

SCHÜREN

Anna Isabell Wörsdörfer

Serielles Erzählen und kollektive Identitäten

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



Anna Isabell Wörsdörfer
Serielles Erzählen und kollektive Identitäten
Narrative Konstruktionen kulturellen Bewusstseins in aktuellen
spanischen und lateinamerikanischen TV- und Streaming-Serien

Für Sara.
Danke für Deinen unerschütterlichen Glauben an mich.

Die Autorin

Anna Isabell Wörsdörfer forscht und lehrt als Privatdozentin an der Universität Münster. Nach ihrer Promotion 2015 in Gießen über *Literarische Mittelalterbilder im Frankreich des 18. Jahrhunderts* schloss sie 2023 ihre Habilitation im Rahmen eines von ihr geleiteten mehrjährigen DFG-Projekts in Münster ab. Die Arbeit ist 2024 unter dem Titel *Magie-Theater im 17. Jahrhundert. Frühneuzeitliche Illusions- und Inszenierungsstrategien in Spanien und Frankreich* erschienen und wurde 2025 mit dem Kurt-Ringger-Preis der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz ausgezeichnet. Zu ihren Forschungsinteressen zählen – neben magischer und ästhetischer Illusionsbildung und Erinnerungskulturen (vor allem Mittelalter und Französische Revolution) – inhaltliche und formale Serialitäten in TV- und Streaming-Formaten der Romania. Zu letzterem Schwerpunkt sind unter anderem Aufsätze zu LUPIN, L'ART DU CRIME, LA VALLA und LA RÉVOLUTION erschienen.

Anna Isabell Wörsdörfer

Serielles Erzählen und kollektive Identitäten

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

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Abbildungsnachweis

CEA Distribución / Vídeo Mercury Film (Abb. 26) • Cliffhanger / Onza Partners / TVE1 (Abb. 7, 27, 28, 38, 42) • Cliffhanger / Onza Partners / Netflix / TVE1 (Abb. 39–41) • Diagonal TV / TVE1 (Abb. 11–13, 20–22, 37) • Dynamo/Netflix (Abb. 1, 2) • Globomedia / Antena 3 Televisión (Abb. 3–5, 15–19, 29, 30–35) • Laureano (Abb. 25) • Lemon Studios / Stearns Castle / Ventanarosa Productions / Netflix (Abb. 10, 14, 23, 24, 36) • Pablo Uría (Abb. 6) • Anna Isabell Wörsdörfer (Abb. 8, 9)

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
info@schueren-verlag.de

© Schüren 2026

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen

Coverfoto Vordersseite: Frau in der Alhambra, © iStock, EyeEm Mobile GmbH

Coverfoto Rückseite: Arbeiter im blauen Agavenfeld in Tequila, Jalisco, Mexiko,

© iStock, javarman3

Druck: booksfactory, Stettin

Printed in Poland

ISBN 978-3-7410-0488-9 (OA)



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

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 (<i>ISABEL, MONARCA</i>)	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: Globalisierung 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	85
Der Umgang mit Andersgläubigen (Juden und Muslimen) in <i>ISABEL</i>	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 <i>ISABEL</i>	89
2.4 Die muslimische Situation und die Eroberung von Granada	96
2.5 Fazit	101
3 Zwischen Drogenkartell und politischer Korruption	103
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 Politkultur: 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 Herausforderungen	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 feminina</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

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist als *third book* in den rund zwei Jahren nach dem Abschluss meines Habilitationsverfahrens im Dezember 2023, schwerpunktmäßig von Frühsommer bis Spätherbst 2025, entstanden. Sie knüpft an meine medienwissenschaftlichen Vorarbeiten an, die ich neben meinen literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschungen seit 2019 auf- und kontinuierlich ausgebaut habe. In dieser Phase habe ich – unter Rückgriff auf ein sprachlich-kulturräumlich breiteres Serienkorpus – Modellstudien von spanischen, französischen und US-amerikanischen Serien und Detailanalysen zu exemplarischen Einzelszenarien auf zum Teil selbstorganisierten Tagungen an den Universitäten Gießen, Augsburg, Wien, Graz und Konstanz vorgestellt. Neben den daraus hervorgegangenen Sammelbandbeiträgen sind weitere Aufsätze in nationalen und internationalen Fachzeitschriften, darunter unter anderem die *Medienkomparatistik* und die *French Cultural Studies*, entstanden.

Auf Grundlage dieser vorausgehenden Vortrags- und Publikationsprojekte, der in jenen Kontexten geführten anregenden Diskussionen sowie der vielen reflektierten und detaillierten Gutachter-Feedbacks, war es mir möglich, die Untersuchung sowohl methodisch auf Fragen der narrativen Konstruktion kulturellen Bewusstseins hin zu vertiefen als auch thematisch im Hinblick auf eine spezifisch hispanische Serienauswahl zu schärfen und schließlich in den vorliegenden Rahmen der Zusammenschau von Serialität und Identität zu überführen. Darüber hinaus konnte ich bei der Konzeption auf den regen Austausch zum Serienkorpus mit meinen Studierenden in zwei von mir an der Universität Münster geleiteten Bachelor-Seminaren im Wintersemester 2020/21 und im Sommersemester 2025 zurückgreifen.

Mein besonderer Dank gilt Christian von Tschilschke, der dieses serielle ‹Seitenprojekt› parallel zu und schon während meiner Qualifikationsphase von Anfang an begleitet und gefördert hat, meinen beiden Hilfskräften Yolanda und Irem für ihre wertvolle Unterstützung bei der Beschaffung von Sekundärliteratur, Florian für die punktgenaue Einzelbeleglieferung ‹directamente desde España› sowie Tobias für die großzügige ‹infrastrukturelle Versorgung›. Ich danke darüber hinaus dem Schüren Verlag für die vertrauensvolle Zusammenarbeit bei der Herstellung dieses Buches und besonders Erik Schüßler für seine akribische Arbeit am Satz. Und nicht zuletzt möchte ich aus tiefstem Herzen Sara und Andreas danken, die mich immer wieder daran erinnern, was meine eigene Identität ausmacht.

Anna Isabell Wörsdörfer, im Dezember 2025

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 indiginem 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 Lebensorientierungen 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 seriellem 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 Filosofía e da Imagem em Movimento* 14 (2022), S. 116–132 und Benoit 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 unabsließbares Aushandeln im Spannungsfeld von Einheit und Differenz gestaltet.⁵

Daraus ergibt sich eine auffällige Parallele zur Serialität, die das Prinzip beschreibt, sich wiederholende und ggf. 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 Friese: «Einleitung», in: Aleida Assmann / Heidrun Friese (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 Ricœur: «La première aporie de la temporalité: l'identité narrative», in: Paul Ricœur: *Temps et récit. Band 3: Le temps raconté*. Paris 1985, S. 392–400.

fenes Kunstwerk⁸, 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 DORMIR (E 1966–1968) ab.¹³ Darauf 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 forscherschen 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 forscherschen 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 Dröscher: *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 séries*. 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 anhalten- den 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 Zusam- menhang 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 trans- portierte kulturelle Bewusstsein am Beispiel des hispanophonen Kulturrasms in seiner Pluralität und Diversität erfasst werden, wobei spatiale und soziologi- sche 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 Vergan- genheit Spaniens als Weltreich, der postkolonialen Gegenwart und aktuellsten se- paratistischen Bewegungen. Der Blick auf die Familie, auf jugendliche und weibli- che 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 ei- nerseits über kulturwissenschaftliche Ansätze zu kulturellen Gemeinschaften und andererseits über narratologische Ansätze der Medien- und der Literaturwissen- schaft. 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 ritu- eller 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-variie- rende 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 Hinterfra- gungen 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 Ass- mann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hoch- kulturen*. München 2018, S. 130–160.

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

Bestandteil des kulturellen Imaginären zu. Auf formal-erzählerischer Ebene werden neben den konventionellen narratologischen Analysekategorien 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 CALENDÁ* (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 CALENDÁ ist eine von Laura Beloso 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 Kristallisierungspunkte 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 herrührt. 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 korrumptierten 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 mondos 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 Corchete: «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 Politkorruption, 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.

I Serialitäten

1 Fantastische Serialitäten

Serielle Narrativierungen von Werwolf- und Zeitreisemotivik (LUNA, EL MINISTERIO DEL TIEMPO)

1.1 Das Serielle in der Fantastik

Nach Tzvetan Todorovs etablierter Definition des Fantastischen handelt es sich dabei um ein Störphänomen, bei dem, allgemein ausgedrückt, ein intrusives Ereignis für eine deutliche Irritation sorgt:

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie pour des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.¹

1 Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970, S. 29.

Die Wahrnehmung solcher Irritationen löst, so Todorov, eine epistemologische Krise aus, die sich im Empfinden einer grundsätzlichen interpretatorischen Unsicherheit manifestiert. Ältere Definitionen des Fantastischen rücken ebenfalls das Moment des (Ein-)Bruchs in den Mittelpunkt ihrer Bestimmung. So spricht etwa Pierre-Georges Castex von einer «intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle»² und Roger Caillois sieht den Kern des Fantastischen in der «rupture de l'ordre reconnu», in einer «irruption de l'admissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne»³. Besagte ‹Diskontinuitäten› können durch die Struktur des Seriellen ausgefüllt werden, wenngleich ebendiese paradoxerweise durch eine gewisse Regelhaftigkeit charakterisiert ist. Serielle Verflechtungen begünstigen in Wirklichkeit insofern die Wahrnehmung eines Ereignisses als Störfaktor, als jegliche Form der Wiederholung wiedererkennbare Muster in der Realität erschafft, von denen unsere durch Kontingenz und Überkomplexität geprägte Welt gerade *nicht* – zumindest nicht im Übermaß – durchdrungen zu sein scheint. Ausgeprägte Serialitäten können demnach *fantastische* Serialitäten darstellen.

Entsprechend sind im fantastischen Genre, sei es nun in literarischen oder in filmischen Medien verwirklicht und ausgestaltet, serielle Strukturen so auch omnipräsent. Sie treten auf sämtlichen Ebenen des Textes – auf inhaltlicher Makro- und Mikroebene wie auf Diskursebene – in Erscheinung und setzen sich zu angenommenen Linearitäten, Kausalitäten und Identitäten ins Verhältnis. Inhaltlich können sich fantastische Serialitäten im Chronotopos, also in der Raum-Zeit-Struktur, der Handlungsführung und der Figurendarstellung niederschlagen und sich dabei mitunter auch überlappen. Als Phänomen auf der temporalen Achse fantastischer Narrationen konkretisieren sie sich in allen Formen serieller (variierender) Wiederholungen, etwa in zyklischen Zeitstrukturen oder Zeitschleifen. Als exemplarische Fälle können Harold Ramis' Filmkomödie GROUNDHOG DAY (USA 1993) und Nacho Vigalondos Science-Fiction-Thriller LOS CRONOCRÍMENES (E 2007) angeführt werden.⁴ Im ersten Fall durchläuft die Hauptfigur Phil Connors denselben Tag, Marmeltiertag (2. Februar), immer und immer wieder, im zweiten gerät der Protagonist Héctor in eine Zeitschleife, wodurch er in der Vergangenheit verschiedenen Versionen seines Selbsts begegnet, was immer neue Konsequenzen in der Zukunft hat. In Carlos Fuentes' Kurzgeschichte *Aura* (Mexiko, 1962) wiederum erlebt der Held Felipe Montero, wie Geschichte und Gegenwart zyklisch verschmelzen und er selbst offenbar im-

