

Anna Isabell Wörsdörfer

Serielles Erzählen und kollektive Identitäten

Narrative Konstruktionen kulturellen
Bewusstseins in aktuellen
spanischen und lateinamerikanischen
TV- und Streaming-Serien

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	9
1 Zur Einführung: Serialität und Identitätskonstruktion	11
1.1 Ausgangslage	11
1.1.1 Ein Beispiel zum Einstieg	11
1.1.2 Erste definitorische Annäherungen	13
1.2 Zum Stand der Forschung	14
1.3 Arbeitsprogramm	15
1.3.1 Ziele und Themenstellung	15
1.3.2 Methodik	16
1.4 Zur Serienauswahl	17
1.5 Zum Aufbau dieses Buches	18

I Serialitäten

1 Fantastische Serialitäten	
Serielle Narrativierungen von Werwolf- und Zeitreisemotivik (LUNA, EL MINISTERIO DEL TIEMPO)	23
1.1 Das Serielle in der Fantastik	23
1.2 LUNA – der Werwolf	26
1.2.1 Mensch / Wolf: Ich-Spaltung und Doppelgängertum	27
1.2.2 Die Serialität der lykanthropen Verwandlung (synchron, diachron)	29
1.2.3 Das kulturelle Gedächtnis von Calenda – fundierende Erinnerung und Wieder-Holung im <i>libro</i> von Fray Bernardo de Espinosa	33

1.3 EL MINISTERIO DEL TIEMPO – die Zeitreise	36
1.3.1 «Una negociación a tiempo» (I.4) – der <i>Loop</i> als Strukturelement der Mission	37
1.3.2 «El tiempo en sus manos» (II.2) – Traumabewältigung über die Zeiten hinweg	40
1.3.3 «Cambio de tiempo» (II.13) – kontrafaktische Geschichte und die Konsequenzen	43
2 Serialitäten in Geschichte und Gegenwart	
Erbfolge-Erzählungen damals und heute (ISABEL, MONARCA)	47
2.1 Das Serielle in der Kultur	47
2.2 Zwei Familiendynastien: Trastámara und Carranza	49
2.3 Kastilische Thronfolge in Zeiten mittelalterlicher Staatskonsolidierung	53
2.4 Mexikanische Erbfolge in Zeiten der Tequila-Industrie	60
II Kollektive Identitäten: regional – national – global	
1 Regionale Crime-Narrative in LUNA	71
1.1 Hinführung: Blutspuren in der Provinz	71
1.2 Konzepte: Glokalisierung meets Ökokritik	72
1.3 Das Werwolf-Narrativ als globales Produkt	74
1.4 Umwelt-Verbrechen aus ökokritischer Perspektive	79
2 Auf dem Weg zur monarchisch-imperialen Einheit	
Der Umgang mit Andersgläubigen (Juden und Muslimen) in ISABEL	85
2.1 Zur Hinführung: Orthodoxie und Reichseinigung	85
2.2 Soziohistorische Entwicklung vor dem Hintergrund der spanischen Ethnogenese	87
2.3 Der Umgang mit <i>conversos</i> und <i>judíos</i> in ISABEL	89
2.4 Die muslimische Situation und die Eroberung von Granada	96
2.5 Fazit	101
3 Zwischen Drogenkartell und politischer Korruption	
MONARCA und die dunkle Seite von Mexikos nationaler Identität	103
3.1 Zur Einführung: Mediatisierte Bilder von Gewalt und Verbrechen	103
3.2 Inszenierte Mexiko-Stereotype: <i>narcotráfico</i> und korrupter Staatsapparat	104
3.3 Drogenkartell und Kultur der Gewalt	107
3.4 Mexikanische Politikultur: Korruption vs. Integrität	111
3.5 Bilanz	115

4 Das koloniale Erbe Spaniens

EL MINISTERIO DEL TIEMPO und <i>Los últimos de Filipinas</i>	117
4.1 «Tiempo de valientes»: Tragisch-heroische Ikonen der spanischen Kolonialgeschichte	117
4.2 Konzept und Kontext	119
4.2.1 Ikonisierung und Kriegshelden	119
4.2.2 <i>El sitio de Baler</i> und <i>Los últimos de Filipinas</i>	120
4.3 Vergleichende Analyse	124
4.3.1 Die Kirche, der Pfarrer und der Arzt	124
4.3.2 Die militärischen Anführer und die Soldaten	125
4.3.3 Das Spanienbild	128
4.4 Fazit	129

