarantäne (Bartel ¹2020) wurde einmal mehr evident, dass enorme und wiederholte Formen von (verteilter) Aktivität vonnöten sind, um sich in einen (vermeintlichen) Zustand der Passivität zu versetzen und diesen zu erhalten, auch – oder gerade – wenn es »nur« um postheroisch gewendetes häuslich-wohnzimmerliches Serienschauen geht. Während die serielle Verschränkung von (post)televisuellem Fernsehen und (post)heroischer Männlichkeit unter den Vorzeichen des Ausnahmezustands bei den #BESONDEREHelden-Clips der Deutschen Bundesregierung also Praktiken des sich

57 Das Affizierungspotenzial der Rucksäcke sowie daran geknüpfte (Prepper-)Praktiken könnte Ausgangspunkt einer dezidiert geschlechterverhältniskritischen Figurenanalyse von *ENDZEIT* sein. Eine entsprechende Auseinandersetzung soll an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden, zumal der folgende Abschnitt anhand der Serie 7 vs. *WILD* detailliert auf die entsprechende vergeschlechtliche Begeisterungsfähigkeit eingeht.

Einrichtens im abgeschotteten Medienhaushalt anreizen will und dabei auch eine Abkehr von Sorge und Gemeinschaft in Kauf nimmt, steht ENDZEIT hingegen für einen ostentativ zur Schau gestellten, autonom-männliche Handlungsmacht resouveränisierenden Bruch mit bestehenden sozialen und medialen Möglichkeitsbedingungen eigener Subjektivität. Damit formuliert die Serie eine mitunter als populistisch zu bezeichnende Verheißung des selbstbestimmten Aufbruchs in ein (vermeintlich) neues ›Außen‹.

Sind die Verteilungen von Aktivität und Passivität in den bisher besprochenen Beispielen bei aller Ambivalenz also noch um die beiden – diametral gegenübergestellten – Praktikpole Einrichten und Aufbrechen versammelt, so beschäftige ich mich im nächsten Abschnitt mit einem posttelevisuell-seriellen Phänomen, welches die medienhaushaltsbezogenen männlich-vergeschlechtlichenden Praktiken des Einrichtens und Aufbrechens auf spezifische Weise miteinander verschränkt und im Zuge dieser Verschränkung hegemoniale Geschlechterverhältnisse im Ausnahmezustand prozessiert.

3.3 Verletzbarkeits-Netzwerke allein im Wald: 7 vs. WILD⁵⁸

»Ich hänge hier im Wald rum
Ohne Hafermilch und Heizung
Hier versau' ich mir den Look
Und die Hagebutte juckt
Dornen schneiden an meinem Bein rum
Ich kämpf' mit Schweinen um die Kastanien
Die Sonne treibt mich in den Wahnsinn
Ich schlaf' auf einem Stein
Ich fühl' mich so allein
Und hab' Karies in meinem Zahn drin«
(DEICKIND 2022)

Stellen pandemiebedingte Abschottungspraktiken – wie anhand der analysierten Videokampagnen der Deutschen Bundesregierung und der Supermarktkette PENNY gezeigt – tradierte heteronormative televisuelle Verteilungen von Aktivität und Passivität in Medienhaushalten zur Disposition, so scheinen aktiv-passiv-Verhältnisse gegenwärtig in keiner anderen seriellen Video-Gattung so klar vorgezeichnet, wie im sogenannten Outdoor-Genre. Dabei handelt es sich um eine Video-Sorte, deren primärer Differenzierungsmarker bereits dem Namen nach spezifische Innen-Außen-Relationen aufruft und den außerhäuslichen Bereich dabei genuin mit Abenteuer, Erlebnis und (vermeintlich) authentischen Männlichkeitskonstruktionen in ›freier Natur‹ verbindet.⁵⁹ Mit Blick

58 Einzelne Überlegungen dieses Abschnitts wurden vorab veröffentlicht unter dem Titel »Ambivalences of Survival: Ecomodern Updates of Hegemonic Masculinities in 7 vs. Wild« (Sulzenbacher 2025).

59 Frühe diskursive Verbindungen von Fernsehen mit Abenteuerlichkeit, freier Natur, außerehlicher Sexualität und (entsprechend) ambivalenten Männlichkeitskonstruktionen untersucht Lynn Spiegel (2013b, 2016) am Beispiel von Werbe-Inszenierungen für aufkommende portable Fernsehgeräte der 1960er-Jahre.

auf männlichkeitskritische narratologische Ansätze⁶⁰ lassen sich Webmuster der narrativ-medialen Tragetaschen von abenteuer- und erlebnisorientierten faktualen Video-Genres, die mittels Erzählungen des Scheiterns an und Meisterns von Herausforderungen (sogenannter Challenges) operieren, als posttelevisuelle Abenteuererzählungen von Männlichkeiten betrachten.

Die Video-Plattform YouTube kann in diesem Zusammenhang als wohl reichhaltigster Fundus verschiedener (Sub-)Genres gelten, die solche posttelevisuellen Abenteuer-Männlichkeiten auch abseits von dezidierten Outdoor-Thematiken als aktive, herausfordernde Erlebnisse im Freien katalysieren. Seien es die als Video-Motiv bereits seit längerem populären Extremsportarten wie Skateboarding oder (etwas rezenter) Parkour,⁶¹ Erkundungen von (postapokalyptischen) Städten und sogenannter Lost Places im Modus der Urban Exploration⁶² oder Wissensweitergabe, Einübung und Zurschaustellung prämoderner Handwerkspraktiken⁶³ in Form der Outdoor-Subgenres Bushcrafting

-
- 60 Walter Erhart (2005) etwa fasst Männlichkeit im Sinne einer relationalen Subjektposition narratologisch als Ergebnis einer (Heldenwerdungs-)Erzählung. Daran anknüpfend konkretisiert Elahe Haschemi Yekani (2011), dass diese Erzählmuster ›der‹ Männlichkeit keineswegs in strukturalistischem Sinne universalistisch zu fassen, sondern historisch wie lokal spezifisch und wandelbar seien.
- 61 Extremsportarten wie Parkour oder Freerunning werden von Jeffrey Kidder (2017, S. 16) als Affirmation eines Selbst charakterisiert, das für ein Leben in der neoliberalen (Groß-)Stadt vorbereitet ist, in der kollektive Risiken stadtplanerisch zusehends individualisiert werden. Kidder attestiert Parkour-Performer*innen (traucers) darüber hinaus ein Selbstverständnis als Risikosachverständige, die eigene Ängste erfolgreich managen und potentiellen Schaden vermeiden: »In contrast to pushing the edge of survival – à la sociologist Stephen Lyng's lauded concept of ›edgework‹ – traceurs' actions can better be conceptualized as attempting to make a hedge on their bets. Such actions are symbolic, and they affirm a self prepared to live in the neoliberal city, which shifts collective risks onto the individual.« (ebd.)
- 62 So sampelt etwa der YouTube-Kanal SHIEY das Genre Lost Place mit Praktiken des Roofing (dem nicht-autorisierten Erklimmen hoher Gebäude, SHIEY^v2020) und Train Surfing (SHIEY^v2016) zu einer individual-anarchistischen Ästhetik, deren Stil insbesondere um die Jahrtausendwende durch die international bekannte, selbstbezeichnete »rebel alliance« CrimethInc (2001a, 2001b) maßgeblich geprägt wurde. Gabriel Kuhn liefert eine differenzierte Besprechung dieser erlebnisorientierten, privilegienvergessenen Variante eines Lifestyle-Anarchismus und fasst etwa die Kritik an der bekannten CrimethInc-Publikation *Evasion* (2001b) pointiert zusammen: »Nicht nur das Weiß-Sein wird wenig mitbedacht, der Autor scheint über weite Strecken auch zu vergessen, dass das, was er tut, wohl für jemanden möglich ist, der jung, gesund und männlich ist und keine großen persönlichen Verantwortungen trägt, aber kaum für jemanden, der Kinder zu versorgen, Arztrechnungen zu bezahlen oder Verpflichtungen in langfristigen sozialen Projekten übernommen hat.« (Kuhn 2008, S. 135)
- 63 Die nostalgische Sehnsucht nach den Mühen prämoderner Handarbeit und damit einhergehender althergebracht-patriarchaler (sprich: retrosexistischer) Geschlechterverhältnisse machen zahlreiche Videodokumentationen auf YouTube erfahrbar. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf Erik Grankvist verwiesen, dessen Kanal beispielsweise den Bau einer Blockhütte unter dem programmatischen Titel »One Year Alone in Forest of Sweden | Building Log Cabin Like Our Forefathers« festhält (ERIK GRANKVIST^v2021).

und Primitive Technology:⁶⁴ Posttelevisuelle Männlichkeits-Abenteuer und Abenteuer-Männlichkeiten haben auf YOUTUBE Konjunktur.

Als posttelevisuelle Reality-Serie, die den Fokus darauf legt, natürliche Risiken und Gefahren anhand selbstgeschnürter Notfallrucksäcke abenteuerlich zu (üb)erleben, erlangte im Jahr 2021 die robinsonadisch⁶⁵ inspirierte Survival-Show 7 vs. WILD (YOUTUBE/AMAZON, 2021–) große Aufmerksamkeit. Die audiovisuelle Reality-Serie wurde ursprünglich auf dem YOUTUBE-Kanal des bekannten deutschsprachigen Outdoor-Content-Creators Friedrich »Fritz« Meinecke⁶⁶ gestartet und ging unmittelbar nach Erscheinen der ersten Folgen viral.⁶⁷ Im Jahr 2023 wurden die Produktionsrechte durch CALIVISION NETWORK in Zusammenarbeit mit AMAZON PRIME erworben, was zu einem höheren Budget und einer aufwendigeren Produktion führte. Die Serie wurde zwar für ihr innovatives Setting gefeiert,⁶⁸ doch ist der anfängliche virale Hype – insbesondere um die erste Staffel der Show – vor allem auf mediale Effekte der Authentizität zurückzuführen, die sich aus einer DIY-Haltung gegenüber der Medienproduktion und einer Low-Budget-Ästhetik ergaben. So sieht das Grundkonzept der Serie keine Kamerateams vor, da die Teilnehmenden sich und ihre Abenteuer mit jeweils zwei kleinen Action-Kameras selbst filmen. Auch wenn die Serie explizite Anleihen am televisuellen Reality-Format ALONE (HISTORY CHANNEL, 2015–) nimmt, unterscheidet die »rohe« Ästhetik, die durch die zahlreichen Point-of-View-Aufnahmen den Eindruck von Immersion

-
- 64 Als Beispiel kann hier der Kanal CHADZUBER dienen, auf dem sich zahlreiche Videos finden mit Titeln wie »Primitive Live at the Survival Shelter (episode 12)« (CHADZUBER v2021) oder »Primitive Pottery: Kiln Fired Cooking Pot« (CHADZUBER v2024). In einer Videodemonstration der Herstellung unterschiedlicher Steinwerkzeuge betont Bill Schindler, Professor für Archäologie und Anthropologie am Washington College, an anderer Stelle (WIRED v2020) einerseits die (prometheische) Definition des Menschen als Mangelwesen und beharrt zugleich auf der von Fischer (1975) und Le Guin (2020) dekonstruierten Schneidewerkzeugtheorie menschlicher Evolution.
- 65 Als transmediales Genre verhandelt die sogenannte Robinsonade unfreiwillige Isolationsszenarien in freier Natur. Während LOST (ABC, 2004–2010) als frühes fiktional-serielles Beispiel gelten kann, wurde das Genre später etwa von THE WILDS (AMAZON, 2020–2022) oder THE I-LAND (NETFLIX, 2019) fortgeschrieben. In diesem Zusammenhang theoretisiert auch Dominik Maeder die umgangssprachlich als »Dschungelcamp« bekannte Serie ICH BIN EIN STAR – HOLT MICH HIER RAUS! (RTL, 2004–) als Form einer robinsonadisch-televisuellen Regierung (Maeder 2020, S. 169ff.).
- 66 In Zusammenarbeit mit dem Autor Harald Braun veröffentlichte Meinecke 2017 ein Ratgeberbuch mit dem Titel *Der Abenteurer. Alles was man über Outdoor wissen muss* (Braun/Meinecke 2017). Zudem streamt Meinecke auf TWITCH und betreibt zwei YOUTUBE-Kanäle sowie einen ONLYFANS-Account.
- 67 Die erste Staffel erzielte über 105 Millionen Aufrufe, was einem Durchschnitt von 6,6 Millionen pro Folge entspricht.
- 68 Eine Besprechung im Feuilleton liefert etwa Philipp Laage (2022). Der Aufwand, mit dem Fans der Serie Recherchen zum – zunächst geheim gehaltenen – Austragungsort am Naren-See in Schweden anstellten und selbst in Videoform dokumentierten, kann hier – neben quantitativen Aspekten wie Klickzahlen im Millionenbereich – als Indikator für die generierte Aufmerksamkeit und affektive Anhänglichkeit gelten, etwa das Video mit dem Titel »7 vs. Wild GEFUNDEN!!!« (FRITZL SCHNITZL v2021). Im Sinne einer digitalen Kartographie der Serie bezogen sich etwa User*innen-Bewertungen des Naren-Sees auf GOOGLE-MAPS in den anschließenden Monaten fast ausschließlich auf die Serie (77 Rezensionen, Stand 3. Mai 2022) und referenzieren dabei diverse Ereignisse der einzelnen Episoden oder Eigenschaften der Teilnehmenden.

und Authentizität vermittelt, die erste Staffel der YOUTUBE-Serie merklich von internationalen Survival-Shows wie ALONE und MAN VS. WILD mit Bear Grylls (DISCOVERY CHANNEL, 2006–2011).

Beim Verfassen dieser Zeilen im Januar 2026 umfasst die Serie fünf Staffeln, die in jeweils unterschiedlichen globalen Settings angesiedelt sind und das Grundkonzept mit jeder Iteration weiter variieren. In der ersten Staffel, die am Naren-See in Schweden gedreht wurde, mussten sieben voneinander isolierte Teilnehmende sieben Tage lang allein mit ihrer Kleidung und sieben vorab ausgewählten Gegenständen überleben und durch tägliche Aufgaben wie Feuerbohren oder Floßbau Punkte für die Endwertung sammeln. Die zweite Staffel wurde auf der Isla de San José in Panama gedreht und wandelte das Format insofern ab, als dass bestimmte Gegenstände nicht mehr in Kombination ausgewählt und mitgenommen werden durften und erfahrene Teilnehmende zudem weniger Ausrüstung erhielten. In der dritten Staffel, die auf Hope Island und Nigei Island in Kanada angesiedelt war, wurde die Dauer auf 14 Tage verdoppelt, es wurden Zweierteams eingeführt und die Ausrüstung lediglich qua Volumen auf all das begrenzt, was in eine Flasche passt. Im Rahmen eines simulierten Flugzeugabsturz-Szenarios in der Nähe des Lake Hāwea in Neuseeland mussten die sieben Kandidat*innen der vierten Staffel 14 Tage lang als Team überleben. Staffel fünf war ebenfalls als explizites Team-Event konzipiert und sah vor, dass sieben Teilnehmende sich nach bestimmten Vorgaben 14 Tage lang gemeinsam durch den Amazonas schlugen.

Im Zuge der transmedialen Expansion und Erweiterung von 7 VS. WILD um zusätzliche Staffeln und Behind-the-Scenes-Serien kam es auch zu einer Öffnung des Castingprozesses. So wurde für die zweite und dritte Staffel mithilfe einer sogenannten Wildcard, die für Bewerber*innen mit geringem Bekanntheitsgrad reserviert war, auf Aktivierung der YOUTUBE-Community gesetzt: Fans des Formats konnten sich in einem bestimmten Zeitraum durch die Veröffentlichung besonders überzeugender Videobewerbungen unter dem Hashtag #7VSWILDCARD für die Teilnahme qualifizieren. Im Zuge dessen wurden durch die Fan-Gemeinde auch normative Konzeptionen von Survival und Vorstellungen davon, was Abenteuer-Körper können (sollen) aufgebrochen. So plädierten einige Videobewerbungen für ein inklusiveres Verständnis von Survival, welches minoritäre und mitunter marginalisierte Lebenswege abseits der ausgetretenen Pfade weißer, cis*männlicher, durchtrainierter und nicht-be_hinderter Verkörperungen von Abenteuerlichkeit im zweiten Lebensalter intelligibel macht. So nutzte etwa Jakob, ein Junge der mit Pelizaeus-Merzbacher-Syndrom lebt, die Bewerbungsphase für die zweite Staffel aktivistisch, um im Video »Ein Survival-Held im Rolli« (ADVENTURE IS FOR EVERYONE ^v2022) gemeinsam mit seiner Familie auf gesundheitspolitische Anliegen aufmerksam zu machen.

Auch wenn die Serie mittlerweile vielfältig transmedial expandiert und um weitere Staffeln erweitert wurde, konzentriert sich meine Analyse im Folgenden hauptsächlich auf die erste Staffel von 7 VS. WILD. Dies nicht zuletzt, da diese Staffel in aktuellen Debatten rund um einen aufmerksamkeitsökonomischen Absturz des Formats verlässlich als Originalität und Authentizität verbürgender Referenzwert herangezogen wird (Schwarzer ⁱ2025). Damit einher gehen auch Annahmen einer vermeintlich »ursprünglich intendierten« Kopplung eines bestimmten Verständnisses von Survival und einer bestimmten Vorstellung von Männlichkeit, die sich nachhaltig auf posttelevisuelle Re-

aktualisierungen vergeschlechtlichter Risikopraktiken auswirken. Der große Erfolg von 7 vs. WILD befeuerte schließlich die Entstehung weiterer deutsch*sprachiger YouTube-Formate, die militärische Prinzipien im Outdoor- und Survival-Kontext vermitteln. Neben der Serie NERD IN THE DIRT (YouTube, 2022–) ist dabei besonders die WARRIOR-Serie (YouTube, 2022–) hervorzuheben, die vom ehemaligen Bundeswehrsoldaten und Teilnehmer der zweiten 7 vs. WILD-Staffel Ottogerd Karrasch (alias OTTOBULLETPROOF) entwickelt wurde. Darin treten bekannte deutsch*sprachige Influencer*innen unter der Anleitung von Militärausbilder*innen gegeneinander an, während das Publikum auf Karraschs Webseite zwischenzeitlich entsprechende »Warrior-Training«-Kurse erwerben konnte.⁶⁹ Durch sein Wettbewerbskonzept agierte die erste Staffel von 7 vs. WILD als Initialzündung für die Gamifizierung und spielerische Popularisierung militärischer Männlichkeitsideale in der deutsch*sprachigen YouTube-Landschaft – noch bevor sich Diskurse um Militarisierung nach Beginn des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine im Februar 2022 verschärften. Angesichts dieser nachhaltigen Wirkmächtigkeit für popkulturelle Konstruktionen von Männlichkeit gehe ich hauptsächlich auf die erste Staffel der Serie ein, an der ausschließlich als weiß und cis*männlich lesbare Personen aus dem sozialen Nahfeld von Fritz Meinecke als Kandidaten beteiligt waren. Diese Vorentscheidung im Casting der ersten Staffel schnürt damit einen sehr engen Rahmen für die nachfolgend untersuchten Praktiken des naturbezogenen Aufbrechens und (außer)häuslichen Einrichtens. Wenn es im weiteren Verlauf dieses Unterkapitels also dezidiert um die Einführung von Männlichkeiten und cis*geschlechtlichen Männerkörpern geht, so wird dieser Analysefokus durch die exkludierende Casting-Entscheidung der Serie selbst (mit)bedingt.

Im Zuge der Vorbereitung auf die erste Staffel wählten die Kandidaten im Vorfeld individuell sieben Dinge aus einer Liste erlaubter Gegenstände aus und packten diese – gemeinsam mit dem für die Dokumentation notwendigen Videoequipment – in einen bereitgestellten Rucksack. Die Herausforderung bestand nun darin, kraft dieser Gegenstände und der (ebenfalls anhand einer Liste) gewählten Kleidung⁷⁰ den gesamten Zeitraum allein im Wald zu überleben und sich jeden Tag im Rahmen eines Wettbewerbs (einer sogenannten Tageschallenge) mit den anderen Kandidaten zu vergleichen und dadurch Siegpunkte für die Endwertung zu sammeln.⁷¹ Die einzelnen Folgen der ersten

69 Die Warrior-Ausbildungen werden mittlerweile nicht mehr angeboten. Im Jahr 2023 wurden die Kurse noch mit diesen Worten beworben: »Lerne das Überleben unter allen klimatischen Bedingungen und in verschiedenen Extremsituationen – mit erfahrenen Experten aus Survival, Bushcraft und Bundeswehr. [...] Ein Tandemsprung oder Kanu fahren sind coole Erlebnisse, keine Frage! Aber wie wäre es mit einer Geschichte, die du noch deinen Enkeln erzählen kannst? Wie wäre es mit weltweit einzigartigen Erfahrungen, die dich aus deiner Comfort-Zone locken und definitiv nichts für schwache Nerven sind? Erlebe Abenteuer, die du nie vergessen wirst!« (BULLETPROOF, i2023)

70 Wie Mike Michael (2000, S. 55) am Beispiel des Wanderstiefels zeigt, kann (Outdoor-)Kleidung dabei als Alltagstechnologie (*mundane technology*) betrachtet werden, die Mensch-Natur-Verhältnisse remediiert.

71 Die einzelnen Tageschallenges lauteten: An Land schwimmen, eine Fackel bauen, überflüssige Ausrüstung (Kleidung/Gegenstände) abgeben, Feuerbohren, ein Floß bauen, Insekten essen und einen Steinturm bauen.

Staffel wurden zwischen 6. November und 29. Dezember 2021 jeweils mittwochs und samstags um 18 Uhr auf dem YouTube-Kanal von Fritz Meinecke veröffentlicht und dokumentierten das Projekt im Stil einer posttelevisuellen Reality-Game-Show.

Waren die von DANIEL in ENDZEIT geschnürten Notfall-Rucksäcke hauptsächlich als Projektionsflächen, Materialisierungen diffuser zivilisatorischer Ängste und dabei letztlich vor allem hinsichtlich ihres Tauschwertes als Waren relevant, so legt 7 vs. WILD den Fokus dezidiert auf den Gebrauchswert der Rucksäcke und stellt deren Inhalte zueinander in Konkurrenz. Während ich das Sicherheitsdispositiv Notfall-Rucksack in der Analyse von ENDZEIT insbesondere als handlungsauslösendes Objekt perspektiviert habe, werde ich in der Analyse von 7 vs. WILD der Frage nachgehen, wie die Notfall-Rucksäcke der Teilnehmer nicht nur als passive Speichermedien, sondern als Teil posttelevisueller Survival-Gefüge agieren. Meine These lautet dabei, dass den Rucksäcken bei 7 vs. WILD eine – im Sinne Le Guins – tragende Rolle zukommt, da sie das jeweilige Wissen und die Erfahrung der Teilnehmenden (in Form der Besonnenheit bei der Gegenstandsauswahl), unterschiedliche *Materialitäten* (der gewählten Ausrüstungsgegenstände, der teilnehmenden Körper sowie der Gegebenheiten vor Ort) und spezifische *Praktiken* (im Sinne konkret gesetzter diskursiver wie nichtdiskursiver Handlungen) zusammenhalten bzw. erst kogenerieren. Kurz: Es geht mir darum, den Blick weg von den (post)heroisch inszenierten Teilnehmenden und hin zu den tragenden Gelingensbedingungen der im Wald ausgesetzten Survival-Netzwerke zu richten. Ähnlich wie bei queer(end)en Lesarten und vergleichbaren gegenläufigen/aneignenden Rezeptionsmethoden geht es mir nun darum, gerade solche von der Produktion bzw. von den Teilnehmern womöglich nur kontraintuitiv hergestellten Perzepte und Sinnzusammenhänge freizulegen, die tragende, interdependente und sorgende Dimensionen von Sozialität und Materialität denkbar machen.

Um dieser These nachzugehen, zeichne ich zunächst die diskursiven Regeln nach, die bereits im Vorfeld der Serie Relationierungen von Wissen, Materialien und Praktiken eines (vermeintlich) echten Survivals vorgezeichnet hatten und den Fokus auf die feinen Unterschiede der Gegenstandsauswahl und damit einhergehende Konzeptionen von Abenteuer-Männlichkeit legen. Im nächsten Schritt folge ich den Rucksäcken, Flaschen und emergenten Medienhaushalten der Survival-Gefüge, die dabei als (post)heroische Gehäuse aus ihrer – für die Männlichkeitskonzeptionen der Serie konstitutiven – Unsichtbarkeit geholt und hinsichtlich ihrer tragenden Rolle für die einzelnen Survival-Praktiken perspektiviert werden. Daran anschließend beschäftige ich mich eingehender mit den spezifischen Mann-Natur-Verhältnissen, die durch 7 vs. WILD inmitten der kapitalozänen Wildnis des skandinavischen Waldes aufgerufen werden sowie mit der kriegerisch-soldatischen Grundierung der entsprechenden Ökomännlichkeiten. Dabei gehe ich auch der Frage nach, inwiefern in diesem Zusammenhang popkulturelle Verweise auf Wikinger-Archetypen einen mythopoetischen Referenzrahmen naturbezogener Männlichkeitskonstruktionen anrufen. Dass eine durch die erste Staffel von 7 vs. WILD privilegiert visibilisierte kampfbetonte Ökomännlichkeit jedoch nicht restlos im Register des Soldatisch-Militärischen aufgeht, wird im nächsten Argumentationsschritt anhand der Frage deutlich, wie die Serie diskursive Tropen des (Überlebens-)Kampfes auf eine Risiken singularisierende Weise in den para-zivilen Bereich des sogenannten Preppens verschiebt. In Korrespondenz mit dem analytischen Fokus meiner Beschäftigung mit

ENDZEIT arbeite ich abschließend das (post)heroische Gehäuse der posttelevisuellen Serialität der ersten Staffel von 7 vs. WILD selbst als soziotechnisch-narrative Tragetasche heraus, die das von der Serie anvisierte Aussperrungsdispositiv auf spezifische Weise (re)mediatisiert.

Diskursive Regeln und praktikable Materialien des ›echten‹ Survivals

Bereits einige Monate vor Veröffentlichung der ersten Folge wurde 7 vs. WILD Anfang Juni 2021 als YOUTUBE-Serie vorangekündigt⁷² und führte auf der Streaming-Plattform bereits durch die bloße Skizzierung des ungefähren Ablaufs umgehend zu intensiven Debatten innerhalb der deutschsprachigen Survival-Szene. Zentraler Streitpunkt dieser Debatten, die primär über Videos und die dazugehörigen Kommentarspalten geführt wurden, war die vorgegebene Anzahl von sieben Gegenständen, die vor allem als Quantifizierung des Schwierigkeitsgrads der Herausforderung diskutiert wurde. Insbesondere Diskussionsteilnehmer*innen mit entsprechenden praktischen Erfahrungen im Outdoor-Bereich sahen darin auch einen Richtwert, der das Ausmaß der zu erwartenden Entbehrungen numerisch messbar mache. Dementsprechend reizte bereits die Ankündigung des Projekts diskursive Aushandlungen des Survival-Begriffs selbst und seiner Quantifizierbarkeit an, sowie Diskussionen darüber, ob die Herausforderung, sieben Tage mit sieben Gegenständen alleine im Wald zu überleben (zu) schwierig oder (zu) einfach sei.⁷³ Im Folgenden gehe ich zunächst auf einige Argumente dieser Debatten ein und diskutiere im Anschluss die Frage, wie das produktionsseitig festgelegte Regelwerk die Gegenstandsauswahl anleitete und damit einen Rahmen vorgab, innerhalb dessen Praktiken der Auswahl selbsttechnologischer Produktivität entfalteten. Zur Diskussion steht dabei auch, inwiefern das Regelwerk damit einer universalisierenden Definition von ›echtem‹ Survival zuarbeitete und zugleich Spielräume für zwischenmännliche Differenzierungen schuf, um feine Unterschiede des Survivals auszuagieren.

Von Anfang an löste die Festlegung auf maximal sieben Gegenstände eine Debatte innerhalb der Outdoor-Community aus, wobei einige dies als zu nachsichtig kritisierten und andere argumentierten, dass dies das Wesen des ›wahren‹ Survivals untergrabe. Im Zuge dieser Auseinandersetzung über das Regelwerk wurde das Projekt im Vorfeld einerseits etwa durch Thomas Gast, einem ehemaligen Berufssoldaten der Fremdenlegion der Deutschen Bundeswehr, lächerlich gemacht. Die in einem mittlerweile gelöschten Video aufgerufenen Abwertungen des Serienkonzepts reichten dabei von »Kindergartenshow« bis »verlängerter Campingausflug« und wurden jedenfalls von patriarchalen Vorstellungen des Survivals als einer »Männersache« abgegrenzt. (THOMAS GAST ^v2021).

72 Das Projekt wurde zunächst von Fritz Meinecke – gekleidet in einem Kapuzenpulli seines Fan-Shops mit der deutlich lesbaren Aufschrift »Life begins at the End of the Comfort Zone« – in einem Live-Stream auf TWITCH präsentiert, der am 2. Juni 2021 auf dem Zweit-YOUTUBE-Kanal als Video on Demand veröffentlicht wurde (FRITZ MEINECKE – LIVE ^v2021a).

73 Affirmation und Ablehnung waren dabei nicht immer fein säuberlich getrennt. So suggeriert etwa das Video »7 vs Wild – Ein Sommermärchen für Anfänger!? – Meine Meinung und mein [sic!] Ausrüstung dazu – [sic!]« des Kanals BACKPACKER WILDERNESS (^v2021) zunächst eine harsche Kritik. Letztlich liefert der Clip jedoch eine wohlwollende Vorab-Besprechung des Projekts.

Im Fahrwasser eines Minimalismus-Diskurses spartanisch-soldatischer Prägung forderte der selbsternannte Survival-Experte eine deutliche Reduktion auf lediglich drei erlaubte Gegenstände ein und stellte auch seine dementsprechende Auswahl vor (Lendenschurz, Messer und Mokassins). In Online-Debatten rund um die Ankündigung von 7 vs. WILD behauptete Gast wiederholt, dass weniger Gegenstände den Einsatz erhöhen und die Herausforderung zu einem authentischeren Test für Männlichkeit, Ausdauer und Geschicklichkeit machen würden. Dieses Einfordern von soldatischer Härte gegenüber der eigenen Psyche und dem eigenen Körper bildet auch das Grundkonzept der Selbsthilfevideos, die Gast auf seinem YOUTUBE-Zweitkanal DIE MÄNNERSCHMIEDE veröffentlicht und die aufgrund ihrer paranoid-aggressiven Verschränkung von Heterosexismus, Frauenfeindlichkeit und Verschwörungsmythen der deutsch*sprachigen Manosphere zugerechnet werden können. Andererseits wurde die Prämisse von zahlreichen (vorwiegend männlichen) Vertreter*innen der YOUTUBE-Survival-Szene emphatisch aufgegriffen und planspielerisch auf das eigene Selbstverständnis als Überlebenskünstler*in angewendet.⁷⁴ In zahlreichen Clips, die auf diversen Outdoor-Kanälen hochgeladen wurden, wird der Fokus auf Möglichkeiten einer (erfolgreichen) Survival-Selbstdarstellung evident. Dieser Fokus lässt sich bereits an den selbstbezüglichen Titeln vieler Videos ablesen, die etwa lauten: »Meine Gegenstände« (FABIAN DIETERLE ^v2021), »Das würde ich mitnehmen« (OUTDOOR DAN ^v2021) oder »Meine 7 Gegenstände und warum ich mit ihnen 7 Tage überleben würde« (LEBENSART ^v2021). Diese Videos, in denen die eigene Teilnahme am Projekt in Gedanken durchgespielt wird, bestehen dabei nicht nur darin, eine etwaige eigene Auswahl an Gegenständen zu präsentieren. Vielmehr (und für eine selbsttechnologischer Diskursivierung als Survival-Subjekt noch wichtiger) wird die individuelle Auswahl anhand eigener Erfahrungen, Vorannahmen, Einschätzungen und Vorhersagen argumentativ begründet und plausibel gemacht. Die Vorstellung, sich selbst dem prognostizierten Risiko auszusetzen wird dabei zur Präsentation des eigenen, überlebensfähigen Selbst genutzt. Durch die Aufgabe der Hierarchisierung und Selektion von Hilfsmitteln vollzogen sich diese Selbstpräsentationen allesamt in einer spezifischen – für popkulturelle Diskurse charakteristischen – Listenform,⁷⁵ die der Serie bereits Monate vor Veröffentlichung der ersten Episode zu beträchtlicher Aufmerksamkeit verhalf und bereits im Vorfeld selbsttechnologischer intensivierte, virtuelle Formen der Teilhabe anzureizen wusste.

Die von der Serie vorgegebene Beschränkung auf sieben zählbare (und damit notwendigerweise distinkte) Ausrüstungsgegenstände gab selbsttechnologischer Diskursivierungen von (angehenden) Überlebenskünstler*innen durch das Auflisten von Dingen mithilfe von Prozessen der Hierarchisierung und Selektierung somit eine konkrete

74 Debatten um die (weitere) Einschränkung von Ausrüstungsgegenständen stellen dabei eine idealtypische Seite der Verteilungskurve zwischen Minimalismus und Maximalismus im Outdoor-Bereich aus, während etwa der populäre »Get-The-Gear«-Sketch der Comedy-Serie PORTLANDIA (IFC, 2011–2018, So2E08) den gegenteiligen Zugang einer maximalistischen Vorbereitung und Ausrüstung parodiert. Den vermeintlich schmalen Grat zwischen zu viel und zu wenig Ausrüstung für eine als *echt* anerkannte Campingerfahrung beschreibt auch der Internet-Blog *The Art of Manliness* (2009).