2 Pierre-Georges Castex: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris 1951, S. 8.

3 Roger Caillois: *Au cœur du fantastique*. Paris 1965, S. 161.

4 Zum neuen spanischen Fantastik-Boom, exemplifiziert am Schaffen von Vigalondo vgl. weiterführend Amanda Ruiz Navarro: «De cronocrímenes y extraterrestres: Fantástico y ciencia ficción en Nacho Vigalondo», in: *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1.1 (2013), S. 135–150.

mer mehr in die Wiederholung eines früheren Lebens hineingezogen wird.⁵ Auf der spatialen Achse korrespondieren serielle Strukturen mit der typisch fantastischen Zwei- oder Mehrwelten-Struktur, sodass sich (differierende) räumliche Dopplungen ergeben. Beispiele dafür sind etwa Christopher Nolans Heist-Film INCEPTION (USA 2010), in der ein Gangsterteam über mehrere Traumrealitäten immer tiefer ins Unterbewusstsein des Opfers vordringt, und Guillermo del Toros Fantasy-Drama EL LABERINTO DEL FAUNO (E/MEX 2006), in dem das titelgebende Labyrinth die historische Realität von 1944 und eine fantastische Parallelwelt miteinander verbindet.⁶ Ángel Olgosos Anthologie *Los demonios del lugar* (Spanien, 2007) gestaltet in den verschiedenen *microrelatos* alltägliche Räume, in denen plötzliche Risse die Sicht in eine irreale Anderswelt eröffnen.⁷ Innerhalb der figuralen Konzeption schließlich ergeben sich Muster der Wiederholung beispielsweise durch die Inszenierung von Reinkarnationen, Ich-Spaltungen und Doppelgängertum. In Darren Aronofskys Horrorthriller BLACK SWAN (USA 2010) erfährt die Balletttänzerin Nina eine psychische Fragmentierung, die dazu führt, dass sie sich selbst als dunkles Spiegelbild wahrnimmt.⁸ In Juan Sanz' Kurzfilm EL DOBLE (E 2012) und Jorge Luis Borges' Erzählung *El otro* (Argentinien, 1972) trifft der Held auf die titelgebende Figur, ein offenbar identisches Gegenüber, was Fragen der Selbstwahrnehmung und eben der Identität aufwirft.⁹ Serialitäten finden sich im fantastischen Genre nicht zuletzt auch über transmediale Phänomene (etwa die Diffusion über unterschiedliche mediale Kanäle oder in Form von Fanfiction) und über mehrteilige Publikationsstrukturen – zu denen auch die episodisch segmentierte TV- und Streaming-Serie zu rechnen ist – wieder. In den beiden fantastischen Serien des Analysekorpus, LUNA und EL MINISTERIO DEL TIEMPO, werden serielle Muster allen voran durch die Werwolf- und durch die Zeitreisemotivik narrativiert, die im Folgenden einer genaueren Analyse unterzogen werden.

- 5 Zur Zeitstruktur in dieser Erzählung vgl. Nelson Rojas: «Time and tense in Carlos Fuentes' *Aura*», in: *Hispania. A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 61.4 (1978), S. 859–864.
- 6 Zur Raumgestaltung in del Toros Film vgl. Tanya Romero-González: «Espacios surrealistas: La tercera España en EL LABERINTO DEL FAUNO», in: *Revista de ALCESXXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film* 6 (2024), S. 241–288.
- 7 Vgl. weiterführend Ana Sofia Marques Viana Ferreira: «Luciérnagas bajo calaveras: Lo fantástico en *Los demonios del lugar*, de Ángel Olgoso», in: Brumal: *Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Research Journal on the Fantastic* 1.2 (2013), S. 245–260.
- 8 Vgl. Büke Sağlam: «Multiple Selves: Understanding the Nature of Dissociation in BLACK SWAN (2010)», in: Elizabeth Kovach / Jens Kugele / Ansgar Nünning (Hg.): *Passages: Moving beyond Liminality in the Study of Literature and Culture*. London 2022, S. 173–185.
- 9 Zur Identitätsproblematik in Borges' Erzählung vgl. Cristina Percoco: «Opening strategy and the self as illusion in Borges' *El otro*», in: *Variaciones Borges* 16 (2003), S. 109–120.

1.2 LUNA – der Werwolf

Die mythische Kreatur des Werwolfs ist in der gesamten abendländischen Kulturgeschichte verbreitet und bezeichnet eine Mischgestalt, einen Menschen, der sich zumeist bei Vollmond – selbstbestimmt oder aus Zwang – unter völligem Verlust der Kontrolle und seiner menschlichen Natur in einen Wolf bzw. eine wolfsähnliche Bestie verwandelt.¹⁰ Die seit der Antike über die Jahrhunderte hinweg stattfindenden Aktualisierungen des Werwolf-Mythos in Folklore und Literatur / Film stellen, je nach historischem Kontext, bestimmte Mytheme der Figur in den Vordergrund und bilden durch die immerzu vergegenwärtigende Wieder-Holung des Narratifs eine serielle Rezeptionslinie aus. Nach babylonischen Vorläufern, etwa im Gilgamesch-Epos¹¹ tritt der Werwolf im Alten Griechenland in einer Gruppe von Texten um den arkadischen König Lykaon¹² in Erscheinung, der für das heimliche Servieren von Menschenfleisch von seinem Gast, dem Göttervater Zeus, zur Strafe in einen Wolf verwandelt wird. In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellungswelt lassen sich drei neue Tendenzen im Hinblick auf die Kontextualisierung der Mensch-Tier-Verwandlung des Werwolfs unterscheiden: Ihre Bezüge zum Dridentum und zur kriegerischen Initiation in Männerbünden verorten sie erstens im Rituellen, zweitens entsteht durch die Beschäftigung mit der sogenannten Lykanthropie, einer Geisteskrankheit, ein medizinischer Fachdiskurs über den Werwolf und durch dessen imaginative Annäherung an den Teufelsbund und das Hexenwesen geht er drittens auch in den Bereich der Magie über.¹³ Mit dem 19. Jahrhundert wird der Werwolf zeitgleich mit der Entstehung seriell-industrieller Vervielfältigungstechniken zu einer beliebten Figur der

10 Vgl. hier und im Folgenden Keith Roberts: «Eine Werwolf-Formel. Eine kleine Kulturgegeschichte des Werwolfs», in: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen 1999, S. 565–582, Brian J. Frost: «The Werewolf Phenomenon», in: Brian J. Frost: *The essential guide to werewolf literature*. Madison 2003, S. 3–29 und Sabine Baring-Gould: *The book of were-wolves. Being an account of a terrible superstition*. New York 1973 sowie die Ausführungen zum Seriellen des Werwolf-Mythos in Anna Isabell Wörsdörfer: «Ein Serienkiller in der Provinz. Der Werwolf-Mythos zwischen Regionalität und Globalität in der spanischen TV-Serie LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ», in: Teresa Hiergeist / Daniel Winkler (Hg.): *Provinz in Serie*, zugleich Dossier von HeLix. *Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* 15 (2023), S. 148–163.

11 Darin verwandelt die Göttin Ishtar ihren Geliebten in einen Wolf.

12 Vgl. Aitor Freán Campo: «El mito del hombre lobo en la antigüedad», in: *Flor II* 30 (2019), S. 47–68.

13 Vgl. Mar Llinares García: «Lobishome. Las metamorfosis en lobo en las tradiciones europeas y gallega», in: *Memoria y Civilización. Anuario de Historia* 17 (2014), S. 123–148. Zur Verbindung zur Hexerei vgl. speziell Nicole Jacques-Lefèvre: «Such an impure, cruel and savage beast. Images of the werewolf in demonological works», in: Kathryn A. Edwards (Hg.): *Werewolves, witches, and wandering spirits. Traditional belief and folklore in Early Modern Europe*. Kirksville 2002, S. 181–198.

populärkulturellen Massenliteratur. Sein ideales Ausdrucksmittel findet er aber im Kino des 20. Jahrhunderts, das in den USA durch die Universal-Horrorfilme der 1940er-Jahre mit Lon Chaney jr.¹⁴ in der Rolle des Larry Talbot und in Spanien im Zuge des *fantaterror*-Booms mit einer mehrteiligen Werwolf-Reihe vor allem in den 1960er-/1970er-Jahren mit Paul Naschy¹⁵ als Waldemar Daninsky repräsentiert wird. Wie schon zuvor in der US-amerikanischen Serie *TEEN WOLF* (2011–2017) wechselt der Werwolf in LUNA von der großen Leinwand auf den kleinen Bildschirm, wobei die dem Mythos inhärenten inhaltlichen Serialitäten mit der Serien-Struktur des neuen Mediums korrespondieren. Im Folgenden beschäftigt sich die Analyse mit der Mensch-Wolf-Doppelidentität, der Serialität der lyanthropen Verwandlung und der in der Serie inszenierten Wieder-Holung eines Werwolffalls in einem fiktiven Zeugnis aus dem 16. Jahrhundert.

1.2.1 Mensch / Wolf: Ich-Spaltung und Doppelgängertum

Betrachtet man zunächst die Figurenkonzeption als solche, lässt sich aufgrund der Doppelnatur¹⁶ des Werwolfs – er ist halb Mensch, halb Tier – seine allmonatliche Transformation als Prozess einer wiederkehrenden Ich-Spaltung begreifen, bei der für die Figur grundsätzliche Fragen der Identität aufgeworfen werden und die zum Vorschein kommende bestialische Seite den dunklen Reflex seiner menschlichen Seite darstellt. In LUNA werden diese beiden Seiten anhand der Hauptfigur Joel inszeniert, dem Jugendlichen, der im Laufe der ersten Staffel entdeckt, dass ihn sein Vater Fernando, der Geschichtslehrer von Calenda, aufgrund seiner mythologischen und historischen Fachkenntnisse in einer Vollmondnacht von einer wolfsartigen Kreatur hat beißen lassen, um ihn in seiner Verzweiflung vor dem tödlichen Verlauf einer Krankheit zu retten.¹⁷ Als Mensch besitzt Joel ein empathisches, warmherziges Wesen: Der zunächst als Einzelgänger geltende, introvertierte Teenager entwickelt im Serienverlauf Gefühle für die neue Mitschülerin Leire und drückt diese beispielsweise darin aus, dass er ihr in anspruchsvoller Handarbeit eine Ballettstange¹⁸ anfertigt. In der zweiten Staf-

14 Zu diesem Genredarsteller vgl. weiterführend Mark Jancovich: «The Theme of Psychological Destruction: Horror Stars, the Crisis of Identity and 1940s Horror», in: *Horror Studies* 6.2 (2015), S. 163–175.

15 Mit bürgerlichem Namen: Jacinto Molina. Vgl. weiterführend David Torres: «Paul Naschy: La maldición del hombre lobo», in: *Revista de Occidente* 372 (2012), S. 117–124.

16 Zum Doppelgängertum in der aktuellen Literatur- und Filmlandschaft vgl. weiterführend die versammelten Beiträge in Jörg Türschmann / Noëlle Miller / Santiago Contardo (Hg.): *Der Wille zur Wiederholung II. Der Doppelgänger in Literatur und Film*. Wiesbaden 2025.