III Kollektive Identitäten: soziologisch

1 Adoleszente Identitäten

LUNA als spanische Teenager-Serie?	133
1.1 Zur Einführung: Die Pubertät als «Werwolf-Erfahrung»	133
1.2 Familienprobleme: Zusammenhalt in schwierigen Lebenslagen	134
1.3 Werwolf-Phänomenologie – polyvalenter Kontrollverlust in Adoleszenz und anderswo	137
1.4 Jugendprobleme: Liebe und Tod	144
1.5 Fazit	147

2 Elitäre Familienidentitäten in ISABEL und MONARCA

2.1 Einführende Gedanken oder: Ist Blut dicker als Wasser?	149
2.2 Formen familiärer Identität, Formen des Familiengedächtnisses	150
2.3 Elitefamilien damals und heute: Interkulturelle Herausforderungslagen	152
2.3.1 Königliche Vermählungen mit fremden Herrscherhäusern in ISABEL	152
2.3.2 Interkulturelle Ehen in MONARCA	154
2.4 Der Umgang mit Skandalen	156
2.4.1 Sexuelles Fehlverhalten und Queerness in MONARCA	156
2.4.2 Fernandos Seitensprünge in ISABEL	159
2.5 (Geistes-)Krankheit in elitären Familien	162
2.5.1 Juana la Loca und die Thronfolge in ISABEL	162
2.5.2 Die «Demenz» der MONARCA-Matriarchin und ihre Implikationen für die Familienlenkung	165
2.6 Zusammenfassung	166

3 Weibliche Identitäten

Historische Frauenbilder, kontroverse Geschlechterrollen und Emanzipation in EL MINISTERIO DEL TIEMPO	167
3.1 Die <i>condición femenina</i> in der Geschichte	167
3.2 Die Frau im kulturellen Gedächtnis Spaniens	169
3.3 Ausbruch aus traditionellen Geschlechterrollen: Amelia Folch und Irene Larra	171
3.4 Frauenbilder, Frauenschicksale: Die Frau als Hexe und als ‹Vampirin›	175
3.5 Das Emanzipationsnarrativ: Historische Vordenkerinnen des 20. Jahrhunderts	181
Bibliografie	187

1 Zur Einführung: Serialität und Identitätskonstruktion

1.1 Ausgangslage

1.1.1 Ein Beispiel zum Einstieg

Amazonas-Regenwald in der heutigen Wirklichkeit, Grenzgebiet zwischen Kolumbien und Brasilien. Leichenfund von vier weißen Missionarinnen auf indigenem Territorium. Agentin Helena Poveda aus Bogotá übernimmt die Ermittlungen – und stößt neben dem Rätsel der Mordtat auf ein Mysterium in ihrer eigenen Vergangenheit. Die kolumbianische Streaming-Serie *FRONTERA VERDE* (2019) führt in den Eingangssequenzen ihrer Auftaktfolge jene beiden zentralen Komponenten zusammen, die auch das analytische Grundgerüst der vorliegenden Monografie bilden: Serialität und Identität bzw. Identitätskonstruktion (im konkreten Fall -rekonstruktion). Das serielle Element ist motivisch im blutigen Resultat dieses vier- bzw. fünffachen Serienmords (exemplarisch Abb. 1–2) verwirklicht (denn es wird außerdem noch eine Indigene an einen Baum aufgehängt und mit herausgeschnittenem Herzen entdeckt) und findet sich, darüber hinaus, narrativ in der seriellen Episodenstruktur der Serie wieder. Der Aspekt der Identität wird sowohl in der Aufklärungsarbeit rund um die zunächst anonymen Mordopfer aufgenommen als auch in der Aufarbeitung der Familiengeschichte von Agentin Poveda selbst (ebenso wie in der ihres von seinem indigenen Stamm verstoßenen örtlichen Polizeikollegen Reynaldo Bueno in einem Nebenstrang).