75 Einen Überblick des mannigfaltigen Zusammenhangs von Listen und Popkultur(theorien) liefert Martin Fritz (2020).

te Formatvorlage an die Hand.⁷⁶ Mit dieser Quantifizierung einher gingen auch Fragen nach Objektgrenzen: Wo verläuft die Grenze eines Gegenstands, Dings oder Objekts? Anhand welcher Kriterien wird diese Grenze gezogen? Entlang welcher Linie wird ein Ding aus seiner Relationalität, seiner eigenen materiellen Ökologie geschält und als einzelnes zählbar gemacht? Eben diese Objektgrenzen wurden im Vorfeld von 7 vs. WILD anhand einer speziellen Liste erlaubter und als Objekteinheiten gelisteter Gegenstände definiert, die vom Orga-Team erstellt wurde. Diese Liste umfasste insgesamt 30 Gegenstände, wobei 16 davon mit einer Einschränkung oder einem zusätzlichen Hinweis versehen waren, wie quantitative Angaben zu Maximalmenge oder einem maximalen Maß – etwa »Rolle Draht (max. 30m)«, »Sturmstreichhölzer (12 Stück)« – oder funktionale Angaben zur Exklusion nicht erlaubter (Zusatz-)Funktionen – »Schlafsack (nicht beheizt)«. ⁷⁷ Zusätzlich war die Auswahl und Vorbereitung durch eine Liste mit ausdrücklich verbotenen Gegenständen eingeschränkt, wobei es sich bei den Objekten dieser Liste nach Ansicht vieler Survival-YOUTUBER*innen um »Luxusgegenstände« handle, deren Verwendung die von der Prämisse in Aussicht gestellte Herausforderung zu einfach machen würde. ⁷⁸ Bereits anhand dieser beiden klar definierten Listen wurden somit erlaubte von verbotenen, ehrenhafte von unehrenhaften und damit richtige von falschen Hilfsmitteln für anspruchsvolles Überleben in der Wildnis unterschieden. Die Praktik des Survivals wurde somit letztlich anhand diskursiver Regeln als Set an Praktiken hervorgebracht, das konstitutiv mit spezifischen Materialitäten verschränkt ist. ⁷⁹ Konkret waren in diesem Zusammenhang all jene Dinge ausgeschlossen (z.B. Isomatte, Zelt, Gaskocher, Notnahrung, Angel etc.), die ein Überleben unter widrigen Witterungsbedingungen auch ohne Expert*innenwissen wahrscheinlicher und damit gleichzeitig bestimmte voraussetzungsreiche Praktiken unwahrscheinlicher gemacht hätten. Angereizt werden sollten hingegen Praktiken, die als »echte« Survival-Skills gelten, wie etwa der Bau eines sogenannten Jäger*innenbetts aus Baumstämmen und Zweigen, das Aufbauen eines Unterschlupfs aus einer (Tarp-)Plane, oder das Entzünden eines Feuers aus gesammeltem Holz. Die Auswahl der sieben Gegenstände, welche die Teilnehmer mitnehmen konnten, war also durch eine Liste explizit erlaubter und eine Liste explizit verbotener Dinge klar reglementiert. Während durch diese reglementierenden Listen bereits im Vorfeld eine für alle Teilnehmenden verbindliche (totalisierende) Definition von Survival vorgegeben wur-

76 Wie eingangs erwähnt, wandelte die dritte Staffel die grundlegende Prämisse der Gegenstandsauswahl (vermutlich trotz produktionsseitiger Unkenntnis von Le Guins Proklamation der Flasche als Held) dahingehend ab, dass beliebig viele Gegenstände eingepackt werden durften, solange sie in einer 1,1 Liter fassenden Trinkflasche untergebracht werden konnten (auch bekannt als »fits in a bottle«-Challenge). Die Ausrüstung der Zweierteams der dritten Staffel bestand somit nicht aus Rucksäcken mit abgezählten Gegenständen, sondern aus einer selbst befüllten Flasche.

77 Die vollständige Liste hat Daniel Schurter (2021) in einer journalistischen Besprechung des Formats festgehalten.

78 Ausdrücklich verboten waren dabei: Zelt, Isomatte, EPA (eine im militärischen Bereich übliche Einpersonenpackung, die Verpflegung für einen vollen Tag beinhaltet) oder vergleichbare Notnahrung (Bundeswehr), Angel, 10 in 1 Ultra-Survival-Tools, Gaskocher, Funkgerät.

79 Analog dazu können auch die in regelmäßigen Abständen aufflammenden Debatten der Kletter-szene verstanden werden, in denen mit Fokus auf den Einsatz neuer technischer Dinge die Frage nach »fairen« und »unfairen« Hilfsmitteln beim Bergsteigen verhandelt wird (Kaufmann 2013, S. 487)

de, traten die feinen Unterschiede vermeintlich ›richtiger‹ Survival-Praktiken, die von 7 vs. WILD angestrebte Männlichkeitsideale tragen können, jedoch anhand der tatsächlich ausgewählten Gegenstände und ihrer Verwendung im Laufe der ersten Staffel zu Tage.

Als Exposition legt die allererste Episode der Survival-Show den Fokus auf die individuelle Vorstellung der Teilnehmer und inszeniert die einzelnen und weitläufig verzweigten Überlebens-Netzwerke und Survival-Gefüge, die sich zwischen den Körpern, dem Wissen, den gewählten Materialien und den Praktiken der Kandidaten spannen lassen zu diesem Zweck als unterschiedliche Survival-Mentalitäten.⁸⁰ Nacheinander werden die einzelnen Teilnehmer gezeigt, die ihre Gegenstände vorstellen und die jeweilige Auswahl aufgrund eigener Vorerfahrungen und Erwartungshaltungen plausibilisieren. Mittels formalisierter Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Rahmungen, Hintergründe und eingeblendeter Kategorisierungen (Alter, Größe, Gewicht, Körpertyp) erzeugt die Serie auf formal-ästhetischer Ebene dabei eine (vermeintlich) objektive Vergleichbarkeit. Aufgrund dieses Framings kommt den selektierten Gegenständen eine privilegierte Stellung bei der Individualisierung und Distinktion der Survival-Zugänge zu, wobei die Kandidaten im Voice-Over anhand bisheriger Erfahrungen im Outdoor-Bereich vorgestellt und in Verbindung mit ihren gewählten Gegenständen narrativ zu distinkten Survival-Typen verdichtet werden.⁸¹ Im Rahmen dieser Vorstellung erläutern die Kandidaten in weiterer Folge auch ihre jeweils unterschiedlichen Zugänge zur Auswahl der einzelnen Gegenstände, wobei diese von Risikoabwägung (Fritz: »Was kann mich töten?«), über die Einschätzung eigener Vorkenntnisse und Fähigkeiten bis hin zu Fragen der (mental)hygienischen Selbstsorge reichen (Chris: »Zahnbürste als Wohlfühlgegenstand«).⁸² Gemeinsam ist den angewandten Kriterien der Auswahlprozesse dabei eine Segmentierung der mannigfaltig interpretier- wie realisierbaren Herausforderung ›Survival‹ in voneinander abtrennbare Problem- und Handlungsfelder der Aufrechterhaltung von körperlichen Lebensprozessen (etwa Trinken, Schlafen, Wärme, Nahrung oder Unterschlupf) und eine Priorisierung der dafür als notwendig erachteten Dinge. Während beispielsweise Bommel den Stellenwert körperlicher Regeneration betont

80 In einem ähnlichen Zusammenhang sprechen Anna Hickey-Moody und Jane Kenway (2014) in Bezug auf rural-männliche Subjekte auch von raumzeitlichen und räumlich-sensuellen Assemblagen.

81 »Pascal aka der Bommel: Feinschmecker, Gear Junkie, 100km-Marsch-Finisher« (S01E01, 07:45); »David ›Dave‹ Henrichs: Kreativkopf, Jungunternehmer, Workaholic« (S01E01, 10:12); »Survival Mattin: Prepper, Überlebenskünstler, Entertainer« (S01E01, 12:18); »Niklas on Fire: Jäger, Feuerwehrmann, Kletterer« (S01E01, 13:45); »Chris aka Relodiak: Streamer, Lost Place Old Schooler, Chatroulette-Legende« (S01E01, 16:10); »Fabio Schäfer: Naturbursche, Mountainbiker, MMA-Fighter« (S01E01, 19:04); »Fritz Meinecke: Abenteurer, Bushcrafter, Fußbusfahrer« (S01E01, 22:04).

82 Fritz, Mattin, Chris und Fabio hatten bereits im Vorfeld des Projekts Videos zu den ausgewählten Gegenständen bzw. zum Prozess der Auswahl selbst erstellt (etwa über das Ausprobieren einzelner Gegenstände oder damit verbundener Praktiken). Diese Videos wurden allerdings erst zeitgleich mit bzw. nach der Aussetzung in Schweden veröffentlicht, um die anderen Teilnehmer nicht an den eigenen Überlegungen teilhaben zu lassen. Aus (aufmerksamkeits)ökonomischer Perspektive der jeweiligen YouTube-Kanäle betrachtet handelt es sich dabei um vorproduzierten Content, um den Videofluss – den posttelevisuellen Flow des eigenen Kanals – nicht durch die mehrtägige Internetauszeit während der Produktion der Staffel abreißen zu lassen.

und einen dementsprechenden Gegenstand hervorhebt (»Dicker Schlafsack, weil guter Schlaf ist wichtig.«), streicht Martin die Vulnerabilität und Störungsanfälligkeit des Verdauungstraktes und die technische Möglichkeit der Vorbeugung heraus (»Wasserfilter, weil ich keinen Durchfall möchte.«).

Die in dieser Vorstellung der einzelnen Survival-Netzwerke vorgenommene Parzellierung vitaler Prozesse, die individualisierte wie individualisierende Gewichtung entsprechender Problemfelder und die daraus abgeleitete Auswahl der Gegenstände verstehe ich dabei als gouvernementale Aspekte der Selbstführung und Selbstregulierung der Teilnehmer. Im Sinne der Reg(ul)ierung der seriellen Erzählung von 7 vs. WILD fungiert diese Vorstellung in der ersten Folge dabei auch als Strickmuster der über die Staffel zu webenden narrativen Tragetasche: So steckt die Gegenstandswahl auf Grundlage von individueller Antizipation, Vorbeugung und Vorausschau jenen materiellen Rahmen ab, innerhalb dessen sich die (mitunter kreative) Selbstentfaltung als Survival- und (Über-)Lebenskünstler in den kommenden sieben Tagen von 7 vs. WILD vollziehen soll und legt gewissermaßen die Fäden bereit, aus denen dann die jeweiligen Tragetaschen (die sieben unterschiedlichen Survival-Netzwerke) geknüpft werden.⁸³

Eine der gewichtigsten Distinktions- und Trennungslinien, an denen sich feine Unterschiede zwischen den Survival-Männlichkeiten im Rahmen der ersten Staffel der Serie materialisieren, verläuft entlang der Frage, welche metallischen Werkzeuge als praktikabel erachtet, ausgewählt und auf diese Weise in das jeweilige Survival-Netzwerk integriert wurden. Aufschlussreich sind dabei die konkreten und mit praktischem wie ästhetischem Wissen verschränkten Überlegungen, anhand der die einzelnen Kandidaten ihre Auswahl im Zuge der (Selbst-)Vorstellung plausibilisieren.

So geht es einerseits darum, welcher Gegenstand für die Survival-Praktik des Feuermachens gewählt wurde. Konkret steht dabei die Entscheidung im Raum, ob die Teilnehmer ein handelsübliches Gasfeuerzeug oder einen sogenannten Feuerstahl als geeignetes Hilfsmittel erwählen. Durch die Besprechung der jeweiligen Eigenschaften der beiden Gegenstände wird Feuerstahl dabei klar vom Alltagsgegenstand Gasfeuerzeug abgegrenzt. Diese Abgrenzung erfolgt nicht nur aufgrund seiner metallischen Materialität und der damit einhergehenden sowohl erdigen als auch kosmischen Rückbindung an archaisch-atavistische prämoderne Männlichkeitsfiktionen,⁸⁴ sondern auch aufgrund des praktischen Spezialwissens, das für seine gelingende Verwendung notwendig ist. So begründet etwa Dave, der sich bereits im Zuge der Vorstellung selbst als »Stadtkind« bezeichnet, seine eigene Wahl mit den Worten: »Ein Feuerzeug, nicht, wie ich vermute bei

83 In ihrer Analyse von 7 vs. WILD nimmt Daniela Holzer (2023) gerade diese erfinderischen Praktiken der Survivalists in den Blick und bespricht die Herausforderung, mit möglichst wenig in der Wildnis auszukommen, als eine Form von Prüfung, die als exemplarische Testsituation einer bedrohlichen Gegenwart kontextualisiert werden könne.

84 Wie etwa Deleuze und Guattari im Rahmen ihrer Überlegungen zum Metallischen (ohne konkreten Genderbezug) festhalten, folgt die Metallurgie verschiedenen Materieströmen und ist dabei »vor allem untrennbar mit mehreren Variationslinien verbunden: die Variation von Meteoriten und gediegenen Metallen; die Variation von Erzen und Metallanteilen; die Variation von natürlichen und künstlichen Legierungen; die Variation von verschiedenen Umgangsweisen mit dem Metall; die Variation von Qualitäten, die eine bestimmte Behandlung möglich machen oder sich aus einer bestimmten Behandlung ergeben.« (Deleuze/Guattari 1992, S. 560)

vielen anderen vielleicht ein Feuerstahl. Ich hab' keine Ahnung wie das geht, deswegen Feuerzeug.« Einschätzungen wie diese oder die von Mattin kommentierend geäußerte Sorge, dass Gas aus dem Feuerzeug entweichen und es damit unbrauchbar werden könnte, grenzen eine rustikale und autonome Praktik des Feuermachens von einer städtischen und aufgrund der Angewiesenheit auf den Primärbrennkörper Gas als abhängig imaginierten Anzündpraktik ab.⁸⁵ Aufgerufen sind damit althergebrachte und zutiefst verkörperte und vergeschlechtlichte Vorstellungen des Feuermachens, in denen nicht nur Weiblichkeit, sondern das (weiblich konnotierte) Städtische als Kontrastfolie agrarromantischer ›männlicher‹ Überlebensfähigkeiten konstruiert werden.⁸⁶ Das Meistern des Feuermachens mithilfe von Feuerstahl, wie es bereits durch den von Niklas entfachten und in Zeitlupe festgehaltenen Funkenflug im Rahmen seiner visuellen Selbstpräsentation in der ersten Folge in Aussicht gestellt wird, zieht sich als Distinktionsmerkmal ›echter‹ Survival-Männlichkeiten durch die gesamte erste Staffel der Serie.⁸⁷

Schneidende Klingen aus Metall erfahren in den Survival-Netzwerken von 7 vs. WILD eine privilegierte Einbettung und Aufmerksamkeit, sei es in Form von Axt, Säge, Messer oder Kukri, einer nach indigener Machart fabrizierten Machete (Abb. 30). Wie bereits bei der Vorstellung der Gegenstände evident wird, nehmen die mitgebrachten metallischen Werkzeuge umso mehr diskursiven Raum ein, je outdooraffiner sich die Kandidaten (selbst)narrativ präsentieren (wollen). So spricht etwa Dave betont uninformiert über sein Messer: »Zweiter Gegenstand: Ein Messer. Was für eins, keine Ahnung, aber ein stabiles auf das ich draufhauen kann für kleineres Holz, für normale Arbeiten, für alles, was ich so machen werde.« (S01E01, 10:50) Niklas hingegen präsentiert sich über die fachkundige Besprechung seines Messers als regelrechter Outdoor-Nerd und legt dabei neben der exakten Modellbezeichnung auch Wert auf präzise Terminologie: »Als sechsten Gegenstand habe ich das Oberland Arms Wuiderer, ein schön langes Messer mit durchgehendem Erl. Kann man viel mit machen, kann man Schnitzen, Betonen,⁸⁸

85 Eine Besprechung dieser Praktiken des Feuermachens unter der von Cara Daggett (2023 [2018]) vorgelegten Perspektivierung von fossilen Energieträgern wie Erdöl und Erdgas als ›Zündstoff‹ für Petromaskulinität läge zwar nahe, wäre der spezifisch intersektionalen Gemengelage und Hierarchisierung der besprochenen Praktiken in meinen Augen an dieser Stelle jedoch nicht angemessen.

86 Im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen städtischer und ländlicher Männlichkeit schlagen etwa Robyn Mayes und Barbara Pini (2014, S. 439) vor, nicht nur Geschlecht, sondern auch Ländlichkeit (*ruralness*) als Verb und damit in Prozessen der (Re-)Aktualisierung im Werden zu verstehen. Zudem perpetuiert die skandalisierende Gegenüberstellung und agrarromantische Abgrenzung des edlen Landlebens vom unübersichtlichen und verruchten (Groß-)Stadtleben antisemitische Stereotype, die – wie etwa Bodo Kahmann (2017) betont – seit Ende des 19. Jahrhunderts völkisches Denken durchziehen.

87 Im Vorfeld der zweiten Staffel nahm die Diskussion um erlaubte und unerlaubte Hilfsmittel eine neue Wendung, die sich entlang binärer Geschlechterdifferenzierungen an der Frage entzündete, ob Hygiene-Artikel, die für Teilnehmerinnen zur erlaubten Grundausrüstung gehörten, einen unlauteren Vorteil beim Feuermachen bieten würden, da Tampons bei entsprechender Verwendung als ideales Zundermaterial gelten.

88 Als Bushcrafting-Fachbegriff bezeichnet Betonen bzw. Betonung dabei exakt jene Holzbearbeitungspraktik, die Dave treffsicher als »draufhauen« benennt.

sehr, sehr wichtig.« (So1EO1, 14:59) Den prominentesten Platz erhält das Schneidewerkzeug bei Fritz: »[A]ls letztes, das Herzstück meiner Ausrüstung: Meine Kukri. Ist eine Art Machete, ein Messer mit einem sehr schweren Kopf, das heißt, ich kann hacken, ich kann hebeln, aber ich kann auch ganz feine, filigrane Arbeiten machen.« (So1EO1, 23:29) Die Kukri nimmt dabei als »Herzstück« der Ausrüstung nicht nur im verbalen Sprachgebrauch eine geradezu vitale Sonderrolle ein, sondern spielte auch eine privilegierte Rolle in der Vorankündigung der Serie (Abb. 30) und unterliegt darüber hinaus auch waffenrechtlichen Sonderregeln. Aufgrund der feststehenden Klingenlänge von über 12cm unterliegt die Kukri nach bundesdeutschem Waffengesetz §42a dem Führungsverbot und durfte in der Serie nur zum Zweck der Videoproduktion (gewissermaßen als Requisite) legal eingesetzt werden. Diese rechtliche Vorgabe hinsichtlich des Messereinsatzes lese ich im Rahmen der Serie als ersten (juridischen) Aspekt einer diskursiven Verschiebung der mitgebrachten Metallklingen vom Waffenbereich in den Werkzeugbereich. Wie bei der Auswahl der Gegenstände gab es auch für den Aufenthalt im Wald ein Regelwerk, das für alle Teilnehmer verbindlich war und dessen Nichtbeachtung den Ausschluss aus dem Wettbewerb vorgesehen hätte. Neben einer räumlichen Begrenzung (500m vom Aussetzungspunkt) sowie einem Kontaktverbot mit anderen Teilnehmern umfasste dieses Regelwerk auch ein Jagdverbot. Bei aller Aufmerksamkeit, die den Klingen im Rahmen der Serie zukommt, bewirkt dieses juristische Regelwerk nicht nur eine zivilisierende Verschiebung ihres Einsatzbereichs von der Waffe zum Werkzeug, sondern eröffnet damit auch Perspektiven einfühlsamer Mann-Messer-Relationen. So ist etwa die von den Teilnehmenden wiederholt als schöpferisch-meditativ beschriebene Tätigkeit des Schnitzens neben den (zueinander) passenden Materialien von Werkzeug und Holz auch auf spezifische körperliche und haptische Fähigkeiten angewiesen. Die basalen Schnitt-, Hack- und Sägewerkzeuge aus Stahl werden im Laufe der Serie nicht nur zu unverzichtbaren Instrumenten, sondern zu quasi-naturalisierten Erweiterungen der Arbeitskörper, über deren wiederholten Einsatz und Handhabung die haptischen und sensorischen Körperfunktionen verfeinert und als affektiv-emotionale Bindung erfahrbar werden.⁸⁹ Sowohl die Schnitte der mit metallischen Klingen bestückten Survival-Netzwerke als auch den Titel der Serie⁹⁰ verstehe ich dabei mit Karen Barad als intraaktive Praktiken des *cutting-together-apart*.⁹¹ Diese agentiellen Schnitte trennen dabei nicht nur Holzspä-

89 Auf diese konstitutive Körperlichkeit weist etwa auch Andrew Warren mit ethnographischem Blick auf die manuell-handwerkliche Herstellung von Surfbrettern in kommerziellen Produktionsstätten hin, die durch ein vereinfachendes, vergeschlechtlichtes Abspalten körperlich-emotionaler Involvement nur unzureichend in den Blick genommen werden kann: »[W]hen men perform work they constantly utilise embodied skills and emotional perceptions. Male working bodies are not devoid of emotions. The study of masculinities and work can't, therefore, rely upon neat material divisions between ›new‹ economy service sector jobs and ›old‹ economy manual work. To do so neglects the multifarious lived experiences of performing human labour. Embodied and deeply emotive senses are crucial, even for industries and jobs organised around a manual labour process.« (Warren 2014, S. 428)

90 In meiner Lesart trennt bereits der Titel 7 vs. WILD sieben Survival-Netzwerke mit einem intraaktiven Schnitt von der romantisierten Vorstellung einer ›wilden‹ Natur.

91 Wie Barad festhält: »[I]ntra-actions enact agential cuts, which do not produce absolute separations, but rather cut together-apart (one move).« (Barad 2014, S. 168)

ne von Baumstämmen, Ästen und Stöcken, sondern ziehen in mitunter feingliedrigsten Bewegungen auch filigrane Grenzen zwischen Männlichkeitskonturen und der titelgebenden wilden Natur. Zusätzlich zur Perspektivierung dieser schneidenden Praktiken als agentielle Schnitte lässt sich im Anschluss an Barad (2015b, S. 185) auch die durchaus paradoxe Prämisse der Serie dekonstruieren, die sieben Kandidaten mit jeweils sieben distinkten Objekten als autonome, souveräne Subjekte heroisiert. Am Beispiel einer Schachtel kalifornischer Rosinen, die laut Werbeslogan »nur aus Trauben und Sonnenschein« hergestellt seien, beschreibt Barad, welche vielfältigen und weitverzweigten Netzwerke aus Praktiken, Körpern, Gesetzgebungen, Infrastrukturen und Ausbeutungsverhältnissen sowie ökologischen wie chemischen Prozessen und vielem mehr an der Produktion dieser Trauben teilhaben.⁹² In leichter Abwandlung von Barads Antwort auf die Frage, was wir essen, wenn wir auf eine kalifornische Rosine beißen (»Sicherlich nicht »nur Trauben und Sonnenschein«« [ebd.]) könnte die Antwort auf die Frage danach, was wir sehen, wenn wir die erste Staffel von 7 vs. WILD rezipieren, lauten: sicherlich nicht nur singuläre männliche Einzelkämpfer.

Selbst wenn die Prämisse der sieben distinkten Gegenstände ernst genommen würde, erweist sich die durch den Impetus der ersten Staffel von 7 vs. WILD adressierte Idee des »Einzelkämpfers« schließlich als Wunschdenken, das sich selbst ad absurdum führt und zeigt, dass an der Konstruktion dieser vermeintlichen Einzelkämpfer eine Reihe materiell-diskursiver Apparate beteiligt sind. Die heroische Setzung »Nur ich und meine sieben Gegenstände« müsste dann, angesichts der dispositiv verteilten Gelingensbedingungen der Abenteuerfigurationen zumindest heißen: »Nur ich und mein High-End-Equipment, das den höchsten industrietechnischen Entwicklungsstandards entspricht (etwa was die Herstellung gehärteter Stahlklingen, die Wasserundurchlässigkeit oder die Filterung von Feinpartikeln betrifft) und teilweise (etwa im Fall von Titankochtöpfen) gar an der materiell-technologischen Schnittstelle zur Weltraumforschung angesiedelt ist.« Bereits am Beispiel dieser ersten Relationierung der Survival-Netzwerke der ersten Staffel zeigen sich somit Ambivalenzen der Mann-Natur-Verhältnisse, die durch die Serie Folge für Folge reaktualisiert werden und bereits lange vor Veröffentlichung der ersten Episode durch die mannigfaltigen diskursiv geregelten Streuungen der Gegenstandsauswahl selbsttechnologisch produktiv gemacht wurden, um sich selbst als überlebensfähiges Subjekt zu präsentieren – sei es als später in Schweden ausgesetzter Teilnehmer oder als Teilhabende*r der posttelevisuellen Outdoor-Szene.

92 Darunter seien laut Barad derart heterogene Elemente »wie Kapitalismus, Kolonialismus und Rassismus; migrantische Arbeiter*innen, die die Trauben pflücken; der kalifornische Anti-Migrations-Gesetzesentwurf aus den 1990er Jahren [...]; die Erweiterung des kalifornischen Gefängnisystems; US-Einwanderungspolitik; US Homeland Security; Werbung durch das California Raisin Marketing Board; organisierter Widerstand gegen die Lebens- und Arbeitsbedingungen der migrantischen Arbeiter*innen; der von den United Farm Workers organisierte Traubenboykott; Pestizide; Technologien chemischer Kriegsführung; Boden; Düngemittel; Bakterien; Dürre; Klimawandel; und vieles, vieles mehr.« (Barad 2015b, S. 185)

(Post-)Heroische Gehäuse I: Rucksäcke, Flaschen, Medienhaushalte

Auch wenn den Klingen im Rahmen der einleitenden Selbstnarrativierungen von Abenteuer-Männlichkeiten in der ersten Staffel von 7 vs. WILD überproportional viel Raum zukommt, so sei mit Verweis auf Le Guin daran erinnert, dass erst mannigfaltige Gehäuse-Formationen die seriellen Möglichkeitsbedingungen für jegliche der vollzogenen (auch der schneidenden) Handlungen und Praktiken bereitstellen:

»Wir kennen [diese Geschichte] zur Genüge, wir alle haben bereits alles nur Erdenkliche über all die Stöcke und Speere und Schwerter gehört, jene langen, harten Dinger, mit denen man schlagen, stechen und hauen kann, aber wir haben noch nichts von jenem Ding gehört, in das man Dinge hineintun kann, dem Behälter für das Behaltene. Diese Geschichte ist neu. Sie hat Neuigkeitswert.« (Le Guin 2020, S. 15)

An diese ökofeministische Perspektivierung schließe ich mit meiner Analyse an und gehe nun auf unterschiedlichste Gefäße und Behältnisse ein, die in der individuellen Vorstellung von den Teilnehmern verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit erhalten haben. In diesem Sinne öffnet dieser Abschnitt eine Klammer aus (post)heroischen Gehäusen, welche die einzelnen Survival-Praktiken sowie daran gekoppelte ökomoderne und soldatische Männlichkeitskonzeptionen der Serie tragen. In einem späteren Analyseschritt werde ich diese haltende Klammerung aus (post)heroischen Gehäusen wieder schließen, indem ich serielle Verflechtungen in den Blick nehme, die Diskurse, Praktiken und Materialitäten zu jenen tragenden Überlebens-Netzwerken und Survival-Dispositiven verknüpfen, die in der anthropozentrisch-heroischen Erzähllogik der Serie allzu schnell in Vergessenheit geraten. Um diese Perspektive auf (post)heroische Gehäuse zu eröffnen, spüre ich im Folgenden jedoch zunächst Rucksäcken, Flaschen und emergenten Medienhaushalten nach und befrage sie hinsichtlich ihrer konstitutiven, tragenden Rolle für Survival-Praktiken und damit einhergehende Männlichkeitskonzeptionen der ersten 7 vs. WILD-Staffel.

Zusätzlich zu den individuell ausgewählten Gegenständen und der Kleidung der Teilnehmer wurde die materielle Ausrüstung jeweils durch ein sogenanntes Medi-Kit inklusive Notfall-Handy,⁹³ ein GPS-Ortungsgerät mit Notfalltaste, einen Koffer voll Ka-

93 Notfall-Handy deshalb, da das Gerät im verplombten Medi-Kit hinter einem zusätzlichen Siegel aufbewahrt wurde, wodurch jegliche Verwendung retrospektiv nachverfolgt werden konnte und zur Disqualifikation geführt hätte. Wie Martin Siegler festhält, ist Notfalldingen eine innige Beziehung zum Gehäuse eigen, wobei die spezifischen Formen der Einkapselung in den meisten Fällen Dinge überhaupt erst als Notfalldinge qualifiziere: »Erst das Gehäuse entzieht ein bestimmtes technisches Objekt dem alltäglichen Verkehr und bindet es an einen potenziellen Ausnahmefall. Aus einer einfachen Axt, die jeglichem Gebrauch offensteht, wird erst durch die Glasscheibe, die sie von allen anderen Objekten, Handlungen und Personen vorerst trennt, eine *Rettungsaxt*. Solche Maßnahmen der Absonderung und Zugriffshemmung stellen Objekte gewissermaßen *unter Vorbehalt*. Sie rücken sie in eine Position, in der sie ausschließlich für den Notfall reserviert, jenseits des Notfalls dagegen für jeden anderen Gebrauch tabuisiert sind. Der Notfallcharakter eines Objekts muss somit letztlich als ein Gehäuseeffekt betrachtet werden, mit dem ein technisches Objekt dem Normalbetrieb entzogen und als Ausnahme deklariert wird. [H.i.O.]« (Siegler 2017, S. 293)

meraequipment sowie einen Rucksack komplementiert. Dabei handelt es sich allesamt um Gegenstände, die das Projekt in seiner medialen Form als audiovisuelle Reality-Serie (mit bestimmten Einschränkungen) erst ermöglicht hatten und als solche nicht Teil der sieben selbstgewählten Hilfsmittel waren.⁹⁴ Im Sinne Le Guins kommt diesem Equipment somit eine in mehrerlei Hinsicht tragende Rolle zu: Während etwa Powerbanks elektrische Energie für die Kameras in sich tragen und im Notfall über in ihr Gehäuse eingelassene Solarzellen Sonnen- bzw. Tageslicht in elektrischen Strom prozessieren und auf diese Weise geladen werden können, erlauben es SD-Speicherkarten, die audiovisuell festgehaltenen Eindrücke, Erlebnisse und Geschichten aus dem Wald rund um den Naren-See zu den Schnittischen der Produktionsfirma zu tragen.⁹⁵ Dieses allgemeine und alle Survival-Netzwerke der ersten Staffel kokonstituierende Equipment zur audiovisuellen Dokumentation, zur etwaigen Erstversorgung und zur Absetzung von Signalen und Nachrichten im Notfall wurde im Rahmen der ersten Minuten der ersten Folge von Fritz Meinecke präsentiert. Anschließend wurden in aller Kürze das Orga-Team und die Beteiligten der Rettungskette vorgestellt, bevor die Teilnehmenden einzeln anhand ihrer gewählten Hilfsmittel porträtiert wurden.

Hatten die Teilnehmenden im ersten Teil der Eröffnungsfolge also alle einzeln ihre Gegenstände vorgestellt und ihre Auswahl argumentiert, so folgte im zweiten Teil der dramaturgische Höhepunkt der ersten Episode: ein im Stil sogenannter Loadouts⁹⁶ (eine Art Unboxing-Video für Rucksäcke) inszenierter Vergleich der Survival-Tools, bei dem die Kandidaten zum ersten Mal gemeinsam im Bild sind und erstmals die Ausrüstungsgegenstände der anderen Survival-Netzwerke sehen (Abb. 24+25). Nebeneinander aufgereiht stehen die Teilnehmer auf einer grünen Plastikplane im Wald, vor ihnen karminrote Packsäcke, die ihre individuell gewählten Gegenstände beherbergen. Als zeichenhafte, ästhetische Oberfläche visualisiert die rote Rucksackhülle dabei die formale Gleichstellung der Teilnehmenden und verleiht der Prämisse vermeintlich gleicher materieller Voraussetzungen universelle Gültigkeit: Alle dürfen sieben Dinge mitnehmen und müssen mit dem selbst gewählten Inhalt ihres roten Rucksacks auskommen. Die roten Tragetaschen beinhalten somit zugleich das quantitativ begründete Versprechen der formalen Gleichstellung der Kandidaten, wobei die Farbgebung die tragende Rolle der Rucksäcke für die totalisierende Individualisierung der Kandidaten besonders deutlich macht. Während alle anderen, allgemeinen Gehäuse (Medi-Kit, Kameraequipment, Handyhülle etc.) in tarnfarbenen Variationen von Militärgrün gehalten sind und somit

94 Die Medi-Kits wurden vom Online-Shop des Kandidaten Niklas zur Verfügung gestellt. Im Sinne der medialen Konsumpraktiken »shoppable TV« und »shop the look« sind einige der in 7 vs. WILD eingesetzten Gegenstände nach wie vor in einem eigenen Bereich des Online-Shops gelistet (ON-FIRE i2021).

95 Bereits der Begriff SD-Karte, der an die englischsprachige Bezeichnung Secure Digital Memory Card angelehnt ist, verweist auf Sicherheitsaspekte eines solchen Trägermediums.

96 Der Begriff bezeichnet in der militärischen Wendung jenes konkrete Set an Ausrüstung, mit dem Soldat*innen ins Feld ziehen. Im Outdoor-Bereich des Internets hat sich diesbezüglich ein Bildgenre etabliert, welches neben dem avisierten Behälter meist ein fein säuberlich sortiertes Ensemble an zu verpackenden Gegenständen zeigt und das unter anderem mit den Hashtags #LOADOUT #BACKPACK #GEAR erschlossen werden kann.

den visuellen Effekt einer Verschmelzung der Ausrüstung mit Wald und Gelände erzielen sollen, hebt der markante Rotton die Packsäcke von den übrigen Gehäusen ab und signalisiert: Hier materialisieren sich die entscheidenden (wenn auch mitunter sehr feinen) Unterschiede zwischen den einzelnen Survival-Netzwerken.

Abb. 24: Die sieben Teilnehmer der ersten Staffel von 7 vs. WILD



Quelle: Still aus dem Video 7 vs. WILD – DER BEGINN | FOLGE 1, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=GUCU22DismM> (Zugriff am 05.03.2026).

Abb. 25: Initialer Vergleich der mitgenommenen Gegenstände in 7 vs. WILD



Quelle: Still aus dem Video 7 vs. WILD – DER BEGINN | FOLGE 1, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=GUCU22DismM> (Zugriff am 05.03.2026).