17 Vgl. José Ramón Ayerra: «Desaparecida» (1.6), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 12:40–15:25.

18 Vgl. Jesús Rodrigo: «Luna llena» (1.5), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 40:48–42:23.

fel wiederum werden er und seine Schulclique demonstrieren, dass gegenseitiges Vertrauen und bedingungsloses Eintreten für den anderen bei allen individuellen Unterschieden wahre Freundschaft ausmachen. Zunehmend offenbart sich also der sensible Charakter des Jungen, der hinter einer stillen Fassade ein tiefes Bedürfnis nach Nähe und Zugehörigkeit verbirgt. Dagegen entfesseln sich in der Gestalt des Wolfes sämtliche animalischen Triebe und lassen Joel jegliche Kontrolle verlieren, sodass er impulsiv, aggressiv und unberechenbar, mit potenziell tödlichem Ausgang für sein Gegenüber, handelt, was einen krassen Gegensatz zu seinem menschlichen Ich darstellt, der die innere Zerrissenheit seiner Figur eindrucksvoll verdeutlicht.¹⁹

Die durch seine gespaltene Werwolfnatur einsetzende Identitätskrise kündigt sich ab der Pilotfolge sukzessive an, indem ‹tierische› Aspekte wiederholt und in zunehmender Frequenz in seinen gewöhnlichen Alltag als Mensch einbrechen, solchermaßen fantastische Momente ausbilden. Am Ende der ersten Episode gelingt es ihm etwa auf unerklärliche Weise, ein Rudel jagender Wölfe im nächtlichen Wald zu bändigen,²⁰ um Leire vor einem Angriff zu bewahren – so wird das Mythem des *lobero* oder Wolfsführers²¹ aufgerufen und eine besondere Verbindung Joels zu diesen Raubtieren (offensichtlich deren Unterordnung unter das ‹Alphatier›) suggeriert. Der Jugendliche reagiert auf die Wahrnehmung dieser unverkennbaren Diskontinuitäten seiner bis dato als stabil angenommenen Identität – ihn überkommenen Erinnerungsfetzen über seine Verwandlung, die nicht im Bewusstsein seines menschlichen Ichs abgespeichert sind, er prägt ein übernatürlich feines Gehör aus, seine Knochen heilen nach einem Unfall ungewöhnlich schnell²² – mit Unverständnis und Furcht. Insbesondere die bestialischsten Anteile dieser in sich erkannten dunklen Seite stimmen ihn fassungslos, wie ein Gespräch mit Fernando belegt:

JOEL: ¿Qué es eso?

FERNANDO: Nada. Algún bromista que ... se ha dedicado a pintar la fachada.

JOEL: ¿Con sangre? [...] Puedo olerla. Todo el pueblo huele a sangre. [...] La sangre mi altera. Es como si algo salvaje creciera dentro de mí.²³

19 Zur Annäherung der Werwolf-Erfahrung zur Adoleszenzkrise des Teenagers vgl. das Kapitel III.1 dieser Arbeit.

20 Vgl. Jesús Rodrigo: «La leyenda» (I.1), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 1:16:10–1:17:40.

21 Die mythische Figur des Wolfsführers steht mit dem Werwolf-Mythos in Verbindung. Sie repräsentiert, vor allem in der französischen Folklore, einen Mann, der die besondere Fähigkeit besitzt, über ein Wolfsrudel Macht auszuüben. Alexandre Dumas, der Ältere etwa hat dieser Figur in seinem Roman *Le meneur de loups* (1857) verewigt. Vgl. (für Spanien) Jorge Fondebrider: «Loberos», in: Jorge Fondebrider: *Historia de los hombres lobo*. Madrid 2004, S. 261–272.

22 Vgl. Alexandra Graf: «El monstruo» (I.4), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 5:02–5:04, min. 5:27–5:29, min. 5:39–5:43, min. 11:41–12:35 und min. 19:58–20:30.

23 Jesús Rodrigo: «Luna llena» (I.5), min. 11:31–12:04.

Joel spricht unter Tränen; er vermag es nicht, den Bludurst einzuordnen, und versteht nicht, wie ein solch abstoßendes Verlangen Teil seiner Identität sein kann. Die erschreckende Erkenntnis des Doppelgängertums in seiner Person kommt ihm, nachdem er versehentlich – im wahrsten Sinne: nicht ganz er selbst – Leires Hund Kabúl getötet hat.²⁴

JOEL: ¿Cómo he podido hacerlo? Ese perro era lo único que le quedaba de su padre.

FERNANDO: Deja ya de castigarte, Joel. Cuando hiciste aquello, no eras tú.

JOEL: Soy un monstruo.

FERNANDO: Hijo, estabas fuera de control. Fue un accidente.²⁵

Joel sieht sich dementsprechend machtlos seiner gespaltenen Werwolf-Identität ausgesetzt und durchlebt sämtliche Problematiken, die eine solche Krise, in der die ursprüngliche Einheit seit dem Biss mit der seriellen Fragmentierung der Persönlichkeit verloren ging, mit sich bringen kann.

1.2.2 Die Serialität der lykanthropen Verwandlung (synchron, diachron)

Handlungszentraler Dreh- und Angelpunkt jeder Aktualisierung des Werwolf-Mythos ist seine Verwandlung vom Menschen zum Tier, die genuin von einem seriellen Muster bestimmt ist. In der Makrostruktur ist LUNA so auch auf synchroner wie auf diachroner Ebene durch ebendieses serielle Grundmotiv bestimmt. Erstens wird die Seriengegenwart chronologisch durch das *zyklische* Auftreten von Vollmondnächten strukturiert, in denen Joel und ein weiterer (bis kurz vor Staffelende anonymer) Charakter sich in die Bestie verwandeln und zugleich in besagten Nächten ein unbekannter Täter eine Mordserie (mit durchgeführten und versuchten Morden) in Gang setzt. In der ersten Staffel herrscht in vier Folgen – «La leyenda» (I.1), «Luna llena» (I.5), «Secretos» (I.9) und «El aullido» (I.12) – Vollmond, in der zweiten Staffel in zwei Folgen – «Las minas de plata» (II.3) und «Para siempre» (II.8) – sowie, als variierende Wiederholung, in einer Folge – «La noche de la luna nueva» (II.6) – Neumond. Zweitens birgt der jeder Verwandlung eines neuen Individuums vorausgehende Werwolfbiss ein serielles Moment, weil sich der Fluch *epidemisch* auf das/die nächste/n Opfer überträgt. Diachron führt dieser Umstand in der Serie über die Zeiten hinweg im dörflichen Milieu zu mehreren regelrechten Werwolfplagen: Die jüngste ‹Epidemie› kündigt sich in der Gegenwart an und ist die im Handlungsverlauf der ersten Staffel erlebte. Davor kam es 30 Jahre früher, in Raúls und Olivias Kindheit, mit mehreren

24 Alexandra Graf: «El monstruo» (I.4), min. 1:06:59–1:07:25.

25 Jesús Rodrigo: «Luna llena» (I.5), min. 7:11–7:44.



3 Leire spiegelt sich im Auge der Kreatur, «La leyenda» (I.1), min. 1:54

Morden zu einem Werwolfausbruch, bei dem auch ihr Vater ums Leben kam. Dieses Ereignis ist im kommunikativen Gedächtnis Calendas noch immer präsent. Und schließlich trieb ein Werwolf im 16. Jahrhundert sein Unwesen, wovon die (fiktive) Dokumentation des mit der Untersuchung der Vorfälle betrauteten (ebenfalls fiktiven) Inquisitors Fray Bernardo de Espinosa zeugt (die auf noch weitaus länger zurückliegende Ereignisse rückverweist). Sein Buch stellt demzufolge einen Speicher des kulturellen Gedächtnisses der Dorfgemeinschaft dar.

Die serielle Schwerpunktsetzung auf die Vollmondzyklen im Hinblick auf den Vorantrieb der Haupthandlung dient in LUNA im Besonderen auch dem Spannungsaufbau. In der ersten Staffel liegt der Fokus auf der Entdeckung und Ausgestaltung der geheimen Werwolf-Identität Joels (und des örtlichen Mathematiklehrers Salva). In der ersten Folge wird das Serienpublikum zunächst gemeinsam mit Sara und ihrer Tochter bereits in der Anfangssequenz²⁶ mit der Bestie konfrontiert. Nach einem vermeintlichen Wildunfall auf der nächtlichen Waldstraße nach Calenda blickt Leire für einen kurzen, von der Kamera zeitdehnend und in Detailaufnahme festgehaltenen Moment ins Auge der Kreatur (Abb. 3). Dessen Existenz wird solchermaßen visuell bestätigt. Das bernsteinfarbene Auge offenbart zusammen mit dem wahrnehmbaren Knurren die animalische Seite des noch nicht als solcher identifizierten Werwolfs.

Beim darauffolgenden Vollmond in Folge 5wohnt das Publikum, als nächstes Schritt der Enthüllung, Joels Verwandlung, dessen Identität somit erstmalig vollends in sein Bewusstsein tritt, unter kontrollierten Bedingungen, angeket-

26 Jesús Rodrigo: «La leyenda» (I.1), min. 0:01–2:37.

tet²⁷ im gesicherten Keller des Hauses, bei. Die Transformation, vor der er seine Kleidung²⁸ – sinnbildlich: das, was ihn menschlich macht – abgelegt hat, wird als schmerzhafter Prozess dargestellt, der, im Bildkanal (noch) nicht gezeigt, im Tonkanal von seinen qualvollen Schreien²⁹ begleitet wird. Der dritte Vollmond in Folge 9 offenbart die Gefahr, die von Joel ausgeht, als er sich aufgrund der turbulenten Umstände nicht zu Hause im ausgestatteten Keller, sondern in einem improvisierten Versteck, einer abgelegenen Hütte im Wald, verwandeln muss. Folge 12 steigert diese Spannung, da sich Joel in der vierten Vollmondnacht durch eine überraschende Sturmwarnung mit seinen Kameraden in der Schule eingesperrt sieht und fliehen muss, um die anderen keiner Gefahr auszusetzen. Als er sich zum Schutz der ihn verfolgenden Leire von der Brücke am Staudamm stürzt, wird der Beginn seiner Verwandlung erstmals von der Kamera eingefangen. Seine Augen leuchten kurz bernsteinfarben auf³⁰ wie die Iris der Bestie aus der ersten Folge, sodass eine visuelle Wiederholung, eine serielle Klammer, entsteht. Darüber hinaus wird in diesem Staffelfinale das wahre Wesen von Salva offenbar, den Joel in der Gestalt der Bestie bei seinem Ausbruch in Folge 1 zufällig biss. Das Serienfinale wird diese Enthüllung nochmals steigern, indem in Folge 8 der zweiten Staffel der erste Werwolf von Calenda, Licaón, im Ort sein Unwesen treibt. Widmete sich Staffel 1 der Aufdeckung der Werwolf-Identität, kreist Staffel 2 um die Entlarvung eines durch die jüngsten Ereignisse auf den Plan gerufenen Werwolfjägers. In serieller Variation dienen die Vollmondzyklen nun Joel und seinen Freunden, den inkognito agierenden Widersacher, der sich als Veras und Pablos leiblicher Vater Diego entpuppt, dingfest zu machen.

Die Thematisierung vergangener Werwolf-«Serien» über das diachrone Seriengedächtnis kommt in LUNA als Komplement der geschilderten synchronen Serienhandlung zum Einsatz, um Hintergrundinformationen zum Mythos – und zu seiner spezifischen Aktualisierung in der Serie – zu liefern. Die Reihe der Vorfälle führt vom aktuellen Ausbruch zurück in die jüngere und historische Vergangenheit, wobei besagte Werwolf-Informationen in der Gegenwart selbst performativ in die Handlung eingeflochten werden – so durch mit Spezialwissen ausgestattete «Expertenfiguren». In Episode 12 etwa informiert der abergläubische Gerardo, an welchen Zeichen – an Bisswunde, Aggression, Kontrollverlust, Nutzung der linken Hand – die Bestie als Mensch zu erkennen

27 Jesús Rodrigo: «Luna llena» (I.5), min. 1:12:31.

28 Die abgelegte Kleidung ist ein zentrales Mythem des Werwolf-Mythos, vgl. Roberts: «Eine Werwolf-Formel», S. 578f. In Maries de France mittelalterlichem Lai *Bisclavret*, einem der paradigmatischsten Texte der Werwolf-Literatur, verhindert das Verstecken der Kleidung durch die lasterhafte Ehefrau, dass sich der Titelheld zurück in einen Menschen verwandeln kann.