Mit ihren realistischen und fantastischen Anteilen reflektiert die Serie zudem die Korpusauswahl dieser Arbeit, in der sich je zwei Serien der ersten und der



1–2 Zwei tote Missionarinnen
liegen mit blutigen Wunden auf
dem Waldboden, «La maniagua»
(I.1), min. 1:04 und min. 1:28

zweiten Kategorie wiederfinden. Überdies greift FRONTERA VERDE mit dem Gefahr ausstrahlenden ikonischen (Ur-)Wald in der regionalen Peripherie,¹ religiösen und ethnischen Konflikten zwischen Indigenen und post- bzw. neokolonialer Gesellschaft,² der stereotypen kolumbianischen Korruption, (trans-)nationaler wie familiärer Vergangenheitsbewältigung und selbstbewussten weiblichen Lebensentwürfen wesentliche Orte, Themen und figurale Konstellationen auf, die in variierenden eigenständigen Ausprägungen, neben anderen, gleichfalls Schwerpunkte der nachfolgenden Analysen darstellen. Erklärtes Vorhaben der Gesamtstudie ist es, die Konfigurationen von serielltem Erzählen und kollektiven Identitäten in diversen spatialen und soziologischen Spielarten auszuloten.

- 1 Zu raumsemantischen und ökokritischen Lesarten der Serie vgl. weiterführend Miljana Podovac / Taisa Kusturica: «FRONTERA VERDE: Towards ecocritical-decolonial image / cinema», in: *Cinema. Journal of Philosophy and Moving Image. Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento* 14 (2022), S. 116–132 und Benoît Bunnik: «Utiliser la série télévisée FRONTERA VERDE pour se représenter le territoire amazonien», in: *Bulletin de l'association de géographes français* 100.4 (2023), S. 496–512.
- 2 Vgl. Rebecca M. Stephanis: «Murder, myths, and medicine in the Amazon: Reflections of the colombian nation and state in FRONTERA VERDE (GREEN FRONTIER, 2019)», in: *Revista de Estudios Hispánicos* 9.2 (2022), S. 277–300, Podovac / Kusturica: «FRONTERA VERDE: Towards ecocritical-decolonial image / cinema» und kritisch zur indigenen Fremdrepräsentation Julia Brown: «FRONTERA VERDE / GREEN FRONTIER (2019): Amazonia from social media to Netflix», in: *Mediático* 6.10.2019, o. S.

1.1.2 Erste definitorische Annäherungen

Das sich von den lateinischen Termini ›identitas‹ (›Wesenheit‹) und ›idem‹ (›der-‹ bzw. ›dasselbe‹) ableitende Konzept der Identität besitzt zwei miteinander verknüpfte Bedeutungen: Zum einen bezieht es sich auf das klar umrissene Selbstverständnis, das jene Ziele, Werte und Überzeugungen enthält, die ein Individuum – oder eine Gruppe – für sich als wichtig erachtet und denen es – bzw. sie – sich verpflichtet fühlt.³ Identität, ob personal oder kollektiv gedacht,⁴ bezeichnet demgemäß die Persönlichkeit eines Einzelnen oder die charakteristische Eigenart einer Gemeinschaft. Indem sich diese spezifische Eigentümlichkeit über erlebte und gezielt geförderte Analogien und Übereinstimmungen – wie auch Abweichungen und Differenzen – konstituiert, integriert diese Definition auch die zweite Bedeutung von ›Identität‹ als einer erfahrenen ›Gleichheit‹ – gegenüber einer fremden ›Alterität‹ – in sich. Die hier im Fokus stehende kollektive Identität, das durch Übereinkunft und Identifikation entstandene soziale Konstrukt oder ›Wir‹-Bild einer Gemeinschaft, wird durch Verfahren der Kohärenzstiftung gesichert. Dabei sind jedoch nicht allein wiederkehrende, sondern auch neu sich entwickelnde Prozesse im Spiel, die die Identitätskonstruktion als ein unabschließbares Aushandeln im Spannungsfeld von Einheit und Differenz gestaltet.⁵