Die zahlreichen Gehäuse, Hüllen und Einkapselungen, die in 7 vs. WILD zum Einsatz kommen, ließen sich – entsprechend dem von Klaus Theweleit (2005 [1977/78])) entwickelten somatischen Sprachbild des soldatisch-männlich-muskulösen »Kör-

perpanzers« bzw. des soldatischen »Damm-Manns«⁹⁷ – allesamt hinsichtlich ihrer schützenden Funktion perspektivieren: Schlafsäcke, die mittels ihres Kälteschutzes erholsame Ruhestunden be(herb)ergen, Mosquitonetze, die unversehrte Hautoberflächen vor Insektenstichen schützen sowie Tarps und Baumarktplanen, die Unterschlupf vor der Witterung bieten. Aus diesem Gehäuse-als-Schutzhülle-Blickwinkel erscheinen selbst die sicht- und wasserdichten Umschläge, in denen die einzelnen Tageschallenges mitgeführt werden (und die selbst wiederum in einem wasserdichten Zip-Beutel verstaut sind), noch als Speicherorte eines Wissens, welches der zeitlichen Taktung der Serie unterworfen ist und bis zum vorgesehenen Enthüllungszeitpunkt am jeweils passenden Tag vor den neugierigen Blicken der Kandidaten geschützt werden muss. Ins Bild passen in diesem Zusammenhang auch ökonomische Grundierungen der Serie und ihrer Teilnehmer: Während etwa Fritz und Mattin auf ihren YOUTUBE-Kanälen regelmäßig für (proteinhaltige) Flüssignahrung werben, wurde die erste Staffel von 7 vs. WILD von einer Handy-Schutzhüllen-Firma finanziert, die zusätzlich zu den Kosten der technischen Infra- und Rettungsstruktur auch für das Preisgeld aufkommt.⁹⁸ In diesem Sinne ließe sich argumentieren, dass das gesamte Projekt in seiner konkreten Realisierung erst durch die symbolische wie marketingstrategische Verschmelzung mit einer schützenden Hülle ermöglicht wird.⁹⁹ Eine solche (Körperpanzer-Schutzhüllen-)Perspektive reproduziert meines Erachtens allerdings klare und mit universalisierendem Anspruch auftretende dichotome, binär-vergeschlechtlichende Gegenüberstellungen von (unversehrt, schützenswertem) Innen und (widerstandsfähigem, schützendem) Außen, von Form und Inhalt, aktiv und passiv.¹⁰⁰

97 »Alle angeführten Ströme dürfen für den soldatischen Damm-Mann nicht fließen. Er ist darauf aus, sie am Fließen zu hindern: die »imaginären« wie die realen Ströme, Spermenstrom [sic!] und Wunschstrom [...]. Diese Flüsse sind geschlossen und vor allem: Kein Tropfen darf durchsickern durch die Körperhülle ... jedes Tröpfchen Lust bring[t] das System ins Wanken (das System der Dämme)«. (Theweleit zitiert nach Daggett 2023 [2018], S. 33f.)

98 Das Preisgeld in Höhe von 10.000€ konnte an eine NGO der eigenen Wahl gespendet werden. Durch diese Art der Belohnung wurde die Durchsetzung im Wettbewerb zwischen individuellem und gesellschaftlichem Nutzen verteilt und der kompetitive Aspekt des Wettbewerbs durch die finanzielle Zweckbindung sozialisiert. Da somit letztlich kein ökonomisches, sondern soziales Kapital als Prämie für die einzelnen Teilnehmenden winkt, wird zugleich der individuelle Ehraspekt aufgewertet. In den Worten Meineckes: »Ansonsten gibt es Ruhm, Ehre, aber das Allerwichtigste [...] was es dort für jeden Einzelnen, der sich dieser Herausforderung stellt zu gewinnen gibt: Erfahrungen.« (FRITZ MEINECKE – LIVE⁹ 2021b, ab 03:08) Durch die Rahmung der Tageschallenges als Wettkämpfe und alltägliche, kleine Heldentaten sowie durch das Framing des Durchhaltens mit den im Rucksack mitgebrachten Gegenständen als Opferlogik wird die Survival-Tätigkeit in 7 vs. WILD in der Grammatik eines (mitunter postheroischen) Heldentums diskursiviert.

99 Die marketingstrategische Einbettung der Handy-Schutzhüllen in (para)militärisch-soldatische Settings wie 7 vs. WILD ist dabei kein Einzelfall, wie etwa die humoristisch intendierte Werbung des YOUTUBERS VARION (*2020) für dieselbe Firma unter Verwendung eines Panzers der Deutschen Bundeswehr zeigt.

100 Aus Perspektive der (Sport-)Soziologie hatte Michael Messner (1992) mit dem Begriff vom »Körper als Waffe« bereits früh darauf hingewiesen, dass männliche Sportler, die lernten ihre Körper als maschinenähnliche Objekte und/oder Werkzeuge ritualisierter Gewalt zu betrachten, nicht nur ihren Gegner*innen akute und chronische Schäden, sondern auch sich selbst körperlichen und

Aus feministisch-medienwissenschaftlicher Sicht, die sich in der Tradition von Le Guins Tragetaschentheorie situiert, scheint mir im Rahmen dieser Arbeit hingegen eine andere Perspektivierung produktiver. Konkret möchte ich hier an eine Perspektive anknüpfen, die Gehäuse im Sinne von ANT und Dispositivtheorie hinsichtlich ihrer Anteile an (ermächtigenden) Möglichkeitsbedingungen für (mitunter auch eindeutig patriarchale) Männlichkeitskonstruktionen in den Blick nimmt. In diesem Sinn schließe ich an jüngere Debatten an, die Gehäusen eine bis dato vernachlässigte und medienkulturwissenschaftlich äußerst ergiebige Produktivität zugestehen.¹⁰¹ Die Herausgeber*innen des ebenso programmatischen wie einschlägigen Sammelbandes *Gehäuse. Mediale Einkapselungen* betonen in diesem Zusammenhang, dass Gehäuse in den seltensten Fällen bloße Grenzen zwischen Innen- und Außenräumen, sondern häufig funktionaler Bestandteil des gesamten Gefüges seien (Bartz et al. 2017, S. 10). Bereits an den Beispielen von Lautsprecherboxen, die als Resonanzraum fungieren oder von Außenwänden eines Hauses, die in den meisten Fällen eine buchstäblich tragende Rolle innehaben, ließen sich diese mitunter konstitutiven Funktionen von Gehäusen ablesen. Wie ich im Folgenden exemplarisch anhand von Packsäcken, Unterschlupfen, Outdoor-Medienhaushalten, Gefäßen und Flaschen zeigen werde, erweist sich eine solche Perspektive auch für eine männlichkeitskritische Analyse von 7 vs. WILD als produktiv.

So fungieren etwa die Packsäcke im Rahmen der Serie nicht nur als Gehäuse und Speicher für die Ausrüstung, die den losen Dingen durch Ermöglichung einer kompakten Bündelung Mobilität, Tragbarkeit und Handhabbarkeit verleihen, sondern agieren kraft ihres Materials auch als funktionale Bestandteile der Survival-Gefüge mit einer mitunter widerständigen und von konkreten Agency-Verteilungen kogenerateden Eigenlogik.¹⁰² Diese Eigenwilligkeit des Materials wird spätestens im Laufe der ersten Tageschallenge zu Beginn der zweiten Folge evident (So1E02, ab 03:40). Im Morgengrauen werden die Teilnehmer mit ihren Rucksäcken in einer vorher festgelegten Reihenfolge via Boot – einer philosophisch besonders ausführlich bedachten wasserdichten Tragetasche¹⁰³ – zu den Waldgebieten am See gebracht, die ihnen vom Orga-Team zugewiesen

geistigen Schaden zufügen. An diese Überlegungen knüpfen in jüngerer Zeit unter anderem Alex Channon und Christopher Matthews (2020) auf produktive Weise an.

101 Eine fantastische Fiktionalisierung der Idee eines männlichen Körpers als Survival-Universalwerkzeug liefert der Spielfilm *SWISS ARMY MAN* (USA 2016).

102 Die Packsäcke selbst durften laut Regelwerk nicht zweckentfremdet werden, andere Hüllen und Taschen hingegen schon. So zerschneidet etwa Fritz die Packhülle seines Schlafsacks, um sich zunächst Riemen für die Verbindung von Baumstämmen zu einem Floß zu verschaffen (So1E10) und um anschließend aus dem verbleibenden Material einen Schlüpfer(ersatz) zu basteln. (So1E11)

103 So bezieht sich etwa Foucault in einigen Ausführungen auf das Schiff als Regierungsmetapher: »Was heißt, ein Schiff führen [*gouverner*]? Gewiß heißt es, sich der Seeleute anzunehmen, doch es heißt zugleich, das Schiff und die Ladung zu übernehmen; ein Schiff zu führen heißt auch, die Winde, die Klippen, die Stürme, die Unbilden der Witterung zu berücksichtigen. Es ist dieses Herstellen einer Beziehung zwischen den Seeleuten und dem Schiff, das gerettet werden, und der Ladung, die in den Hafen gebracht werden muß, und deren Beziehung zu all jenen Ereignissen wie den Winden, den Klippen, den Unwettern, das die Führung eines Schiffes kennzeichnet.« (Foucault 2004a, S. 146f.) Deleuze und Guattari wiederum erachten Wasser aufgrund seiner fehlenden metrischen Regularität als Idealtypus des glatten Raums, wie etwa Layla Hendrow beschreibt: »The boat is a crucial example of the dwelling place corresponding to Deleuze and Guattari's smooth

wurden. Die Aussetzung erfolgt allerdings nicht direkt an Land, sondern im Wasser in einem Abstand von 100 Metern zum Aussetzungspunkt. Die erste Herausforderung bestand nun darin, schnellstmöglich vom Boot zum jeweiligen Aussetzungspunkt an Land zu schwimmen, wobei es den Teilnehmern überlassen blieb, ob sie samt Kleidung ins Wasser springen, um sich einen zeitlichen Vorteil zu verschaffen oder die Kleidung im Rucksack verstauen, um die sieben Tage möglichst trocken zu beginnen. Nachdem sich alle für die zeitintensivere und potentiell trockenere Variante entschieden und die Packsäcke voll befüllt mit Ausrüstung und Kleidung an Land befördert hatten, wurde deutlich, dass die Rucksäcke, um ihre Funktion als wasserdichte Einkapselungen erfüllen zu können, eine sorgfältige und fachgerechte Handhabung einfordern. Diese besonnene Handhabung betrifft dabei nicht nur einen sorgfältigen Umgang mit Reißverschlüssen, Riemen und Schnallen beim Verstauen der Dinge und dem Schließen der Packsäcke, sondern auch eine erhöhte Achtsamkeit im Wasser sowie eine besondere Schwimmtechnik – allesamt materielle Affordanzen, die von den meisten Teilnehmenden wohl übersehen wurden.

Survival, so betonen die Kandidaten während des Projekts mehrmals, bedeute einerseits das Hinauszögern des Todes bis zur erhofften Rettung aus einer Notsituation und andererseits das möglichst effiziente Auskommen mit den verfügbaren Ressourcen sowie ein sich Einrichten in den (noch so widrigen) Gegebenheiten. In anderen Worten: Survival bedeutet im Rahmen von 7 vs. WILD, sich im Wald einzurichten und mit den ökologischen Gegebenheiten hauszuhalten. In diesem Sinne erscheinen die jeweiligen Lager, Unterschlupfe, Schlafplätze, Feuerstellen usw., die im Laufe der Episoden entstehen, zugleich als Pre- und Remedialisierungen von (Outdoor-)Haushalten; von außerhäuslichen Haushalten also, die nach (mitunter bürgerlichen) Idealen funktionaler Raumteilung ausgerichtet sind und um die sich im Laufe der sieben Tage stetig gekümmert und gesorgt werden muss, da sie aufgrund ihrer Materialität regelmäßige Pflege einfordern. Die Packsäcke, welche die Teilnehmer über das Wasser an Land gebracht haben, treten in diesem Verständnis als Behausungen eines emergenten posttelevisuellen Outdoor-Medienhaushalts in Erscheinung. Aber eben nicht wie jene Notfalldinge, die Martin Siegler (2017) als »things in cases« beschreibt,¹⁰⁴ sondern als Gefüge, in denen das Potenzial schlummert, mit einer den ökologischen Bedingungen angemessenen Verknüpfung von Wissen, Praktiken und Dingen einen funktionalen Schutzraum im Sinne

space. It is to be favored against the striated spaces – examples include the forest and the city. If smooth spaces include the ›desert, steppe, ice, sea‹, then it is only fitting that dwelling places may consist of the ›tent, igloo, boat‹ [...]. For Deleuze and Guattari, smooth space – the lack of metrical regularity – makes the sea stand out as ›the principle among smooth spaces‹.» (Hendrow 2019, S. 101)

- 104 Als emergente Notfalldinge im Sinne Sieglers können etwa Lawinenrucksäcke gelten, die bei Auslösung (meist durch manuellen Zug einer Kordel) einen Airbag mit Gas füllen und dadurch für genügend Auftrieb sorgen sollen, um ihre Träger*innen über den herabstürzenden Schneemassen und damit am Leben zu halten. Für den Hinweis auf dieses Beispiel danke ich Carmen Sulzenbacher. Als konkrete Überlebenshilfe werden die Rucksäcke in 7 vs. WILD lediglich zum Spannungsaufbau im Rahmen der Sicherheitseinweisung durch den Ranger Matti vom Rettungsteam adressiert (S01E01): Im Falle eines Bärenangriffs gelte es, sich auf den Boden zu werfen und einen Rucksack (oder eine Tasche) schützend über den Kopf zu halten.

eines witterungsbeständigen Lagers zu erschaffen und den Wald als individuell nutzbaren Haushalt zu reterritorialisieren.¹⁰⁵ Im Laufe der Serie kommt den Packsäcken jedoch nicht nur die Rolle der Ermöglichung emergenter, tragbarer wie tragender Outdoor-Haushalte zu. So werden die Rucksäcke im Rahmen der dritten Tageschallenge, die daraus bestand, Kleidungsstücke und Gegenstände für Siegpunkte abzugeben, zu Gefängnissen für die abgegebenen Dinge.¹⁰⁶ Nachdem Sachen, die als überflüssig erachtet wurden, von den Teilnehmern vor laufender Kamera im Rucksack verstaut und versiegelt wurden, waren sie bis zum Ende der Show nur unter Inkaufnahme eines Punktabzugs zu verwenden. Gewissermaßen remediatisiert diese Tageschallenge damit den ursprünglichen Auswahlprozess der Gegenstände unter umgekehrten Vorzeichen und spitzt die asketische Übung des Verzehrs im Geiste eines medialen Minimalismus-Diskurses à la Marie Kondō weiter zu.¹⁰⁷ Die durch die dritte Tageschallenge angeleitete Auswahl bestand nun gerade darin, sich von Ausrüstung zu trennen bzw. zu eruieren, welche der mitgebrachten Gegenstände und Kleidungsstücke sich durch andere Materialien ersetzen lassen.¹⁰⁸

Das Bauen oder (Er-)Finden eines Unterschlupfs im Wald hatte direkt nach der Aussetzung für alle Teilnehmer höchste Priorität. Je nach Wissen, praktischer Erfahrung, mitgebrachten Hilfsmitteln und vorgefundenen Gegebenheiten materialisieren sich diese Unterschlupfe der Survival-Gefüge – insbesondere aufgrund des Verbots von Zelten – dabei auf sehr unterschiedliche Weise. So besteht eine maßgebliche Differenz zwischen dem regelwidrigen Gegenstand Zelt und den regelkonformen Gegenständen Tarp oder Baumarktplane darin, welcher umweltspezifische Kontextbezug für die Errichtung eines witterungsbeständigen Unterschlupfs jeweils notwendig ist.¹⁰⁹ Dieser Unterschied kann analog zu jener Differenzierung beschrieben werden, die Stefan Kaufmann (2013, S. 492) anhand der Kletterhilfsmittel Bohrhaken und sogenannter

105 De- und Reterritorialisierungen des (Zu-)Hauses als Schutzraum folgen dabei keineswegs transhistorisch gültigen Regeln. So weist etwa Silvia Berger Ziauddin (2017) auf die unterschiedlichen »Zement-Gouvernementalitäten« im Kalten Krieg hin, die durch (De)Territorialisierungen des Heims anhand familiärer Atombunker verräumt wurden: Während im US-amerikanischen Zivilschutz-Diskurs durch mediale Darstellungen apokalyptischer Gewalt, nuklearer Zerstörung und die nationale Rückkehr in einen Grenzzustand im Atombunker Subjektivierungen bombensicherer »Bürger-Soldaten« (*citizen-soldier*) angeleitet wurden, waren Bunker in der Schweiz gerade nicht staats offiziell beschworene Orte stabiler Überlebensriten, sondern vielfältiger individueller Rhythmen, die in konkreter Auseinandersetzung mit und der Nutzung und Aneignung von »gehärtetem« Raum entstanden.

106 Der Titel dieser Tageschallenge lautete »Lendenschurz, Messer und Mokassins...« und war eine explizite Referenz auf den bereits erwähnten Berufssoldaten der Fremdenlegion, der in seiner vernichtenden Kritik des Formats diese drei Gegenstände als eigene Auswahl präsentiert hatte.

107 In Video-Reaktionen zu 7 vs. WILD werden etwa die (waldbezogenen) Haushaltspraktiken von Fritz regelmäßig mit Marie Kondō verglichen. Die dabei referenzierte sogenannte Konmari-Methode des Aufräumens und Ausmistens wurde bereits 2013 in Buchform publiziert (Kondō 2013) und erlangte durch die Serie TIDYING UP WITH MARIE KONDO (NETFLIX, 2019) internationale Bekanntheit.

108 Auf innovative Arten, mitgebrachte Gegenstände durch Fundstücke zu ersetzen, gehe ich etwas später noch detaillierter ein.

109 Während Deleuze und Guattari (1992, S. 663) das Zelt ebenso wie das Iglu und das Boot dem Nomadischen glatter Verräumlichkeiten zuschreiben, wäre das industriell gefertigte Zelt in diesem Zusammenhang eher als metrisch-genormte Einkerbung zu verstehen.

Friends benennt. Die für wiederholten Gebrauch entwickelten Sicherungshilfen Friends können aufgrund ihrer Klemmfunktion lediglich an passenden Stellen im Fels platziert werden und bringen laut Kaufmann somit einen anderen Bezug zum Fels mit sich als Bohrhaken, die sich arbiträr und völlig unabhängig von Gesteinsstrukturen anbringen lassen. Ein nach modernen Industriestandards gefertigtes Zelt, so ließe sich für 7 vs. WILD anschließen, kann ebenso relativ unabhängig von der Umgebung aufgebaut werden, während ein Obdach aus Tarp oder Baumarkt-Plane ohne industriell gefertigte (und durch das Regelwerk von 7 vs. WILD verbotene) additive Anhängsel wie Heringe und Gestänge auf tragende, der Plane entgegenkommende Bedingungen angewiesen ist. Im Rahmen der Serie war der Bau eines Unterschlupfs (eines sogenannten Shelters) mit begrenzten technischen Gegenständen in diesem Sinne ebenfalls davon abhängig, dass die Gegebenheiten des Waldes den Teilnehmern entgegenkommen, sei dies durch passende (Un-)Ebenheiten des Waldbodens, geeignete Abstände zwischen Bäumen oder tragfähige Äste zum Schnitzen von Heringen. Für die Beantwortung der Frage, welche Form des Unterschlupfs in der ersten Staffel von 7 vs. WILD viabel ist, macht die je nach Aussetzungsort spezifische Agency des Waldes häufig den Unterschied.¹¹⁰ Im Gegenzug suchen die Blicke der Teilnehmer das Gelände entsprechend ihrer Vorkenntnisse und mitgebrachten Materialien ab und bringen damit je eigene, technisch koproduzierte Mann-Natur-Netzwerke hervor.¹¹¹ Kaufmann betont diese Änderung des Netzwerks in Bezug auf die Einführung neuer technischer Geräte beim Klettern und unterstreicht, dass »der Blick auf den Fels [...] ein anderer [wird], eine andere Kinästhesie, ein anderer, auch technisch anders ausgestatteter Typus von Bergsteiger entsteht – das gesamte Klettern verwandelt sich.« (Kaufmann 2013, S. 498) Insbesondere beim Shelter-Bau von Fritz wird dieses Entgegenkommen der nicht-menschlichen Natur und der von Technik und Praktiken kogeneratede Blick auf diese Natur beobachtbar, wenn Fritz zunächst unter einem großen Fels Unterschlupf findet und nach reichlicher Überlegung beginnt, eine an den Fels geschmiegte experimentelle Tarp-Konstruktion zu bauen, um den Trockenbereich unter dem Gestein auszuweiten. Dass entsprechend hilfreiches Vorwissen für die Materialisierung tragfähiger Gehäuse dabei an die Vertrautheit mit den Gegebenheiten in Form einer gewissermaßen bekannten Wildnis geknüpft ist, lässt sich

110 Eine Agency des Waldes wäre hier synonym zur Agency von Bäumen zu denken, die Owain Jones und Paul Cloke beschreiben: »[I]t is possible to conceptualise agency in different forms and to show how such different agencies are employed or exercised by non-humans. Trees are a fertile territory for the grounding of such conceptualisations. Collectively, they have a bewildering range of skills and/or uses and they are embedded in a plethora of relationships with humans and other non-humans. With humans they are embedded in a vast range of cultural, social, technological and economic networks as well as being highly visible in local, national and global disputes over the ›environment‹. Moreover, they operate in their own ecological time, often rather different from the typical time-scales of human-centered analysis.« (Jones/Cloke 2008, S. 86)

111 Ein ähnlich suchender Blick könnte für die eingangs erwähnten posttelevisuellen Abenteuer-Genres/Praktiken Parkour und Skateboarding reklamiert werden, deren vermeintlich nomadische Verheißung im Auskundschaften, Finden, Erproben und Meistern neuer Herausforderungen in meist urbanem Gelände besteht, wobei die jeweiligen Tricks und Stunts gewissermaßen als individuelle Einkerbungen eines glatten städtischen Raumes gelten können.

auch an Fabios Überraschung darüber ablesen, wie ›anders‹ die Gegebenheiten im skandinavischen Wald sind. Nicht zuletzt verunmöglichen diese unbekannten forestalen Voraussetzungen auch angedachte Bastel- und Bauprojekte.¹¹²

Abb. 26: *Stonepunk-Streaming-Plattform in 7 vs. WILD*



Quelle: Still aus dem Video 7 vs. WILD – MINDSET GEGEN NATURGEWALT |
FOLGE 12, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=tBsvffLjdyQ> (Zugriff
am 05.03.2026).

Der Aufenthalt im skandinavischen Wald bricht allerdings nicht nur mit antizipierten Erwartungshaltungen hinsichtlich der vorgefundenen Ökologie des Waldes, sondern auch mit etablierten Ökologien der Praktiken posttelevisueller Medienhaushalte, wie Mattin am sechsten Tag des Aussetzungszeitraums in betont gekünsteltem Englisch festhält: »So, it is Sunday. Sunday is normally my Netflix-Sunday. [Er lacht] The holy Netflix-Sunday. So I will take it by.« (S01E12, 13:30) Da das siebentägige Survival-Projekt routinierte Medienpraktiken tradierter Wochengestaltungen suspendiert, wäre anzunehmen, dass auch Mattins Wochenendroutine des »Netflix-Sonntag« entfallen muss. Er denkt jedoch nicht daran, mitten im Schwedischen Wald mit dieser Routine zu brechen: »Naja, wenn ick nich zu Netflix kann, dann muss Netflix zu mir kommen, ganz einfach.« Mittels Kohle malt er in seinem Lagerbereich kurzerhand die rechteckigen Umrisse eines Bildschirms auf einen Felsen und versieht die so entstandene Bildfläche abschließend mit einem mittig platzierten Schriftzug: »NETFLIX« (Abb. 26). Bemerkenswert sind dabei auch die spezifischen Maße des entstandenen ›Netflix-Geräts‹, schließlich malt Mattin aus dem Gedächtnis relativ exakt das Seitenverhältnis eines Laptop-Bildschirms und eben nicht das typische Seitenverhältnis aktueller Fernsehbildschirme, die etwas breitformatiger ausfallen. Insofern ließe sich hier auch von der

112 Unter anderem ging es dabei um den Bau einer Fischreue. Eine solche stationäre Vorrichtung zum Fang von Fischen wird im Bushcrafting-Bereich meist aus Zweigen geflochten, die eine besondere Kombination aus Stabilität und Flexibilität aufweisen.

Remedialisierung eines spezifisch posttelevisuellen Laptop-Fernsehens sprechen.¹¹³ Dieser – wenngleich humoristisch intendierte – Bau einer steinernen NETFLIX-Requisite mitten im Wald kann an dieser Stelle als durchaus originelle posttelevisuelle Inversion der von Elana Levine und Michael Newman (2012b) untersuchten (re)maskulinisierenden Aufrüstungen televisueller Medienhaushalte gelesen werden. Der Argumentation von Levine und Newman folgend verschränken entsprechende Aufrüstungen Gender- und Klassenaspekte vordergründig über eine angestrebte Optimierung von immer hochauflösenderer Bildqualität in immer flacheren Gehäusen. Im Schwedischen Wald hingegen kann Mattin nach Fertigstellung des betont klobigen und an analoger Technikferne kaum zu überbietenden Outdoor-Fernsehers den routinemäßigen Seriengenuss zumindest anhand der epiphänomedialen Begleitpraktiken des Auf-der-Couch-Liegens und Einschaltens des Geräts imitieren. So zitiert er etwa das Betätigen einer Fernbedienung kraft eines Steins und komplettiert den virtuellen Beginn einer NETFLIX-Show durch die akustische Imitation des charakteristischen, bassgesättigten Bumper-Sounds der Streaming-Plattform. Neben den nicht-narrativen seriellen Funktionslogiken und Affizierungen¹¹⁴ posttelevisuellen Fernsehens (Starten von Sendungen auf Knopfdruck, charakteristische Sounds etc.) thematisiert diese Sequenz auch medientechnische Gelingensbedingungen posttelevisuellen Fernsehens in Form von medialer Störanfälligkeit. So kommentiert Mattin einerseits die mangelnde Funktionalität des Steins zum Ein- und Umschalten scherzhaft mit den Worten »Fernbedienung is kaputt«, ehe er den Stein über die Schulter in den Wald katapultiert. Das Krabbeln einer Spinne über den Kohleschriftzug vertont Mattin wenige Momente später mit den Worten »Netflix präsentiert: Spider Run!« und der Intonation einer fidel-beschwingten Melodie. Wohl angesichts der physischen Annäherung der Kamera bleibt die Spinne abrupt stehen, worauf Mattin wiederum mit einem Finger auf den Stein klopft, so als würde er versuchen, einen Wackelkontakt zu beheben: »Weiterlaufen! Ey, Kamera läuft, los!« Das anschließende Pusten auf die Spinne versetzt diese in noch stärkere Schockstarre worauf Mattin wiederum kommentiert: »Internet is schlecht, Bild hakt.«¹¹⁵

113 Für diese scharfsinnige Beobachtung des Seitenverhältnisses danke ich Stefan Schweigler.

114 Angesprochen sind damit mitunter Serialitätsaspekte posttelevisuellen Fernsehens, die (wie bereits bzgl. der Serialität von ENDZEIT) mit Oliver Fahle als Serialität »im Diesseits der Narration« betitelt werden können. (Fahle 2012)

115 Der dabei zugrunde gelegte, anthropozentrische Aktionsbegriff ließe sich mit Tim Ingold an dieser Stelle augenzwinkernd auch als arachnozentrisk beschreiben. Anhand eines imaginierten Disputs zwischen einer Spinne und einer Ameise verhandelt Ingold die Implikationen unterschiedlicher Auffassungen von Agency: »And I, SPIDER goes on, ›must return to my web. For I have to say that what air is for the butterfly and water is for the fish, my web is for me. I cannot fly or swim, but I can weave a web and exploit its properties of stickiness, tensile strength and so on to run around and catch flies. I may dance the tarantella with the fly that alights on my web, but the web itself is not a dancing partner. It is not an object that I interact with, but the ground upon which the possibility of interaction is based. The web, in short, is the very condition of my agency. But it is not, in itself, an agent.‹ That, if I may say so,‹ interjects ANT, ›is a very arachno-centric viewpoint. Presumably, by your same argument, if you were a fly you could also claim to be an agent, and if you were an ant like me, you could claim to be an agent too. How many legs, I wonder, do you need to qualify as an agent: six, eight, a hundred? Our mutual acquaintance the centipede would indeed do very well. With so many legs he must be a truly powerful agent.« (Ingold 2008, S. 213)

Abb. 27: Outdoor Fernseh-Konstellation in 7 vs. WILD



Quelle: Still aus dem Video 7 vs. WILD – PSYCHISCHER VERFALL | FOLGE 9, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=SdfST1OKklk> (Zugriff am 05.03.2026).

Sei es im mitunter alltäglichen Ärger über technische Unzulänglichkeiten (internet-basierter) Medienhaushalte oder in der ›Anschaffung‹ eines neuen, steinernen ›Fernsehers‹ zur Aufrechterhaltung medialer Gewohnheiten: Die Sehnsucht nach dem Alltäglichen und der quotidianen Routine von Medienhaushalten als spezifische posttelevisuelle Anhänglichkeit wird in der ersten Staffel von 7 vs. WILD insbesondere durch das Survival-Netzwerk von Mattin evident. So baut sich Mattin zudem bereits im Laufe der ersten Folgen am Seeufer aus Baumstämmen, Zweigen und Moos eine Couch und verbringt anschließend die Abende regelmäßig dort. Die Anordnung der auf Gewässer und Lagerfeuer ausgerichteten Couch beschreibt er dabei explizit »wie Fernsehen« (S01E08, 37:52) und die entsprechende Abendgestaltung mit nachdenklichem Blick auf den Flow des Wassers und mit dem Genuss der zuvor gesammelten Beeren als Snack zeigen eine große Ähnlichkeit zu einem Fernsehabend (Abb. 27): »So und jetzt: Feuer an. Mir ist nämlich langsam kalt und das ist eigentlich so der schönste Moment am Abend« (S01E09, 34:00). Mit ihrer konstitutiven Beteiligung an der Konstruktion einer dezidiert außerhäuslichen Fernsehcouch inaugurieren die Metallklingen des Survival-Netzwerks Mattin dabei eine besondere Relationalität zwischen Gefäß (Survival-Rucksack als Gehäuse eines emergenten Medienhaushalts) und Waffe/Werkzeug. Als Inversion städtischer Extremsportarten wie Skateboarding und Parkour, bei denen (vermeintlich) sichere Umgebungen durch sportliche Aneignung architektonischer Eigenschaften zu Orten abenteuerlichen Risikohandelns werden, zielen die risikobezogenen Praktiken in 7 vs. WILD letztlich auf die Etablierung emergenter (vermeintlich prämedialer) (Medien-)Haushalte in einer unwirtschaftlichen, potentiell gefährlichen Umgebung.¹¹⁶

116 Die Idee, einen Felsen kurzerhand in ein posttelevisuelles Fernsehgerät umzufunktionieren, ließe sich dabei auch als Adaption des popkulturellen Genres Stonepunk lesen. Der posttelevisuelle Gag von Mattin könnte, so ließe sich spekulieren, seinerseits selbst durch dieses Genre angeleitet sein, das als Variation von futuristischer Fiktion in der Steinzeit angesiedelt ist und vor allem durch

Dies gilt für Mattins Fernsehabe in der Wildnis dabei wortwörtlich. In einem Interview über die Teilnahme bei 7 vs. WILD erzählt er von seiner Abendroutine, um die Isolation durch medialen Input zu brechen. Diese Routine bestand in der Simulation von Fernsehen durch die heimliche Sichtung der tagsüber entstandenen Aufnahmen:

»Darf ich jetzt hier ein Geheimnis verraten? Ich bin ja ein Fuchs, ne? Und die GoPros haben ja ein Display. Und abends hab ich mir tatsächlich die GoPro genommen und angeguckt, was ich so erzählt hab und ich dacht so: Boah, das ist wie Fernsehgucken, geil, geil, geil. Ich hab zwar mich selber gesehen und gehört und ich dacht halt so: geil, geil. Und irgendwann bin ich damit eingeschlafen. Es ist ein kleiner Cheat, aber ganz ehrlich: Who cares? Das hat es damit nicht leichter gemacht, nur für den Moment so: Warum nicht?« (ROCKET BEANS TV^v2022)

Um der Fernseherfahrung in der Wildnis möglichst nahezukommen reicht es Mattin nicht, auf seiner Outdoor-Couch sitzend und Beeren snackend ins Feuer oder auf den See zu schauen. Ebenso wenig befriedigend erweist sich das Basteln und die humoristische Inbetriebnahme eines Stonepunk-Fernsehers aus Kohle und Stein. Erst in der regelmäßigen heimlichen Sichtung der tagsüber entstandenen Aufnahmen realisiert sich abends auf der Couch eine spezielle Form eines posttelevisuellen abenteuerlichen Selbst und seines Begehrens nach medienhäuslicher Geborgenheit, parasozialem Kontakt und nach medialer Routine, deren serielle Anhänglichkeit gerade nicht durch die ›inhaltsleere‹ Emulation posttelevisueller Praktiken ganz ohne (männlichem) Heldennarrativ befriedigt werden kann.

Wie ich bereits anhand von Rucksäcken und Outdoor-Medienhaushalten zeigen konnte, erweist sich eine dispositivanalytisch und akteur*in-netzwerk-theoretisch informierte Gehäuse-fokussierte Perspektive für eine männlichkeitskritische Analyse von 7 vs. WILD als äußerst produktiv. Wie verhält es sich jedoch, wenn der Blick auf jenes Gehäuse fällt, das Le Guin im eingangs angeführten Zitat so prominent hervorhebt? Inwiefern lassen sich Flaschen und Gefäße als tragende (post)heroische Gehäuse der Serie perspektivieren?

Fabio, dessen Survival-Netzwerk als einziges lediglich zwei statt der erlaubten sieben Gegenstände umfasst und deshalb auch kein industriell produziertes Gefäß im Gepäck hat, fertigt am zweiten Tag mit minimalem Vorwissen ein funktionales Trinkgefäß aus Baumrinde an (So1E04, ab 18:35). Diese selbstgebaute Schale erleichtert fortan nicht nur das Trinken aus dem See, sondern macht für Fabio auch den Erfolg des Beerensammelns quantifizier- und die eigene Leistung messbar, indem die Zeit und der Aufwand des Sammelns verräumlicht wird (Abb. 28), was für Fabio wiederum einen anspornenden, motivierenden Effekt mit sich bringt.

die häusliche Sitcom-Fernsehserie THE FLINTSTONES (ABC 1960–1966) durchdekliniert und gelehrt wird. Für diesen Hinweis danke ich Stefan Schweigler.

Abb. 28: Mannigfaltige Gehäuse-Konstellation im Thumbnail der vierten Folge von 7 vs. WILD



Quelle: Screenshot des Thumbnails des Videos 7 vs. WILD – BÄRENGEBIET | FOLGE 4, online unter https://www.youtube.com/watch?v=CKS1f_62kco (Zugriff am 05.03.2026).