29 Vgl. Jesús Rodrigo «Luna llena» (I.5), min. 1:14:28–1:14:34.

30 Vgl. Jesús Rodrigo: «El aullido» (I.12), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 1:22:15.

ist,³¹ und der Arzt Manuel schildert aus medizinischer Perspektive die Symptome – Wutausbrüche, Gedächtnisverlust, nacktes Erwachen an ungewöhnlichen Orten, Veränderung der Hirnfunktion (z. B. durch plötzliches Linkshändertum) – der Lykanthropie.³² Dieser Wissensschatz wird in der Gegenwart im Hinblick auf die Abwehr und Beseitigung des Werwolfs oftmals angewendet: In Vollmondnächten zeichnet ein Unbekannter zum Schutz mit Blut Kreuze an Hauswände, auf dem Friedhof schmückt Eisenhut die Gräber zum Schutz der Toten und potenziellen Werwolfopfern wird durch Abergläubige bzw. Ein- geweihte Kopf und Herz entfernt, damit die Serie der Verwandlung unterbrochen wird.³³ Werden Informationen zum Mythos zwar auch durch moderne Kommunikationsmedien bezogen,³⁴ sind es vor allem traditionelle mündliche und schriftliche Zeugnisse, die das Wissen über den Werwolf weitertragen und so eines seriellen Moments nicht entbehren, wie Raúl gegenüber Sara kritisch kommentiert:

SARA: He revisado todas las declaraciones y la verdad es que cada vez estoy más convencida de que hay algo extraño en todo esto.

RAÚL: ¿Cómo extraño? ¿A qué te refieres?

SARA: La declaración de tu madre, la he leído. Su descripción del momento del crimen coincide exactamente con lo que dijo Damián y con lo que dijo Isabel. Raúl, por favor, es que los tres coinciden, coinciden en el temblor de la tierra, en el ruido del bosque y en el movimiento de los árboles.

RAÚL: No, Sara, ¿No te das cuenta? En este pueblo la gente se sugestiona con esas historias. Uno se lo cuenta a otro, a otro y al final todo el mundo cree que su primo es el hombre lobo.

SARA: Vale. Eso lo entiendo, pero es que todo es muy raro. Hay demasiadas coincidencias y esa gente no se conocía entre sí.

RAÚL: Las leyendas se extienden como una plaga, como la peste.³⁵

Es ist insbesondere Raúls und Olivias Mutter – Veras, Pablos und Tomás’ psychisch angegriffene Großmutter –, die traumatisiert vom gewaltsamen Tod ihres

31 Vgl. Jesús Rodrigo: «El aullido» (I.12), min. 26:21–28:39.

32 Vgl. Jesús Rodrigo: «El aullido» (I.12), min. 48:41–50:18.

33 Vgl. Jesús Rodrigo: «Luna llena» (I.5), min. 5:33–5:38, José Ramón Ayerra: «Secretos» (I.9), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 22:38–24:54 und Alexandra Graf: «Culpable» (I.10), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 1:12:56–1:14:22.

34 Vgl. José Ramón Ayerra: «Sangre» (I.3), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 56:27–56:30.

35 Vgl. Antonio Díaz Huerto: «Mentiras» (I.11), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 52:47–53:34.

Ehemanns vor 30 Jahren, den Mythos wachhält³⁶ und vor allem ihren jüngsten Enkel Tomás mit einer Lesart der damaligen Geschehnisse in Kontakt bringt, die damals – und wiederholt in der Gegenwart – auf einen Werwolf als Täter hindeuten. Tomás ist es wiederum, der die stets wiederkehrenden Mytheme durch Fachliteratur und allen voran ein historisches Buch zusammenträgt, sodass klar wird, dass die serielle Reihe des Werwolf-Mythos bis weit in die mittelalterliche und frühneuzeitliche Geschichte Calendas zurückreicht. Bei letzterem Werk handelt es sich um Fray Bernardo de Espinosas Bericht über die Ereignisse des Jahres 1532, der die audiovisuelle Werwolf-Darstellung der Serie in einem anderen (Text-Bild-)Medium, im Buch, seriell wiederholt und vergangenheitsvergängig zurückholt.

1.2.3 Das kulturelle Gedächtnis von Calenda – fundierende Erinnerung und Wieder-Holung im *libro* von Fray Bernardo de Espinosa

Für die Dorfgemeinschaft von Calenda stellt der Werwolfmythos eine fundierende Erinnerung innerhalb des kollektiven Gedächtnisses dar. Über Legendenbildung transformieren die Dörfler – wie auch schon ihre Vorfahren – mysteriöse unaufgeklärte Mordserien der Vergangenheit in erinnerte Geschichte, deren wiederholte Narration nach Jan Assmann dazu dient, eine Gegenwart, hier also: die erneute Mordserie, vom Ursprung her zu erhellen.³⁷ Fray Bernardo de Espinosas Werk *Calenda 1526–1564* fungiert als chronikalischer Fix- und Bezugspunkt und Speicher dieses kulturellen Gedächtnisses, der über die Werwolfimagination Gemeinschaft und Identität stiftet. Beinhaltet das Buch in der Perspektive der Werwolfgläubigen historisches Faktenwissen, repräsentiert es für die Skeptiker von Calenda innerhalb der Serie und in der außerfiktionalen Wirklichkeit eine erfundene Tradition im Sinne Eric Hobsbawms,³⁸ die nichtsdestoweniger durch ihre Inhalte und transportierten Überzeugungen Kontinuität mit der Vergangenheit – und damit Zugehörigkeit und Gruppenbewusstsein – erzeugt.

Espinosa dokumentiert in diesem Werk die Erlebnisse während seiner Nachforschungen im Jahre 1532, durch die er kraft seines Amtes als Inquisitor die seltsamen Vorfälle in der Gegend um Calenda erhellen soll. Sein Bericht besteht aus zusammengetragenen Informationen und gesammelten Anekdoten um die damalig kursierende Werwolfplage, die solchermaßen ein frühes Glied der leitmotivischen Werwolf-Serialität in LUNA darstellt. Historisches Kolorit erhalten seine

36 Vgl. David Jesús Rodrigo: «La leyenda» (I.1), min. 1:20:52–1:21:17.

37 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2018, S. 52.

38 Vgl. Eric Hobsbawm: «Introduction: Inventing Traditions», in: Eric Hobsbawm / Terence Ranger: *The Invention of Tradition*. New York 2012, S. 1–14.

Ausführungen durch die Einordnung seiner Investigation in den Kontext der frühneuzeitlichen Hexenverfolgung:

El prior de Sigüenza habíame alertado de las muchas prácticas de brujería e otros actos contrarios a las enseñanzas de Nuestro Señor e de la Santa Iglesia, que por esa circunstancia e otras el Santo Oficio de la Inquisición fuera convenido en gravissimo Concilio que avizorar ha los hechos propios en gentes herexes.³⁹

Den konkreten Anlass für Espinosas Reise bildet jedoch die mysteriöse Krankheit des örtlichen Priesters, Agustín Antonio Ceballos, der in seinen «delirios» von der Sichtung einer «bestia de maíor tamanho», eines «lobo [...] que] amblaba en posicion bipeda propia de humanos» in einer Nacht des «plenilunio», berichtet.⁴⁰ Der Bericht wirft die typischen Werwolf-Mytheme auf, die ebenfalls im Handlungsstrang der Gegenwart begegnen, sodass der Text eine weitere serielle Wiederholung etabliert. In Espinosas Anwesenheit ereignet sich ein neuer Fall, als ihm eine junge Witwe, die er selbst erst zwei Monate zuvor mit ihrem Ehemann verheiratet hatte, die Entdeckung der Werwolf-Identität des mittlerweile Verstorbenen anvertraut:

La luz dela luna llena brillaba sobre la noche e fazía baladí prender lumbre. Alcanzó la muller a ver en el suelo un resto de las ropas del marido fexas pedazos aunque no se viese sangre en esas. No tuvo tiempo la esposa de pensar más porque dixo perzibir un aliento animal. [...] Un animal o un monstruo. Diría esa que aquello era una mixtura entre un lobo de muxo maíor tamaño e una bestia. Pero lo mas estremecedor, lo mas espantoso, lo que le helo la sangre a la muller fue mirar a los ojos a la fiera e reconocer en lo profundo de su mirada un algo que en mirando al suo esposo a los ojos habia esa visto de la misma manera.⁴¹

So wird durch den identischen Blick auch das Serielle auf Figurenebene, das Doppelgängertum des Werwolfs, in diesem Zeugenbericht aufgerufen. Espinosas Dokumentation, die zuletzt auf eine Geheimgesellschaft zur Bekämpfung der Werwölfe, auf die «Santa Hermandad dos cazadores de homes lobo»⁴² näher eingeht,

39 Einzelne Seiten des Buchs von Fray Bernardo de Espinosa sind unter der folgenden Internetseite einsehbar: pablouria.es: <https://is.gd/OKXlyQ> (Zugriff: 1.8.2025). Die folgenden Zitate stammen aus dem dort gesichteten (unpaginierten) Material. Als Verweis wird darum der Kurzbeleg angegeben: Espinosa: *Calenda 1526–1564*, o.S.

40 Espinosa: *Calenda 1526–1564*, o.S.

41 Espinosa: *Calenda 1526–1564*, o.S.

42 Espinosa: *Calenda 1526–1564*, o.S.



4–5 Einwohner von Calenda versperren ihre Türen bei Vollmond, «Luna llena» (I.5), min 1:11:48 und min. 1:11:49

die in der Seriengegenwart in der zweiten Staffel breiteren Raum erhält, verleiht LUNA damit eine historische Tiefe und webt zugleich am Netz der tieferen Werwolf-Mythologie mit.

Neben dem Text, der, wie gesehen, wertvolle Informationen zum Werwolf-Fundus liefert, trägt auch die reiche Bebildung von Espinosas Bericht zur vergegenwärtigenden und repetitiven Wiederholung der Imagination bei. Die Miniaturen, die dem Werk zusammen mit altästhetischem Schriftbild und Ausdrucksweise eine markante (pseudo-)historische Authentizität verleihen, spiegeln gewissermaßen Vorstellungen und Maßnahmen im Kontext der Werwolf-Plage wider, die in der Gegenwart der Serienhandlung darstellerisch in Szene gesetzt werden (Abb. 4–5). Exemplarisch sei hier die Verriegelung der Häuser bei Vollmond angeführt (Abb. 6).

Aus einer außerfiktionalen Rezeptionsperspektive heraus wirkt der materielle Charakter des Mediums Buch darüber hinaus auch an der transmedialen Vermarktungsstrategie von LUNA mit,⁴³ die darin besteht, treue Fans der Serie durch zusätzliche Inhalte zu belohnen. Als Nebeneffekt ergibt sich ein weiteres Wie-

43 Zur transmedialen Promotion von LUNA über YouTube vgl. weiterführend die Ausführungen in Elpidio Del Campo Cañizares / Alicia de Lara González: «Corporate strategy in Spanish broadcasters through their series», in: *Revista de Comunicación Vivat Academia* 134 (2016), S. 23–47.