Daraus ergibt sich eine auffällige Parallele zur Serialität, die das Prinzip beschreibt, sich wiederholende und ggfs. dabei variierende Schemata in kulturellen Objektivationen jeglicher Art zu identifizieren.⁶ Als ordnungs- und bedeutungsstiftendes Instrument verleiht eine wahrgenommene Serialität der Identität bei ihrer Aushandlung somit stets eine konkrete Gestalt und narrative Konsistenz. Identitäten ist schließlich eine diskursive Verfasstheit und ein erzählender Charakter inhärent.⁷ Die TV- und Streaming-Serie, hier verstanden als ›of-

3 Helmut Fend: ›Das Konzept der Identität‹, in: Helmut Fend: *Identitätsentwicklung in der Adoleszenz*. Bern 1991, S. 16–28, hier: S. 17. Fend bezieht sich auf den psychologischen Ansatz von Alan S. Waterman.

4 Vgl. weiterführend zu beiden Varianten George Herbert Mead: *Mind, Self, and Society*. Chicago 1934 und Henri Tajfel: *Social identity and intergroup relations*. Cambridge 1982.

5 Vgl. Aleida Assmann / Heidrun Frieze: ›Einleitung‹, in: Aleida Assmann / Heidrun Frieze (Hg.): *Identitäten*. Frankfurt a. M. 1998, S. 11–23.

6 Vgl. Christine Mielke: *Zyklisch-serielle Narration*. Berlin 2006, Thomas Klein: ›Diskurs und Spiel. Überlegungen zu einer medienwissenschaftlichen Theorie serieller Komplexität‹, in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 2012, S. 225–239 und Sabine Sielke: ›Joy in Repetition. Acht Thesen zum Konzept der Serialität und zum Prinzip der Serie‹, in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 2012, S. 383–398.

7 Vgl. Paul Ricoeur: ›La première aporie de la temporalité: l'identité narrative‹, in: Paul Ricoeur: *Temps et récit. Band 3: Le temps raconté*. Paris 1985, S. 392–400.

fenes Kunstwerk»⁸, die solche Identitäten in Szene setzt, greift das beschriebene Grundmuster von (identischer) Wiederholung und (progressiver) Variation diskursiv auf, indem sie selbst einer doppelten Formstruktur⁹ aus begrenzten Einheiten, den Episoden, und dem Gesamtzusammenhang, der Serie, folgt und damit ihre «identitätsstiftende» gattungsspezifische Eigenart erhält. Vor diesem Hintergrund fußt die vorliegende Arbeit darum auf der grundlegenden Ausgangseinsicht, dass die beiden komplementären Elemente von Serialität, Repetition und Progression, sowohl für den seriellen Erzählvorgang als auch für die Entwicklung kulturellen Bewusstseins, einem zentralen Baustein der kollektiven Identität, konstitutiv sind.

1.2 Zum Stand der Forschung

Die Erforschung der hispanophonen Serienlandschaft wurde lange Zeit in Spanien selbst durch den Verschluss der einschlägigen Archive erschwert und erlebt erst mit deren Öffnung bzw. der Eröffnung des *Centro de Documentación* von *Televisión Española* (TVE) 1981 wie auch vor allem der Entstehung moderner Speichermedien, namentlich DVD und Blu-ray, einen allmählichen Interessensaufschwung.¹⁰ Dabei konzentrieren sich die Bemühungen auf diachrone wie synchrone Darstellungen des Mediums Serie,¹¹ aber auch auf die Entwicklungen televisiver oder internetbasierter Subgenres – bei den Untergattungen in Lateinamerika insbesondere auf die Telenovela.¹² Über die eigenen nationalen Grenzen

8 Vgl. Umberto Eco: *Opera aperta*. Mailand 1962 und Umberto Eco: «Tipologia della ripetizione», in: Umberto Eco: *Sugli specchi e altri saggi*. Mailand 1985, 125–146.

9 Vgl. Knut Hickethier: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991.

10 Vgl. Concepción Cascajosa Virino: «Formas y contenidos: las estructuras narrativas de la ficción televisiva en España», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid 2015, S. 15–33, hier: S. 15.