Als buchstäbliche Tragetasche beherbergt die Schale in weiterer Folge auch Feuerholz sowie bei der Challenge an Tag vier (theoretisch) alles, was es zum Feuerbohren braucht (S01E09, 15:11). Während die mitgebrachten Töpfe und Flaschen der anderen Survival-Netzwerke von Beginn an nicht nur imstande sind, Beeren und Pilze, sondern auch Wasser zu speichern und damit eine Versorgung mit Flüssigkeit abseits vom Seeufer ermöglichen, muss Fabio stets direkt zum Gewässer, um mit der selbstgebauten, nicht ganz wasserdichten Schale vor Ort zu Trinken.¹¹⁷ Bereits am darauffolgenden Tag findet Fabio jedoch mitten im Wald zivilisatorischen Müll in Form eines Einmachglases, durch dessen Integration ins Survival-Netzwerk sich die Verwaltung und Regulierung des Flüssigkeitshaushalts und weitere (daran gekoppelte) körperbezogene Praktiken verschieben. Die Nutzung dieses Fundstücks geschieht allerdings nicht unmittelbar. Vielmehr gehen der angestrebten Integration ins Netzwerk Überlegungen zur Desinfektion des Gefäßes voraus, die etwa durch ein aufwändig zu realisierendes und durchaus riskantes Auskochen mit Wasser erreichbar wäre. Diese Überlegungen lässt Fabio jedoch aus Sorge um die materielle Integrität des Glases fallen:

»Wegen dem Gefäß, das ich gefunden habe, habe ich mir doch überlegt, ich wasch das so aus und geh das Risiko ein bisschen ein, dass das verschmutzt ist. Aber ich will nicht das Risiko eingehen, dass das Glas springt vom Feuer, wenn ich da versuche, das Wasser drin zu kochen. Weil der Benefit ist schon mega von so nem Gefäß. Ich kann Wasser mit in die Unterkunft holen, muss dann nicht immer hier runter. Da kann man dann auch in der Nacht was trinken.« (S01E06, 59:58)

117 Die Flasche wird von Mattin etwa zur Speicherung von Beeren über Nacht verwendet und ermöglicht dadurch eine Morgenroutine, die den Prozess der Nahrungssammlung vor dem Frühstück überspringt.

Fabio nutzt von da an also das gefundene Einmachglas vor allem, um Wasser daraus zu trinken. Die materialspezifischen Eigenschaften der Undurchlässigkeit und Durchsichtigkeit des Glases generieren dabei einen neuen Blick und erlauben zudem das Etablieren einer neuen Zeitstruktur. So wird einerseits die aufgenommene Wassermenge quantifizierbar (Schätzung von Fabio: 450ml pro Glas) und andererseits ermöglicht die Speicherfunktion und die damit einhergehende Mobilität des Wassers eine Planbarkeit der Flüssigkeitszufuhr. Gleichzeitig macht das transparente Material die Qualität und Verunreinigung des Seewassers durch Partikel und Schwebeteilchen sichtbar und fordert somit zunächst Überwindung beim Trinken ein. In weiterer Folge etabliert sich eine spezifische Neu-Anordnung der nicht-menschlichen Elemente Birkenschale, Baumwollschale und Einmachglas, um die Filtration des Wassers zu ermöglichen und auf diese Weise einen (zumindest ansatzweise) sorgenden Umgang mit Fabios Verdauungstrakt zu gewährleisten.

Das Einmachglas ist jedoch nicht der einzige zivilisatorische Müll, dessen Integration die Survival-Netzwerke nachhaltig umbaut. Neben einem Plastikeimer, Seilen, Heringen, Holzpaletten und Aluminiumdosen ist insbesondere eine angeschwemmte Plastikflasche von Bedeutung. Fritz macht sich mehrmals auf, um entlang des Seeufers – in den Worten von Deleuze und Guattari – dem »Materiestrom« (1992, S. 565) zu folgen und stolpert bei einer von vielen ausgiebigen Such- und Sammelexpeditionen über eine PET-Flasche. Diese Flasche erweist sich für das Survival-Netzwerk von Fritz dabei in mehrerlei Hinsicht als bahnbrechend. So ermöglicht es die Flasche nach reichlicher Abwägung nicht nur, im Rahmen der oben bereits erwähnten dritten Tageschallenge den mitgebrachten Topf zu ersetzen und dadurch Punkte im Wettbewerb zu erlangen. Vielmehr erlaubt es die Flasche auch, die fortan in ihr gesammelten Beeren mit einem an den Flaschenhals angepassten Mörser zu zerdrücken, mit beigemengtem Wasser zu Smoothies zu schütteln und dadurch die Ernährung abwechslungsreicher, energieeffizienter und somit nachhaltiger zu gestalten.

In der ersten Staffel von 7 vs. WILD, so ließe sich im Anschluss an Le Guin zwischenzeitlich festhalten, sind in jedem Fall die Gefäße die Held*innen, sei es in Form von Rucksäcken und emergenten Outdoor-Medienhaushalten, in Form eines weggeworfenen Einmachglases oder einer angeschwemmten PET-Flasche. Doch welche Effekte haben diese tragenden statt schneidenden Rekonfigurationen der Survival-Netzwerke auf die jeweiligen Männlichkeitskonstruktionen? Und inwiefern wird diese Frage dadurch verkompliziert, dass das in der Serie zur Schau gestellte Einhegen, Wiederverwerten und Produktivmachen von Zivilisationsmüll auch tradierte Relationen von Männlichkeit(en) und Natur zur Disposition stellt?

Fürsorgliche Ökomännlichkeiten inmitten kapitalozäner Wildnis

Seien es PET-Flaschen, Aluminiumdosen, Einmachgläser oder Plastikeimer, im Rahmen der ersten Staffel von 7 vs. WILD zeigen sich Teilnehmer mitunter überraschend dankbar über zivilisatorische Überreste, die sie im Wald und am Seeufer finden. Dennoch inauguriert die konstitutive Einbindung dieses anorganischen Mülls in die einzelnen

Survival-Netzwerke¹¹⁸ ein zutiefst ambivalentes Mann-Natur-Verhältnis.¹¹⁹ So wird zwar die Umwelt, in der die Survival-Netzwerke eingebettet sind, im Rahmen der diskursiven Selbstpräsentation der Serie zuallererst als natürliches, wenn auch zuweilen unwirtliches Gehäuse mit nicht-humanem Eigenleben präsentiert. Dennoch wird schnell ersichtlich, dass es sich dabei eben nicht bloß um eine in kolonialem Duktus romantisierte Version unberührter Natur handelt, die von einzelnen hypermaskulinen Ökomännlichkeiten »gebändigt« oder sich Untertan gemacht wird.¹²⁰ Wie ich im Folgenden zeigen möchte, wird der boreale Wald in meiner Lesart von 7 vs. WILD vielmehr als kapitalozäne Wildnis erfahrbar, die auf ganz spezifische Weise mit den Männlichkeitskonstruktionen der Teilnehmer verschränkt ist. Um dieses Argument zu entwickeln gehe ich zunächst auf die Begriffe Kapitalozän und postkoloniale Ökomännlichkeit ein, die aus ökofeministischer Perspektive für eine kritische Auseinandersetzung mit ökologischen Verheerungen ins Spiel gebracht wurden. In diesem Zusammenhang diskutiere ich auch, inwiefern sich Männlichkeitskonstruktionen, die im Rahmen der ersten Staffel von 7 vs. WILD über einen spezifischen Naturbezug zur Schau gestellt werden in diesem Kontext verorten lassen und welche Rolle die Anrufung popkulturell etablierter Wikinger-Mythen dabei spielt. Abschließend kontrastiere ich die Ökomännlichkeiten der Survival-Show anhand eines Beispiels aus Lützerath mit gegenwärtigen Praktiken fürsorglicher Ökomännlichkeiten, die sich in klimaaktivistischer Manier einer nachhaltig-solidarischen Kapitalismuskritik verschrieben haben und sich dabei ebenfalls häuslich in der Natur einrichten.

Als durchaus umkämpfter Begriff (Moore 2016) steht Kapitalozän gewissermaßen synonym für vielfältige Bezeichnungen, die – mit unterschiedlichen Fluchtpunkten und diskursstrategischen Stoßrichtungen – nachhaltige Umwelteffekte durch menschliche Handlungen benennen.¹²¹ Formen kapitalozäner Wildnis – wie ich sie hier begrifflich

118 Die Integration von anorganischem Müll in etablierte Gefüge kann derzeit an vielerlei Schauplätzen beobachtet werden. So bespricht etwa Nicole Seymour (2022) unter der für ihren Aufsatz titelgebenden Annahme einer »plastic ambivalence« queer(end)-feministische Ansätze, die Plastikmüll in den Bereich der Kunst integrieren.

119 Eine unvollständige Liste der zivilisatorischen Fundstücke beinhaltet unter anderem: Feuerstelle, Draht (Dave); Schraube (Chris); Feuerstelle, Heringe (Bommel); Seil (Mattin); Plastikflaschen, Seil, Eisen, Holzpalette, Aluminiumdose, Angelhaken, Plastikeimer (Fritz); Einmachglas (Fabio); Aluminiumdose (Niklas).

120 Leyla Hendrow weist in einer aufschlussreichen Analyse US-amerikanischer Ökomännlichkeitsliteratur auf Ambivalenzen solch überkommener Vorstellungen hin: »Penetration of land, as we are used to, fails. A power balance is shifted: the feminine, natural world has the power to destroy mankind, not the other way around. Consequently, characters must be resourceful and respectful toward the natural world – it is their livelihood but also their home.« (Hendrow 2019, S. 100)

121 Im Zuge ihrer Auseinandersetzungen mit Ökomännlichkeiten halten etwa Martin Hultman und Paul Pulé diesbezüglich fest: »This is tightly coupled with a new epoch broadly termed the »Anthropocene«, or human-induced changes in the climate and environment that scholars alternatively refer to as the »Sociocene«, »Technocene«, »Homogenocene«, »Econocene«, »Plantationocene« and »Capitalocene«, to be replaced by a kin-inducing »Chthulucene«.« (Hultman/Pulé 2020, S. 477) Im Rahmen der Debatte dieser mannigfaltigen Bezeichnungen beziehen sich Hultman und Pulé weiters auf Kate Raworth (2014), welche die Frage aufwirft, ob der Begriff »manthropocene« geeigneter wäre, um jene (umwelt)zerstörenden Logiken und Effekte patriarchal-männlicher Ideale zu beschreiben, »that socialise (mostly, but not exclusively) men to act in ways that are pro-

vorschläge – weisen eben keine Ursprünglichkeit und Reinheit auf, sondern sind als Haraway'sche *NatureCultures* zu verstehen, die als raumzeitlich spezifische Mensch-Natur-Netzwerke im Zuge kapitalistischer Vergesellschaftungsprozesse hervorgebracht und als klimakatastrophale Neuerfindungen von Natur verweltlicht werden.¹²² Das (Er-)Leben dieser Mensch-Natur-Netzwerke geht in der Dichotomie aus unbarmherzigen/menschenfeindlichen und hilfsbedürftigen/schützenswerten Zuschreibungen gerade nicht auf, sondern oszilliert im ökomedialen Dazwischen und ruft damit dezidiert postkoloniale Ökomännlichkeitsaffekte auf. Auf diese Verschiebungen in ökomaskulinen Diskursen verweist etwa Layla Hendrow am Beispiel US-amerikanischer Literatur:

»Crucially, ecomasculinity concerns itself with the notion of a changing man and a changing environment. However, the majority of scholarship focuses on the varying and nuanced qualities of man in relation to the natural world. Missing in the current ecomasculine scholarship is the consideration of the dramatic shift in the characteristics of the natural world in the literary American West, or, dare we suggest, the loss of the natural world completely.« (Hendrow 2019, S. 99)¹²³

Postkoloniale Ökomännlichkeit zeigt sich in der ersten Staffel von 7 vs. WILD in der Romantisierung einer individuell-autonomen Standhaftigkeit gegenüber Witterung, Isolation und »toter« Landschaft bei gleichzeitiger konstitutiver Angewiesenheit auf zivilisatorische Errungenschaften in Form der mitgebrachten Gegenstände und des pragmatischen Umgangs mit Müll, die in Praktiken des Wiederverwertens und Upcyclings gar als Verbündung mit der kapitalozänen Wildnis lesbar wird. Eben diese Ambivalenzen im ökomaskulinen Begehren der Naturbeherrschung angesichts der klimakatastrophalen Neuerfindungen von Natur bringt Layla Hendrow auf den Punkt: »In short, conventional narratives exploiting the natural world are not simply undesirable, but no longer possible.« (ebd.) Die Neuerfindung von Natur im Modus kapitalozäner Wildnis habe nach Hendrow nachhaltige Auswirkungen für Vorstellungen einer Ökomännlichkeit. Insbesondere, da es keine »natürliche« Naturwelt (mehr) gebe, über die bestimmte (post)koloniale Relationierungen tradierte Bilder hegemonial-männlicher Eroberung und Naturbeherrschung materialisieren könnten. Aufgrund der Austragung auf der touristisch

foundedly destructive towards the sovereignty of human and other-than-human others or ›otherised others‹. These destructive notions of masculinities might be considered ›industrial/breadwinner masculinities: [...] Unsurprisingly, it is the same fraternity of mostly men accompanied by masculinist notions of internalised superiority over otherised others that characterises climate change denial [...] and has been identified recently as consistent with the core characteristics of a conservative and right-wing ›white male effect‹. (Hultman/Pulé 2020, S. 477) Aufschlussreiche Interventionen in diese Begriffsdebatten liefern auch Daggett (2023 [2018]) und Haraway (2018).

122 Die intersektionale Ungleichverteilung klimakatastrophaler Effekte hat zuletzt die Klima- und Attributionsforscherin Friederike Otto (2023) eindrucksvoll herausgearbeitet.

123 An anderer Stelle und mit Bezugnahme auf nomadische Subjektivierungen in glatten Räumen heißt es dazu auch: »In short, I argue that McCarthy's characters show a desire for the fluidity of a smooth, naturalized space. However, the novels also act to problematize what it means for a person to exist within smooth space. Smooth space, like the natural world, is deteriorating into striated spaces, or, at times, nothing at all.« (Hendrow 2019, S. 100)

kaum erschlossenen panamesischen Insel San José und der damit einhergehenden Nähe zum *Great Pacific Garbage Patch*¹²⁴ treten kapitalozäne Verheerungen des Planeten im Rahmen der zweiten Staffel von 7 vs. WILD noch deutlicher in Erscheinung. Dass die Kandidaten der ersten Staffel angesichts einer solch ambivalenten Ausgangslage, die sich auch am skandinavischen See abzeichnet, dennoch Gefühle des Erhabenen beschreiben, kann sowohl als Erweiterung im Verständnis eigener Mann-Natur-Verhältnisse gelesen werden als auch im Sinne eines sorgenden Umgangs mit der Verletzbarkeit der Welt interpretiert werden.¹²⁵ Wenn etwa wiederholt in Richtung Kamera und Zuschauer*innen betont wird, dass jegliche Handlung, Berührung und Erfahrung mit der Ökologie des Waldes im Rahmen der Serie unter der Maxime »Hinterlasse nichts außer Fußspuren« stünden, so werden die eigenen Praktiken unter den Aussage- wie Handlungslogiken des Umweltschutzes audiovisuell diskursiviert und mittels Kamera festgehalten.¹²⁶

Bereits 1984 hatte Donna Haraway in Bezug auf das im zwanzigsten Jahrhundert vermehrt aufkommende Jagen mit der Kamera eine postkoloniale wie vergeschlechtlichte Verschiebung »from nature worthy of manly fear to nature in need of motherly nurture« beschrieben (Haraway 1984, S. 39). Die vergeschlechtlichte Überhöhung von Fürsorglichkeit als weibliches Ideal wurde jedoch nicht nur jahrhundertlang entlang einer patriarchalen Grammatik naturalisierter Geschlechterdifferenz durchdekliniert, sondern auch von ökofeministischen Ansätzen in mitunter essenzialisierender Form aufgegriffen. Eine solche essenzialisierende Vereinnahmung eines sorgenden Umweltverhältnisses durch Ökofeministinnen der zweiten Frauenbewegung galt bereits queer(end)-feministisch argumentierenden ökofeministischen Autor*innen wie Haraway als suspekt und wird in den letzten Jahren von profeministischen, kritischen Ökomännlichkeiten noch einmal unter anderen Vorzeichen in Frage gestellt.¹²⁷ Wie etwa Stefan Brandt (2019)

-
- 124 Der Begriff *Great Pacific Garbage Patch* beschreibt eine durch den nordpazifischen Meeresströmungswirbel begünstigte massive Ansammlung von Plastikmüll, der lose im Pazifischen Ozean treibt und dessen flächiges Ausmaß im Jahr 2018 auf 1,6 Millionen Quadratkilometer bei einem Gewicht von 129.000 Tonnen geschätzt wurde (Lebreton et al. 2018).
- 125 Hendrow hält diesbezüglich fest: »The natural landscape has undergone permanent ecological changes that mean that there is no longer a natural world to conquer. Reflecting a very real environmental crisis, the eco-man lives in spaces that are quickly becoming wastelands. This calls for a further extension of the human:nature relationship concerning masculinities that attempt to reconcile not only the failings of a solely hegemonic masculinity but also the changes in the natural world (that are, in essence, caused by humankind).« (Hendrow 2019, S. 100)
- 126 Kaufmann (2013) arbeitet für den Bereich des Kletterns mit dem sogenannten Clean Climbing eine vergleichbare Praktik heraus. In diesem Fall gehe es darum, die Felswand durch die lediglich temporäre Verwendung wieder entfernbarer Sicherheitstechniken möglichst zu bewahren, wodurch neue Möglichkeiten und Gelingensbedingungen des Kletterns entstehen würden: »Das erhabene Erlebnis wird dann nicht als Überlegenheit im Kampf gegen die Natur, sondern als Anerkennung der (eigenen) Natur gedeutet« (ebd., S. 499).
- 127 So argumentieren etwa Hultman/Pulé (2020), »that masculine hegemonisation thrives from the slow violence killing life on our planet. Obscuring such a crucial piece in the puzzle of our times has left the role of men and masculinities off the table—the broader care for the glocal commons being easily taken as an affront to modern Western standards of living (which might best be read as code for unwanted challenges to malestream primacy) and the internalised superiority accompanying male domination, which have served Western white wealthy men ahead of all others while rendering social and environmental care as women's business.« (ebd., S. 484)

festhält, würden sich Figurationen des zeitgenössischen »Öko-Manns« weniger als Unterjocher der Wildnis positionieren, sondern vielmehr als deren ebenso facettenreiche und unberechenbare Entsprechung im zivilisierten Leben. Sei es Ökomännlichkeiten in der Moderne darum gegangen, die Natur im wahrsten Sinne des Wortes zu verschlingen und zu einem Teil der eigenen Körpersphäre zu machen, so würden postmoderne Ökomännlichkeiten Brandt (2019, S. 23) zufolge eher danach streben, selbst von der Natur verschlungen zu werden. Mit Blick auf die posttelevisuellen Ökomännlichkeiten, die in 7 vs. WILD zu sehen sind, ließe sich an dieser Stelle präzisierend ergänzen, dass es nicht einfach nur darum geht, selbst von der Natur verschlungen zu werden, sondern sich just jenen Affizierungen hinzugeben, die als echte und widerspenstige Verlockungen »der Wildnis« erscheinen.

Sowohl der Titel, die Aufmachung und die Atmosphäre der ersten Staffel von 7 vs. WILD als auch die Verbalisierungen der Kandidaten schließen jedoch gleichzeitig an einen Diskursstrang an, in dem Natur als Gegenwelt der Moderne entworfen wird. Eben dieser Gegenweltdiskurs spielt für Männlichkeitskonzeptionen, die auf einer Reklamation authentischer Geschlechtlichkeit beharren, seit seinem Aufkommen in der Moderne eine konstitutive Rolle.¹²⁸ Damit einher geht die reaktualisierende Konstruktion (Neuerfindung) einer heteronormativen Natur, die nicht nur als Refugium sondern auch als Domäne von Männlichkeiten fungiert, deren Naturverbundenheit und Einklang mit natürlichen Rhythmen eine – in den Worten Bourdieus – *libido dominandi* gegenüber einer als weiblich imaginierten Natur naturalisiert.¹²⁹ Das ökologische Gehäuse der Serie – die Umwelt, in der sich die Kandidaten von 7 vs. WILD aufhalten – wird durchgängig als Wildnis mit potenziell rauer, unwirtlicher und grausamer Landschaft adressiert, deren Herausforderungen wenn nicht kämpferisch überwunden und gezähmt, so zumindest »tapfer« ausgestanden werden sollen. Durch diese Rahmung stellen die einzelnen Survival-Netzwerke der Serie zwar durchaus mehrdimensionale, in ihrer identitätspolitischen Stoßrichtung jedoch auffallend deckungsgleiche Mann-Natur-Verhältnisse performativ her. Als abgetrennter Teil der Natur wird Männlichkeit dabei in ein Naheverhältnis gesetzt zu sowohl soldatischen, heldenhaften wie abenteuerlichen und umweltschützenden Idealen. Brandt (ebd., S. 3) argumentiert, dass das Bild einer *weißen*, (post)kolonialen Hypermännlichkeit in der Wildnis über die Jahrhunderte vielfältigen und weitreichenden Wandlungen ausgesetzt gewesen sei und in der Postmoderne ironischerweise als kultiviertes Klischee diene, um etablierte Mythen und Ideen in Frage zu

128 Auf den Gegenweltdiskurs referenziert Stefan Kaufmann (2013, S. 484f.) in Bezug auf das Bergsteigen. Zugleich weist Kaufmann darauf hin, dass »[d]er gegenweltliche Diskurs der Bergsteiger [...] nicht a priori als dominantes Element bergsteigerischer Praxis gesetzt werden [kann], hinter den alle anderen Momente zurücktreten. Es gilt vielmehr an historischen Nahtstellen zu entwickeln, wie sich diese Praxis als Assoziation von Risikodiskursen und –verhalten, von Naturaneignung und Subjektformung gestaltet.« (ebd., S. 487)

129 Für die im US-amerikanischen Kontext prävalente Vorstellung von Ökomännlichkeit als Hypermaskulinität in der Wildnis merkt Brandt an: »There is a long tradition in U.S. American culture, going back to the nation's cultural beginnings, of associating wild nature with a »virgin land« that has to be explored and conquered by the male explorer [...]. While technology and progress seem firmly embedded within a culturally coded framework of masculinity, nature is continuously marked as a feminine space.« (Brandt 2019, S. 2)

stellen oder zu parodieren. Die ambivalenten Verhandlungen von Mann-Natur-Verhältnissen im Kontext der ersten Staffel von 7 vs. WILD gehen dabei einher mit der gleichzeitigen Anerkennung eigener wie weltlicher Verletzbarkeit und zahlreichen popkulturell-ironischen Referenzen mythopoetischer¹³⁰ Archetypen ›stand- und wehrhafter‹ Männlichkeiten.

Als Zwischenfazit möchte ich hier Folgendes festhalten: Die erste Staffel der Serie dockt nicht nur an ältere maskulinistische Bezwingungsphantasien von Natur und Wildnis an, sondern performiert auch jüngere, kritische Figuren eigener Verantwortlichkeit in Bezug auf kapitalozäne Mensch-Natur-Verhältnisse. Diese spezifische Variation von Ökomännlichkeit ist nicht frei von Ambivalenz, zumal – wie oben dargestellt – auch unterkomplexe vergeschlechtlichte Binarismen (Mann/Frau, Natur/Kultur etc.) reproduziert werden. Nichtsdestominder ist bemerkenswert, dass die Teilnehmer (und die Mitglieder der Produktion) sichtlich darum bemüht sind, Aspekte von Verantwortlichkeit, Nachhaltigkeit und Sorge in gelingende, vorbildliche Heteromännlichkeitsentwürfe einzubinden. Die Serie verhält sich damit kontrapunktisch zu wachsenden Maskulismen im Kontext des rezenten politischen Rechtsrucks – mit seiner offensiven Ökoaktivismus-Feindlichkeit, seiner Klimakrisenleugnung, Wissenschaftsfeindlichkeit etc. –, welcher sich am Schauplatz Skandinavien ebenso wie in den deutschsprachigen Rezeptionsländern der Serie vollzieht.

Als wiederkehrende Referenzfolie mythopoetischer Männlichkeitsideale werden im Rahmen der ersten Staffel von 7 vs. WILD wiederholt popkulturell informierte Vorstellungen von Wikingerfiguren emphatisch an- und aufgerufen. Der dabei zitierte Wikinger-Archetyp verkörpert insbesondere in Neu-Rechten Ecken der Manosphere eine als ›ursprünglich‹ imaginierte, nord(europäische) (soll heißen: weiße), heidnische Kriegermännlichkeit, die in ihren Raub-, Erkundungs-, Siedlungs- und Eroberungstreifzügen Wind und Wetter trotzt und damit eine (unterwerfende) Verbundenheit mit der Natur materialisiert und zudem beachtliche popkulturelle Präsenz wie Persistenz aufweist. Insbesondere die populäre Serie VIKINGS (HISTORY CHANNEL, 2013–2020) porträtiert diese Figuren als robust, furchtlos sowie tief mit der Natur verbunden und als authentische Verkörperungen hypermaskuliner Ideale von Stärke, Eroberung und Dominanz. Doch auch darüber hinaus sind männliche Wikinger-Figuren nahezu ubiquitär anzutreffen. So taucht etwa HÄGAR DER SCHRECKLICHE (HÄGAR THE HORRIBLE) als Comic-Stripserie seit über 25 Jahren wöchentlich in TV-Magazinen auf¹³¹ und etabliert damit eine enge diskursiv-serielle Verschränkung von Serialität, Fernsehen und (stellenweise ironisch gebrochener) Wikingermännlichkeit, wohingegen die aktuell international erfolgreiche Band HEILUNG in ihren Live-Auftritten pagane nordische

130 Der in den 1980er-Jahren entstandene mythopoetische Ansatz der Männerbewegung sei laut Connell »geprägt von esoterischem und vernunftfeindlichem Gedankengut« und darum bemüht, »primitive männliche Gefühle zurückzuholen.« (Connell 2015, S. 240). Bei ihren Suchbewegungen nach archaischen Wurzeln vermeintlich überhistorisch definierbarer, »wahrer« Männlichkeit greife die mythopoetische Bewegung Holger Brandes zufolge insbesondere auf Mythen und Riten aus frühen Stammesgesellschaften zurück und versuche, diese in ihrer eigenen Praktik wiederaufleben zu lassen. (Brandes 2002, S. 192)

131 Exemplarisch sei hier auf die Südtiroler Fernsehbeilage *Dolomiten-Magazin* verwiesen.

Rituale zitiert und dem Wiking-Topos musikalisch-performativ Gehör und Aufmerksamkeit verschafft.¹³² Auch als Topos ludischer Medien hat das Wiking-Thema gegenwärtig Konjunktur, sei es als Setting populärer Videospielserien wie der GOD OF WAR-Reihe (SONY INTERACTIVE ENTERTAINMENT, 2005–), dem Titel VIKINGS: WOLVES OF MIDGARD (KALYPSO MEDIA, 2017) oder als Setting analoger Brettspiele wie BLOOD RAGE (CMON LIMITED, 2015), EIN FEST FÜR ODIN (FEUERLAND, 2016), RAIDERS OF THE NORTH SEA (RENEGADE, 2016) oder KARVI (DEVIR, 2023).

Während bereits das räumliche Setting der Survival-Show in Skandinavien als implizite normannische Referenz gelesen werden kann, ziehen sich explizite Anrufungen der audiovisuell-narrativen Serie VIKINGS als konstanter Taktgeber durch die einzelnen Episoden. So verabschiedet sich etwa Fritz im Moment der Aussetzung mit dem Schlachtruf »Wir sehen uns in Valhalla!« von den anderen Kandidaten (So1Eo2, 05:00) und ruft durch das Vokabular nordischer Mythen einen geteilten Referenzrahmen an, wodurch eigene Handlungen und Relationierungen zur Natur mit männlich-heldenhaftem Sinn aufgeladen werden. In dieselbe Kerbe schlägt auch Chris, der mit dem Ausruf »Ich bete zu Odin!« auf besseres Wetter hofft sowie Niklas, der die heidnische Wiking-Referenz sogar in Gestalt eines selbstgeschnitzten Runenalphabets materialisiert. Auch die Respektbekundungen, die Bommel im Rahmen der ersten Folge für seine Entscheidung entgegengebracht werden, eine Axt statt einem Messer oder einer Säge als schneidenden Gegenstand zu wählen, sind in diesem Zusammenhang zu lesen.¹³³ Am konkretesten fällt im Rahmen der vielfältigen Beschwörungen popkulturell tradierter nordischer Mythen die explizite VIKINGS-Referenz von Fritz im Rahmen der fünften Tageschallenge

132 Im Rahmen einer Konzertkritik beschreibt Stefan Weiss das Auftreten und die Performance der Band eindrücklich: »Das vielköpfige Musikkollektiv aus Deutschland, Dänemark und Norwegen bedient sich paganer Rituale aus der frühmittelalterlichen Wikingzeit um 1000 nach Christus. Musiziert wird ausschließlich auf selbstgebauten Naturklangkörpern – Trommeln in allen Formen, Glocken, Knochen, primitive Streichinstrumente – und durch Vokallaute, die in wechselnden Soli und im Chor auf Deutsch, Gotisch, Englisch, Latein und Urnordisch vorgetragen werden. Ein Dutzend wie aus Serien wie Vikings oder Barbaren entlaufen wirkender Kriegerinnen und Krieger geben sich hier Schild und Speer schwingend ein Happening, das jedem Performancekunstfestival zeigen würde, wo der Thorshammer hängt. Dabei legen Heilung bei ihren auf der Bühne vorexerzierten heidnischen Ritualen, die sie eigenen Aussagen nach möglichst historisch authentisch ausüben, heiligen Ernst an den Tag. Hier wird nichts verblödet und parodiert, es wirkt auch tatsächlich in keinem Moment lächerlich, wenn diese stolzen Frauen und Männer ihren Körperschmuck, ihre Hirschgeweihe und Runentattoos präsentieren, sich barbusig Opferritualen hingeben, stampfen, fluchen und bedeutungsschwer ins Publikum starren. Das Spiel mit Trance, Ekstase und Katharsis geht am Ende in Richtung Barbarentechno, wie man ihn heute nur aus guten Berliner Clubs kennt.« (Weiss¹2022)

133 Den Stellenwert der Axt für affirmative VIKINGS-Rezeptionen verdeutlicht etwa das Beispiel von Ragnar Kavurson (ehemals Stipe Pleić): Über iterative Fan-Praktiken der Mimikry, des Zitats und der Nachahmung materialisiert Kavurson die enge Verschränkung von Fernsehen, Serialität und Wikingermännlichkeit seit der ersten Begegnung mit der Serienwelt von VIKINGS und deren Protagonist RAGNAR LODBROK im Jahr 2017. Insbesondere die in der Serie prominent zum Einsatz kommende Axt affiziert und fasziniert Kavurson, der ihre Multifunktionalität und Versatilität als Waffe, Werkzeug, Sportgerät und Medium meditativ-entspannender Selbsttechnologien schätzt (Kainz¹2022).

(Floßbau) aus. In ostentativem Sprachduktus stellt sich Fritz dabei als die überaus populäre und in ihrer Figuration durch besondere Naturverbundenheit gekennzeichnete VIKINGS-Figur FLOKI vor und setzt das Schwedische Seeufer kurzerhand mit der aus der Serie bekannten Hafenstadt Kattégat in eins: »Ich bau kein Floß, ich bau eine verdammte Arche. Und dort in der Bucht von Kattégat werde ich es [sic!] zu Wasser lassen. Denn ich bin nicht irgendwer. Ich bin der allerechte Floki der Schiffsbauer.« (SO1E10, 27:04). Ebenso hallt die Wikinger-Atmosphäre als mythopoetischer Referenzrahmen des eigenen Tuns in 7 vs. WILD bei nachgelagertem und mit Bezug zur Serie realisiertem Content nach. Etwa wenn Fabio seine Reaktion auf Episode 13 im Live-Stream beschreibt:

»Ich hab' grad hingegen das Gefühl so ein bisschen traurig. [sic!] Das fühlt sich grad so an, wie wenn man, was weiß ich, ne Serie wie Vikings oder [räuspert sich, Nachdenkpause] andere gute Serien... ähm... zu Ende guckt oder irgendwie, weiß ich nicht, wo man weiß, man muss sich jetzt so langsam von den Charakteren verabschieden und so diese Welt in der man irgendwie für eine gewisse Zeit, wenn man dann Folgen und Serien geguckt hat, sich befunden hat, sich da so langsam von verabschiedet und... äh... ja, ich werd grad so ein bisschen wehmütig, obwohl die Reise, also das eigentliche Erlebnis für mich, 7 vs. Wild ja schon seit Monaten rum ist, aber ich finds grad ein bisschen schade, ja, dass es grad dem Ende entgegen geht.« (FABIO SCHÄFER – LIVE^V2021, 78:20)

Es kann durchaus Zufall sein, dass Fabio, wenn es darum geht, »gute Serien« aufzuzählen, mit VIKINGS nur ein einziges Beispiel einfällt, das an (die eigene Erfahrung bei) 7 vs. WILD heranreicht. Angesichts der dichten kontextuellen wie popkulturell-referenziellen Verwobenheit von 7 vs. WILD und VIKINGS scheint hier jedoch eher die bewusste Anrufung einer hegemonialen Orientierungsfolie für die eigene Männlichkeitskonstruktion wahrscheinlich. Dass die Welt und Emotionalität nordischer Mythen in diesem Zusammenhang eine tragende Rolle spielt, wird nicht zuletzt ebenso deutlich, wenn auf dem YOUTUBE-Kanal von Fabio ein Promovideo für den Spielfilm THE NORTHMAN (GBR/USA 2022) in Form einer Wikinger-Challenge als »Männlichkeitsprüfung« umgesetzt wird.¹³⁴ Wie Ergebnisse der Wikinger- und mittelalterlichen Nordistik zeigen (Bureychak 2012, Trafford¹ 2019), sind solche popkulturellen Verweise allerdings nicht einfach nostalgische Rückblicke auf eine historische Epoche, die nie aus erster Hand erlebt wurde. Vielmehr verstärken diese Anspielungen das Archetypbild des hypermaskulinen Wikingers, der mit Dominanz, Heldentum und Widerstandsfähigkeit angesichts von Widrigkeiten assoziiert wird. Ein Archetypbild, das in dieser spezifischen Fassung selbst grundlegend von der zeitgenössischen Popkultur informiert und geprägt ist.