6 Erlebnisbericht über die Gewohnheiten der Bewohner Calendas bei Vollmond, Espinosa: *Calenda 1526–1564*, o. S.

zeugt, indem sie eine temporale Spanne von der Gegenwart aus entweder gen Vergangenheit oder gen Zukunft überbrückt.⁴⁴ Entscheidend ist dabei, dass bei diesem Reise-Konzept, das eine Verräumlichung von Zeit impliziert,⁴⁵ die temporale Trennung zwischen ‹Abfahrt› und ‹Ankunft› niemals der tatsächlichen Dauer der Reise entspricht.⁴⁶ Auf das Zeit-Konzept bezogen, bringt die Zeitreise also eine Diskrepanz zwischen der Rahmenzeit des äußeren Systems, d.h. der linearen Zeit, und der Eigen- oder personalen Zeit des / der Zeitreisenden hervor.⁴⁷ Neben diesem irritativen Element entfaltet die Zeitreise zudem eine serielle Logik in zweierlei Hinsicht: Zum einen erzeugen revolvierende Schleifen, paradoxe Rekapitulationen oder alternative Zeitstränge ein wiedererkennbares Geflecht von Motiven und Szenarien, die eine serielle (variierende) Wiederholung im Sinne einer Repetition wahrnehmbar machen. Zum anderen stellen Zeitreisen in die Vergangenheit Wieder-Holungen von Geschichte im Sinne einer Vergegenwärtigung oder temporalen Rückholung in den präsentischen Augenblick dar. Das Motiv erfährt selbst durch sein wiederkehrendes Auftreten in Literatur und Film eine se-

derholungsmoment, indem das Werwolfnarrativ über einen weiteren Kanal verbreitet und mythologisch weitergesponnen wird. Transmediale Initiativen sind in der Serie *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* nochmals um einiges präsenter. Diese Zeitreise-Serie steht nun im Mittelpunkt der weiteren Analyse.

1.3 EL MINISTERIO DEL TIEMPO – die Zeitreise

Bei der Zeitreise handelt es sich ebenfalls um ein fantastisches Motiv, insofern als sie mit der Linearität der chronologischen Zeit bricht, demnach Diskontinuität und damit Irritation er-

44 Vgl. Sabine Planka: «Einleitung», in: Sabine Planka (Hg.): *Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche*. Würzburg 2014, S. 9–27, hier: S. 10.

45 Vgl. Hannah Tröger: *Zeitreisen erklären. Herausforderungen für philosophische Modelle von Zeit und Identität*. Potsdam 2022, S. 8.

46 Vgl. David Lewis: «The paradoxes of time travel», in: *American Philosophical Quarterly* 13 (1976), S. 145–152, hier: S. 145 und Simon Keller / Michael Nelson: «Presentists should believe in time-travel», in: *Australian Journal of Philosophy* 79.3 (2001), S. 333–345, hier: S. 334.

47 Vgl. Tröger: *Zeitreisen erklären*, S. 11.

rielle Verwendung. Existieren in antiken Mythen und mittelalterlichen Sagen, wie etwa denjenigen von König Herla⁴⁸ oder von Dornröschen⁴⁹, mit der Vorstellung von passiv erlittenen Zeitsprüngen Vorläufer der Zeitreise, etabliert sich diese mit dem Boom der Science-Fiction im späten 19., frühen 20. Jahrhundert als festes, systematisch ergründetes Erzählelement in der Literatur. In enger Verknüpfung mit Wissenschaft und Technik (allerdings existieren auch ‹magische› Varianten der Bewerkstelligung) dient die Zeitreise zur Reflexion von Fortschrittsglauben und Zukunftsängsten in utopischen oder (meist) dystopischen Settings – letzteres etwa in H. G. Wells Schlüsseltext *The Time Machine* (1895). In der Spielart der Reise in die Vergangenheit richtet sich der Fokus auf Fragen der Veränderbarkeit oder Determination von Geschichte und Was-wäre-wenn-Szenarien. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Zeitreise ein zentrales Motiv des Hollywood-Films, allen voran mit Robert Zemeckis BACK TO THE FUTURE-Trilogie (1985–1989). Dass die Zeitreise immer auch ein Mittel zur narrativen Komplexitätssteigerung darstellt, zeigen jüngere Produktionen wie etwa die deutsche Netflix-Serie DARK (2017–2020). So gestaltet auch die spanische Serie EL MINISTERIO DEL TIEMPO, die durch den Gebrauch von «tiempo» in jedem einzelnen Episodentitel auch paratextuell einen seriellen Effekt kreiert, das für ihre Handlung zentrale Zeitreise-Motiv ausgesprochen kreativ aus: Die nachfolgende Untersuchung widmet sich am Beispiel dreier ausgewählter Episoden der Narrativierung einer Zeitschleife-Inszenierung auf formaler, eines intertemporalen Wiederholungzwangs auf inhaltlicher und eines alternativgeschichtlichen Szenarios auf makrostruktureller Handlungsebene.

1.3.1 «Una negociación a tiempo» (I.4) – der Loop als Strukturelement der Mission

Die vierte Folge von Staffel 1 («Una negociación a tiempo») führt das Agententrio Amelia, Julián und Alonso auf eine Mission im Kontext der Ursprünge des Ministeriums in die Zeit der Katholischen Könige: Der US-amerikanische Anwalt Dr.

- 48 Dieser sagenhafte König der Bretonen, wird auf seiner Hochzeit vom König der Zwerge in dessen Reich geladen. Mit einigen Reitern folgt er diesem in die Höhle und erbittet nach dem Fest ihre Rückkehr. Beladen mit Geschenken und einem Hund in seinen Armen kehrt Herla mit den Männern zurück, wobei sie erst von ihren Pferden steigen dürfen, wenn der Hund den Boden berührt hat. Als ein Reiter das Verbot ignoriert, zerfällt er zu Staub. Von einem Hirten erfahren die anderen, dass seit ihrem Eintritt ins Zwergenreich nicht Tage, sondern mehrere hundert Jahre vergangen sind. Da der Hund niemals auf die Erde springt, sind Herla und sein Trupp fortan dazu verdammt, auf ewig durch die Lande zu reiten. Bei dieser Erzählung handelt es sich um einen Inspirationsstrang für den späteren Mythos der Wilden Jagd.
- 49 Auch im Märchen von Dornröschen findet ein Zeitsprung statt, als Prinzessin und Schloss durch den Fluch der Fee in einen hundertjährigen Schlaf verfallen und die Handlung erst dann weitergeht, als der Prinz erscheint und Dornröschen wachküsst.

Stein vertritt die Nachfahren von Rabbi Abraham Levi, dem Urheber des *Buchs der Türen*, auf dessen Grundlage das Zeitministerium errichtet wurde. Die Ahnen drohen Klage zu erheben, weil der Rabbi und dessen Familie nicht, wie von Isabel la Católica (1451–1504, kastilische Königin seit 1474)⁵⁰ im Austausch für die Geheimnisse des Buchs versprochen, im Zuge der spätmittelalterlichen Judenverfolgung geschützt wurden, sondern Levi auf Geheiß des Inquisitors Tomás de Torquemada⁵¹ auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde. Die Patrouille hat die Aufgabe, den jüdischen Gelehrten zu retten, um zu vermeiden, dass das Ministerium eine hohe Summe an Entschädigung zahlen muss und der Öffentlichkeit die Existenz der geheimen Regierungsorganisation bekannt wird. Das Grundproblem der Mission besteht darin, dass sich die betreffende Tür ins Jahr 1491 in einer Zeitschleife befindet.

Der Sicherheitschef Ernesto fasst den drei Agenten gemeinsam mit Salvador und Irene die Schwierigkeit ihrer Aufgabe in einem Briefing wie folgt zusammen:

ERNESTO: En esta misión tenemos tres problemas a tener en cuenta. Problema número 1: la única puerta para llegar a Toledo en 1491 es la puerta 148. Y da al mismo día de la ejecución, es decir al 12 de mayo.

AMELIA: ¿No hay otra puerta ese año?

ERNESTO: La puerta más cercana da al 1486. Ese quiere decir que deberíamos permanecer allí unos cinco años hasta llegar el momento. Lo cual nos lleva al segundo problema: la puerta 148 está en un permanente bucle temporal. Quiere decir que cada vez que se cruza se está en el mismo día. [...]

IRENE: Eso significa que tenéis que volver ese mismo día. Pasadas 24 horas, la puerta se cierra y quedaríais atrapados en el pasado, hasta poder encontrar una puerta temporal cercana ... y eso supondría tener que esperar el año 1500.

AMELIA: Eso significa ...

SALVADOR: Que deberán viajar al amanecer para aprovechar la luz del día ... Porque otro problema que tienen es que la puerta de salida está en Illescas, a 40 kilómetros de Toledo.⁵²

- 50 Königin Isabel wird in dieser Einzelepisoden von *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* von derselben Schauspielerin, Michelle Jenner, gespielt, die die Titelrolle im Biopic *Isabel* über drei Staffeln hinweg übernahm. Kurioserweise handelt es sich beim Schauspieler von Julián, Rodolfo Sancho, um denselben, der in der Historiensei Isabels Ehemann Fernando von Aragon spielt. In der Sequenz, in der Julián auf Isabel trifft, äußert dieser einen metafiktionalen Kommentar, «juraría que la conozco de algo» (Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2015, min. 43:22–43:23), der wissende Serienfans für ihre Zuschauertreue belohnt.
- 51 Zu Torquemada und der Spanischen Inquisition vgl. Leandro Martínez Peñas: «Fray Tomás de Torquemada y los Reyes Católicos», in: Leandro Martínez Peñas: *El confesor del rey en el antiguo régimen*. Madrid 2007, S. 166–177. Zur Situation der Juden zur Zeit der Katholischen Könige vgl. auch das Kapitel II.2 dieser Arbeit.
- 52 Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 16:41–17:49.

Diese inhaltlich hochkomplexe temporale Ausgangslage macht sich die Serie zunutze, um das der Zeitschleife inhärente Kernmerkmal der seriellen Wiederholung narratologisch zum Knotenpunkt der Episode zu machen.

Amelia und ihre beiden Mitstreiter erleben die Mission in dieser Folge insgesamt vier Mal, wobei sich die Sequenzen – Soldaten holen Levi aus der Zelle ab, die Patrouille wohnt der Prozession seines Autodafe bei, ist dann anwesend beim Prozess und schließlich brennt der Rabbi auf dem Scheiterhaufen – jeweils leicht voneinander unterscheiden. Die durch die variierende Wiederholung hergestellte Serialität hat mehrere Funktionen, wie an der Szene der Prozession besonders deutlich wird. Die erstmalige Darbietung macht das Fernsehpublikum mit den Gegebenheiten bekannt: Der Rabbi, mit einem Sanbenito auf dem Kopf und einer Kerze in der Hand, wird von geistlichen Würdenträgern durch eine dicht bevölkerte Straße geleitet. Von den Schaulustigen wird Levi als *hereje*, *infiel* und *marrano* beschimpft, seine Ehefrau steht weinend und hilflos am Straßenrand. Das Trio sieht den Verteidiger des Rabbi vorüberziehen und ein Straßenhund hebt das Bein gegen Alonso.⁵³ Beim zweiten Erleben kommentiert Amelia die für sie und die Agenten, nicht aber für die mittelalterlichen Figuren wahrnehmbare Wiederholung: «Fijaos... Todo se repite como ayer... Ahora levantarán al niño en volandas.»⁵⁴ Und auch Julián bemerkt auf Alonsos Empörung, wieder vom Hund angepinkelt worden zu sein: «No dirás que no estabas avisado.»⁵⁵ Diese erste Repetition inszeniert und expliziert also die (grundsätzlich schwer zu überwindende) Unveränderlichkeit der Vergangenheit – und somit die Schwierigkeit der gesamten Mission. Beim dritten Erleben flüstert Julián die Insultationen gegen den Rabbi, bevor sie die aufgebrachte Menge hinausschreit.⁵⁶ Juliáns Wiederholung kommt einer Herausstellung des Judenhasses und in der Art seiner eigenen Artikulation einer sich von diesem distanzierenden Haltung gleich. Alonso versucht in diesem Anlauf, sich durch einen Platztausch einer erneuten unangenehmen Begegnung mit dem streunenden Hund zu entziehen, und wird doch wieder zu dessen Opfer, was Julián zum Kommentar veranlasst: «Es el destino. Hay cosas que no se pueden cambiar.»⁵⁷ Hatte diese Wiederholung hinsichtlich der xenophoben Beleidigungen einen ernsten Hintergrund, zeitigt die Einlage mit Hund einen komischen Effekt. Beim letztmaligen Erleben der Mission wird die Prozessionshandlung ausgelassen.