11 Vgl. exemplarisch Manuel Palacio: *Kleine (Sozial-)Geschichte des spanischen Fernsehens*. Marburg 2022 und Manuel Palacio: «Spanien: Modernität und Aufschwung der globalen Kultur in Fernsehserien», in: Julien Bobineau / Jörg Türschmann (Hg.): *Quotenkiller oder Qualitätsfernsehen? TV-Serien aus französisch- und spanischsprachigen Kulturräumen*. Wiesbaden 2022, S. 23–40.

12 Vgl. etwa exemplarisch zu Comedys, Telenovelas und Webserien Inmaculada Gordillo Álvarez: «La comedia televisiva: clichés, gags y estereotipos como base para el «buen» humor», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid 2015, S. 79–101, Finocha Formoso: «Narrativas de las telenovelas españolas: tipología y programación», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid 2015, S. 239–259 und Julio Moreno Díaz: «La creación de webseries: de usuarios de internet a productores de ficción», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*.

hinaus ist die hispanophone TV-, aber auch Streaming-Serie, die doch eine internationale Diffusion erlaubt, jedoch ganz im Gegensatz zu US-amerikanischen oder anderen europäischen (vor allem britischen) Serienproduktionen noch immer wenig bekannt und kaum erforscht, sieht man von einigen Ausnahmen, wie der in Spanien beliebten Langzeitserie CUÉNTAME CÓMO PASÓ (E 2001–2023) und frühen Kultformaten wie HISTORIAS PARA NO DOMIR (E 1966–1968) ab.¹³ Daran haben auch die jüngsten Netflix-Erfolge von LAS CHICAS DEL CABLE (E 2017–2020), LA CASA DE PAPEL (E 2017–2021) und ¿QUIÉN MATÓ A SARA? (MEX 2021–2022) wenig geändert. In der deutschsprachigen Romanistik befindet sich das Phänomen der TV-Serie überhaupt erst in der ersten forschersischen Erschließungsphase.¹⁴ Im Hinblick auf die hier im Mittelpunkt stehenden Subgenres der historischen und der fantastischen Serie kann die Untersuchung hingegen konzeptuell auf mehrere vorliegende Spezialstudien – mit einem allerdings überwiegend nicht-hispanophonen Korpus – zurückgreifen.¹⁵

1.3 Arbeitsprogramm

1.3.1 Ziele und Themenstellung

Von dieser forschersischen Bestandsaufnahme ausgehend, verfolgt die vorliegende Arbeit drei übergeordnete Ziele. Erstens soll die im internationalen Vergleich noch immer relativ unbekannte hispanophone Fernseh- und Streaming-Landschaft für eine breitere Zuschauerschaft erschlossen werden. So sollen zu Unrecht vernach-

Madrid 2015, S. 341–364. Zu den lateinamerikanischen Telenovelas vgl. insbesondere Barbara Dröschner: *Telenovelas. Ein melodramatisches Genre im Wandel. Die kolumbianische Telenovela in Zeiten des Streamings*. Berlin 2025.

- 13 Vgl. zu diesen exemplarisch Laura Pousa: «Another approximation to the Spanish series CUÉNTAME CÓMO PASÓ: the special episodes», in: *Matrizes* 11.2 (2017), S. 1–19 und Jörg Türschmann: «HISTORIAS PARA NO DORMIR: Eine frühe spanische Fernsehserie», in: Robert Blanchet / et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 417–434.
- 14 Vgl. etwa Sabine Schrader / Daniel Winkler (Hg.): *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate*. Marburg 2014 und Julien Bobineau / Jörg Türschmann (Hg.): *Quotenkiller oder Qualitätsfernsehen? TV-Serien aus französisch- und spanischsprachigen Kulturräumen*. Wiesbaden 2022.
- 15 Zu Historienserien vgl. José Carlos Rueda Laffond / Carlota Coronado Ruiz: *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid 2009, Gary R. Edgerton / Peter C. Rollins (Hg.): *Television histories. Shaping collective memory in the media age*. Kentucky 2001 und Mickaël Bertrand: *L'histoire racontée par les series*. Paris 2022. Zu fantastischen Serien vgl. Hannes Niepold: *Die phantastische Serie: Unschlüssigkeit, Bedeutungswahn und offene Enden: Verfahren des Erzählens in Serien wie TWIN PEAKS, LOST und LIKE A VELVET GLOVE CAST IN IRON*. Bielefeld 2016.