Durch die stete Wiederholung von Wikinger-Referenzen werden die im Kontext von 7 vs. WILD inszenierten Mann-Natur-Verhältnisse mit einer spezifischen Bedeutung aufgeladen. Zitiert werden dabei dezidiert kriegerisch-soldatische »Bezwingungs«-Narrative, wodurch essenzialisierende Annahmen früher ökofeministischer Ansätze, in denen sich Männlichkeit und Natur in einem prä-industriellen Gewaltverhältnis

134 Diese Herausforderungen werden von Fabio wie folgt anmoderiert: »[W]ir befinden uns hier im Wikingerdorf Valsgaard und werden uns heute in unserer Männlichkeit prüfen. [...] Du hast dir ja ein paar Challenges ausgesucht, da weiß ich jetzt schon, da wird meine Männlichkeit ganz schön auf die Probe gestellt.« (FABIO SCHÄFER^V2022)

gegenüberstehen, unter umgekehrten (sprich: affirmativen) Vorzeichen aktualisiert werden.¹³⁵ Jedoch hat sich nicht nur die ›männliche‹ Seite eines entsprechend romantisierten Mann-Natur-Verhältnisses grundlegend verändert, sondern auch die Seite der ›wilden Natur‹. Diese hat sich mittlerweile zur kapitalozänen Wildnis gewandelt und verunmöglicht dadurch tradierte Erzählungen der Naturbeherrschung, was Hendrow – wie bereits erwähnt – pointiert festhält: »In short, conventional narratives exploiting the natural world are not simply undesirable, but no longer possible.« (Hendrow 2019, S. 99) Bereits eine Gegenüberstellung der Drohnenaufnahmen des Naren-Sees und seiner infrastrukturell-zivilisatorischen Angebundenheit durch Zufahrtsstraßen, Waldwege, landwirtschaftliche Nutzflächen etc. verweist auf das Setting als *NatureCulture*, aus dem mithilfe von Kameraeinstellungen und Montagetechniken ein konkret gerahmter Ausschnitt als ›natürliches‹ Gehäuse der Serie herausgelöst wird. In diesem Zusammenhang erscheinen auch Beschwörungen des Wikinger-Archetyps als bewusste und gut sichtbare *ökomodern*e Aktualisierungen hegemonialer Männlichkeit und agieren als Beleg für eine ›authentische‹ Verbundenheit mit der Natur. Im Gegensatz zur affirmativen Haltung der Petromaskulinität hinsichtlich der Kosten und Auswirkungen der extraktivistischen Industrialisierung für menschliche Gesellschaften und die ökologische Integrität des Planeten, wertschätzen *ökomodern*e Männlichkeiten Nachhaltigkeit innerhalb neoliberal-kapitalistischer Rahmenbedingungen und bedienen sich dabei Strategien des Greenwashing, um den Schutz der Umwelt mit anhaltendem Wirtschaftswachstum in Einklang zu bringen (Hultman/Pulé 2020). Die Praktiken der Teilnehmer werden in der ersten 7 vs. WILD-Staffel zwar als heroisch und männlich dargestellt, offenbaren aber auch Verletzbarkeit, da sie mit den Unwägbarkeiten der Natur und ihren eigenen körperlichen Grenzen konfrontiert sind. Diese Konstruktionen ökologisch bewusster Männlichkeit bleiben jedoch grundlegend ambivalent, da sie eine instrumentelle Sorge für die Natur praktizieren und eine hierarchische Trennung zwischen Mann/Mensch und Natur aufrechterhalten und dementsprechend einer *ökomodernen* Logik folgen. Eine grundlegende Ambivalenz der *Ökomännlichkeits*konstruktionen der Serie besteht somit gerade in einer instrumentellen Fürsorglichkeit (»Hinterlasse nichts außer Fußspuren«) für eine als Externalität verstandene Natur, die als ›wildes Gehäuse‹ erhalten bleiben soll, um sich darin als Überlebenskünstler in immer neuen, publikumswirksamen Abenteuern heroisch beweisen zu können.

Die *ökomodernen* Männlichkeiten der ersten Staffel von 7 vs. WILD vermessen damit auch eine eklatante Distanz zu emanzipatorischen Männlichkeitsentwürfen im deutschsprachigen Raum, die sich im selben krisenhaften Moment der Erdgeschichte unter kapitalismuskritischen Vorzeichen als dezidiert fürsorglich und solidarisch-nachhaltig positionieren.¹³⁶ Während in der theoretischen Diskussion diesbezüglich

135 So halten etwa Stefan Brandt und Rubén Cenamor in der Einleitung eines entsprechenden Sammelbands fest: »[W]e aspire to engage ecofeminist discourse and problematize the essentialist view that posits nature in contrast to masculinity. This seeming opposition has been present in genderoriented approaches to ecocriticism for some time. By rejecting this dichotomy, we want to lay the groundwork for a more nuanced interdisciplinary and intersectional analysis of gender and ecocriticism.« (Brandt/Cenamor 2019, S. x)

136 Für eine ethnographische Besprechung diverser fürsorglicher Männlichkeiten in unterschiedlichen Wäldern der Erde sei an dieser Stelle auf die Monografie von Carol Pierce Colfer (2021) verwiesen.

Konzeptionen von *Caring Masculinities* (Heilmann/Korn/Scholz 2019) als Kontrastfolie zu kapitalistischen Wachstumsimperativen und Formen der Petromaskulinität (Daggett 2023 [2018]) ins Spiel gebracht werden, nutzen Klimaaktivist*innen die auch in 7 vs. WILD prominent zur Schau gestellten Praktiken des naturverbundenen Einrichtens und (H)Aushaltens als Protestform gegen drohende Verheerungen des fossilen Kapitalismus.¹³⁷ So hatten sich im Januar 2023 zwei Personen für fünf Tage in einem selbstgegrabenen Tunnelsystem unter dem seit 2020 besetzten Lützerath verschanzt, um in die zeitlichen Abläufe des Abbaggers des Dorfes zu Nutzen der Braunkohleindustrie zu intervenieren.¹³⁸ Unter den Pseudonymen pinky und brain hatte sich das anarchistische Duo mit einer auf YouTube veröffentlichten Videobotschaft (LUETZBLEIBT | UNSER ALLER WALD v 2023) aus dem betont wohnlich dekorierten Erdloch an die Außenwelt gerichtet und über die Vorgehensweise der Aktion informiert. Im Zuge dessen wurde auch das geplante Anketten an zwei einbetonierten Lock-Ons¹³⁹ im Falle einer Räumung durch die Polizei angekündigt. Als Beweggrund wird dabei eine Kritik an der kapitalistischen Verstromung von Braunkohle deutlich, die in einer auf die Maxime der Kapitalakkumulation verengten Weltsicht vielleicht Vorteile für den nationalen Wirtschaftsstandort bringe, jedoch durch das dabei freigesetzte CO₂ Zerstörung auf globaler Ebene zeitige. Erklärtes Ziel des Ausharrens im Tunnelsystem war für pinky und brain allerdings gerade nicht eine individualisierte, heldenhafte Protest- und Widerstandspose wie sie in einer ähnlichen Situation etwa von DANIEL (Hauptfigur der Serie ENDZEIT) und den Ökomännern der ersten 7 vs. WILD-Staffel zu vermuten wäre. Vielmehr wurde die Aktion dezidiert als (durch Vermummung und Stimmverzerrung) anonymisiert durchgeführte Unterstützungsaktion präsentiert (Abb. 29), um mehr Zeit für eine größere Mobilisierung von Protest an der Oberfläche zu schaffen. Dies geschah auch in Anerkennung des bloß temporären, ereignishaften Charakters der eigenen Protestform und der Nachhaltigkeit jener kollektiv-solidarischen Prozesse, die sich bis zu diesem Zeitpunkt in Lützerath entwickeln konnten¹⁴⁰ und die auch im pathetischen

137 Zum Begriff des fossilen Kapitalismus vgl. Malm (2016).

138 An dieser Stelle danke ich Louise Haitz dafür, mir diese Protestaktion wieder in Erinnerung gerufen zu haben.

139 Als Lock-On (oder Lockbox) wird eine zweiteilige Konstruktion bezeichnet, die ein konstitutives Element der gewaltfreien Protestform des Ankettens darstellt. Ein Teil besteht aus einer Eisenstange, die im rechten Winkel in eine Röhre aus Metall oder PVC eingelassen ist. Der zweite Teil besteht aus einer Kombination aus einer Kette (wahlweise einem zusätzlichen Armband) und einem Karabiner, welcher in die Eisenstange geklinkt wird. Im Bedarfsfall kann diese Verbindung von den Angeketteten rasch selbstständig gelöst werden. Durch das umliegende Gehäuse der Röhre besteht jedoch ein gewisser Schutz vor externem Zugriff (CrimethInc 2008, S. 162ff.). Im Kontext rezenter klimaaktivistischer Bewegungen ist insbesondere die Gruppe *Extinction Rebellion* für den Einsatz von Lock-Ons bekannt, etwa im Rahmen von Straßenblockaden.

140 Auf die konkrete Frage nach der Vermummung antwortet pinky: »Wir sind vermummt, weil es hier eigentlich nur um das Projekt geht und es eigentlich gar keine Rolle spielt, wer jetzt das Projekt gebaut hat, also den Tunnel gegraben hat. Wir befürchten halt, dass dieses Projekt mehr Aufmerksamkeit kriegen würde als die ganzen Menschen, die mit ihrer Arbeit das ganze Camp am Laufen gehalten haben, die ganzen Skill-Shares organisiert haben, die Küfa [Küche für Alle, Anm. St.Su.] organisiert haben. Und ich mein, schon allein durch die Workshops und die Skill-Shares wurden so viele Menschen erreicht und haben so viele Menschen ihre Ansichten geändert, die sie dann ihr

Wandspruch ablesbar war, den die Aktivist*innen in die Erdwand gekratzt hatten: »Wir sind der keimende Samen der neuen Gesellschaft«.

Abb. 29: Wohnlich eingerichtetes Erdloch im Videoclip DAS LÜTZERATHER TUNNELSYSTEM – SO VERZÖGERN WIR DIE RÄUMUNG || 12.01.2023



Quelle: Still aus dem Video DAS LÜTZERATHER TUNNELSYSTEM – SO VERZÖGERN WIR DIE RÄUMUNG || 12.01.2023, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=xonrWzsmPyg> (Zugriff am 05.03.2026).

Für meine Relationierung der Protestaktion zu den Praktiken des sich Einrichtens in der Natur der ersten Staffel von 7 vs. WILD ist neben dem fundamental differenten Verständnis von kapitalistischen Ausbeutungsprozessen der Natur auch die Wahl der Pseudonyme pinky und brain relevant. Als Hauptfiguren der bekannten Animationsfernsehserie PINKY AND THE BRAIN (KIDS' WB, 1995–1998) versuchen die Laborratten PINKY und BRAIN jede Nacht erneut, mit einem ausgeklügelten Plan ihrer prekären Existenz zu entfliehen und (für BRAIN noch viel wichtiger) die Weltherrschaft an sich zu reißen. Die episodale Serialität der Zeichentrickserie gilt dabei auch als Möglichkeitsbedingung ihrer humoristischen Prämisse: Jeder noch so kreative Versuch der beiden Laborratten scheitert und auf jedes Scheitern folgt in der nächsten Folge verlässlich ein erneuter Versuch. Das Lützerather Duo pinky und brain veröffentlichte nach dem freiwilligen Verlassen des Erdlochs ein Statement, in dem just jene – aus klimaaktivistischer Sicht – unabschließbare (soll heißen: verlässliche) Serialität des Protests gegen die wachstumsorientierte Vernutzung der Welt unter petrokapitalistischen Vorzeichen thematisiert wird. »Dieser eine Kampf ist verloren, doch der Kampf für soziale Gerechtigkeit muss weiter gehen«, heißt es darin (pinky und brain ¹2023). Exemplarisch ist damit eine alternative (mitunter posttelevisuell informierte und präsentierte) Serialität von Ökomännlich-

ganzes Leben lang mittragen. Ich mein, das hier ist halt nur auf die Räumung ausgelegt und das wird dann keine Ahnung, ein paar Tage dauern, vielleicht ne Woche oder zwei und dann ist es vorbei, ohne dass viele Menschen damit bewegt wurden.« (LUETZIBLEIBT | UNSER ALLER WALD ²2023, 00:58)

keit aufgerufen, deren temporäres häusliches ›Einrichten in der Natur‹ als Gegenentwurf zu jenem der ambivalent heroischen Teilnehmer der ersten Staffel von 7 vs. WILD lesbar ist, insbesondere wenn es um die Anerkennung der Grundlagen und Gelingensbedingungen (vermeintlich) eigener naturbezogener Handlungsmacht geht. Wie ich im folgenden Abschnitt zeigen werde, lässt sich diese Differenz zugespitzt auch im Register subtiler Farbschattierungen diskutieren: Werden klimaaktivistische Motivationen im politischen Alltagsdiskurs behelfsmäßig als ›grün‹ bezeichnet, so wäre die kampfbetonte Ökomännlichkeit, die in 7 vs. WILD als Orientierungsfolie gilt, als ›militärgrün‹ zusammenzufassen.

Riskantes Preppen: Individualisierende Verschiebungen des Soldatischen

Im Rahmen der ersten Staffel von 7 vs. WILD finden zahlreiche Verschiebungen statt, welche die daran geknüpften Männlichkeitskonstruktionen nachhaltig umarbeiten. Wie ich bereits herausgearbeitet habe, kann etwa in Bezug auf die mitgebrachten Metallklingen eine funktionale wie medienkulturelle Verschiebung von der Klinge als Waffe zur Klinge als Werkzeug beobachtet werden. Im Folgenden gehe ich einer ähnlichen Verschiebung hinsichtlich der Körper- und Naturbezüge nach, bei der soldatische Männlichkeitsideale auf (vermeintlich) zivilisierte und individualisierte Weise in Ideale sogenannter Prepper-Männlichkeiten übersetzt werden. Um diese Verschiebung nachzuzeichnen, gehe ich zunächst auf einige genuine und mitunter konstitutive Ambivalenzen jener Ideale ein, die für soldatisch-militärische Männlichkeitskonstruktionen im Globalen Norden formativ gelten. Daran anknüpfend bespreche ich Aspekte einer ästhetisch-habituellen Übersetzung von soldatischen Elementen in den zivilen Bereich der Prepper-Logik und deren Anrufungen im Rahmen der ersten Staffel von 7 vs. WILD. Anschließend gehe ich auf den mit Praktiken des Preppens einhergehenden Umgang mit Risiko ein und bespreche die freiwillige Risikonahme, welche die Teilnehmer in der Serie vollziehen einerseits im Kontext der Geschichte des Survivals und andererseits als Teil dezidiert (post)televisueller Inszenierungen apokalyptischer Männlichkeiten.

Naturalisierte Verbindungen von Heroismus und militarisiert-gewalttätiger Männlichkeit stehen aus feministischer Perspektive seit geraumer Zeit in der Kritik.¹⁴¹ Mit Blick auf kriegerrische Männlichkeit(en) streicht Cynthia Cockburn (2007, S. 249) ein gegenseitiges Konstitutionsverhältnis hervor, wonach Männlichkeit Krieg und Krieg Männlichkeit forme. Im Anschluss daran betonen feministische Auseinandersetzungen mit den multiplen Verbindungen von Männlichkeiten, Militarismus und Krieg jedoch nicht ausschließlich den Konnex zwischen Männlichkeit und Gewalt. Vielmehr wird in diesen Analysen auch die in bellizistischen Diskursen naturalisierte Vorstellung von als ›wahrlich männlich‹ geltenden Idealen herausgearbeitet, die bestimmten Relationierungen des Soldatischen eingelassen sind. Wie Claire Duncanson (2020, S. 468) festhält, zählen zu diesen Idealen unter anderem der Schutz von – universalisierend als körperlich ›schwächer‹ imaginierten – Frauen und Kindern, das bewusste

141 Im deutschsprachigen Raum der Jahrhundertwende waren insbesondere Bertha von Suttner und Käthe Kollwitz wichtige Stimmen des Pazifismus und Vordenkerinnen der feministischen Friedensforschung.

Eingehen von (zuweilen unnötigen) Risiken, das Hochhalten von Konfrontations- statt Kompromissbereitschaft, von Mut statt Vorsicht und viele weitere Ideale, die für Sozialisationsprozesse soldatischer Männlichkeiten konstitutiv seien.¹⁴² Zudem wird aus feministischer Perspektive immer wieder auf die Strahlkraft hingewiesen, die Männlichkeitskonstruktionen militärischer Institutionen nicht nur bezüglich staatlicher wie privater Sicherheitsfelder zukomme (vom Verteidigungs- bzw. Kriegsministerium über die Polizei bis zum Security-Bereich), sondern auch Effekte auf zivilgesellschaftliche Bereiche habe und Eigenschaften wie Risikoaversion, Kompromissbereitschaft oder Verträglichkeit bei männlichen Führungspersonen unter symbolische Strafe stelle und dazu anhalte, Mythen vollkommener Unverwundbarkeit aufrecht zu erhalten (ebd., S. 469). Hingewiesen wird insbesondere mit Verweis auf empirische Studien auch auf (mitunter konstitutive) Ambivalenzen von soldatischen Männlichkeitskonstruktionen. Als solche Ambivalenz gilt nicht nur der entlang einer spezifischen Grenze orientierte Umgang mit Emotionen (»Abstumpfung« und Gefühlsvermeidung einerseits, akzeptiertes Weinen und Trauern bei Tod oder Verletzung von Kamerad*innen anderseits), sondern auch die genuine Ambivalenz einer hierarchischen Befehlsstruktur, in der einzelne laufend dazu angehalten seien, zwischen Autorität und Gehorsam, zwischen Dominanz und Unterordnung umzuschlagen. Zudem würden laut Duncanson (ebd., S. 470) traditionell-patriarchal abgewertete Sorgepraktiken des Haushaltens, der Körper- und Kleidungspflege innerhalb militärischer Institutionen einen hohen Stellenwert erhalten. Auch diese häuslichen, reproduktiven Praktiken seien dabei in militärische Hierarchien eingelassen und würden als verweiblicht angesehene Arbeitstätigkeiten gelten, wie Stephen Altheron (2014, S. 154) betont. Als solche würden sie routinemäßig sowohl als Bestrafung zur Ahndung von (vermeintlichem) Fehlverhalten niedriger Ränge verordnet, als auch zur Belohnung an Dritte delegiert und untergraben damit letztlich Vorstellungen einer monolithischen oder abgeschotteten militärisch-soldatischen Männlichkeit. So ambivalent und weitreichend häusliche Praktiken und Ideale des Soldatischen auch sein mögen, so vereinheitlicht scheint dennoch der Fluchtpunkt, dem sich Militär, Armee und Heer (sowie Nation und Vaterland) – kurz: die Institutionen des Krieges – samt seiner soldatischen Subjekte per definitionem verschrieben haben. Als konstitutiver Teil nationalstaatlicher Logiken ist das Soldatische dabei von Grund auf mit dem Territorium verwachsen, wodurch jegliche Handlung, jede Gelände-Übung, jeder Appell und jeder Dienst in der Suppenküche letztinstanzlich (als Vorbereitung) der territorialen Verteidigung dient. Die absolute Aufopferung und Unterordnung des einzelnen soldatischen Subjekts zum Wohl des innerhalb der Nationalgrenzen angesiedelten Ganzen kann hier als *Maxime* gelten.

Während in der soldatischen Logik somit jegliche Handlung der (Vorbereitung auf die) Landesverteidigung dienen soll, greifen sogenannte Prepper einige dieser soldatischen Ideale und Praktiken sowie militärische Materialien auf, übersetzen sie jedoch individualisierend in den zivilen Bereich. Abgeleitet aus dem englischen »to be prepared« rüsten sich Prepper – knapp auf den Punkt gebracht – für den Ernstfall *aus* und in der Vorbereitung auf die Apokalypse (mitunter häuslich) *ein*. Wie Mona Schieren (2021, S. 457f.) vermerkt, präpariere sich der in den allermeisten Fällen männliche

142 Dieser Logik zufolge wäre ein »guter Soldat/Krieger« auch eher *schlagfähig* als *schlagfertig*.

Prepper je nach politischer Ausrichtung oder verschwörungsmythischem Unterbau für (Bürger*innen-)Krieg, Naturkatastrophen, ABC-Unfälle,¹⁴³ Epidemie/Pandemie, Blackout, Terrorismus, weltpolitische Konflikte, Ressourcenknappheit, Inflation oder Bedrohung aus dem All. Teil der Vorbereitung seien dabei häufig der Bau von einem Bunker im Wald oder die Einrichtung eines Schutzraums im eigenen Keller mitsamt einer akribisch geführten Vorratswirtschaft für die Apokalypse, um diese im engsten Kreis der (oft politischen Wahl-)Familie zu überstehen. Wie Schieren (ebd., S. 478) in Bezug auf Motivationen zum Preppen festhält, verschaffe die Verbannung von Angst und Bedrohung ins Außen Entlastung und könne zudem dazu beitragen, mögliche existierende Traumata beim Zulassen von Nähe zu maskieren. Ein entsprechend radikaler und tendenziell kriegesischer Rückzug auf das Individuum rekurre dabei auf eine Subjektvorstellung, die als abgeschlossene und mit klaren Grenzen versehene Identität gedacht werde. Prepper-Männlichkeit, die in äußerer Hegemonie und körperlicher Kraft verwurzelt ist, entspricht dementsprechend auch einer »protective masculinity« (Wojnicka 2021), die männliche Identität einer Schutzlogik entsprechend rund um selbstaufopfernde Verteidigung konstruiert, während sie gleichzeitig hierarchische Geschlechterverhältnisse durch Abhängigkeit und Unterordnung verstärkt.¹⁴⁴ Weder Erfahrungen eines gemeinsamen Seins, noch Perspektiven, in denen Sein als kontinuierlicher Prozess des Werdens begriffen wird und die dabei konstitutiv auf Austausch und Dialog setzen, würden laut Schieren (2021, S. 478) beim Preppen als alternativ mögliche Beziehungsweisen zu(m) Anderen in Betracht gezogen. Vielmehr würden existenzielle Angstpotenziale regressive Affektebenen freisetzen, die Prozesse der (De-)Zivilisation auf schleichende Weise kontinuierlich weiter nähren. Das Überleben werde dieser Logik entsprechend an die kämpferische Verteidigung von Territorien und an das Phantasma eines perfekt abgesicherten, individuellen Habitats geknüpft.

Auf die Frage, inwiefern sich im Rahmen der ersten Staffel von 7 vs. WILD individualisierende Aneignungen soldatischer Ideale im Sinne einer Prepper-Logik beobachten lassen und inwiefern solche Aneignungen selbsttechnologischer Effekte mit sich bringen, gehe ich später im Detail ein. Zunächst möchte ich mich mit expliziten Anrufungen einer soldatischen Ästhetik beschäftigen, die sich in den untersuchten Folgen mitunter durch den bewussten Einsatz von Materialien militärischer Provenienz oder durch

143 Im Kontext des nationalen Katastrophenschutzes steht die Abkürzung ABC meist für atomare, biologische, oder chemische Kampfstoffe.

144 In diesem Aspekt ließen sich Prepper-Positionierungen auch als Bunker-Mentalität bezeichnen, ein Begriff, den ich hier von Greg Clintons Besprechung des Spielfilms 10 CLOVERFIELD LANE (USA 2016) und seiner Hauptfigur MICHELLE entlehne, die sich aus den Fängen eines eingebunkerten patriarchalen Preppers befreit, um sich einer apokalyptischen Alien-Invasion zu stellen: »The inside, it turns out, is as awful as the outside; but outside, Michelle has the chance to become an action hero, a woman of action. She is super-able, over and against the zombie-patriarch. After skillfully dispatching some aliens, Michelle drives off in search of the resistance movement. The bunker defends patriarchal domesticity, an interior dystopia whose laws are violent and in which the ›crazy prepper‹ is installed as the ultimate American pragmatist whose goal is to entomb and enshrine ›the family‹ while denying the potential for action in an exterior reality that undermines those power structures.« (Clinton 2016)

das Zitieren militärischer Praktiken vollziehen. Schließlich wird die Zivilisierung soldatischer Männlichkeit zu einer Lifestyle-Haltung bereits in den ersten Sekunden der Serie als ästhetisch-habituell Thema etabliert, wenn Fritz Meinecke (wie für seine Outdoor-Videos üblich) bei der Anmoderation locker-lässig in Richtung Kamera salutiert und das Publikum damit quasi-militärisch adressiert. Wie genau knüpfen jedoch die Prepper-Männlichkeiten der ersten Staffel von 7 vs. WILD an soldatische Praktiken und Ästhetiken an und zu welchen Verschiebungen kommt es dabei?

Im Abschnitt zu jenen (post)heroischen Gehäusen, Rucksäcken, Medienhaushalten und Flaschen, die für die Survival-Show eine so tragende Rolle spielen, habe ich bereits auf aktuelle akteur*in-medien-theoretische Perspektivierungen von Gehäusen hingewiesen. Gehäuse werden dabei unter anderem als materiell-semiotische Vermittlungsinstanzen und damit als Orte verstanden, an denen gestaltete Artefakte mit Praktiken konfrontiert seien und an denen auch soziokulturelle Konflikte ausgetragen würden (Bartz et al. 2017, S. 13). Aus einem solchen Verständnis der Medialität von Gehäusen lässt sich bezüglich des Produktdesigns fragen, welche Permutationen des militärisch-soldatisch-kämpferischen Designs die Ausrüstung und die Gegenstände der ersten Staffel von 7 vs. WILD prägen und welche identitätspolitischen Anschlussmöglichkeiten an diese Artefaktdimension der Ausrüstungsgegenstände sich dadurch für Männlichkeitskonstruktionen ergeben.¹⁴⁵

So haben etwa drei der sieben Teilnehmer als Allzweckgegenstand sogenanntes Paracord dabei, eine spezielle Art von Nylonschnur, die ursprünglich konstitutiver Teil militärischer Sicherheitsgegenstände und Notfall-Dinge war und im Schwedischen Wald als Teil der Survival-Netzwerke einige der errichteten Unterschlupfe zusammenhielt. Bereits bei seiner Einführung als Fangleine US-amerikanischer Fallschirme im Zweiten Weltkrieg war Paracord (Abkürzung für parachute cord) als multifunktionaler Gegenstand zur vielfältigen Weiterverwendung konzipiert: So besteht die Fangleine aus mehreren (meist sieben) ineinander verflochtenen Kernseilen, die wiederum aus je drei Fäden bestehen. Die gesamte Leine wird von einem elastischen Kernmantel umhüllt und ist damit selbst als eine Gehäusekonstellation zu verstehen. Bei Bedarf können die einzelnen Stränge entflochten und auf verschiedenste Weise eingesetzt werden, Spezial-Anfertigungen werden mittlerweile mit weiteren eingeflochtenen Elementen angeboten, wie zusätzlicher Angelschnur, Zündschnur oder Schlingendraht. Auch aufgrund dieser technischen Ausdifferenzierung ist der Einsatz von Paracord im zivilen Outdoor-Bereich durchaus geläufig. Die Einflechtung von Paracord in einzelne Survival-Netzwerke kann somit als Aufgreifen und Fortführen einer bereits etablierten Verschiebung von einem militärischen Artefakt in den zivilen Bereich verstanden werden.

Ebenso verhält es sich mit der farblichen Gestaltung, die den Großteil der Ausrüstungsgegenstände sowie der Kleidung der Kandidaten in einen militärischen Look hüllt (Abb. 24, 25, 30). Zwar tragen beileibe nicht alle Teilnehmer komplett tarnfarbenedes Gewand im Camouflage-Muster, sondern zum Teil auch schwarze Jacken und graue T-Shirts, jedoch wird der generelle Eindruck einer eindeutigen farblichen Präferenz

145 Für eine Beschäftigung mit Invisibilisierungen von Geschlechternormen im Produktdesign siehe insbesondere die experimentelle Design-Case-Studie zum Design-Tausch einer Bohrmaschine und eines Stabmixers von Karin Ehrnberger, Minna Räsänen und Sara Ilstedt (2012).

nicht zuletzt durch die Cases und Hüllen des allgemeinen Kamera- und Notfall-Equipments verdeutlicht. Diese sind – wie bereits erwähnt – allesamt in einem militärischen Olivgrün gefärbt und geben den individuellen Survival-Subjekten somit einen haltenden Rahmen des Soldatischen. Über die individuelle Kleidungswahl scheinen sich die Kandidaten jeweils in besonderer Nähe (Fritz) oder angemessener Distanz (Dave) zu diesem militärischen Look zu verorten. Im Fall von Fritz wird im Laufe der Serie sogar die Aufrechterhaltung dieses Looks gegenüber einem potenziell wettbewerbsentscheidenden Siegpunkt priorisiert: Die Entscheidung, seinen Schlauchschal mit Camouflage-Muster¹⁴⁶ zu behalten und nicht als Teil der dritten Tageschallenge für einen Siegpunkt abzugeben, begründet Fritz »ganz einfach: aus Style-Gründen«. Affirmiert wird damit jener individualisierte, soldatische Lifestyle-Look, der durch die Omnipräsenz des Camouflage-Musters im Fall des Survival-Netzwerks von Fritz (Tarp, Hose, Hut, Handschuhe, Paracord etc.) vermittelt und soziokulturell mit (soldatisch-militärischer) Bedeutung aufgeladen ist.¹⁴⁷

Übersetzungen soldatischer Männlichkeitsideale in (vermeintlich) zivilisierte Prepper-Männlichkeiten bringen im Rahmen von 7 vs. WILD auch eine fundamentale und für die entsprechenden Männlichkeitskonstruktionen konstitutive Einsicht in eine handzuhabende und zu verwaltende Verletzbarkeit sowohl von Körper, Ausrüstung, Material und Mentalität mit sich. Schließlich wurden zu Beginn der zweiten Episode nicht nur Survival-Netzwerke im Wasser ausgesetzt, sondern vielmehr Netzwerke der Verletzbarkeit. Diese innerhalb des seriellen Rahmens von 7 vs. WILD anerkannte Verletzbarkeit ist Ergebnis eines bewusst eingegangenen Risikos durch die Aussetzung in der kapitalozänen Wildnis und dem sich Aussetzen der damit einhergehenden Gefahren.¹⁴⁸ Bereits die Geschichte des Survivals weist auf diese spezifische Verschränkung von Verletzbarkeit, freiwilliger Risikonahme und einer als »wild« konstruierten Natur hin. Wie Mischa Luy (2021) beschreibt, bezog sich der Begriff Survivalismus ursprünglich auf erlern- und trainierbare Fähigkeiten, um die eigenen Überlebenschancen in einer Notsituation zu erhöhen. Entstehungskontext waren koloniale, mitunter orientalistische Begegnungen »westlicher« Reisender mit ihnen unbekannter Fauna und Flora, woraus sich im 19. Jahrhundert das literarische Genre der Reisehandbücher entwickelte. Wie Luy (ebd., S. 174f.) festhält, habe sich Survival im Laufe des 20. Jahrhunderts dahingehend ausgeweitet, dass trainierbares Überleben Teil einer allgemeineren (gewissermaßen postkolonialen) Abenteuerlust geworden sei, sowohl in institutionalisierter Form durch die Pfad-

146 Entsprechende olivgrün gehaltene Schlauchtücher aus Wolle waren Teil der Standardausrüstung der NVA der DDR, der Nationalen Volksarmee der Deutschen Demokratischen Republik.

147 Kleidungsstücke und Accessoires im olivgrünen oder Camouflage-Militärstil haben in Medienkulturen des Globalen Nordens gegenwärtig eine besondere Konjunktur und dienen mittlerweile zur Absicherung von »Männlichkeit« auch in Bereichen der Reproduktions- und Sorgearbeit. Exemplarisch sei hier auf Produkte verwiesen, die vom US-amerikanischen Online-Shop TACTICAL BABY GEAR (2019) vertrieben werden, um frühkindliche Sorgearbeit in einen soldatischen Look zu hüllen. Die genuine Fragilität hegemonialer Männlichkeitskonstruktionen wird dadurch auf spezifische Weise sichtbar und zugleich als ironischer Witz affirmiert.

148 Wie Mellström und Ericson dazu anmerken: »[T]he agency of risk-taking and risky practices are also connected to a potential vulnerability.« (Mellström/Ericson 2014, S. 148)

finder*innen-Bewegung¹⁴⁹ als auch in Form einer Freizeitaktivität, die nicht aus einer spezifischen Notwendigkeit heraus praktiziert wird, sondern im Kontext einer bewusst herbeigeführten Extremsituation.¹⁵⁰

Aus feministischer, männlichkeitskritischer Perspektive wird in diesem Zusammenhang insbesondere die privilegierte Sichtbarkeit betont, die Risikobereitschaft und riskantem Verhalten in Relation zu hegemonialen Formen von Männlichkeiten zugestanden werde, wie etwa Victoria Robinson (2020) betont – sei es im Kontext symbolischer und materieller Verhaltensweisen, Subjektivierungen, Beziehungsformen oder Praktiken. Wie Robinson argumentiert, stelle in heteronormativ-patriarchalen Kontexten die Gefahr, Männlichkeit ›falsch‹ zu performen selbst ein Risiko dar, wodurch eine an hegemonialen Idealen ausgerichtete männliche Subjektivierung konstitutiv mit Risiko und Verletzbarkeit verschränkt sei.¹⁵¹ Auch wenn dieser Argumentation folgend jegliche Männlichkeitskonstruktion, die sich an hegemonialen Idealen orientiert, zu einem gewissen Grad als risikoreich erscheint, so liegt der Fokus meiner Analyse der ersten Staffel von 7 vs. WILD jedoch auf freiwillig eingegangenen Risiken in einer Ausnahmesituation. Das Eingehen dieser Risiken ist dabei als bewusstes Herbeiführen von gefährlichen Situationen – einer Art Arbeit an und mit (eigenen) Grenzen¹⁵² – zu verstehen, mit dem Ziel, die jeweilige Herausforderung bestenfalls kreativ und im Sinne einer selbsttechnologischen Übung als Überlebenskünstler zu ›meistern‹. Ulf Mellström und Mathias Ericson (2014, S. 148) zufolge bestehe bei allen – wie sie es nennen – ontologischen Differenzen dennoch eine enge Verbindung zwischen Risikosituationen als prekären Zuständen der Ungewissheit und Verletzbarkeit und dem freiwilligen Eingehen offenkundiger Gefahren. Konzeptionen von Männlichkeit und Gefahr hängen demnach eng zusammen mit Vorstellungen von Männlichkeit in Gefahr. Traditionell patriarchalen Vorstellungen ›echter‹ Männlichkeit zufolge gelten dabei jene Verhaltensweisen als erstrebenswert, die angesichts riskanter Situationen Affekte wie Angst oder Verwundbarkeit nach außen hin nicht zeigen oder gar nicht erst als Empfindung zulassen, etwa beim Erklimmen einer Felswand, einem (bewaffneten) Kampf oder anderen extremen oder auch alltäglichen Stresssituationen, in denen ein Gesichtsverlust

149 Insbesondere die Pfadfinder*innen-Bewegung ist dabei im letzten Jahrzehnt zu einer ausgiebig beforschten Institution avanciert: Aus männlichkeitskritischer Perspektive beschäftigt sich etwa Arne Schäfer (2013) mit der Geschichte der Pfadfinder*innen-Bewegung, während Sven Reiß (2017) Kontinuitäten sexualisierter Gewalt in pfadfinderischen Institutionen herausarbeitet. Wilfried Breyvogel und Stephan Schrölkamp (2017) befassen sich hingegen mit der historischen Rolle der Pfadfinder*innen im Nationalsozialismus und im Rahmen US-amerikanischer Entnazifizierungs- und Re-Education-Programme als antifaschistischem ›Ersatz‹ der Hitler-Jugend.