Die jeweiligen Maßnahmen zur Rettung des Rabbis bestehen erstens in der Einschleusung von Juan López de Castillejo als Levis Verteidiger, einer Koryphäe für mittelalterliches Recht aus dem späten 19. Jahrhundert, zweitens der Fälschung ei-

53 Vgl. Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 19:55–21:19.

54 Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 32:29–32:33.

55 Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 32:58–33:00.

56 Vgl. Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 45:04–45:18.

57 Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 45:28–45:30.

ner päpstlichen Bulle zur Begnadigung des Rabbis und drittens in der Erwirkung einer Intervention von Königin Isabel, die stets im Detail einen entsprechenden Einfluss auf die Ausgestaltung der zentralen Prozessequenz haben, in der Konsequenz aber nichts am unumstößlichen Urteil Torquemadas ändern, der am Ende immer lakonisch den Satz wiederholt: «Por la autoridad que me ortoga la Santa Iglesia, yo, Tomás de Torquemada, condeno a este hombre a la muerte en la hoguera.»⁵⁸ Erst im vierten und endlich erfolgreichen Versuch, Levi aus den Fängen der Inquisition zu befreien, findet eine serielle Variation des Ausgangs in ebendiese Richtung statt. Diese basiert auf einem weiteren seriellen Phänomen, das nicht die Zeit-, sondern die Figurenebene anbelangt: Bei Tomás de Torquemada handelt es sich nämlich um das exakte Ebenbild von Ministeriumssicherheitschef Ernesto, wie die Patrouille ihren Vorgesetzten bei der Rückkehr nach ihrem ersten Scheitern berichtet.⁵⁹ Auf der Serialität der physischen Identität Torquemadas mit dem ‹Doppelgänger› Ernesto – dieser ist in Wahrheit sein Vater – gründen die Agenten ihre finale Strategie, den Inquisitor vor Prozessbeginn durch Ernesto zu ersetzen, war doch bisher immer die *Person* Torquemadas das Problem. Zwar kommt es zu einem diese Aktion verkomplizierenden Zwischenfall, als der echte Torquemada aus seinem Arrest flieht, im Gerichtssaal auftaucht und seinem Double gegenübersteht. Die anwesende Menge deutet die geschaute Identität der beiden zeitgemäß als Hexerei und Teufelswerk,⁶⁰ was Ernesto in echte Gefahr bringt. Kann der Rabbi durch diese unvorhergesehene Ablenkung endlich fliehen und in Sicherheit gebracht werden, kommt auch Ernesto am Ende durch Alonsos Eingreifen frei.

Aus narratologischer Sicht fungiert die Zeitschleife in dieser Episode also als Reflexion über die Funktionsweise serieller Erzählungen selbst. Durch die erzwungene Wiederholung desselben Tages entsteht eine aus Invarianz und Variation zusammengesetzte Struktur, die formal das Spannungsverhältnis von Repetition und Modifikation produktiv macht. Die Öffnung der Schleife ergibt sich schlussendlich makrostrukturell erst durch die kreative Überlagerung von Serialität auf Zeit- und Figurenebene.

1.3.2 «El tiempo en sus manos» (II.2) – Traumabewältigung über die Zeiten hinweg

In der zweiten Folge der zweiten Staffel («El tiempo en sus manos») stößt der neue Agent Pacino (mit bürgerlichem Namen Jesús Méndez) zur Patrouille, als er bei einem Polizeieinsatz im Jahr 1981 einen auf frischer Tat ertappten Mörder durch eine

58 Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 26:24–26:34, min. 35:37–35:47 und min. 47:25–47:35.

59 Vgl. Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 27:17–27:40.

60 Vgl. Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), min. 1:01:10–1:01:21.

im Ministerium noch nicht registrierte Zeitreisetür in einem Schrank in die Serien-gegenwart des Jahres 2016 verfolgt. Bei dem Täter, Francisco Morán, handelt es sich um einen Serienmörder, der via Zeitreise bereits 1946 und zu anderen vergangenen Zeiten blonde alleinerziehende Mütter – insgesamt 25 – vor den Augen ihrer jungen Söhne umgebracht hat. Gleichzeitig spendet er immer wieder viel Geld an ein Waisenhaus, das diese Kinder aufnimmt. Wie die Ermittlungen ergeben, wurde Morán 1886 selbst Opfer eines identischen Gewaltverbrechens: Sein Vater tötete auf dieselbe brutale Weise seine Mutter, was er als Kind, versteckt im Schrank, mitansehen musste. Als Erwachsener wiederholt er dieses Trauma zwanghaft. Pacino, der sich als Neuling über die Ministeriumsregel der unbedingten Vergangenheitswahrung hinwegsetzt, gelingt es durch die Eliminierung von Moráns gewalttätigem Vater im Jahr 1886, die spätere Mordserie des Sohns zu verhindern.

Der Schlüssel zur Lösung dieses Kriminalfalls liegt in der Erkenntnis seiner Serialität. Im eigenen Erleben der Ereignisse in der calle Antonio Grilo, 28 (die Adresse lässt ihn bereits aufhorchen) wird sich Pacino im Jahr 1981 bewusst, dass es bei dem per Polizeifunk gemeldeten Fall häuslicher Gewalt mehr als nur ein paar vage und zufällige Parallelen zu einem verhängnisvollen Mordfall gibt, in dem sein Vater 1946 ermittelte: «otra vez lo mismo no, coño.»⁶¹ – das Vorgehen des Täters ist, so erkennt Pacino, identisch. Im Falle von 1946 führt die weitere Ereigniskette dazu, dass sich der Vater das Leben nimmt. In der Zusammenarbeit mit dem Ministerium arbeiten Pacino und das Agententeam recht bald auf Basis der Aussage des ersten und durch Vergleich der beiden Morde – «El asesinato que estoy investigando no es primero que ocurre en esa casa. Hubo otro en 1946»⁶² – ein Muster heraus:

SALVADOR: Hay unas víctimas [...]. Carmen Salgado. También madre soltera,

29 años ... Año 1946.

IRENE: Como la mujer que mató en 1981. ... Entonces, hay más muertes, estoy segura.⁶³

Die Wiederholungen im Persönlichkeitsprofil der Opfer und ihrer Lebenssituation – sie flohen beide (bzw. alle) vor einem gewalttätigen Ehemann – führen zur seriellen Anhäufung der Leichen. Als Hausbesitzer vermietete Morán den ahnungslosen Hilfsbedürftigen stets dieselbe Wohnung in besagtem Gebäude. Werden im Kellergeschoss des Hauses im weiteren Handlungsverlauf acht Leichen gefunden, geht das Ministerium von insgesamt 20 toten Frauen aus.⁶⁴ Hinter diesem kriminellen Wiederholungsmuster steckt ein weiteres serielles Phänomen.

61 Marc Vigil: «El tiempo en sus manos» (II.2), in: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. E 2016, min. 7:57–7:58.

62 Marc Vigil: «El tiempo en sus manos» (II.2), min. 27:34–27:40.

63 Marc Vigil: «El tiempo en sus manos» (II.2), min. 32:46–33:04.

64 Vgl. Marc Vigil: «El tiempo en sus manos» (II.2), min. 38:43–45:27.

In der Befragung des Täters dringt Pacino in der Zusammenfassung der identischen Details aller Fälle zur Ursache von dessen Handeln vor:

MORÁN: ¿Qué fue de tu padre?

PACINO: Se suicidió. Por tu culpa.

MORÁN: También te dejé huérfano. Somos todos víctimas.

PACINO: Tú no eres una víctima... víctimas son las mujeres que mataste y sus hijos... ¿A cuántas has matado?

MORÁN: Muchas.

PACINO: ¿Muchas? Todas madres de un niño... ¿Por qué?

MORÁN: Porque tanto dolor no se puede soportar solo.⁶⁵

In seiner Aussage lässt Morán deutlich durchblicken, dass er dasselbe furchtbare Verbrechen erlebt hat, er sich selbst als erster Leidtragender in einer langen Reihe sieht. Aufgrund dieses Gewalterlebens hat der Täter ein (Kindheits-)Trauma ausgeprägt, dass ihn Jahre später dazu veranlasst, das Verbrechen als Versuch seiner Bewältigung zu wiederholen, um auf diese Weise das erlittene immense Leid zu reduzieren und fatalerweise durch Vervielfältigung auf andere – nun: seine – Opfer zu übertragen. Der Zusammenhang von Trauma und Wiederholung ist hier also im Phänomen der Reinszenierung zu sehen.⁶⁶ Die Tatsache, dass Morán bei seinem Vorgehen als Serientäter beim finalen Verschwinden durch den Zeitreiseschrank immer die Verabschiedung «Hasta nunca»⁶⁷ wiederholt, bestätigt diese Auslegung.

Bei der (Auf-)Lösung des Falls spielen am Ende dieser Episode noch weitere Serialitäten eine Rolle. Zum einen werden zwei Handlungsstränge parallelisiert: Amelia und Alonso, die glauben, Pacino sei regelwidrig ins Jahr 1946 gereist, um seinen Vater zu retten, sehen sich der gleichen Täter-Opfer-Konstellation im Apartment der calle Antonio Grilo ausgesetzt, wie Pacino, der tatsächlich ins Jahr 1886 gereist ist, um ebendiese Situation für Morán zu verändern. Im ersten Fall (1946) ist der erwachsene Morán der Täter, im zweiten Fall (1886) das Opfer, der kleine verängstigte Junge, der sich vor dem Vater im Schrank versteckt. Indem Pacino durch den Kampf mit dem gewalttätigen Vater im 19. Jahrhundert und den im Gefecht gelösten tödlichen Schuss die Ausgangslage entschärft, verändern sich in serieller Manier die Zukünfte sämtlicher Geschädigten in ein Happy End. Dadurch dass Morán als Kind durch den Schrank zum intertemporalen Fliehenden werden muss und in der linearen Chronologie seines Lebens im Jahr 1915

65 Marc Vigil: «El tiempo en sus manos» (II.2), min. 43:03–43:47.

66 Vgl. Aleida Assmann / Karolina Jeftic / Friederike Wappler: «Einleitung», in: Aleida Assmann / Karolina Jeftic / Friederike Wappler (Hg.): *Rendezvous mit dem Realen: Die Spur des Traumas in den Künsten*. Bielefeld 2014, S. 9–23.