lässigte spanische und lateinamerikanische Serienformate aus ihrem anhaltenden globalen Schattendasein befreit werden. Die Untersuchung zielt zweitens auf eine stärkere Sensibilisierung für einen gesellschaftlich reflektierten Umgang mit dem – heutzutage wieder umkämpften – Begriff der Identität. In diesem Zusammenhang wirkt die Arbeit konkret daran mit, das Verständnis von kollektiven Identitäten als «natürlich gewachsenen Gebilden» zu widerlegen, indem sie den analytischen Einblick in deren hochgradig mediale und narrative Geformtheit offenlegt. Drittens schließlich soll das über die TV- und Streaming-Serie transportierte kulturelle Bewusstsein am Beispiel des hispanophonen Kulturraums in seiner Pluralität und Diversität erfasst werden, wobei spatiale und soziologische Frage- und Problemstellungen aufgrund ihrer dort spezifischen Prägekraft im Zentrum stehen: Das besondere spanisch-lateinamerikanische Verhältnis zu Regionalität, Nationalität und Globalität ergibt sich aus der imperialen Vergangenheit Spaniens als Weltreich, der postkolonialen Gegenwart und aktuellsten separatistischen Bewegungen. Der Blick auf die Familie, auf jugendliche und weibliche Identitäten zieht seine Relevanz aus der besonderen Rolle, der diesen sozialen Gruppierungen innerhalb des hispanophonen Raums beigemessen wird.

1.3.2 Methodik

In methodischer Hinsicht nähert sich die Arbeit dem Untersuchungsgegenstand einerseits über kulturwissenschaftliche Ansätze zu kulturellen Gemeinschaften und andererseits über narratologische Ansätze der Medien- und der Literaturwissenschaft. Aufbauend auf Jan Assmanns Überlegungen zur kulturellen Identität von Kollektiven¹⁶ werden TV- und Streaming-Serien als identitätssicherndes Wissen transportierende Texte gelesen, die einer Gemeinschaft über ihre normativen und formativen Qualitäten Orientierung und die Möglichkeit zur Selbstvergewisserung bieten. Serienformate werden gemäß der Assmann'schen Unterscheidung von ritueller und textueller Kohärenz als auf beide Stabilitätsfaktoren zurückgreifende mediale Mischformen analysiert, die die Ausbildung kulturellen Bewusstseins sowohl auf ritualisierend-wiederholende Weise (Rezeption) als auch auf textuell-variiere Weise (Thematik) betreiben. Darüber hinaus sind weitere Konzepte kultureller Kollektive von Astrid Erll und Ansgar Nünning im gedanklichen Hintergrund, mit deren Hilfe sich mediale Re- und Neumodellierungen als kritische Hinterfragungen kollektiver Identität begreifen lassen.¹⁷ Ein exponierter Stellenwert kommt dem Mythos als spezifischem Erzählmodus kollektiver Erinnerung und festem

16 Vgl. grundlegend Jan Assmann: «Kulturelle Identität und politische Imagination», in: Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2018, S. 130–160.

17 Vgl. Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hg.): *Literatur, Erinnerung, Identität*. Trier 2003 und Astrid Erll: «Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher

Bestandteil des kulturellen Imaginären zu. Auf formal-erzählerischer Ebene werden neben den konventionellen narratologischen Analysekatoren der Filmwissenschaft (etwa Bild- und Tonkanal, Kameraverhalten) und Literaturwissenschaft (etwa Zeitstruktur, modale Ordnung) speziell strukturanalytische Ansätze televisiver Seriennarration (etwa Typologie, Segmentierung, Rahmung), wie sie Markus Schleich und Jonas Nesselhauf vorgeschlagen haben, herangezogen.¹⁸

1.4 Zur Serienauswahl

Das aus den vier Serien ISABEL (E 2012–2014), LUNA, EL MISTERIO DE CALEDA (E 2012–2013), LE MINISTERIO DEL TIEMPO (E 2015–2020) und MONARCA (MEX 2019–2021) sich zusammensetzende Analysekorpus reflektiert in seiner generischen, inhaltlich-historischen und figural-charakterlichen Breite die Komplexität der hispanophonen Serienlandschaft im Hinblick auf die oben erörterte Themenstellung.