150 Für den deutschsprachigen Raum sei hier insbesondere auf die umfassende und bereits früh einsetzende Survival-(Ratschlag-)Literatur von Rüdiger Nehberg (1979, 1989, 1999, 2002, 2008, 2010) verwiesen.

151 Diese spezifische Verknüpfung von Verletzbarkeit und dem Risiko des Scheiterns in Bezug auf hegemoniale Männlichkeitskonstruktionen betont Robinson bereits in früheren Arbeiten: »In my research risk is evident in the study in terms of how masculinity is displayed in relation to men's vulnerability, should they ›get masculinity wrong‹« (Robinson 2014, S. 152).

152 Stephen Lyng (1990) spricht in diesem Zusammenhang von ›edgework‹ und damit von einer Grenzarbeit durch freiwillig eingegangenes Risiko.

zugleich den Verlust ›echter‹ männlicher Identität bedeute.¹⁵³ Wie Robinson (2020, S. 488) schlussfolgert, müsse Risiko demnach meisterhaft gemanagt werden.

Risikante Praktiken wie das Meistern von Herausforderungen im Modus der Mutprobe und damit zusammenhängende seriell-(e)skalierende Logiken des Übertrumpfens¹⁵⁴ können dabei mit Pierre Bourdieu (2005, S. 95f.) als Initiationsriten verstanden werden, als Teil ernster Spiele des Wettbewerbs, die patriarchal-männliche Sozialisationsprozesse konstruieren. In Bourdieus Verständnis gründe somit das, was als Mut gilt, paradoxer- wie konsequenterweise gerade in einer Form von Feigheit. Mit dem Zurücktreten von einer im ernstesten Spiel des Wettbewerbs gestellten Herausforderung gehen demnach pejorative Bezeichnungen einher, welche die unterstellte Distanz zu ritterlich-soldatisch-männlich assoziierten Idealen wie Tapferkeit und Mut vermessen und die bezeichnete Person dadurch auf despektierliche Weise in die Nähe einer als minderwertig konstruierten Weiblichkeit setzen sollen. Indem das risikotragende Subjekt folglich in Bezug auf Bewertung, Einschätzung und abgestufte Urteile konstitutiv auf sein Publikum angewiesen und mit diesem verstrickt ist, wie Mellström und Ericson (2014, S. 148) festhalten, können Mutproben in meinem Verständnis auch als Interpellation verstanden werden, die ein geschlechtsspezifisches Welt- und Selbstverhältnis inaugurieren. Mellström und Ericson (2014, S. 147) weisen dementsprechend darauf hin, dass Risiko als geschlechtsspezifisches Leitmotiv der meisten, wenn nicht aller heteronormativ-patriarchalen Gesellschaften gelte, wobei Risikobereitschaft und Angstbewältigung eng mit männlichem Heldentum und damit verbundenen (medien)kulturellen Vorstellungen verknüpft seien. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die erste Staffel von 7 vs. WILD – wenn auch in schwankender Intensität – von heterosexistischen Kommentaren und Anmerkungen der Teilnehmer regelrecht durchwuchert ist. Insbesondere jene beiden Kollektiv-Szenen, in denen die Teilnehmer im direkten Austausch miteinander gezeigt werden, fallen hier ins Auge und scheinen nahezu einem von Bourdieu verfassten Drehbuch entsprungen (So1E01, So1E16). Sowohl die Sequenz des initialen Loadouts der Rucksäcke sowie jene der gemeinschaftlichen Nachbesprechung der Ereignisse können dabei als jovial-männerbündlerische Arenen der selbstnarrativierenden Produktion von Action- und Erlebnis-Männlichkeiten gelesen werden, in denen unterschiedliche individuelle Risiko-Abschätzungen zur pejorativen Vermessung zugeschriebener Geschlechterdifferenzen herangezogen werden.¹⁵⁵ So bedeutend etwa Gefühle der Isolation und der Einsamkeit im Erleben der sieben Tage für die einzelnen

153 Entsprechende Ideale sind dabei trotz (oder gerade aufgrund) ihrer oftmals archaisch anmutenden Affordanzen gegenwärtig ungebrochen wirkmächtig, wie sich im Rahmen der Popkultur an etlichen Beispielen ablesen lässt. Mit männlichkeitskritischem Impetus spitzt etwa das Berliner Hip-Hop-Duo ZUCEZOGEN MASKULIN ambivalente Zumutungen gegenwärtig hegemonialer Optimierungsgebote, die männliche Körper adressieren im Rahmen einer zweiteiligen Promokampagne auf die beiden Pole Survival-Überlebenstraining und Schönheitsprogramm zu (PULS MUSIKANALYSE 2017a, 2017b).

154 Deziert televisuell-serielle Logiken der Überbietung bespricht Sudmann (2017).

155 So wird im Rahmen des Loadouts etwa die Entscheidung, einen Mückenschutz mitzunehmen von Fritz mit »Ihr seid Pussys« verächtlich gemacht, während die Anmoderation der Gegenstandskategorie »Wärme in der Nacht« von Mattin mit der Randbemerkung »Jetzt kommt das Nacktbild« kommentiert wird.

Kandidaten auch gewesen sein mögen, so wenig werden diese Themen bei der abschließenden Zusammenkunft angesprochen. Eher wird sich im Modus des gegenseitigen rhetorischen Übertrumpfens über Stuhlgang und körperliche Strapazen abseits jener emotionalen Erfahrungen ausgetauscht, die als ›weich‹ und ›schwächlich‹ angenommen und in der heroischen Nachbesprechung ausgeklammert werden (müssen).¹⁵⁶

Als Subgenres des Reality-TV, die starke faziale Affekte (der Angst, des Staunens, des Ekels usw.) bei Kandidat*innen wie (Saal-)Publikum generieren, haben televisuelle Formatierungen der Mutprobe eine langjährige wie facettenreiche Tradition, seien es Überwindungen von Hindernisparcours bei *TAKESHI'S CASTLE* (TBS, 1986–1989), *SASUKE* (TBS, 1997–) und *NINJA WARRIOR GERMANY – DIE STÄRKSTE SHOW DEUTSCHLANDS* (RTL, 2016–) oder Ekel-Challenges bei *ICH BIN EIN STAR – HOLT MICH HIER RAUS!* (RTL, 2004–). Für den deutschsprachigen Raum kann die Rubrik »Raab in Gefahr« der Comedy-Serie *TV TOTAL* (PROSIEBEN, 1999–) als Beispiel der zu Unterhaltungszwecken televisuell bearbeiteten Verschränkung von männlicher Angstüberwindung und Risikomanagement geltend gemacht werden. In dieser Rubrik befand sich Moderator Stefan Raab regelmäßig in (vermeintlich) gefährlichen oder lediglich skurrilen Situationen. Die Komik der Rubrik war – neben der mitunter voyeuristischen Zurschaustellung und dem Lächerlich-Machen zufälliger Passant*innen – insbesondere ihrer spezifischen Serialität geschuldet. Diese präsentierte unterschiedlichste Herausforderungen wie Skispringen, das Absolvieren eines Schauspielkurses, die Teilnahme an einer Bildungsmesse oder eben das Durchlaufen eines Survival-Trainings bei Rüdiger Nehberg (*TV TOTAL CLASSICS* ^v2014) in derselben Rubrik, wodurch eine formatbedingte Gleichsetzung der Risiken und Gefahren von Tätigkeiten hergestellt wurde, die alltagsdiskursiv als schwerlich miteinander vergleichbar gelten. Der im ersten Kapitel ausführlich behandelte selbsternannte »Männersender« *PROSIEBEN MAXX* wiederum hatte im Frühjahr 2022 eine ganze Palette an Sendungen im Programm, die hegemoniale Männlichkeitsideale in Form von naturbezogenen Challenges seriell bearbeiten und dabei Titel aufweisen wie *HART. HÄRTER. HÖLLENCAMP* (*PROSIEBEN MAXX*, 2018–) oder *TRAUMHAUS IN DER WILDNIS* (*DISCOVERY*, 2014–). Karen Renner (2013) hat vergleichsweise herausgearbeitet, wie diese Form der Männlichkeitsproduktion beispielsweise spezifisch in televisuellen Geisterjagd-Formaten, also im sogenannten Paranormal Reality-TV wirksam wird. Um weiblich vergeschlechtlichte Assoziationen in Bezug auf die Kontaktaufnahme mit Geistern zu kompensieren (Wahrsagerinnen, Séancen etc.) betreiben die fast ausschließlich männlichen Protagonisten der Geisterjagd-Formate seit den 1980ern einen rigorosen Aufwand, zu dem unter anderem folgende Aktivitäten der cis*hetero-männlichen Subjektivierung zählen:

»proclaiming and proving physical toughness; treating fear as ›girlish‹; physically sacrificing themselves, soldier-like, for the greater good; declaring a desire to seek out truth and justice regardless of danger; substantiating emotion and intuition with evidence; heftily pronouncing their heterosexuality; expressing a need for ›extreme‹ experiences away from the staid norms of everyday life.« (ebd., S. 203)

156 Eine detaillierte Analyse dieser expliziten Sexismen wäre zweifelsfrei ergiebig, soll hier jedoch nicht im Mittelpunkt stehen.

Kurz: faktual-televisuelle Formatierungen von dezidiert mit Männlichkeitsidealen verschalteten Mutproben und Herausforderungen haben (nicht nur) im deutschsprachigen Raum eine lange Tradition, an die 7 vs. WILD anknüpft.

Auch die (post)televisuelle Verhandlung von Prepper- und Survival-Männlichkeiten als spezifischer Modus des Umgangs mit Risiko und Verletzbarkeit ist keineswegs neu. Mit Darstellungen von Preppern in US-amerikanischen Reality-Fernsehsendungen – insbesondere der Serie DOOMSDAY PREPPER (NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL, 2011–2014) hat sich etwa Casey Kelly (2020) aus diskursanalytischer Perspektive ausführlich beschäftigt. Als eine zentrale Erkenntnis Kellys lässt sich dabei festhalten, dass die in entsprechenden Reality-Formaten verhandelte apokalyptische Grundierung einer sogenannten Endzeit-Kultur (*doomsday culture*) von preppenden Männlichkeitskonstruktionen erfordere, die ultimative Absicherung gegen Bedrohungen für hegemoniale Geschlechterverhältnisse zu bieten. Als Antwort auf Strukturwandel im Arbeitsmarkt und einer Anhäufung von Privilegienabbauten, die als Verletzung/Diskriminierung empfunden werden, liest Kelly Darstellungen apokalyptischer Männlichkeiten wie sie in der Figuration der Prepper auftreten, als illusorische Versuche der Resouveränisierung. Konkret gehe es darum, die Bedeutung hegemonialer Männlichkeit vor dem Hintergrund der Orientierungslosigkeit mit Rückgriff auf eine postapokalyptische Nach-Moderne (die im Endeffekt auf die Sehnsucht nach einer präfeministischen Vormoderne verweise) durch (Re-)Naturalisierung zu fixieren und somit als Chance zu begreifen:

»Doomsday culture is underwritten by the notion that the recuperation of manhood will be found in the inevitable demise of civilization. Apocalyptic manhood is the fantasy that beneath modernity exists an essential, timeless, and sustainable version of manhood. The looming threat of the world's end produces not only anxiety but also opportunity.« (ebd., S. 55f.)

Die in den von Kelly (2016) untersuchten televisuellen Prepper-Darstellungen verstärkten Motive einer »Krise der Männlichkeit« würden die Erwartungshaltung eines künftig eintretenden apokalyptischen Ereignisses dabei mit beachtlicher Fürsorglichkeit pflegen, wodurch mit der als verweicht und feminisiert empfundenen Gesellschaftsordnung auch damit angeblich einhergehende Prozesse »männlicher Entfremdung« zerstört würden.¹⁵⁷

Ähnlich argumentiert die ethnographische Studie zu Preppern im bundesdeutschen Kontext von Mischa Luy (2021), wobei darin Alarmismen des apokalyptischen Katastrophendenkens der Prepper auch klar von religiös motivierten göttlichen Prophezeiungen und Warnungen abgegrenzt und als »spezifisch moderne sozio-kulturell vermittelte Sinn- und Bedeutungsangebote sowie Erfahrungsgehalte« (ebd., S. 174) beschrieben werden.¹⁵⁸ In weiterer Folge theoretisiert Luy die Praktik des Preppens mit Rückgriff auf

157 Bereits vor über 20 Jahren hatte Stephen Lyng (2005, S. 5) vergleichbar argumentiert, dass männliches Risikoverhalten als eskapistischer Umgang mit einer zunehmenden Komplexität einer globalisierten Welt zu verstehen sei.

158 »Auch können die Katastrophenszenarien als Ausdruck einer gefühlten Ohnmacht gegenüber oftmals globalen Prozessen, die sich der eigenen Einflussnahme entziehen, gelesen werden. Preppen wirkt der erlebten Verunsicherung, den Ängsten und Befürchtungen zumindest punktuell entgegen.«

Ulrich Bröckling (2008) und François Ewald (1993 [1986]) als unabschließbares, selbst-technologisches Projekt, welches maßgeblich durch ein spezifisches Selbst- und Weltverhältnis bestimmt sei.¹⁵⁹ So stellt etwa Ewald zum Begriff des Risikos fest: »An sich ist nichts ein Risiko, es gibt kein Risiko in der Realität. Umgekehrt kann alles ein Risiko sein, alles hängt ab von der Art und Weise, in der man die Gefahr analysiert, das Ereignis betrachtet.« (Ewald 1993, S. 210) Dieserart zu einem Rationalitätsschema und einer eigenen onto-epistemologischen kategorialen Haltung verdichtet, würden die Welt und ihre potentielle Zukunft im Medium des Risikos – wie Julius Othmer, Stefanie Pulst und Andreas Weich festhalten – »auf einer rechenhaften (und zumeist statistischen) Grundlage und unter der Annahme eindeutiger Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge modelliert, um in Situationen mit ungewissem Ausgang Handlungsentscheidungen begründen zu können.« (Othmer et al. 2012, S. 184) Während im präventiven Denken Risiko als Zukunft verstanden werde, die nicht eintreten soll und deren Bewahrheitung durch gezieltes Einwirken auf Risikofaktoren zuvorgekommen werden soll, gehe es beim individualisierten Preppen vielmehr darum, persönliche Folgen einer eingetretenen Katastrophe zu lindern (Bröckling 2008). Als eine Art private Versicherung (die Ewald als »Technologie des Risikos« analysiert) gehe das Preppen laut Luy (2021, S. 180) mit einer Rationalisierung der eigenen Lebensführung einher und kann damit als Selbsttechnologie perspektiviert werden,¹⁶⁰ die mitunter durch konkrete menschlich-materielle-Konstellationen auf Dauer gestellt werde und bisweilen hohe Selbstdisziplin einfordere – etwa durch das ständige Mit-Sich-Führen eines Every-Day-Carry-Notfallrucksacks im Alltag.

An diese Überlegungen anknüpfend schlage ich vor, Prepper-Agency mit Blick darauf, wie sie durch die erste 7 vs. WILD-Staffel produktiv gemacht wird, konsequenterweise als grundlegend verteilte Handlungsmacht zu begreifen, die konstitutiv mit Materialitäten, Diskursen und Praktiken verschränkt ist und die gerade aufgrund der genuinen Offenheit und Unabschließbarkeit von Prepper-Praktiken als treibendes Motiv für serielle Formate prädestiniert zu sein scheint. Sei es die Einrichtung von Bunkern, das Packen von Notfall-Rucksäcken oder der Prepper-gerechte Umbau von Fahrzeugen: Preppen und die damit einhergehende Übersetzung einer soldatischen Sicherheitslogik

gen. Es bringt ein Gefühl von Handlungsmacht zurück und spitzt dieses aufs Äußerste, eine imaginierte, in die Zukunft projizierte Extremsituation zu, in der das eigene Leben und das der Familie in der eigenen Hand liegt. Preppen soll das eigene Sicherheitsbedürfnis stillen, indem es innere und äußere Ressourcen bereitstellt, um mit der eigenen Unsicherheit umzugehen. Preppen ist zudem auch immer ein defizitärer Diskurs, der nach einem Mehr an Sicherheit strebt, die aber nur im Modus ihrer Abwesenheit negativ bestimmt wird.« (Luy 2021, S. 188f.)

159 »Wenn Ewald festhält: »Das Risiko ist der moderne Modus der Beziehung zu anderen«, dann sind Prepper die passende Subjektivierungsform, sie sind Risikosubjekte par excellence. Ihre Beziehung zur subjektiven, sozialen und objektiven Welt ist maßgeblich durch das Risiko bestimmt. Sie werden als derartige Risikosubjekte zudem direkt adressiert, in behördlichen Broschüren, in Fernsehserien sowie Filmen und Facebookgruppen können entsprechende Subjektpositionen vorgefunden werden. Preppen kann damit auch als ein Ausdruck einer Anrufung innerhalb eines Präventions- und Sicherheitsregimes im Sinne Bröcklings betrachtet werden.« (Luy 2021, S. 187)

160 »Erkennbar sind hier ebenfalls biopolitische Implikationen, wenn staatliche Institutionen, wie beispielsweise das Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe dazu aufruft eigenverantwortlich individuelle Vorsorgepraxis zu betreiben, um die gesellschaftliche Resilienz zu steigern.« (Luy 2021, S. 185)

in den zivilen Bereich erweisen sich als nahezu unerschöpfliche Content-Maschine.¹⁶¹ Und wer sich – wie der 7 vs. WILD-Teilnehmer Mattin – auf YouTube dem Preppen widmet, braucht zumindest vor einer Gefahr keine Angst zu haben: dass irgendwann die Themen oder Ideen ausgehen. Mit der richtigen Haltung lässt sich schließlich jede Situation hinsichtlich ihrer potentiellen Risiken und deren Minimierung inszenieren.

Wie im Rahmen dieses Abschnitts deutlich wurde, kann hinsichtlich der besonderen Aufmerksamkeit, die dem Umgang mit Risiko in der Survival-Show zukommt, von einer Anrufung von Prepper-Logiken gesprochen werden, die soldatische Männlichkeitsideale individualisieren und mitunter auch weiter zuspitzen. Dieses ganz bewusste Sich-Aussetzen umfasst dabei eine nahezu endlose Liste möglicher Gefahren und Zumutungen. Dies wird auch im eingangs zitierten Song der Band DEICHKIND (2022) deutlich, der – aufgrund der expliziten Referenzen auf Vorkommnisse der ersten und zweiten Staffel – als ironische Reflexion des popkulturellen Phänomens 7 vs. WILD gelesen werden kann. Besungen werden darin nicht nur Gefahren für Leib und Leben (»Dornen schneiden an meinem Bein rum, ich kämpf' mit Schweinen um die Kastanien [...] Und hab' Karies in meinem Zahn drin«, ebd.), sondern auch Entbehrungen in Bezug auf gewohnte Behaglichkeiten des Lebens in der Zivilisation (»Ich hänge hier im Wald rum, ohne Hafermilch und Heizung. Hier versau' ich mir den Look und die Hagebutte juckt [...] Ich schlaf' auf einem Stein, ich fühl' mich so allein«, ebd.). Der durch soldatische Männlichkeitsideale angeleitete Umgang mit und das (H)Aushalten von diesen Zumutungen erweist sich so als vermeintlich zentrales Element für ein erfolgreiches Überleben in der Wildnis. Auch die Rechtfertigung, die Fabio nach dem erfolgreichen Sammeln von Beeren im selbstgebauten Gefäß vor sich und der Kamera abgibt, um seine Haltung zum soldatischen Aushalten und Durchbeißen zu erklären, kann in diesem Zusammenhang verstanden werden. Unter Berufung auf Fragen der Moral und Disziplin diskutiert Fabio die Befriedigung körperlicher Bedürfnisse durch Essen und Schlaf in einem zugespitzt meritokratischen Sinn als Belohnung für erbrachte Leistungen und somit als Teil der stetigen Arbeit an einem heroischen, sich durch Aufopferung konstituierenden Selbst.¹⁶² In diesem Sinn überführt dieses Selbst nicht nur soldatische Ideale in den eigenen zivilen Alltag, sondern überhöht sie durch Anrufung eines klar hierarchisierten Verständnisses eines Körper-Geist-Dualismus zur verallgemeinerten Maßgabe der eigenen Lebensführung.¹⁶³ Zugleich nimmt Fabio eine weitere Verschiebung bezüglich des Verhält-

161 Insbesondere Prepper-Gehäuse scheinen dabei auf YouTube hoch im Kurs: Während Fritz Meinecke seinen Prepper-Container für ein Videoprojekt mit dem Prepper-Bunker des Kanals NATURENSÖHNE tauscht (FRITZ MEINECKE v2020, NATURENSÖHNE v2020), kann auf dem Kanal SURVIVAL-MATTIN neben dem Prepper-gerechten Umbau verschiedenster Fahrzeuge auch die rechtswidrige Errichtung sowie der behördlich angeordnete Abriss eines Prepper-Bunkers in der Nähe von Berlin (nach)verfolgt werden.

162 Die unaufhörliche Arbeit am Selbst und die damit einhergehende Huldigung des eigenen Körpers ließe sich auch an Fabios tätowierten Schriftzügen »No time to waste« sowie »STR8 EDGE« ablesen (Abb. 28, notabene: die horizontale Spiegelung der Aufnahme für das YouTube-Thumbnail erschwert die Lesbarkeit der sichtbaren Tattoo-Schriftzüge).

163 Der Monolog von Fabio im Wortlaut: »Ich bin echt müde und es macht auch Sinn, zu schlafen, aber ich find's super wichtig, dass der Geist beziehungsweise das Bewusstsein die Kontrolle über den Körper behält und wenn ich jetzt schreie: ›Ah, Hilfe, ich bin so müde, ich will mich hinlegen‹ und ich dann direkt einknicke, dann... äh... ist das nicht gut für die Moral und... äh... somit nicht gut für

nisses von Männlichkeit, Kleinfamilie und Schutz vor, die in einem produktiven Wechselverhältnis mit dem spezifischen Format von 7 vs. WILD steht: Während Ideale einer Prepper-Männlichkeit in einem heteronormativ-patriarchalen Verständnis darauf ausgerichtet scheinen, in der Funktion als Familienvater Verantwortung für das Überleben der Kleinfamilie zu tragen und dieses durch etwaige Aufopferung in Form einer Heldentat zu schützen, erklärt (sich) Fabio die Verantwortung als Familienvater damit, das Abenteuer zum Schutz der Familie zu überleben und aus diesem Grund vorzeitig abubrechen. Während also Praktiken des Preppens und des Survivals tendenziell als Versuch gelten können, die Vulnerabilität von Gesellschaft und daraus resultierende Fragen der Versorgung im Notfall individuell handhabbar zu machen bzw. darauf abzielen sich im Ernstfall als vermeintlich autonomes Subjekt nicht auf (staatliche) Sicherheitsnetze verlassen zu müssen, so besteht die postheroische Heldentat von Fabio in 7 vs. WILD darin, Verletzbarkeit anzuerkennen, den Notfallknopf zu drücken und (sich) – in Form des eigens dazu eingerichteten Auffangnetzes der Serie, der Tragetasche in letzter Instanz – Hilfe durch das Rettungsteam zu holen.

(Post-)Heroische Gehäuse II: Posttelevisuelle Serialität narrativer Tragetaschen

Wie zu Beginn dieser Besprechung von 7 vs. WILD bereits erwähnt, wurde der ersten Staffel bei Veröffentlichung eine unvorhergesehene Aufmerksamkeit zuteil. Die Survival-Serie galt innerhalb weniger Tage als viraler Hit. Diese Aufmerksamkeit wurde dabei auch durch die konkreten Produktionsbedingungen kogenerated, welche bewusst abseits langerprobter und (auch finanziell) etablierter televisueller Konstellationen angesiedelt waren. Entscheidend war dabei einerseits die technisch-apparative Umsetzung einer weitestgehenden Isolation der Teilnehmer bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der Aufzeichnungsmöglichkeiten mittels GOPRO-Kameras und SD-Speicherkarten, mit deren Hilfe die Aufnahmen bei Abholung vom Naren-See an die Videoschnitttische in Lingen¹⁶⁴ transportiert wurden. Andererseits erweist sich insbesondere die spezifische mediale Serialität des Formats als ausschlaggebend, wie ich in diesem Abschnitt herausarbeite. Zunächst gehe ich dabei auf die seriellen (Self-)Care-Praktiken der Teilnehmer ein, die sich zwischen der regelhaft angeleiteten Sorgearbeit zugunsten der Serialität des Formats und zwischen Reproduktionspraktiken in Bezug auf den eigenen Körper aufspan-

die Disziplin und deshalb versuch' ich immer, egal ob das jetzt sportliche Situationen sind oder Alltagssituationen oder jetzt hier diese Situation, dass ich die Kontrolle eben mental behalte. Das sagt sich natürlich manchmal leichter als getan, aber ja da muss man einfach stetig dran arbeiten, weil ich hab' jetzt die Belohnung, für mich war's super wichtig, dass ich was esse. Das werd' ich jetzt tun. Das ist zum einen die Belohnung, dass es was zum Essen gibt und zum anderen werd' ich jetzt gleich hoch zum Lager gehen, mich mal hinlegen und schlafen und mich quasi belohnen, dass ich das jetzt durchgehalten hab, hier das fertig zu sammeln also quasi mein Ziel zu erreichen. Und ja, da wie gesagt achte ich einfach drauf, dass man da nicht einknickt und sich dann zu schnell dran gewöhnt, seinen Bedürfnissen immer nachzugeben. Wenn man jetzt natürlich 'nen offenen Bruch hat und man sagt sich ›Ja, aber ich will noch 100 Kilometer laufen‹ dann ist das natürlich Quatsch. Aber ich glaub', man kann nachvollziehen, wie ich das meine und ich glaub', das ist essenziell hier für diese ganze Aktion.« (S01E06, 58:11)

164 In Lingen liegt der Sitz von HITSCAN | NEXT LVL MARKETING, dem verantwortlichen Produktionsteam der ersten Staffel rund um Johannes Hovekamp und Maximilian Kovacs.

nen. In einem weiteren Schritt behandle ich das weitläufig verschlungene Geflecht der Rezeption, welches die erste 7 vs. WILD-Staffel durch spezifische Verschränkungen tele-visueller Charakteristika und Eigenschaften der gegenwärtigen Internetkultur als posttelevisionelles Phänomen auszeichnet. Abschließend arbeite ich die konkreten medialen Verfahren heraus, welche die Authentizität sowohl der Serie als auch der darin gezeigten Erlebnisse verbürgen sollen und widme mich dabei insbesondere den Konstellationen und Verwendungen von Kameras, die mitunter selbsttechnologisch in die Konstitution der heroisch-abenteuerlichen Survival-Subjekte eingeflochten werden. Aber der Reihe nach.

Während ihres Aufenthalts im Wald waren die Teilnehmer nicht nur dazu angehalten, laufend Videoaufnahmen zu machen. Als tragender Bestandteil des Projekts war auch die Handhabung und Verwaltung der SD-Speicherkarten in den vom Regelwerk vorgeschriebenen morgendlichen Praktiken in Form einer regelrechten Morgenroutine der Survival-Netzwerke fest verankert. Diese Routine bildete dabei durch die tägliche Wiederholung derselben Abläufe nicht nur einen seriell wiederkehrenden Orientierungspunkt für die Kandidaten, sondern lieferte eine Sicherstellung der Serialität des Formats selbst. So galt es, nach dem Aufstehen umgehend und noch vor der ersten Aufnahme die Speicherkarten der Kameras zu wechseln. Dies diente nicht nur der Sicherheit der Videodateien,¹⁶⁵ sondern auch dazu, für das Team der Postproduktion eine überschaubare Struktur herzustellen: neuer Tag, neue Speicherkarte. Im direkten Anschluss an die tägliche Fürsorgearbeit am Aufnahmesystem waren alle Teilnehmer dazu angehalten, ein monodirektionales Lebenszeichen über das GPS-System zu senden und damit das Rettungsteam zu entwarnen.¹⁶⁶ Den Abschluss dieser alltäglich zu vollziehenden Praktiken bildete das Öffnen des Kuverts mit der jeweiligen Tageschallenge, wobei jede der sieben unterschiedlichen Aufgaben laut vorgelesen sowie die eigene Reaktion auf die Herausforderung gefilmt werden sollte.¹⁶⁷ Changiert die formatspezifische, regelgeleitete Morgenroutine in diesem Sinne zwischen strukturierender Wiederholung von alltäglichen Abläufen und prozessierter Differenz, so kann dies für die Serialität der ersten Staffel von 7 vs. WILD insgesamt geltend gemacht werden. Der rhythmusgebende Siebeltakt inauguriert dabei eine Struktur, die sich durch zeitliche Abläufe, Objektzusammenhänge, Wettbewerbskriterien, Orte, Personen und Praktiken zieht: Sieben Kandidaten, sieben Gegenstände, sieben Gebiete, sieben Tage, sieben Nächte, sieben Wettbewerbe mit je sieben maximal zu erreichenden Punkten.¹⁶⁸

165 Das tägliche Wechseln der Speicherkarte sollte gewährleisten, dass bei Beschädigung einer Speicherkarte maximal die Aufzeichnungen eines Tages verloren gehen.

166 Im männlich geprägten Fachjargon der Risiko-Management-Technologie wird dieses System als Totmannschalter-Prinzip bezeichnet: Sollte das Signal bis zu einem vereinbarten Zeitpunkt nicht einlangen, wird sofort ein Rettungsteam losgeschickt.

167 So etwa Fritz beim Öffnen der Floßchallenge: »Es ist wieder an der Zeit, in unsere wunderschöne Zaubertüte zu gucken. Wir haben mittlerweile Tag fünf. Was wird uns heute für eine Heldenreise erwarten?« (S01E10, 07:25)

168 Dass auch in Bezug auf die Punktevergabe eine Ausnahme – die Tageschallenge, in der Dinge abgegeben werden konnten – die Regel bestätigt, ließe sich ebenso mit einer seriellen Dynamik von Differenz und Wiederholung plausibilisieren.

Auch Praktiken der Beschaffung, Zubereitung und Aufnahme von Nahrung serialisieren die posttelevisuellen Abenteuer-Männlichkeiten auf spezifische Weise, wenngleich unter anderen Vorzeichen als im Vorfeld antizipiert: Praktiken des Angelns und Grillens (nicht jedoch des Kochens) von Fischen etwa erscheinen vor allem in der Vorbereitung als erstrebenswerte Fixa der Nahrungsbeschaffung in der kapitalozänen Wildnis Schwedens.¹⁶⁹ Dies wird nicht zuletzt durch die einhellige Überraschung in der kollektiven Loadout-Szene am Ende der ersten Folge evident, als Niklas anmerkt, keinerlei Gegenstände für den Fischfang gewählt zu haben (»Du hast kein Angelset mit, Niklas??« So1EO1, 28:18). Im Aussetzungszeitraum selbst materialisiert sich diese Form der Nahrungsbeschaffung jedoch höchstens als singuläres Ereignis – lediglich zwei Survival-Dispositiven gingen überhaupt Fische ins Netz(werk) – oder verbleibt ob der ökologischen Gegebenheiten gar im Bereich der Sehnsucht, da aufgrund des sauren pH-Werts des Waldbodens keine Regenwürmer als Angelköder auffindbar waren. Wie bereits in den Tragetaschentheorien von Fisher und Le Guin angelegt, sichert also auch in der ersten Staffel von 7 vs. WILD nicht das heldenhaft inszenierte Töten von nicht-menschlichen Tieren die tatsächliche Versorgung mit Nährstoffen, sondern das regelmäßig und in zahlreichen Szenen und Einstellungen wiederholt visualisierte Sammeln von Beeren und Pilzen in Gefäßen.¹⁷⁰ Einige dieser iterativen Versorgungsroutinen schreiben sich dabei als sichtbare Materialisierungen in den skandinavischen Wald ein. So erläutert etwa Fritz am Morgen des letzten Tages die einzelnen Schritte und Abläufe der regelmäßigen Flüssigkeitsaufnahme mithilfe der gefundenen PET-Flasche, die durch die siebentägige reibungsbedingte Abnutzung toter Baumstämme evident wird. Das in diesen Szenen unfreiwillig aufgeführte Reenactment der Tragetaschentheorie menschlicher Evolution veranschaulicht somit die tragende, heroische Funktion von Gehäusen für das posttelevisuelle Gefüge der ersten 7 vs. WILD-Staffel.

Wie bereits herausgearbeitet, rezipiert Mattin die eigenen täglichen Handlungen bereits während des Aufenthalts im skandinavischen Wald regelmäßig als posttelevisuelle

169 Bezüglich der Relation von Männlichkeit(en) und Nahrung hält Michelle Szabo vier Trends für den Globalen Norden Anfang des 21. Jahrhunderts fest: Fleischkonsum, ungesundes Essen, Empfangen häuslich zubereiteter Speisen und professionelles Kochen. Eingebettet in ein heteronormatives Geschlechterverhältnis ergeben sich diese Trends laut Szabo aus Distinktions- und Absetzungsbewegungen von patriarchalen Konstruktionen von Weiblichkeit: »If meat avoidance and healthy eating are feminine, then meat eating and unhealthy foods are masculine. If home cooking is feminine, then being treated to home-cooked meals is masculine. If domestic cookery is feminine, then culinary artistry and performance is masculine.« (Szabo 2020, S. 410) Eine Analyse postfeministischer Inszenierungen der vergeschlechtlichten Unterscheidung zwischen ereignishaftem Event und regelmäßigem Versorgungskochen in Lifestyle-Magazinen liefert Seier (2019, S. 190ff.)