67 Marc Vigil: «El tiempo en sus manos» (II.2), min. 7:28, min. 18:13 und min. 28:11.

an Tuberkulose stirbt,⁶⁸ kommt es nicht zum Kontakt mit den alleinerziehenden Müttern späterer Zeiten. Darum kann sich zum Schluss das harmonische Bild einer abendlichen Vorleseszene seriell wiederholen, in der alle Mütter – der Jahre 1886, 1946 und 1981 – stellvertretend für die anderen anonymen Opfer ihren Söhnen eine Geschichte aus den *Fabulas de Samaniego* vorlesen. Die Geschichte findet über die Zeiten hinweg in der Stimme der jeweiligen Mutter ihre serielle Fortsetzung und mit der Vorleserin von 1981 den narrativen Abschluss.

Mit Fokus auf der inhaltlichen Instrumentalisierung von serieller Rekapitulation kann an «El tiempo en sus manos» gezeigt werden, dass das wiederholte Töten blonder alleinerziehender Mütter nicht nur ein kriminelles Muster, sondern auch Ausdruck eines traumatischen Wiederholungszwangs ist. Morán spiegelt das erlebte Verbrechen an seiner eigenen Mutter in der Kindheit seriell wider und überträgt sein Leiden im Erwachsenenalter auf andere. Die Serialität zeigt sich sowohl in den Mordreihen selbst als auch in der inhaltlichen Motivebene der Erzählung – durch die Wiederkehr gleicher Opferprofile, Tatorte und Handlungsabläufe über die verschiedenen Zeiten hinweg.

1.3.3 «Cambio de tiempo» (II.13) – kontrafaktische Geschichte und die Konsequenzen

Die Finalfolge 13 der zweiten Staffel, «Cambio de tiempo», inszeniert über einen alternativgeschichtlichen Handlungsstrang um Philipp II. (1527–1598, seit 1556 spanischer König) eine dystopische Version der Gegenwart, die unserer realen außerfiktionalen Gegenwart quasi als serielle Dopplung gegenübersteht: Empört über den Untergang der Armada 1588, greift Philipp in die Zeit ein und ändert die verlorene Seeschlacht gegen England in einen Sieg, was einen grundlegenden Wandel des Geschichtsverlaufs nach sich zieht. Der sich nun nicht mehr nur zum Herrscher der Welt, sondern auch zum Herrscher über die Zeit erhebende König bewirkt, dass Spanien im Jahr 2016 weiterhin ein Weltreich ist, allerdings unter der Bedingung, dass konservative Werte, Überwachung durch die Inquisition, Intoleranz und eine merkwürdige Uniformität vorherrschen. Obwohl sich in dieser Parallelwelt die privaten Träume von Julián und Alonso oberflächlich erfüllt zu haben scheinen, unterstützen sie am Ende doch Amelia bei der Mission, Philipp II. zur Rückgängigmachung des Eingriffs zu bewegen.

Diese 13. Folge bricht mit den episodischen Zeitreisen der Ministeriumsmitglieder zu zentralen Ereignissen der spanischen Vergangenheit und variiert mit dieser kontrafiktischen Geschichtsdarstellung die serielle Narration von *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. Durch diese Veränderung exponiert die Serie diese Episode zum Abschluss der Staffel, die gleichwohl das Moment der Serialität in sich

68 Vgl. Marc Vigil: «El tiempo en sus manos» (II.2), min. 1:06:10.

birgt, insofern sie zwei Versionen der Vergangenheit, die faktische und die fiktive hier konstruierte, nebeneinanderstellt. Bei der Form ihrer Narrativierung handelt es sich um eine *nexus story*, bei der ein einziges historisches Ereignis anders verläuft als in Realität und sich ab diesem Punkt alle weiteren Ereignisse verändern.⁶⁹ Dieser sogenannte *nexus point* ist in «Cambio de tiempo» in einem für diese Genrevariante typischen Strategiewechsel innerhalb des kriegerischen Konflikts mit England im Sommer 1588 zu finden, bei dem Philipp II. vom Jahr 2016 aus in der Rückschau auf die historiografische Dokumentation eine folgenschwere Entscheidung des Herzogs Medina-Sidonia offenkundig revidieren lässt:

FELIPE: ¿Plymouth? ¿Qué pasó en ese puerto inglés para que pudiera haber sido la clave de nuestra victoria?

VÁZQUEZ: Nuestra flota navegaba hacia Flandes y encontró en Plymouth a la armada inglesa. Fondeada, sin posibilidades de defensa ...

FELIPE: ¿Y por qué no atacaron los nuestros?

VÁZQUEZ: Al Almirante Martínez de Recalde aconsejó atacar. Pero el Duque de Medina Sidonia se negó.

FELIPE: ¡Ese inútil!⁷⁰

Philipps Eingriff in die Zeit äußert sich augenfällig in der variierenden Wiederholung der Eröffnungssequenz: Beim ersten Mal spielen zwei Jungen an der englischen Küste, als ein sterbender Soldat an den Strand gelangt und sich sodann vor den Augen der Kinder das Panorama der untergehenden Armada entfaltet.⁷¹ In der zweiten Darbietung zur Handlungsmittel müssen die Jungen vor den landenden *tercios* unter dem bedrohlichen Eindruck einer sich der englischen Küste nähernden Armada flüchten.⁷² Abgerundet wird diese episodische Serialität durch die identische Wiederholung der ersten Sequenz gegen Ende der Folge,⁷³ nachdem Philipp seine Zeitmanipulation wieder zurückgenommen hat.

Durch einen Zeitsprung von 1588 in die Seriengegenwart wird dem Publikum die Reichweite der temporalen Intervention bewusst. Was das spanische Kollektivbewusstsein anbelangt, haben sich die Grenzen und Ausmaße massiv verschoben. Das in diesem alternativgeschichtlichen Erzählstrang existierende Spanien des Jahres 2016 ist ein Weltreich.

69 Vgl. Karen Hellekson: *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Ashland 2013, S. 5.

70 Marc Vigil: «Cambio de tiempo» (II.13), in: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. E 2016, min. 26:34–26:58. Konkret geht die Änderung aus einem Kommentar Philipps hervor: «Regreso a nuestra época. A decirle al botarate de Medina Sidonia lo que debe hacer. Mañana mismo Inglaterra será nuestra», Marc Vigil: «Cambio de tiempo» (II.13), min. 29:32–29:38.

71 Vgl. Marc Vigil: «Cambio de tiempo» (II.13), min. 2:04–2:39.

72 Vgl. Marc Vigil: «Cambio de tiempo» (II.13), min. 30:12–30:37.

73 Vgl. Marc Vigil: «Cambio de tiempo» (II.13), min. 1:09:44–1:10:01.



7 ›Spanische› Wetterkarte im TV, »Cambio de tiempo« (II.13), min. 34:06

So verkündet etwa die Ansagerin im Wetterbericht: «Se esperan tormentas fuertes al oeste del país, sobretodo en la zona de Las Californias. [...] Por otro lado se mantiene el riesgo de tifones, especialmente en Filipinas.»⁷⁴ Und der Barmann erklärt Julián, als diesem draußen eine Horde Fußballfans samt Schals mit dem Burgunderkreuz, dem herrschaftlichen Zeichen von Philipps Habsburger-Dynastie, auffallen: «[Hoy juega] la selección del Imperio contra los mamones de los principados alemanes.»⁷⁵

Darüber hinaus existieren weit problematischere Veränderungen, die vor allem daher röhren, dass Philipp es nicht bei einer einzigen Intervention in seiner eigenen Epoche belässt, sondern diese über alle Zeiten seriell vervielfältigt, wie Amelia herausfindet:

JULIÁN: Pero a ver Felipe II ... ¿En qué época vive?

AMELIA: En todas. Y en todas es rey. Como residencia habitual sigue en su época. Pero se mueve por las épocas como por sus posesiones. Y cambia o elimina a cualquiera que la Historia le advierta que es contrario a sus intereses.⁷⁶

Indem Philipp, der sich als gottgleicher Herrscher verehren lässt,⁷⁷ das Konzept des Wanderkönigtums vom räumlichen auf zeitliche Ebene verschiebt, ist es ihm möglich, historische Ereignisse in monarchischer Manier nach seinem Gutdünken zu verändern und unliebsame Personen, so etwa den liberalen Agustín de Argüelles,⁷⁸ einen der Väter der ersten spanischen Verfassung von 1812, zu be-

74 Marc Vigil: »Cambio de tiempo« (II.13), min. 34:00–34:18.

75 Marc Vigil: »Cambio de tiempo« (II.13), min. 43:27–43:30.

76 Marc Vigil: »Cambio de tiempo« (II.13), min. 40:44–40:58.

77 Maite erklärt etwa: «Es admirable. Sin él, estaríamos perdidos. Ya lo decía mi abuela ... Me-nos mal que es eterno ...» und gemeinsam mit Elena rezitiert sie das ›Credo‹: «Él nos guarda y cuida. Nos da alimentos y nuestros hijos darán orgullosos su sangre por la gloria del reino ...», Marc Vigil: »Cambio de tiempo« (II.13), min. 52:31–51:37 und 52:45–52:52.

78 Zu Argüelles vgl. weiterführend Álvaro Martín Barreno: *Agustín de Argüelles y los orígenes del constitucionalismo español*. Cádiz 2019.

seitigen. Die Konsequenz in der Gegenwart ist ein uniformes Staatskonstrukt mit eingeschränkten Freiheiten, weil die Inquisition am Werke ist und gewährleistet, dass das oberste Gut der ‹Disziplin› durchgesetzt wird. In der Folge wird die spanische Kultur ärmer⁷⁹ und es tritt vor allem eine gravierende Veränderung des Frauenbilds⁸⁰ ein: Die unter normalen Umständen ganz natürlich sexuell selbst-bestimmt lebende lesbische Irene ist in diesem alternativgeschichtlichen Setting eine hörige Ehefrau und Mutter; Juliáns und Alonsos Partnerinnen Maite und Elena vorrangig vorbildliche Hausfrauen, die ihren Männern im konservativ ge-regelten Familienalltag alles abnehmen:

JULIÁN: Deja, deja. Ya pongo yo la mesa.

MAITE: No, tú siéntate. Esto es cosa de mujeres.

JULIÁN: [...] La Maite que conozco me hubiera tirado un plato a la cabeza si no la ayudo con la mesa.

ALONSO: La Elena que yo conozco también. Esta Elena es más como Blanca.⁸¹

Den beiden Agenten steht dadurch vor Augen, dass die scheinbar glückliche Erfüllung einer (vergangenen) familiären Harmonie zulasten der freiheitlichen Er-rungenschaften der letzten Jahrhunderte geht – und dass diese alternative Welt trotz des oberflächlichen Anscheins doch nicht die beste Version von Geschichte und Gegenwart darstellt.

Die fantastische Serialität von «Cambio de tiempo» entfaltet sich makrostrukturell auf zwei Ebenen: Zum einen wird die serielle Struktur der Serie selbst variiert, indem statt den üblichen episodischen Zeitreisen ein *nexus point* konstruiert wird, von dem aus sich die gesamte gezeigte Zeitlinie verändert. Zum anderen erzeugt die Episode eine serielle Verdopplung, indem sie faktische und fiktive Geschichtsverläufe parallel ausstellt, die Realität als gedanklicher Bezugspunkt des stark abweichenden fiktionalen Entwurfs immer präsent ist. Darüber hinaus veranschaulicht Philipps omnipräsente Herrschaft, wie Alternativgeschichte selbst serialisierend wirkt: Der König multipliziert seine Eingriffe in verschiedene Epochen und erzeugt so eine Kette von parallelen Geschichtsvarianten, die kumulativ eine totalitäre Gegenwart hervorbringen. Serialität dient hier also nicht nur als Narrationsprinzip der Serie, sondern auch als Merkmal der Makrostruktur kontrafaktischer Geschichtsdarstellung.