Die von Javier Olivares entwickelte und auf dem spanischen Sender TVE1 ausgestrahlte Dramaserie ISABEL, ein historisches Biopic, erzählt über drei Staffeln die Lebensgeschichte der kastilischen Königin Isabel la Católica (1451–1504) im Serial-Format. Während Staffel 1 die Jahre von Isabels Jugend bis zu ihrer Thronbesteigung fokussiert, widmet sich Staffel 2 schwerpunktmäßig der sogenannten Eroberung Granadas. Staffel 3 handelt von der schwierigen Thronfolgeregelung bis zum Tod Isabels. Die Serie nimmt in ihrem Verlauf innerkastilische und europäische Konflikte, dynastische Fragen, konfessionelle Auseinandersetzungen und die Expansionspolitik hinsichtlich der ›Neuen Welt‹ in den Blick.

LUNA, EL MISTERIO DE CALEDA ist eine von Laura Belloso und David Bermejo kreierte Mystery- und Crime-Serie, eine Fortsetzungsserie in zwei Staffeln, die auf dem spanischen Privatsender Antena 3 lief. Als die Untersuchungsrichterin Sara und ihre Tochter Leire ins abgelegene Bergdorf Calenda ziehen, werden beide vor Herausforderungen gestellt: Sara hat den Mord an ihrem Ehemann David aufzuklären, der in einer Vollmondnacht auf bestialische Weise umgebracht wurde. Leire lernt in ihrer neuen Schule Joel kennen, der sich im Verlauf als Werwolf entpuppt. LUNA setzt sich (im fantastischen Erzählstrang) mit Teenager-Problemen, Familie und Freundschaft auseinander und verhandelt (im realistischen Erzählstrang) Kapital- und Umweltverbrechen.

Die von den Brüdern Pablo und Javier Olivares konzipierte, vier Staffeln umfassende Serie EL MINISTERIO DEL TIEMPO, zunächst auf TVE1, in Staffel 3 aber

Kompaktbegriff», in: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin 2004, 3–22.

18 Markus Schleich / Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016.

auf Netflix ausgestrahlte Serie ist ein Hybrid aus Science-Fiction- und Historienserie¹⁹ und folgt formal dem Flexi-Narrativ. Über das serielle Motiv der Zeitreise versetzt sie die Mitglieder des titelgebenden fiktiven Ministeriums in jeder neuen Episode an Kristallisationspunkte der nationalen Vergangenheit – so etwa in die Zeit des mythischen Cid und ins *Siglo de Oro* zu Cervantes und Lope de Vega,²⁰ in die Phase des spanischen Unabhängigkeitskriegs²¹ und in die «wilden» 1980er-Jahre²² – die es stets vor verändernden Eingriffen zu bewahren gilt. Dabei diskutiert die Serie immer auch die philosophisch-ethische Frage, welche Maßnahmen erlaubt sind und welche nur wenigen herausragenden Individuen zuteilwerden.

MONARCA ist eine von Diego Gutiérrez kreierte mexikanische Dramaserie auf Netflix, die über zwei Staffeln im Serial-Format die Verwicklungen der elitären Familie Carranza erzählt, deren Vermögen von der Tequila-Produktion herührt. Die Serie setzt nach dem Tod des Patriarchen Don Fausto ein und stellt den Richtungsstreit seiner Kinder zwischen korrupter und redlicher Unternehmensführung dar. MONARCA thematisiert bei diesem Panorama auf die mexikanische Gegenwartsgesellschaft die Macht der Drogenkartelle und eines korruptierten Politapparats, die innermexikanische Transkulturalität, diverse Skandale und schließlich den kontroversen Einfluss familiärer Bindungen.

1.5 Zum Aufbau dieses Buches

Die neun Kapitel dieser Arbeit stellen exemplarische Einzelanalysen dar und können daher auch gesondert rezipiert werden. Sie sind nach drei großen Themenschwerpunkten gegliedert. In der ersten Gruppe «Serialitäten» gehen zwei

19 Vgl. José Carlos Rueda Laffond / Carlota Coronado Ruiz: «Historical Science Fiction: From Television Memory to Transmedia Memory in EL MINISTERIO DEL TIEMPO», in: *Journal of Spanish Cultural Studies* 17 (2016), S. 87–101.