170 So notiert Le Guin hinsichtlich entsprechend ungleich verteilter Sichtbarkeiten: »Die Mammutjäger mögen prominent auf Höhlenwänden prangen und unsere Vorstellung besiedeln, doch um lebendig und wohlgenährt zu bleiben, sammelten wir Samen, Wurzeln, Sprossen, Triebe, Blätter, Nüsse, Beeren, Früchte und Körner, mit Käfern und Weichtieren, in Netzen oder Schlingen gefangenen Vögeln, Fischen, Ratten, Kaninchen und anderer stoßzahnloser Kleintierbeute als Eiweißbeilage.« (Le Guin 2020, S. 12) Eine wissenschaftstheoretische Besprechung vergeschlechtlichter Menschwerdungsmythen, die sich um die Pole Jagen und Sammeln gruppieren liefert Sigrid Schmitz (2006).

Heldenreise des Selbst. Auch für den Großteil der restlichen Kandidaten endete die (eigene) posttelevisuelle Heldenreise zeitlich und räumlich transponiert letztlich verlässlich auf der Couch im eigenen Medienhaushalt, um die Serie (und damit in Teilen auch sich selbst) zu rezipieren. Die Rezeption der Serie wurde von den Teilnehmern meist live gestreamt und anschließend in Form sogenannter Reaction-Videos auf den eigenen YOUTUBE-Kanälen hochgeladen.¹⁷¹ Wie etwa Simon Strick (2018) betont, stellen Reaction-Videos ein eigenes und mittlerweile etabliertes YOUTUBE-Genre dar und können dabei als affektiv zugespitzte Form der kreativen Arbeit von Prosument*innen¹⁷² gelten, bei der das (mitunter ostentativ zur Schau gestellte) Rezipieren medialer Phänomene inklusive dem Pausieren und Kommentieren selbst wieder zum medialen Inhalt wird. Als dezidiert posttelevisuell-serielles Phänomen remediatisiert 7 vs. WILD televisuelle Charakteristika der *Liveness* und Charakteristika partizipativer Internetkultur somit auf sehr spezielle Weise, da die im Begriff der Prosument*innen bereits angelegte Verflechtung von Kategorien wie Aktivität und Passivität durch die medialen Praktiken von Reaction-Videos zusätzlich verkompliziert werden: Teilnehmer der Survival-Reality-Show, die ihr eigenes Abenteuer selbst gefilmt hatten, schauten sich die Serie wenige Monate später zweimal wöchentlich im Rahmen eines via TWITCH oder YOUTUBE live übertragenen Reaction-Streams an, kommentierten dabei die eigenen Erlebnisse und die Handlungen der anderen Teilnehmer, tauschten sich zugleich mit Zuschauer*innen der Livestreams im Chat aus, stellten anschließend den Videomitschnitt online und reagierten danach zum Teil nach dem gleichen Schema auf die Reactions anderer Teilnehmer. Durch diese spezifische Verschränkung televisueller wie internetspezifischer Eigenschaften bringt die erste Staffel von 7 vs. WILD eine Form posttelevisueller Serialität hervor, die als eigener weitverzweigter und durchwucherter medialer Wald verstanden werden kann. Dieser Wald ist dabei von verschlungenen Diskurssträngen und popkulturell-referenziellem Dickicht ebenso durchzogen wie von einer mannigfaltigen Ökologie medialer Praktiken sowie von Rezeptionskaskaden entlang rasanter, (mit)reißender Datenströme.¹⁷³

-
- 171 Zahlreiche deutschsprachige Streamer*innen schauten sich die erste Episode unmittelbar nach Veröffentlichung in ihren Live-Streams (auf TWITCH oder YOUTUBE) an, wodurch eine Debatte über Erstveröffentlichungsrechte, Empfehlungsalgorithmen und Prozesse der Monetarisierung von YOUTUBE entstand. Um der ausdrücklichen Bitte von Fritz Meinecke (2021c) nachzukommen, reagierten Streamer*innen ab der zweiten Folge zeitversetzt mit einem 24-stündigen Puffer auf die Episoden, wodurch die in Klickzahlen gemessene Aufmerksamkeit von 7 vs. WILD auf dem Hauptkanal von Fritz Meinecke deutlich anstieg.
- 172 Das Kofferwort Prosument*innen setzt sich aus den Worten Produzent*innen und Konsument*innen zusammen und wurde mit Einführung von Techniken und Technologien des Web 2.0 Mitte der Nullerjahre verwendet, um ein bestimmtes Zusammenfallen von Konsumption und Produktion benennbar zu machen. Adressierbar werden damit bestimmte Formen einer (vermeintlich) »ermächtigten« Nutzung von Internet-Plattformen, bei denen User*innen durch ihre eigene und (damals) hauptsächlich unbezahlte kreative Arbeit Inhalte produzieren, welche von diesen Plattformen als Ressource zur Kapitalakkumulation genutzt wurden (Reichert 2008).
- 173 Aus Perspektive einer an Klimagerechtigkeit und Nachhaltigkeit interessierten Medienwissenschaft wird in den letzten Jahren vermehrt auf den immensen Ressourcenverbrauch hingewiesen, durch den posttelevisuelles Video-Streaming an der kapitalozänen Verheerung der Welt beteiligt ist. So diskutieren etwa Marek Jancovic und Judith Keilbach (2023) die Implikationen von unzureichender Videokompression auf den Ressourcenverbrauch beim Streaming.

Abb. 30: Ankündigung des Veröffentlichungsrhythmus von 7 vs. WILD auf YOUTUBE



Quelle: Screenshot des YOUTUBE-Postings im Vorfeld der Veröffentlichung, online unter https://www.youtube.com/post/UgkxtcAk73TKJ_HyT17F9amSesqbSAfC9xz5 (Zugriff am 05.02.2026).

Das Paradoxe daran ist, dass es in all diesen weitläufigen rhizomatisch-rezeptiven Verflechtungen gerade die sieben Teilnehmer sind, die aufgrund ihres Authentifizierungspotenzials als unumstößliche Orientierungspfeiler hervorgehen, welche wie Mammutbäume gen Himmel zu ragen scheinen. Eine vermeintlich unübersichtliche Gemengelage also, die sich mit dem Zitat, welches diesem Kapitel vorangestellt ist, pointiert reflektieren lässt: »Eine Baum-Reise und eine Rhizom-Reise? Aber nichts paßt richtig zusammen, alles vermischt oder überschneidet sich.« (Deleuze/Guattari 1992, S. 668) Doch wie genau ist 7 vs. WILD an der Herstellung dieser Authentizität beteiligt? Inwiefern werden entsprechende Authentizitätseffekte durch die spezifische Konstellation medialer und serieller Verfahren inauguriert? Und inwiefern ist dabei der Einsatz von Kameras ausschlaggebend?

Faktuale televisuelle Formate, die Kandidat*innen in Form von Mutproben und Herausforderungen in Konkurrenz zueinander setzen, zeichnen sich meist durch Spannungsbögen aus, die mittels Moderation und Audiokommentar narrativiert und qua Schnitt und Musikeinsatz zugespitzt werden. Als konstitutive Differenz zu Reality-TV-Formaten linearer Fernsehprogramme erweist sich für die erste Staffel von 7 vs. WILD die durchgängige Abwesenheit eines kommentierenden und aus einer Position vermeintlicher Allwissenheit (be)wertenden Voice-Overs. Durch den Verzicht auf dieses medienspezifische Verfahren televisueller Wissensverteilung liegt der Fokus der Serie auf dem als subjektiv wahrnehmbaren Erleben und Kommentieren der einzelnen (und

damit in ihrer Vereinzelung im Geiste der Herausforderung als verbunden erfahrbaren) Kandidaten, womit Effekte und Affekte einer reinen Immanenzebene sowie unvermittelter Authentizität einhergehen. Die zum Einsatz gebrachten GoPro-Kameras inaugurieren dabei eine Medienästhetik, die Ramón Reichert (2017, S. 57) als »Authentizitätsregime der Action Cams« bezeichnet. Wenn die Teilnehmer im Laufe der Staffel den Wald mit Kameras bewaffnet in der Ego-Perspektive durchforsten, (er)finden sie dabei mit jeder Aufnahme ein Selbst, welches eine unhintergehbare Singularität der Wahrnehmung über die Serie hinaus authentifiziert.

Während ein Kommentar aus dem Off vollständig fehlt, kommt der Musik auf der Audioebene eine wichtige Rolle zu. So rahmt die Titelmusik jede Folge sowohl im Preview als auch im Abspann und untermalt zudem die kurzen Montagesequenzen, welche einen Ortswechsel zwischen den einzelnen Kandidaten anzeigen. Zudem kommt Musik zur Generierung dramatischer Höhepunkte (etwa beim Fischfang oder Floßbau) oder zur Unterstreichung emotionaler Stimmungen zum Einsatz. Das Ausscheiden von Kandidaten wird dabei ebenso verlässlich musikalisch begleitet, wie das Zulassen und Verbalisieren von Traurigkeit, Melancholie und (Vor-)Freude sowie Erzählungen über familiäre Erinnerungen und die Äußerung (alltags)philosophischer Überlegungen und manipulationstheoretischer, subkutaner¹⁷⁴ Zivilisationskritik.¹⁷⁵ Gerade das Topos einer isolationsinduzierten »Besinnung« auf vermeintlich vormediale, als echt imaginierte Sozialität zieht sich als platte Medienkritik anarcho-primitivistischer Prägung¹⁷⁶ durch die Serie und erhält viel (musikalisch untermalte) Screenshotzeit. Wie bei der in *ENDZEIT* inszenierten Protestrede des Protagonisten DANIEL scheint dabei das Filmen mit verwackelter Handkamera männlichen Gesellschaftskritikern, die sich mitten im Wald stehend an der Zivilisation abarbeiten, besondere Authentizität zu verleihen. Lag in der narrativen Serie *ENDZEIT* der Fokus letztlich doch auf dem Vorantreiben der Handlung, so werden in der ersten Staffel von 7 vs. WILD auch zeitintensive repetitive Tätigkeiten wie das Sammeln von Beeren und das hackende Durchtrennen von Baumstämmen gezeigt und dabei meist

174 Lynn Spiegel beschreibt entsprechende – im wahrsten Sinne – oberflächliche Medienkritik wie folgt: »Eine beliebte Annahme in der Werbegeschichte und -theorie besteht [...] darin, dass Werbung die Stimme der Großindustrie ist; eine Stimme, die Konsument/innen-phantasien in die Köpfe der Massen impft. Diese Annahme führt oft zu einer ›Mind-Management‹-Theorie der Massenmedien, die die Öffentlichkeit als passive Empfänger einer Konsument[*inn]enmanipulation versteht.« (Spiegel 2002, S. 217)

175 Exemplarisch können etwa Szenen genannt werden, in denen Bommel weint (S01E06, 38:20), Fabio die Erfahrung seiner erlittenen Hypothermie (S01E06, 63:30) oder das Vermissen seiner Familie in Worte fasst (S01E09, 31:55) oder gegen die (in seinen Augen) inflationäre Verwendung von Smartphones wettet (S01E09, 27:14).

176 Wie Gabriel Kuhn treffend zusammenfasst, gehen Anarcho-Primitivist*innen davon aus, »dass das Grundübel gegenwärtiger menschlicher Existenz in der Technologie bzw. – und dies ist ein ausschlaggebender Punkt, der die PrimitivistInnen von anderen technologiekritischen Denkhaltungen unterscheidet – in der ›Zivilisation‹ selbst liegt [...]. Als verheerender Moment in der Geschichte der Menschheit wird der Übergang von nomadischen Jäger[*innen]-und-Sammler[*innen]-Gemeinschaften zu Viehhaltung, Landwirtschaft und Sesshaftigkeit ausgemacht.« (Kuhn 2008, S. 151) Als wohl einflussreichster anarchistisch-primitivistischer Autor gilt John Zerzan, der in seinen Texten immer wieder radikale Zivilisations- und Technologiekritik übt (Zerzan 2002, 2015).

musikalisch begleitet. Indem diese regelmäßig vollzogenen Praktiken im Zeitraffer abgespielt werden, ergibt sich eine spezifische Form serieller Zeitlichkeit, welche gerade die Anstrengungen und Intensitäten der repetitiven Handlungsabläufe zugleich unterschlägt und hervorhebt: Die Zeit scheint einerseits wie im Flug zu vergehen und dehnt sich andererseits ins Maßlose aus, wodurch das (Über-)Leben im Wald nur für Ausdauernde viabel erscheint.

Die serielle Zeitlichkeit der Serie, die gerade auf der sich zuspitzenden Dramaturgie des Ausscheidens von Teilnehmern und ihren Survival-Netzwerken aus dem Wettbewerb gründet, wird zu Beginn jeder Folge im Intro aktualisiert. Insbesondere das im Laufe der Staffel durchgängig gleichbleibende und damit Serialität verbürgende Intro generiert durch den Einsatz der Titelmusik, durch die Projektbeschreibung in Form eines Voice-Overs sowie durch die Dramaturgie des Zusammenschnitts genrespezifische Erwartungshaltungen. Untermalt durch den Titel »Heart of Courage« (TWO STEPS FROM HELL 2010) zeigt das Intro eine Montage unterschiedlicher Drohnen- und GoPro-Aufnahmen und bereits die von einer kernigen Baritonstimme vorgetragene einführende Beschreibung des Projekts intoniert eine Atmosphäre epischer Abenteuer-Männlichkeit:

»Ausgesetzt in der Wildnis von Schweden kämpfen sieben Kandidaten sieben Tage ums Überleben. Jeder muss mit sieben vorher ausgewählten Gegenständen und der Kleidung am Körper auskommen. Wer nach sieben Tagen noch übrig ist und die meisten Punkte in den Tageschallenges gesammelt hat ist der Gewinner. Keine Kamerateams, kein Kontakt zur Außenwelt, vollkommene Isolation.« (S01E02, 00:00)

Während die auf diese Beschreibung folgenden Videoausschnitte emotional zugespitzte Momentaufnahmen versammeln,¹⁷⁷ zeigen die letzten drei Einstellungen die Imitation von Tiergeräuschen durch die drei Finalisten (Mattin jauchzt, Chris heult, Fritz jault), bevor der Title-Screen samt Logo eingeblendet wird, auf dem die animierte Silhouette eines »einsamen Wolfs« zum Geheul ansetzt. Und auch Fabios Sonderstellung wird durch den Schnitt hervorgehoben, wenn er direkt vor dem Heulen der drei Finalisten seinen Motivationsspruch »Hyped, Bock, Angriff!« in die GoPro ruft. Die verlässliche Wiederkehr des *Heulens* im Rahmen des Serien-Intros ist dabei durchaus doppeldeutig zu verstehen, wenn Szenen von Mattin und Niklas tiefe Trauer und Verzweiflung zeigen. Indem diese Szenen als Teil des Serien-Intros jede Folge begleiten wird auch die Sichtbarkeit fazialer Affekte der Verletzbarkeit zum rahmenden, seriellen Moment des Aufenthalts in der kapitalozänen Wildnis. Hinsichtlich postheroischer Männlichkeitskonzeptionen fungieren die Tränen von Niklas und Mattin dabei sowohl als Zeichen eines

177 Chris: »Es ist kalt, nass und hart. [Schnitt] Ich hatte noch nie solche Schwierigkeiten.« / Fabio: »Ich hab mich noch nie so gefühlt wie gerade eben. [Schnitt] Mir ist echt kalt, es ist unfassbar.« / Bommel: »Pff... Absolute Stille, absolut krass.« / Fritz [schlägt sich selbst ins Gesicht]: »Aaaaargh!« / Dave: »Ich merke auf jeden Fall, dass das nicht so einfach ist wie gedacht.« / Niklas [weinend]: »Es tut mir so leid für alle, die ich jetzt enttäusche.« / Mattin [weinend]: »Ich bin nicht für die Isolation gemacht ey, ohne Scheiß.« (S01E02, 00:31)

progressiven Umgangs mit Verletzbarkeit als auch als Beleg enormer psychischer Belastungen jenseits eines als vergleichsweise komfortabel erlebten Alltags.¹⁷⁸

Insbesondere die immer wiederkehrende Anrufung des Wolfs erweist sich dabei als paradox. Schließlich gründet die von einzelnen Teilnehmern sowie vom Logo der Serie referenzierte Vorstellung eines vermeintlichen Alpha-Tieres auf einer ebenso weit verbreiteten wie grundlegend falschen naturwissenschaftlichen Annahme über Wölfe, an deren Verbreitung und Revidierung der Verhaltensforscher David Mech maßgeblich beteiligt war. In seinem popkulturell enorm erfolgreichen Buch *The Wolf: The Ecology and Behavior of an Endangered Species* (Mech 1970) hatte Mech eine Wolfsstudie von Rudolph Schenkel zitiert, die den Begriff des »Alpha Wolfs« bzw. von »Alpha Tieren« anhand der Untersuchung von Tieren in Gefangenschaft entwickelt hatte. Seit Mech die entsprechende These durch jahrzehntelange eigene Forschung widerlegt hatte, ist er andauernd um eine Korrektur bemüht, etwa durch den (ob des kommerziellen Erfolgs vergeblichen) Versuch, beim Verlag einen Verkaufsstopp der ursprünglichen Publikation zu erwirken. In entsprechenden Studien, die in freier Wildbahn durchgeführt wurden, stellten sich vermeintliche Alpha-Wölfe als Elternteile von Wolfsrudeln heraus, die Entscheidungen treffen und Nahrung verteilen und aufgrund ihrer Stellung im sozialen Gefüge des Rudels zu männlichen Anführern verklärt wurden, wie Mech betont: »The issue is not merely one of semantics or political correctness. It is one of biological correctness such that the term we use for breeding wolves accurately captures the biological and social role of the animals rather than perpetuate a faulty view.« (Mech 2008, S. 7) An kompetitivem Sozialverhalten orientierte Männlichkeitskonstruktionen der Mainstream-Popkultur und der Manosphere, die sich mitunter obsessiv mit Beschreibungen vermeintlich »natürlicher« Männlichkeitshierarchien mittels Begriffen wie »Alpha«, »Beta« (neuerdings »Sigma«) beschäftigen und am ehesten als Männlichkeitsastrologie beschreibbar wären, beziehen sich auch gegenwärtig noch auf die schlechtfaktische Naturalisierung des Verhaltens von Wölfen in Gefangenschaft, die als diskursstrategische Setzung erstaunliche Beharrungskraft aufweist.

Mit Blick auf die Produktionstechnik agiert das Intro zudem als Kristallisationspunkt der unterschiedlichen Kameratechniken, durch die 7 vs. WILD bildlich gerahmt und in Szene gesetzt wird. Die Hypermedialität der audiovisuellen Serie in Form eines Ausstellens der kameragestützten Herstellungstechnik ist dabei nicht nur in den zahlreichen Point-Of-View-Aufnahmen begründet, sondern wird auch durch den Einsatz gleich zweier GoPro-Kameras pro Survival-Netzwerk befeuert. Diese Form der Selbstdokumentation der Teilnehmer im Sinne einer Autovideographie wird zudem durch den Schnitt der Serie emphatisch ausgestellt. Während eine der Kameras meist in der Ego-Perspektive eingesetzt wird, kommt den Bildern der jeweils zweiten Kamera, die während längerfristigen Tätigkeiten oft mittels Stativ an Ort und Stelle gehalten wird, die Funktion einer im Nahbereich angesiedelten Objektivierung zu. Die postkoloniale Entdeckungs-Seh(n)sucht der Serie materialisiert dabei eine Bildästhetik, die zwischen Eindrücken der totalen Immersion subjektiv(ierend)er Point-of-View GoPro-Aufnahmen und der absoluten Transzendenz objektiv(ierend)er Drohnen-Flugbilder oszilliert

178 Die affektiv-audiovisuelle Kulturgeschichte der Träne als (mediale) Form zeichnet Eugenie Brinkema (2014, S. 1–25) eindrücklich nach.

und deren konkrete Realisierbarkeit entscheidend durch rezente Entwicklungen im Bereich der Kameratechnik geprägt ist.¹⁷⁹ Indem die Montage verlässlich zwischen der objektiven, menschlich-entkörpernten Draufsicht und der subjektiven, verkörperten Perspektive changiert, schreibt dieser spezifische Einsatz von Kameras vergeschlechtlichte Blickregime fort, die mit patriarchalen Männlichkeitsphantasien assoziiert sind. Angerufen wird dabei nicht nur die Imagination eines – wie Haraway (1995b [1988]) es nennt – göttlichen Tricks, einer vermeintlich entkörpernten euro- wie androzentrischen Perspektive, die alles von überall sehen kann und dabei selbst unsichtbar bleibt, sondern zudem eine im Bereich von Computerspielen etablierte Formatierung des Blicks handlungsfähiger Subjekte, die auch in Survival-Games wie RUST (FACEPUNCH STUDIOS, 2018) zum Einsatz kommt und die Ramón Reichert als spezifisch für GoPro-Action-Cams charakterisiert:

»Das mediale Beteiligungsdispositiv der GoPro-Action-Cam wird in der bereits anerkannten Ego-Perspektive des subjektzentrierten Gamings lokalisiert, um die Wiedererkennung einer popkulturellen Ikone, das ist die Ego-Shooter-Perspektive, herzustellen.« (Reichert 2017, S. 59)

Auch die (postkoloniale) Begierde nach dem Selbstbild des erfolgreichen Jägers¹⁸⁰ findet in Form des (erfolgreichen) Angelns ihren Platz. In dem Moment, als Mattin einen Fisch fängt, gilt die Freude nicht nur dem gefangenen Fisch, sondern insbesondere dem dazugehörigen Videobeweis: »Ich hab's on Cam, ich hab's... on Cam! Geil!« (So1E04, 44:08). Auch hier wechselt Mattin selbst die Kameraperspektive und schwenkt nach dem erfolgreichen, immersiven Fang in der Ego-Perspektive auf einen Aufnahmewinkel um, in dem er seine Begeisterung direkt in die Kamera adressiert und so sein authentisches Selbstbild als erfolgreicher Angler als Objekt der postkolonialen Seh(n)sucht reaktualisiert. Mit Le Guin ließe sich das Ganze pointiert zusammenfassen: »Entscheidend war nicht das Fleisch. Entscheidend war die Geschichte.« (Le Guin 2020, S. 13)

Diese direkte Adressierung des Publikums über die Kamera ist dabei weniger die Ausnahme, als die Regel: Ihre tagtäglichen Erfahrungen werden von den Teilnehmern medienästhetisch allesamt in Form des Video-Tagebuchs im sogenannten Vlog-Stil festgehalten, der von professionellen Contentproduzent*innen auf YouTube gepflegt wird.¹⁸¹ Dazu gehört im Rahmen von 7 vs. WILD unter anderem das durchgängige sprachliche Adressieren und Einbeziehen der Zuschauer*innen durch Verwendung des

179 Diese Form posttelevisueller Abenteuerimmersion unterscheidet sich dabei wesentlich von interaktiven Serienformaten wie etwa der Outdoor-Serie *You vs. Wild* (NETFLIX, 2019), deren immersive Effekte durch eine Choose-Your-Own-Adventure-Logik generiert werden. Vergleichend dazu sei hier auch auf die Besprechung von *BANDERSNATCH* (NETFLIX, 2019) im ersten Kapitel dieser Arbeit verwiesen.

180 Haschemi Yekani schreibt zum Bild der Jagd: »[D]er Besitz eines Bildes, auf dem man etwas oder jemand anderen tötet, [ist] ebenso eine machtvoll Subjektposition. [D]as Objekt der Begierde [ist] somit nicht das Abgebildete, sondern das Selbst-Bild/der Schuss selbst. Mehr und mehr wird das Bild die eigentliche Beute der Jagd wie im übrigen auch in der heute populären Foto-Safari.« (Haschemi Yekani 2015, S. 142)

181 Medienwissenschaftliche Zugänge wie jener von Hannelore Bublitz (2010), die sich seit Mitte der Nullerjahre mit Phänomenen wie Talkradio-Formaten oder Serien wie *BIG BROTHER* (RTL II) aus-

Pluralis Majestatis in Form eines Gemeinschaft-stiftenden »Wir« (z.B. Fabio: »Jo, dann sammeln wir jetzt mal alles für einen gemütlichen Abend in der Höhle.« S01E09, 29:45) sowie das wiederkehrende Aufrufen zur soziomedialen Interaktion mit der aktuellen Folge durch positives Bewerten (»Liked dieses Video«) und die Bindung an den jeweiligen Kanal (»Subscriben nicht vergessen«). Zudem zitieren die Teilnehmer genrespezifische Gepflogenheiten des Vlog-Stils durch eine (mitunter improvisierte) How-To-Attitüde im Sinne didaktischer Kommentierungen eigener Handlungen, sowie die durch beinahe selbstverständliche, jedoch im Briefing klar als Vorgabe kommunizierte An- bzw. Abmoderation einzelner Tage(sabschnitte). Besondere Bedeutung kommt dabei der Kamera als vielfältig interessierter Gesprächspartnerin zu: So wird die Kamera nicht nur zur Erzeugung mediatisierter Parasozialität eingesetzt (etwa durch Mattins Selbstbeobachtung), sondern findet in allabendlichen Tagesresümees auch als Tagebuch Verwendung oder wird von Niklas im Fall seiner Kopfverletzung gar als behelfsmäßiges Diagnosewerkzeug benutzt. Darüber hinaus wird der Umgang mit der Kamera immer wieder selbsttechnologisch produktiv gemacht, etwa in Form einer Strukturierungshilfe (Fritz nutzt das Sprechen in die Kamera als Memo-Technik) und nicht zuletzt als Verbindlichkeit stiftende Entscheidungshilfe. So erklärt Fabio nach einer überstandenen milden Hypothermie mit direktem Blick in die Kamera sein Vorhaben, bei einer Wiederholung dieser Erfahrung sofort abzubrechen: »So, mir ist mittlerweile warm, ich fühl' mich aber immer noch komisch, aber diese komische Kälte ist weg. Ähm... Fakt ist, wenn's nochmal ansatzweise in diese Richtung geht, werd' ich sofort anrufen und mich abholen lassen.« (S01E06, 65:35). Nachdem Fabio in der Nacht vom fünften auf den sechsten Tag erneut eine Unterkühlung erleidet und zunächst noch mit dem Abbruch hadert, beruft er sich bei der endgültigen Entscheidung direkt auf die Vorgabe seines früheren Selbst und stellt auf diese Weise auch im Telefongespräch mit dem Rettungsteam Kongruenz her: »Ich hab' für mich die Entscheidung getroffen, dass... da mir das jetzt schon das zweite Mal passiert ist, also diesmal mit Wärmedecke, davor ohne, dass es unklug ist, weiterzumachen.« (S01E12, 37:53).

In diesen Fällen kann die Kamera als Verkörperung des raumzeitlich vorweggenommenen YouTube-Publikums gelten. Durch das Sprechen mit der Kamera und durch die dabei vollzogenen Verbalisierungen von (mitunter losen) Gedanken wird der Kameraeinsatz im Kontext der ersten Staffel von 7 vs. WILD somit zu einer selbsttechnologischen Medienpraktik, die spezifische Formen der Rechenschaft, Verbindlichkeit sowie verantwortungsbewussten Handelns prozessiert und dabei laufend Authentizitätseffekte zeitigt. Schließlich legen die Teilnehmer im Sprechen mit der Kamera Rechenschaft vor einem künftigen Publikum der Serie ab, dem sie letztlich auch selbst angehören werden.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Kameraführung der Teilnehmenden die erste Staffel der Survival-Show zu einem seriellen Spektakel (Haschemi Yekani 2015) des ökomaskulinen Selbst macht und Survival als posttelevisuelle Selbsttechnologie realisiert, indem die jeweiligen Überlebensnetzwerke als individualisierende Kunstwerke

einandergesetzt haben, würden hier unter Rückgriff auf Foucault von einem ausgedehnten Beichtszenario sprechen.

inszeniert werden.¹⁸² Das bewusste Herbeiführen einer Extremsituation wird von den meisten Teilnehmenden dabei als Möglichkeitsbedingung für authentische Selbsterfahrung sowie für die kreative Entwicklung von Selbsttechnologien in Form erfinderischer, vermeintlich emergent-nomadischer Überlebenspraktiken verstanden und damit zur selbstreg(ul)ierenden Maßgabe des angemessenen Verhaltens in der kapitalozänen Wildnis.¹⁸³ So begründet etwa Fabio im Vorfeld die Entscheidung, lediglich zwei statt der möglichen sieben Gegenstände mitzunehmen, im direkten Gespräch in die Kamera:

»Ich find es immer besonders schön im Leben, wenn man in Grenzsituationen kommt und dann für sich selbst erfährt, wie man als Mensch darauf reagiert, was man für ein Mensch ist. Weil das zeigt sich immer nur in Extremsituationen, nicht, wenn man zuhause auf der Couch in seiner Komfortzone sitzt. [...] Ich bin einfach so, dass ich mir gerne Extremsituationen suche, in denen ich handeln muss, die man auch nicht wirklich vorplanen kann. [...] Ich als kleiner Nerd hab' dann einfach Kopfkino und denk' mir: Hey, jetzt ist irgendwie Zombie-Apokalypse ausgebrochen, ich bin hier mit meinem Messer und Feuerstahl im Wald und muss jetzt hier irgendwie überleben und auch stark bleiben.« (FABIO SCHÄFER ^V2021, 08:31)

Wie bereits ausgeführt, werden dabei in der ersten Staffel von 7 vs. WILD insbesondere Gefühle der Abkoppelung und Isolation als relevante Faktoren nominiert, die eine »echte« Selbsterfahrung in der risikoreichen Wildnis ermöglichen würden und die eigene Anwesenheit inmitten der widrigen Gegebenheiten vor Ort erst als antagonistisches Naturverhältnis etablieren.¹⁸⁴

Ambivalenzen des Survivals: Ökomoderne Updates hegemonialer Männlichkeit

Zum Abschluss dieses Abschnitts diskutiere ich die Analyseergebnisse im Folgenden noch einmal in Bezug auf die Frage, welche Form von Survival die erste Staffel von

182 Eine ähnliche Beobachtung macht Kaufmann im Rahmen seiner Beschreibung des Kletterns als Technologie des Selbst: »In welcher Form auch immer – extremes Bergsteigen ist eine intensive Technologie des Selbst, es bedeutet harte Arbeit an sich, eine Formung des Körpers, eine Schulung der Sinne, eine Prägung der mentalen Einstellung. Von Lammer [*ein radikaler Gefahren-Alpinist der Jahrhundertwende, Anm. St.Su.*] bis zum Sportkletterer scheinen die grundlegenden Formen, Sinn durch intensives Erleben zu finden, identisch: Bergsteigen bzw. Klettern spielt sich an Grenzen ab, an denen sich erhabenes Erleben einstellt und es ist ein Spiel mit der Sinneslust einer kinästhetischen Verschmelzung mit der Natur. Und dennoch ist das Netz der Selbstpraktiken, die sich mit unterschiedlichem Risikoverhalten, Natur- und Artefaktbeziehungen verbinden, jeweils in gänzlich anderer Weise geflochten. Eine erste Schneise, um historisch dominante [sic!] Formen, Stile und Spielarten von Subjektivierungspraktiken auf die Spur zu kommen, lässt sich anhand der symbolischen Verortung der existenziellen Gefährdung, ihrer impliziten Bezugnahme auf Praktiken der Selbstformung nehmen.« (Kaufmann 2013, S. 502)

183 Entsprechende, aus einer privilegierten Position des Globalen Nordens unternommene, romantisierende Verklärungen von selbstgewählten Überlebenspraktiken und freiwillig eingegangenen Risikosituationen zu minoritären, nomadischen Praktiken werden aus Perspektive der Postcolonial Studies – etwa von Anna Lipphardt (2015) – ebenso harsch wie fundiert kritisiert.

184 So meint etwa Mattin nach erfolgloser Regenwurmsuche: »Schön ist die Natur, keine Frage, aber sie ist fucking einsam.« (SO1EO8, 41:16)

7 vs. WILD anleitet. Damit verorte ich meine umfassende Auseinandersetzung mit posttelevisuellen Reaktualisierungen von Männlichkeiten durch die Serie im Kontext der gegenwärtigen Medienkultur und frage, inwiefern das konkrete Verständnis von Abenteuern, die nur außerhalb der Komfortzone bewohnter Medienhaushalte realisierbar scheinen, auf einer konstitutiven Verschränkung mit einer durch heterosexistische Privilegien und Zumutungen ungleich verteilten Handlungsmacht beruht.

Wie die Analyse gezeigt hat, gibt sich die erste Staffel der Survival-Show 7 vs. WILD nicht nur (post)kolonialen Phantasien einer männlichen Eroberung der Natur und Wildnis hin, sondern zeigt auch zeitgenössische, kritische Darstellungen von Verantwortung in Bezug auf Mann-Natur-Verhältnisse im Kapitalozän. Die Serie unternimmt somit eine doppelte ökomoderne Aktualisierung soldatischer Männlichkeiten. Auf den ersten Blick zeigt sich diese Aktualisierung durch hypervisuelle Permutationen von kämpferischer Männlichkeit in den Selbstdarstellungen der Teilnehmer als individualisierte Prepper und/oder als Wikinger – ein Archetyp, der eng mit der Natur verbunden ist. Diese Figur hat jedoch seit Jahren eine popkulturelle Hybridisierung durchlaufen und ist zunehmend facettenreich und anpassungsfähig geworden, anstatt ein eindeutiger Beweis für hegemoniale Männlichkeit zu sein. Gerade in der Serie VIKINGS, die von den Teilnehmern von 7 vs. WILD so geschätzt und wiederholt affirmierend zitiert wird, verkörpern Wikinger Hypermaskulinität, zeichnen sich aber auch durch Fürsorge, Naturverbundenheit und nicht-normatives Begehren aus (Flahault ¹ 2018). Diese Ambivalenzen werden noch deutlicher, wenn die Untersuchung aus einer dispositivanalytischen Perspektive über die Selbstdarstellung der Teilnehmer hinaus auf Format, Genre, Ästhetik und Produktionselemente ausgeweitet wird. Als unbeabsichtigter Effekt ihrer Prämisse porträtiert die erste 7 vs. WILD-Staffel männliche Überlebenspraktiken nicht als Ausdruck autonomer Individuen, sondern als Ergebnis vielfältiger soziomaterieller Verflechtungen und dekonstruiert damit patriarchale Ideale souveräner Handlungsmacht. Überraschenderweise bildet die erste Staffel der Serie damit einen höchst ambivalenten Kontrapunkt zu den wachsenden maskulinistischen Bewegungen inmitten eines Rechtsrucks, der dem Ökoaktivismus und nachhaltiger Klimapolitik sowohl in Skandinavien, wo die erste Staffel gedreht wurde, als auch in den deutschsprachigen Ländern, in denen die Serie am meisten Anklang findet, feindlich gegenübersteht.