20 Vgl. Alfonso Guerrero Ortega: «De espejos y libros. EL MINISTERIO DEL TIEMPO. 2x01: «Tiempo de leyenda»», in: *Hélice* 2 (2016), S. 81–87, Carmen María López López: «Puesto ya el pie en el estribo: Notas sobre los mundos posibles cervantinos en EL MINISTERIO DEL TIEMPO», in: Paloma Ortiz-De-Urbina (Hg.): *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del «Quijote»*. Berlin / New York 2018, Héctor Urzáiz: «¡Maldito Lope de Vega!: La polémica Cervantes-Lope en las pantallas de Hogano», in: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 24 (2018), S. 38–74 und Simon Brenden: «La presencia de Lope de Vega en EL MINISTERIO DEL TIEMPO», in: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 24 (2018), 75–93.

21 Vgl. Sira Hernández Corchette: «La forja de una nación: revisión y actualización del mito de la Guerra de la Independencia en la televisión española», in: *Journal of Spanish Cultural Studies* 18 (2017), S. 131–151.

22 Vgl. Concepción Cascajosa Virino: «Back to the Eighties: Nostalgia and the «transition culture» in EL MINISTERIO DEL TIEMPO», in: *Hispanic Research Journal* 21.1 (2020), S. 38–52 und Rodrigo López Martínez: «Almodóvar and *La Movida* in EL MINISTERIO DEL TIEMPO: Queering or pinkwashing the spanish democratic transition?», in: *Hispanic Review* 92.4 (2024), S. 641–665.

Aufsätze den seriellen Form- und Inhaltsstrukturen der nach ihren Wirklichkeitsbezügen eingeteilten Serien nach. Der erste Beitrag ist den fantastischen Serialitäten in LUNA und in EL MINISTERIO DEL TIEMPO gewidmet und stellt unter anderem heraus, wie die fantastischen Leitmotive des Werwolfs und der Zeitreise die Seriennarration auch diskursiv prägen. Die zweite Analyse beschäftigt sich mit den Serialitäten in den realistischen Serien des Korpus, ISABEL und MONARCA, und stellt deren jeweilige historische Ausprägungen in der mittelalterlichen und der gegenwärtigen Erbfolge-Narration heraus. In der zweiten Gruppe «Kollektive Identitäten: regional – national – global» befinden sich vier Aufsätze zu je einer der Korpusserien. Der Beitrag zu LUNA steht unter dem Fokus des Regionalen, das unter einer globalen und ökokritischen Perspektive betrachtet wird. Im nächsten Kapitel wird der Zusammenhang zwischen der politisch-imperialen und religiösen Einheit, wie er in ISABEL inszeniert wird, betrachtet. Die differenzierte Darstellung von Mexikos «nationalen» Problemen, Kartellwillkür und Politikkorruption, wird anhand von MONARCA analysiert. Schließlich ist die kritische Verhandlung der postkolonialen Vergangenheit am Beispiel der Philippinen Gegenstand der Analyse von EL MINISTERIO DEL TIEMPO. Die dritte Gruppe «Kollektive Identitäten: soziologisch» besteht aus drei Aufsätzen zu zwei Einzelserien und einem Serienvergleich. Mit LUNA rücken adoleszente Identitäten in den Blickpunkt, die im Prozess des Heranwachsens mit dem Werwolf-Motiv parallelgeführt werden. Die komparatistische Zusammenschau von ISABEL und MONARCA zeigt im Hinblick auf elitäre Familienidentitäten unveränderliche Grundstrukturen und historisch wandelbare Einstellungen hinsichtlich des Umgangs mit diversen familiären Herausforderungslagen auf. Der abschließende Beitrag zu EL MINISTERIO DEL TIEMPO besteht in einem breiten Panorama weiblicher Identitäten in ihrer historischen Fortentwicklung, das von der verfolgten Hexe über die feministische Vorkämpferin bis hin zur emanzipierten queeren Frau reicht.