Aus Perspektive der Gender Media Studies spielen Natur und Authentizität eine entscheidende Rolle für die Wirksamkeit der Darstellung geschlechtsspezifischen Überlebens. Wenn die Teilnehmer in die Kamera sprechen, stellen sie Isolation und Abgeschiedenheit als konstitutiv für eine »echte« Selbsterfahrung in der Wildnis dar und positionieren dieses Selbst dabei in Opposition zur Natur. Darüber hinaus etabliert die Serie eine betont »rohe« Ästhetik, die durch flexible Kameraführung – oft realisiert durch Point-of-View-Aufnahmen, die die individuelle Perspektive der Teilnehmer nachahmen – und durch das Fehlen von Voice-Over-Kommentaren Immersion und Authentizität vermittelt. Diese Ästhetik steht im Einklang mit einem Diskurs, der sich die Natur als Gegenwelt zur Moderne vorstellt – ein wiederkehrendes Motiv maskulinistischer Ideologien, die »authentische« Geschlechterbilder, -rollen und -verhältnisse (re)aktualisieren wollen. Solche Darstellungen inaugurieren eine heteronormative Vision der Natur als Zufluchtsort und männliche (Kampf-)Domäne und naturalisieren das Bild der Dominanz durch seine Assoziation mit Kontrolle und Autonomie. Die spezifische Ästhetik des Survivals

in der ersten Staffel von *7 vs. WILD* verhandelt somit patriarchale Ängste vor Klimawandel und Identitätspolitik, indem sie diese in die visuelle Grammatik der Authentizität transponiert. Der Eindruck von Immersion und Authentizität entspricht dabei auch den Merkmalen der zeitgenössischen Medienkulturen im Globalen Norden. Laut Reckwitz (2021) gilt die Wahrnehmung als einzigartig authentisch gegenwärtig als Grundlage für soziale Anerkennung, was Subjekte dazu zwingt, »sich selbst als einzigartig und authentisch darzustellen« (ebd., S. 247). Dies gilt umso mehr, als diese »Kultur des Authentischen« (ebd., S. 10) das Auftreten in sozialen Medien wie YouTube bestimmt und Authentizität zu einer Schlüsselvoraussetzung für den Erfolg in der Gig Economy des Plattform-Kapitalismus macht (Banet-Weiser 2021). Auf YouTube, wo wahrgenommene Authentizität den wirtschaftlichen Wert bestimmt, beruht die Attraktivität der Survival-Show darauf, dass sie die »wilde Natur« als Ressource (Klapeer/Schönpflug 2016) nutzt, die nicht nur die gezeigten Überlebenspraktiken, sondern auch die mediale Content-Produktion selbst authentifiziert. Die Authentizität männlicher Überlebenssubjekte der ersten Staffel von *7 vs. WILD* ergibt sich somit aus dem spezifischen Zusammenspiel von Medienästhetik, Selbstdarstellung und der Einbettung des individualisierten Überlebens in eine naturalisierte Umgebung.

Darüber hinaus veranschaulicht die Analyse von *7 vs. WILD* die Hybridisierung hegemonialer Männlichkeit innerhalb postfeministischer Medienkulturen des Globalen Nordens. Laut Gill (2012) vermittelt der Postfeminismus zwischen Feminismus und Antifeminismus und verbindet liberal-feministische Vorstellungen von Autonomie und Selbstbestimmung mit der Überzeugung, dass die Gleichstellung der Geschlechter bereits erreicht sei, sowie einer Retraditionalisierung binärer Geschlechterrollen. In diesem Rahmen oszillieren die geschlechtsspezifischen Überlebenspraktiken der ersten Staffel von *7 vs. WILD* zwischen (post)heroischer und fürsorglicher (ökomoderner) Männlichkeit sowie zwischen Phantasien von Unabhängigkeit und der Anerkennung von Interdependenz, wodurch höchst ambivalente Formen von Männlichkeit emergieren. Diese ambivalenten Formen stehen im Einklang mit Konzepten inklusiver oder hybrider Männlichkeiten, die hegemoniale Normen mit Merkmalen verflechten, die zuvor auf heterosexistische Weise abgewertet wurden. Während Anderson und McCormack (2016) diese Einbeziehungen als fortschrittlich interpretieren und auf ein Potenzial für flüssigere und gerechtere Geschlechterbeziehungen hinweisen, warnen Bridges und Pascoe (2014), dass hybride Männlichkeiten patriarchale Machtstrukturen eher verschleiern als aufbrechen könnten. In *7 vs. WILD* dienen die implizite Anerkennung von Interdependenz und die Einbeziehung ökologischer Fürsorge in dominante Männlichkeitsbilder weniger der Subversion als vielmehr der Aktualisierung von Hegemonie, indem sie unter dem Deckmantel der Anpassung an die ökologische Krise Kontinuität verschleiern. In Anlehnung an Chun (2017) kann diese Dynamik als eine Neugestaltung der hegemonialen Männlichkeit gelesen werden, die es ihr ermöglicht, im postfeministischen und ökologischen Diskurs zu bestehen und ihre Autorität durch Flexibilität statt durch Transformation aufrechtzuerhalten.

Für eine Einordnung der Analyse von *7 vs. WILD* im Kontext dieser Arbeit gilt es abschließend zudem, die Vorstellung des Survivals selbst zu kontextualisieren und aus feministischer Perspektive zu diskutieren. In der Einleitung eines Heftschwerpunktes zum Thema Risiko betonen Mathias Ericson und Ulf Mellström (2014, S. 148) in Referenz

auf und in Übereinstimmung mit Sara Ahmed (2004), dass Verletzbarkeit auch ein ontologischer Status und als politische Bedingung eine besondere Art der körperlichen und intellektuellen Beziehung zur Welt sei, die tiefgreifende Auswirkungen auf die Theoretisierbarkeit von Männlichkeit habe, gerade in Bezug auf Risikonahme. So fällt bei der Besprechung männlich-vergeschlechtlichender Survival-Praktiken insbesondere der eklatante Kontrast zu feministischen Perspektivierungen und Relationierungen von Survival-Praktiken auf. Eine queer(end)-feministische Definition könnte Survival dabei im Sinne Ahmeds (2017) als kollektive Form der Solidarität in Bezug auf überlebte sexualisierte wie symbolische Gewalt im warenproduzierenden Patriarchat verstehen. Ein Survival also, das gerade die gewaltvollen Verhältnisse *innerhalb* eines ›zivilisierten‹ Normalzustands von alltagssexistischen wie sexualisiert gewaltförmigen Zumutungen thematisiert.¹⁸⁵ Einzelne Mitglieder der sogenannten Outdoor-Szene, wie Fritz Meinecke, perpetuieren die Normalität dieser patriarchalen Gewalt ebenfalls, sowohl symbolisch¹⁸⁶ als auch praktisch, wenn etwa in sozialen Medien wiederholt Tiraden gegenüber einer »Verweichlichung« und »politischen Korrektheit« abgelassen werden.¹⁸⁷ Die in und von der ersten Staffel von 7 vs. WILD remediatisierte hegemonial-männliche Vorstellung von Survival als heroisch-singulärer Überlebenskampf in der Natur bzw. *außerhalb* der ›verweichlichenden‹ Zivilisation erscheint aus einer solchen Perspektive weniger als spielerischer Umgang mit selbstgewählten Risiken. Vielmehr entsteht der Eindruck des Ausstellens und Bekräftigens einer privilegierten, mehrfachgeschonten gesellschaftlichen Position, die sich im Alltag nicht ›ausreichend‹ Zumutungen ausgesetzt sieht und deshalb bewusst die häusliche Couch als Inbegriff einer als sicher erlebten, alltäglichen Komfortzone verlässt, um selbstgewählte Risiken und Gefahren – im Selbstverständnis der Aben-

185 In diesem Zusammenhang erscheint auch die sogenannte »Man or Bear«-Debatte erwähnenswert, die im Frühsommer 2024 als kurzzeitiges Social-Media-Phänomen präsent war. Dabei wurde Frauen die Frage gestellt, ob sie – wenn sie alleine im Wald wären – lieber einem Mann oder einem Bären begegnen würden. Dass sich viele Befragten für den Bären entschieden und dabei mitunter patriarchale Gewalt in Form von sexualisierter Gewalt und Femiziden thematisierten, wurde insbesondere in maskulinistischen Kreisen und in Teilen der Manosphere zum Anlass für weitreichende Selbstviktimisierungen stilisiert (exemplarisch dazu T-TEKK '2024).

186 Als Beispiel einer visuellen Reproduktion von Gewalt kann etwa auch die Aufnahme gelten, mit der der Veröffentlichungsrhythmus der ersten 7 vs. WILD-Staffel angekündigt wurde (Abb. 30). Insbesondere die Kombination aus dem grimmigen Blick in die Kamera, der riesigen Klinge und der Handhaltung könnte hier auch so gelesen werden, dass die Betrachter*innen des Bildes, die aus PoV-Perspektive auf Meinecke blicken, mit dem Messer bedroht werden.

187 Exemplarisch sei hier auf ein Statement von Meinecke verwiesen, welches er im Zuge einer Sexismusdebatte in Bezug auf eines seiner Videos (FRITZ MEINECKE '2022) veröffentlicht hatte: »Glaubt mir ich halte mich so oft extrem zurück und wenn ich das jedes Mal aussprechen würde was ich wirklich denke wär ich vermutlich überall gebannt, hätte keine Kooperationspartner mehr und das Wort Shitstorm würde ein neues Level erreichen. Mir geht diese völlig verweichlichte Gutmenschen Gesellschaft so auf die Eier. Ja nicht anecken, niemandem auf den Schlipps treten und für alles rechtfertigen. Triggerwarnungen hier und da. Immer politisch korrekt. Er/sie/divers *innen Übenennung von Begriffen, das darfst du nicht mehr sagen, der fühlt sich dadurch angegriffen... [Kotz-Emoji] Ich möchte die manchmal schütteln. Vor lauter Liebe natürlich [Kuss-Emoji]« (sic!, Fritz Meinecke, Instagram).

teuer-Männlichkeit: ein lebenswertes Leben – zu suchen.¹⁸⁸ Einem solchen Selbst- und Welt-Verhältnis muss die Umdeutung der Fernsehcouch zur Front, wie sie in den #BE-SONDEREHELDEN-Clips der Deutschen Bundesregierung (Abschnitt 3.1) vollzogen wurde, als Affront gelten. Schließlich erscheint dabei jener innerhäusliche Privatbereich des Fläzens, der Entspannung und Unterhaltung als zu überwindende Sicherheitszone, innerhalb der zwar vieles möglich scheint, jedoch mit Sicherheit kein praktischer Beweis einer authentisch-naturverbundenen Männlichkeit gelingen kann. Dass gerade auch in diesem Zusammenhang Sicherheit und Prekarität ungleich verteilt sind und die Männlichkeit verheißende Flucht aus der Komfortzone durchaus aus ganz unterschiedlichen Gründen angetreten wird, zeigte sich spätestens im direkten Anschluss an die Veröffentlichung des ersten Staffelfinales von 7 vs. WILD. In einem ernst gehaltenen Video zieht Chris ein Resümee seiner Teilnahme bei der Survival-Serie. Dabei thematisiert er seine (Online-Casino-)Spielsucht und die Eröffnung von diesbezüglichen Handlungsspielräumen durch den Aufenthalt in der skandinavischen Wildnis:

»Ich hab in diesen ganzen 9 oder 10 Tagen nicht ein einziges Mal den Gedanken gehabt, irgendwie Casino spielen zu müssen. [...] Dieser ganze Trip war für mich Quality-Time, auch wenn diese sieben Tage draußen in der Wildnis natürlich nicht ganz einfach waren. Für mich war das aber trotzdem Quality-Time, die mir persönlich – auch vom Kopf her – sehr gutgetan hat.« (RELODIK 2022, 12:02)

Chris beschreibt den Aussetzungszeitraum als Urlaub von seiner als fatal erlebten seriel- len Anhänglichkeit zu finanziell-ludischem Risikoverhalten im medienhäuslichen Alltag und stellt mit der Nominierung des Wildnis-Aufenthalts als »Quality-Time« auch vermeintliche raumzeitliche Fixa hegemonial-männlicher Abenteuerverständnisse zur Disposition.

Dem hegemonialen Survival-Verständnis der ersten Staffel von 7 vs. WILD gilt hingegen gerade das heroische »(es) sich Einrichten« in den betont widrigen Naturverhältnissen, das (Er-)Finden von viablen Praktiken und das Knüpfen von emergenten und tragfähigen Survival-Netzwerken als Ziel des Unterfangens. Als Fluchtlinie erscheint die (Selbst-)Erfindung als kreativer (Über-)Lebenskünstler, deren Gelingensbedingung ein spezifisch posttelevisuelles Tragetaschenwebmuster asketischer Isolation bildet. Der Impetus der ersten Staffel der Survival-Serie 7 vs. WILD kann somit auch als Inszenierungsversuch eines Aussperrungs-Dispositivs beschrieben werden, ganz im Sinne einer nach außen gestülpten Inversion der (von Foucault prominent besprochenen) Einsperrungs-Dispositive Gefängnis-, Einzel- und Mönchszelle, welche die singularisierende Isolation als Gelingensbedingung einer speziellen, »reinigenden« Selbsttechnologie setzen. Ein Aussperrungs-Dispositiv also, dem es vorgeblich darum geht, Individuen aus gewohnten gesellschaftlichen Relationen herauszuschälen und in einem romantisierten zivilisatorischen »Außen« bestmöglich zum heroischen Zweck

188 Der Begriff der Komfortzone ist auch für die Inszenierung Fritz Meineckes als abenteuerlicher Outdoor-YouTuber zentral: Aus einer FACEBOOK-Gruppe mit dem Namen »End of the comfort zone« entwickelte Meinecke seinen ersten gleichnamigen YOUTUBE-Kanal. Während der Kanal mittlerweile eingestellt wurde, ist der Slogan »Life begins at the end of your comfort zone« nach wie vor auf zahlreichen Merchandise-Artikeln im Fritz-Meinecke-Fanshop zu finden.

männlich-vergeschlechtlichender Selbst(er)findung zu isolieren.¹⁸⁹ Wie ich im Rahmen dieses Abschnitts aufzeigen konnte, gerät dabei einerseits außer Acht, dass selbst dieses Abtrennen im Sinne von Barads *cutting-together-apart* eine Form der Relationierung darstellt und dadurch stets auch neue Verbindungen hervorgebracht werden. Andererseits verkennen die als heroisch-schneidende Einzelleistungen selbstporträtierten Heldennarrative ihre allzu sichtbaren tragenden Voraussetzungen. Das intermaterielle Netz der haltenden Relationalität und Verbundenheit als Gelingensbedingung für abenteuerliche Agency kann – so ließe sich etwas pathetisch formulieren – selbst und insbesondere in der kapitalozänen Wildnis Schwedens nicht durchtrennt werden.

3.4 Zwischenfazit III: Geschlechterpolitische Ambivalenzen posttelevisueller Medienhaushalte im Ausnahmezustand

»Stecker raus
Sicherung ebenfalls
Haus verlassen
In die Felder fahren
Eingraben
Unter die Erde kriechen«
(PETERLICHT 2003)

Dieses Kapitel hat sich mit posttelevisuellen Modulationen des Häuslichen im Kontext von unterschiedlichen Ausnahmezuständen beschäftigt und die untersuchten Beispiele daraufhin diskutiert, inwiefern sie eine mannigfaltige Ökologie für männlich-vergeschlechtlichende selbsttechnologische Praktiken des (Sich-)Einrichtens und Aufbrechens aufspannen. Analysiert wurden dabei fiktionale, faktuale, notstandskommunikative und marketingstrategische Verhandlungen verschiedener potenziell lebensbedrohlicher Ausnahmesituationen, die auf je spezifische Weise geschlechterpolitische Produktivität entfalten. Zusammengehalten wurden die differenten Dispositivformate und Diskursregister der Untersuchungsgegenstände dabei durch die als wahlverwandt konzipierten Begriffe der Tragetasche (Le Guin 2020) und des Postheroischen (Bröckling 2020), die sich als äußerst tragfähige Analyse-Instrumentarien für die in den Beispielen erfolgten Reartikulationen, Verschiebungen und Umarbeitungen von (mitunter soldatischen) Männlichkeitsidealen erwiesen haben. Wie sich in den besprochenen Beispielen gezeigt hat, fungieren Bezugnahmen auf entsprechende männlich-vergeschlechtlichte Bilder, Figurationen und Konstellationen als vermeintlich verlässliche Referenz, wenn es darum geht, Gehäuseformationen als sichere Hüllen für schützenswert erachtetes Leben zu plausibilisieren – und seien diese Remedialisierungen soldatischer Männlichkeitsideale noch so ironisch gebrochen oder von ambivalenten Anrufungen durchzogen.

189 Hier schließe ich an Paul Preciados Perspektivierung von Hugh Hefners rotierendem Bett als dezidiert häuslichem, heterosexuell-männlich-vergeschlechtlichendem Isolations-Dispositiv an, die im Kapitel »Gummizelle für einen pharmakopornographischen Mönch« unternommen wird (Preciado 2012, S. 115ff.).

So wurden in Abschnitt 3.1 anhand unterschiedlicher Video-Beispiele aus dem bundesdeutschen Produktionskontext diskursive Verschiebungen der Rahmung (post)televisueller Medienhaushalte und strategische Versuche ihrer Integration in mediale Sicherheitsdispositive angesichts der Covid-19-Pandemie diskutiert. Mit einer dreiteiligen Videokampagne der Deutschen Bundesregierung für das Zuhausebleiben im zweiten Lockdown und zwei thematisch mit dem (anhaltenden) pandemischen Ausnahmezustand verknüpften Werbespots einer Supermarktkette fokussierte die Analyse dabei jeweils auf kurze Clips, die sowohl im Rahmen von Werbeblöcken im linearen Fernsehen ausgestrahlt als auch über Webseiten und posttelevisuelle Streaming-Portale wie YouTube zugänglich gemacht wurden. Die Analyse der Informationskampagne der Deutschen Bundesregierung konnte unterschiedliche explizit postheroische Inszenierungen einer implizit adressierten Logik des Quasi-Soldatischen herausarbeiten, die in den drei Werbeclips durch ironische Anrufung von Motiven der Aufopferung und militärischer Usancen remediatisiert werden. Dabei konnte gezeigt werden, dass das Zuhausebleiben einerseits als Zumutung für eine in den ersten beiden Clips (die von einem heterosexuellen Pärchen handeln) chrononormativ als Phase der außerhäuslichen Aktivität in Stellung gebrachte Vorstellung von Jugend inszeniert wird, die zum Wohl des nationalen Ganzen auf(ge)hoben werden muss. Andererseits gerät das via Verdienstmedaille zur postheroisch-soldatischen Held*innentat nobilitierte Zuhausebleiben im dritten Clip zur Chance einer anerkennenden Umwertung von bis dahin als »unproduktiv« und »faul« verlachten Nerd- und Gaming-Männlichkeiten. Durch die komparative Analyse zweier Werbevideos der Supermarktkette PENNY, die den pandemischen Ausnahmezustand und damit einhergehende Intensivierungen des Häuslichen im Abstand von anderthalb Jahren verhandeln, wurde wiederum deutlich, mit welcher Rasanzenz der diskursive Status und die gesellschaftspolitische Einsortierung von medialen Konstellationen und mediatisierten Praktiken des Zuhausebleibens angesichts einer anhaltenden Ausnahmesituation fluktuieren können und inwiefern damit einhergehende Hoffnungen und Sehnsüchte nicht zuletzt mit diskursiven wie affektiven Rahmungen des Zuhauses als Medienhaushalt verschränkt sind. Wurde das Einigeln im (post)televisuellen Medienhaushalt zu Beginn der ersten Lockdown-Maßnahmen als postheroische Legitimation hedonistischer »Stubenhocker« gefeiert, so standen 18 Monate später psychosoziale Auswirkungen der Abschottungsmaßnahmen im Fokus, aus denen es nach Möglichkeit auszubrechen galt. Insgesamt konnte ich anhand der in diesem Abschnitt erfolgten Detailstudien zwei zentrale Erkenntnisse in Bezug auf Vergeschlechtlichungen von (post)televisuellen Medienhaushalten im Kontext der Covid-19-Pandemie herausarbeiten: Einerseits wurde evident, wie schnell generationenbezogene wie klassenspezifische Verhältnisse von Aktivität und Passivität, die medialen Formaten und Praktiken in Form ihres diskursiven Status anhaften, im Kontext krisenspezifischer Anforderungen an mediale Sicherheitsdispositive und an damit einhergehende Geschlechterverhältnisse umgewertet werden können. Andererseits wurde deutlich, wie rasch sich vermeintliche Aufbrüche hin zu einem solidarisch-fürsorglichen Umgang mit Verletzbarkeit wieder in tradierte patriarchal-männliche Relationierungen zur Häuslichkeit wandeln können, denen das mit passivem Herumsitzen assoziierte Private als schädigender Käfig gilt. Ein Käfig, den es in einem geradezu heroischen Gestus des Aufbruchs in die zu erkundende Außenwelt zurückzulassen gilt.

Motive des Aufbrechens und Einrichtens werden auch im weitverzweigten posttelevisuellen Netz von *ENDZEIT* verhandelt, jener fiktionalen Serie, die in Abschnitt 3.2 im Fokus der Analyse stand. Die Untersuchung der Serie machte deutlich, dass der verheißungsvoll angerufene Aufbruch in eine autarke Alternative außerhalb bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse und damit einhergehender Zumutungen für die individual-anarchistische Hauptfigur *DANIEL* daran gekoppelt scheint, es sich in der Rolle des Endzeit-Papstes einzurichten. Wird ihm diese Rolle zunächst belächelnd zugeschrieben, affirmiert er sie im weiteren Verlauf jedoch immer bereitwilliger und verwandelt sich selbst in Form einer ostentativ zur Schau gestellten Protestmännlichkeit in einen kreativ-kapitalistischen Systemkritiker. Erweist sich dafür auf narrativer Ebene die findige affektökonomische Abschöpfung diffuser Ängste vor multiplen Krisen durch den Verkauf von Prepper-Notfallrucksäcken als handlungsauslösendes Element, konnte die Analyse posttelevisuelle Rahmungen, Taktungen und Distributionsformen als maßgebliche Elemente herausarbeiten, die der Tragetasche des seriellen Erzählens von *ENDZEIT* ihr eigenes mediales Webmuster und ihre Haltbarkeit verleihen. Deutlich wurde dabei auch, dass die spezifische Tragetasche von *ENDZEIT* Motive des Aufbrechens und Einrichtens nicht nur hinsichtlich der narrativen Fäden rund um *DANIEL* bündelt. Vielmehr situiert diese narrative Tragetasche die Serie auch innerhalb gegenwärtiger Wandlungsprozesse des Fernsehens und vermittelt das Aufbrechen tradierter medialer Konstellationen mit dem Sich-Einrichten innerhalb neuer medialer Relationierungen. Indem Serialität und damit einhergehende Rezeptionsmodi dabei tendenziell vom linearen Fernsehen entkoppelt und ins Internet verlagert werden, remediatisiert *ENDZEIT* letztlich auch ungleich verteilte vergeschlechtlichte Zuschreibungen von Aktivität und Passivität medialer Subjektivierungsweisen. Das Verhältnis von ›neuen‹ und ›alten‹ Medienkonstellationen des Fernsehens gestaltet sich im Fall von *ENDZEIT* insgesamt also durchwegs ambivalent.

Wurde das Sicherheitsdispositiv Notfall-Rucksack in der Analyse von *ENDZEIT* insbesondere als handlungsauslösendes Objekt perspektiviert, nimmt die in Abschnitt 3.3 vorgenommene Untersuchung der ersten Staffel von 7 vs. *WILD* die Notfall-Rucksäcke der Teilnehmer nicht nur als passive Speichermedien in den Blick, sondern diskutiert, inwiefern sie als kokonstitutiver Teil posttelevisueller Survival-Gefüge agieren. Die Analyse der posttelevisuellen Survival-Show konnte zeigen, dass den Rucksäcken im Rahmen der *YOUTUBE*-Serie eine – im Sinne Le Guins – buchstäblich tragende Rolle zukommt, indem sie Wissen, Materialitäten und Praktiken der sieben im Schwedischen Wald ausgesetzten Survival-Netzwerke als formgebende Gehäuse zusammenhalten und in ihrer Spezifik allererst kogenerieren. Indem die Detail-Studie den Blick weg von den (post)heroisch inszenierten Teilnehmenden und hin zu den tragenden Gelingensbedingungen der Serie und ihrer porträtierten Überlebenskonstellationen richtet, konnte tragenden, interdependenten und sorgenden Dimensionen von Sozialität, Materialität und Medialität nachgespürt werden, die seitens der Produktion und der Teilnehmenden der Serie womöglich nur kontraintentional adressiert wurden. Herausgearbeitet wurden diesbezüglich mannigfaltige, intermaterielle Gehäuse-Relationen, die von Flaschen, Kleidungsstücken, Rucksäcken und Speicherkarten über emergente Medienhaushalte und heterogene Teile der Rettungskette bis hin zur posttelevisuellen Serialität der Serie selbst reichen, welche Praktiken des Sich-Einrichtens im Risiko der kapitalozänen

Wildnis Plausibilität und Machbarkeit verleihen. Durch die Analyse dieser tragenden Formationen konnte auch gezeigt werden, dass diese Gehäuse-Konstellationen im Rahmen der ersten Staffel von 7 vs. WILD ebenso spezifische wie ambivalente Mann-Natur-Verhältnisse auf den Weg bringen. Evident wurde dabei, dass diese vergeschlechtlichen Relationierungen zur (eigenen) Natur eine kriegerisch-soldatische Grundierung aufweisen und einerseits über popkulturell informierte Referenzen auf Wikinger-Archetypen mythopoetische Konzeptionen einer ›tiefen‹ und qua ihrer vermeintlich geschlechtsspezifisch determinierten Naturverbundenheit ›authentischen‹ Ökomännlichkeit remedialisieren. Andererseits sind die serienspezifischen Ausformungen dieser Ökomännlichkeiten auf vielfältige Weise in affirmative Bezugnahmen auf das Soldatische eingelassen, wie nicht zuletzt Zitationen soldatischer Praktiken, Ästhetiken und Haltungen verdeutlichen. Evident wurde dabei jedoch auch, dass privilegiert visibilisierte kampfbetonte Ökomännlichkeiten nicht nahtlos im Register des Soldatischen aufgehen, sondern diskursive Tropen des (Überlebens-)Kampfes ästhetisch-habituell in den para-zivilen Bereich der Prepper-Logik übersetzen und dabei die freiwillige Risikonahme im Rahmen eines relativ abgesicherten Settings dezidiert mit popkulturell informierten Idealen (post)apokalyptischer Männlichkeiten verschalten. In der Analyse der diskursiven Regeln der Show, die Relationierungen von Wissen, Materialien und Praktiken eines vermeintlich ›echten‹ Survivals vorgezeichnet hatten, wurde zudem deutlich, dass ein entsprechendes formatspezifisches Regelwerk nicht nur die in der Gegenstandsauswahl zutage tretenden feinen Unterschiede differenter Abenteuer-Männlichkeitskonstruktionen in ein ernstes Spiel des Wettbewerbs zu stellen vermag. Vielmehr wurde evident, dass sich die diskursiven Aushandlungsprozesse des ›echten‹ Survivals darüber hinaus bereits vor Veröffentlichung der ersten Folge auch für Rezipient*innen der posttelevisuellen Outdoor-Szene selbsttechnologisch produktiv erwiesen hatten.

Postheroische Anrufungen von Gehäusekonstellationen posttelevisueller Medienhaushalte zogen sich als roter bzw. gelber oder militärgrüner Faden durch das gesamte Kapitel. Dass (post)televisuelles Fernsehen ein tragendes und durchaus verbindendes Element von Sicherheitsdispositiven sein kann, zeigte die Analyse insbesondere dann, wenn es im Kontext der untersuchten Beispiele galt, sich im Risiko einer Ausnahme-situation einzurichten. Die spezifisch angerufenen Praktiken des Einrichtens *in* und *durch* (post)televisuelle Medienhaushalte lassen sich somit auch als jeweils unterschiedliche geschlechterpolitische Haltungen im Kontext von potenziell lebensbedrohlichen Krisensituationen beschreiben, die in den Beispielen als Praktiken der Einkapselung, als Praktiken der Abkapselung sowie als Praktiken der Auskapselung vorstellig wurden. So suchten die Spots der Deutschen Bundesregierung und der erste PENNY-Clip, die allesamt im ersten Jahr der Covid-19-Pandemie entstanden sind, etablierte (post)televisuelle Medienhaushalte biopolitisch produktiv zu machen und durch Praktiken der physischen Einkapselung und Einigelung die Gelingensbedingungen viraler Übertragungsketten auszuhebeln und dadurch Wahrscheinlichkeiten flächendeckender Ansteckung zu minimieren. Wie die Analyse zeigen konnte, waren entsprechende diskursive Adressierungen der Schutzfunktion privater, häuslicher Räume und damit aufgerufene Motive der soldatischen Aufopferung dabei postheroisch-ironisch gebrochen. Dieser bewusste ironische Bruch erfüllt dabei die diskursstrategische Funktion, das liberal-demokrati-

sche Krisenmanagement mit seinen Aufforderungen zum freiwilligen Zuhausebleiben von autoritären Zugriffen auf Privaträume nicht nur inhaltlich, sondern durch den angeschlagenen Tonfall auch der Form nach zu differenzieren. Dadurch wurde es möglich, den altruistisch-solidarisch grundierten vorläufigen Verzicht auf gewohnte außerhäusliche Aktivitäten als akzeptable eigenverantwortliche Praktiken zu präsentieren, die kokonstitutive Ideale hegemonialer Männlichkeitskonstruktionen der Unabhängigkeit und Autonomie nicht vollends unterminieren. Sowohl der zweite PENNY-Clip als auch die Erzählung von ENDZEIT setzen das kleinfamiliäre Zuhause hingegen als besonders krisenanfälligen Ort in Szene, von dem es sich kraft eines Rucksacks abzukapseln gilt. Einmal, um versäumte Erlebnisse einer pandemiebedingt »verpassten« Jugend in einem intensivierten Abenteuer-Modus im Schnelldurchlauf nachzuholen. Ein anderes Mal im Sinne der Idee eines gesellschaftspolitischen Widerstands durch Praktiken des Aussteigens und der Abkapselung, die auf einem naiv-libertären Verständnis von individueller Freiheit aufbauen, welches Zuspitzungen des kritisierten Systems als Subjektivierungsschablone eher zugrunde liegt als darüber hinauszuführen verspricht. Zu etablierten (post)televisuellen Medienhaushalten setzen sich die am Beispiel von 7 vs. WILD untersuchten Abenteuer-affinen Ökomännlichkeiten schließlich am ehesten über Praktiken der Auskapselung in Relation. Wie deutlich wurde, verkommt das *gewohnte* häusliche Zuhause im Rahmen entsprechender Relationierungen zu einer, wenn nicht passivierenden, so zumindest hegemonial männliche Survival-Performances nahezu verunmöglichten Komfortzone. Als Kontrastfolie für viable Ökologien der heroisch-männlichen Selbstbehauptung ist damit eine romantisierete Vorstellung des Zuhauses als friedlich-harmonischer Wohlfühlort aufgerufen. Eine Vorstellung die – wie Stefan Schweigler (2025) in seiner medienkulturwissenschaftlichen Analyse von queer(end)en Verhandlungen des Zuhauses und darin wohnhafter negativer Affekte ebenso eindrücklich wie umfangreich herausgearbeitet hat – mit heteronormativ-patriarchalen Glücksversprechen korrespondiert und für queer(end)e Subjektivierungen wiederholt als Ort der Pein, des Schmerzes und der Scham in Erscheinung tritt. Wie zudem in der kontrastierenden Besprechung mit fürsorglich-aktivistischen Ökomännlichkeiten deutlich wurde, bestehen Einrichtungs-Praktiken der Auskapselung im Fall der Ökomännlichkeitskonstruktionen in 7 vs. WILD darüber hinaus paradoxerweise in einer instrumentellen Fürsorglichkeit für eine als Externalität verstandene Natur, die selbst als »wildes Gehäuse« erhalten bleiben soll – nicht zuletzt, um sich darin in immer neuen Abenteuern temporär einrichten und sich damit (post)heroisch als autonom überlebensfähiges männliches Subjekt beweisen zu können. Wie auch im Song deutlich wird, der diesem Zwischenfazit vorangestellt ist, scheint es den in diesem Kapitel besprochenen Beispielen im Gegensatz zu jenen des ersten Kapitels also insgesamt gesehen nicht genug, eine männliche Resouveränisierung durch die Ermächtigung über Dispositive der Schaltbarkeit zu erlangen. Um Autonomie (wieder) zu erlangen gilt es hier vielmehr, sich dem Häuslichen in seiner gewohnten Verfasstheit gänzlich zu entziehen: »Stecker raus, Sicherung ebenfalls, Haus verlassen, In die Felder fahren, Eingraben, Unter die Erde kriechen« (PETERLICHT 2003).

Wie diese zusammenfassende Besprechung der Befunde belegt, erweisen sich Inszenierungen, Anrufungen und eingemeindende Inanspruchnahmen posttelevisueller Medienhaushalte im Kontext von rezenten wie anhaltenden Ausnahmezuständen nicht

nur als überaus vielschichtig, sondern sind von einer geradezu grundlegenden Ambivalenz durchzogen. Gestützt wird die posttelevisuelle Reorganisation von Medienkonsum und Häuslichkeit dabei durch auf den ersten Blick offenere und fürsorglichere Modelle von Männlichkeit. Zugleich werden dabei jedoch immer wieder neu vergeschlechtlichte Ungleichverteilungen von Handlungsmacht aufgerufen, um der neuen Medienkonstellation Plausibilität zu verleihen. Die Analyse hat nicht zuletzt gezeigt, dass die Beispiele gerade aus dieser Ambivalenz eine jeweils spezifische geschlechterpolitische Produktivität ziehen und auf diese Weise auch mit der Reproduktion, Reaktualisierung, Umarbeitung und Verschiebung hegemonialer Machtverhältnisse beschäftigt scheinen. Als Sekundärergebnis der besprochenen Befunde identifiziere ich somit eine ganze Serie ambivalenter Figurationen hegemonial männlicher Zukünftigkeiten, die sich in den hier untersuchten Beispielen unter anderem an postheroischen Anrufungen des Soldatischen sowie an vermeintlich zwiespältigen naturbezogenen Relationierungen männlich-vergeschlechtlichender Handlungsmacht ablesen lassen. Diese Ambivalenzen programmatisch vorzustellen ist die Intention der nun anberaumten abschließenden Betrachtungen.