79 «[O]s puedo decir que no existe *El Quijote*, ni el *Lazarillo*. Goya fue depurado. Como lo fueron Jovellanos, Picasso, Buñuel. Y la Inquisición sigue haciendo listas de libros prohibidos», Marc Vigil: «Cambio de tiempo» (II.13), min. 40:21–40:31.

80 Vgl. dazu auch ausführlich das Kapitel III.3 dieser Arbeit.

81 Marc Vigil: «Cambio de tiempo» (II.13), min. 49:02–49:25. Bei Blanca handelt es sich um Alonsos Ehefrau, die er im 16. Jahrhundert zurücklassen musste. Sie verkörpert die damaligen konservativen Werte lange vor der weiblichen Emanzipation.

2 Serialitäten in Geschichte und Gegenwart

Erbfolge-Erzählungen damals und heute (ISABEL, MONARCA)

2.1 Das Serielle in der Kultur

Unser physisches Leben und überhaupt unsere gesamte von Naturgesetzen bestimmte Umwelt sind in ihren zentralen Grundstrukturen seriell organisiert, wie die Naturwissenschaften lehren.¹ Aus molekularbiologischer Sicht etwa handelt es sich bei der menschlichen (wie bei der tierischen und pflanzlichen) DNA um eine lineare Abfolge von Basenpaaren, die Erbinformationen in Reihen speichern. Evolutionär betrachtet wiederum verläuft die vitale Entwicklung individuell immerzu in den seriellen Stadien von Wachstum, Reifung und Alterung bzw. global stets in seriell aufeinanderfolgenden Generationen. Tiere und Pflanzen weisen serielle Merkmale auf – die Körper von Insekten und Regenwürmern beispielsweise sind durch wiederkehrende Segmente serienmäßig aufgebaut (der Fachbegriff lautet: Metamerie);² Baumstämme prägen ihrerseits in kontinuierlicher Fortentwicklung serielle (Jahres-)Ringe aus. So erscheint Serialität als ein essenzielles Organisationsprinzip von Materie und Evolution schlechthin – sie

- 1 Vgl. exemplarisch Georg Toepfer: «Serialität als natürliches Phänomen, Beschreibungsmodell der Biologie und Evolutionsprodukt», in: Gerhard Scholtz (Hg.): *Serie und Serialität: Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*. Berlin 2017, S. 11–30.
- 2 Vgl. Gerhard Scholtz: «Segmentierung. Ein zoologisches Konzept von Serialität», in: Gerhard Scholtz (Hg.): *Serie und Serialität: Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*. Berlin 2017, S. 139–166.

bildet aber auch das Fundament unserer symbolischen Ordnung und unseres Weltbilds.

So kreiert unsere Gesellschaft ebenfalls Serien, weshalb diese auch zu einem mittlerweile beliebten Beschäftigungsfeld der Kulturwissenschaften geworden sind.³ Bei solchen Serien handelt es sich um kulturelle Konstrukte, mit denen eine Gemeinschaft der potenziell unendlich fortlaufenden linearen Zeit Struktur verleiht und den innerhalb dieses temporalen Kontinuums stattfindenden Ereignissen Bedeutung zuweist, indem sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seriell miteinander verknüpft: So bilden etwa Kalender die Serialität von Jahres-, Monats- und Wochenabfolgen ab und Uhren teilen die serielle Wiederkehr von Stunden, Minuten und Sekunden ein. Universalistischer gedacht sind Serialitäten der vergangenen und gegenwärtigen Lebenswelt in einem dreifachen Sinne inhärent, nämlich: als historische Strukturen, als mediale Darstellungsformen und als kulturelle Deutungsmuster. So begreifen einflussreiche Geschichtsmodelle die diachrone Entwicklung auf Basis wiederkehrender Schemata als eine Reihe von Zyklen, narrativieren entsprechende Ereignisse seriell und beschreiben diese in unterschiedlich großen Abständen auftretenden Muster demgemäß als Wellenbewegungen.⁴ Familiäre Erbfolgen, um die es im Anschluss schwerpunktmäßig gehen soll, stellen solche kulturell verankerten, wellenartigen Serien im Kleinen dar.

Unsere historische und aktuelle Realität ist aber von noch weiteren Serien bestimmt: Vom politischen Standpunkt aus bilden elitäre Machtkämpfe, die sich nicht selten in bewaffneten Konflikten bahnenbrechen und sich mitunter zu gesamtgesellschaftlichen Kriegen ausweiten, serielle Kurven im sozialen Gefüge aus, indem sie sich mit konfliktärmeren Friedenszeiten abwechseln. (Demokratische) Wahlen beschreiben gleichfalls wiederkehrende Wellen, die dem öffentlichen Leben eine serielle Ordnung verleihen. Ökonomisch betrachtet wiederum sind diverse Produktionsprozesse von Gütern seit dem Zeitalter der Industrialisierung seriell organisiert, wird die Herstellung seitdem doch in standardisierte Einheiten zerlegt, die sich in gleichförmiger Abfolge wiederholen und auf diese Weise Massenfertigung, Effizienzsteigerung und eine potenziell unbegrenzte Reproduzierbarkeit ermöglichen. Solche vergangenen und gegenwärtigen Serialitäten lassen sich in den beiden Serien ISABEL und MONARCA im Detail beobachten.

Die nachfolgende Untersuchung setzt eine sowohl komparatistische als auch diachrone Perspektive auf das Analysekorpus an. In einem ersten Schritt soll es vergleichend um das Serielle und die verzweigten Stammbäume der beiden im Fo-

3 Vgl. exemplarisch Felix Brinker: «Seriality, Culture Industry, and Digital-Era Popular Culture», in: Felix Brinker: *Superhero Blockbusters. Seriality and Politics*. Edinburgh 2022, S. 23–58 und Robert Fajen (Hg.): *Serialität in der italienischen Kultur*. Berlin 2019.

4 Vgl. Jochen Schlobach: *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*. München 1980, S. 7–27 und S. 332–345.

kus stehenden Familiendynastien gehen: des iberischen Adelshauses Trastámaras im spätmittelalterlichen Spanien des 15./16. Jahrhunderts und des Tequila-Clans der Carranzas im Mexiko der Gegenwart. Im Anschluss daran wird die zentrale Frage der Thron- bzw. Erbfolge in beiden Serien in ihrem jeweiligen historischen und sozialen Kontext verortet, wobei insbesondere herausgearbeitet wird, wie kulturell spezifisch jeweils genealogische Kontinuitäten hergestellt, Brüche überbrückt und Machtansprüche legitimiert werden.

2.2 Zwei Familiendynastien: Trastámaras und Carranza

Familien bilden über die genealogische Abfolge wie über lineare Verzweigungen Serien aus. Die chronologische Ordnung, in der Eltern Kindern, Großeltern Eltern usw. vorausgehen, erschafft zum einen eine serielle Reihung von Generationen. Zum anderen lassen sich innerhalb familiärer Verflechtungen einzelne Linien, etwa diejenige männlicher Abstammung (Agnation) von Großvater – Vater – Sohn, als klare Serien identifizieren. Mit Voranschreiten der Zeit zeigt der Stammbaum eine von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft gerichtete Serialität auf, die Ahnen und Nachkommen zueinander in Beziehung setzt. In manchen (oft traditions- und statusorientierten, zumeist adeligen oder elitären) Familien⁵ treten serielle Muster zusätzlich in Form von Namensfolgen auf, die eine explizite Serienlogik darstellen. Dies ist in der spanischen Fernsehserie ISABEL der Fall.

Als historisches Biopic⁶ über Isabel I. von Kastilien, Isabel la Católica,⁷ aus dem Hause Trastámaras und die politischen Machtkämpfe auf der Iberischen Halbinsel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellt die Familiendynastie (Abb. 8) das essenzielle Strukturprinzip der Serie und ihrer Figuren dar. Dabei steht die zweite der drei behandelten Generationen im Zentrum von ISABEL.

Zu Beginn der ersten Staffel befindet sich Isabels älterer Halbbruder väterlicherseits, Enrique, der erstgeborene Sohn des letzten kastilischen Königs Juan II., auf dem Thron. Der als ‚El Impotente‘ in die Geschichte Eingegangene hat jedoch Probleme, einen unstrittigen Thronfolger zu zeugen. Seine Ehefrau Juana gebiert

⁵ Vgl. Josette Coenen-Huther: *La mémoire familiale. Un travail de reconstruction du passé*. Paris 1994, S. 182.

⁶ Vgl. Lucía Salvador Esteban / Dunia Etura Hernández: «Vidas ejemplares y vidas mediáticas. Una aproximación a la narrativa de los biopics televisivos españoles», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid 2015, S. 309–340 und Lucía Salvador Esteban: «Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en ISABEL», in: *índex. comunicación* 6 (2016), S. 151–171.

⁷ Vgl. umfassend und weiterführend Hans Leicht: *Isabella von Kastilien (1451–1504). Königin am Vorabend der spanischen Weltmacht*. Regensburg 1994.

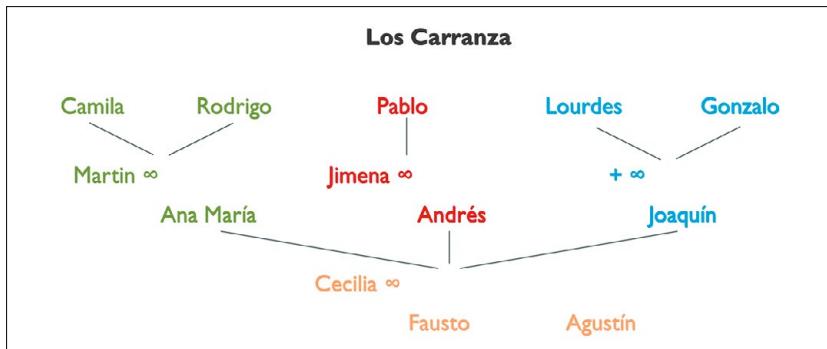


8 Familienstammbaum des Hauses Trastámaras in ISABEL

nur eine einzige Tochter, traditionsverbunden – nach Großvater und Mutter – ebenfalls mit Namen Juana, deren Legitimität von Teilen des kastilischen Adels allerdings angezweifelt wird, wie ihr Beiname ‹La Beltraneja⁸ belegt, also einen Bruch in der rechtmäßigen seriellen Genealogie suggeriert. Somit kommt als Anwärter auf die königliche Nachfolge zunächst außerdem Enriques jüngerer Halbbruder Alfonso durch die unmittelbare Abstammungslinie vom verstorbenen Herrscher in Frage, doch erübrigert sich diese Möglichkeit nach dessen eigenem frühen Tod. Da auch Isabel ein legitimes Kind Juans II. ist, erhebt sie ihrerseits Anspruch auf die Thronfolge. Isabel geht durch die Heirat mit Fernando eine sie in ihrem Vorhaben stärkende Allianz mit dem Königreich Aragon ein. Auf diese Weise ergeben sich zwei Lager, die die königliche Serialität fortschreiben wollen: dasjenige Juanas, das von Portugal unterstützt wird, und dasjenige Isabels mit aragonesischem Rückhalt. Nach der erfolgreichen Durchsetzung und Konsolidierung ihrer Herrschaft ist Isabel mit Fernando dazu bestrebt, die serielle Kontinuität ihrer Linie durch eine möglichst zahlreiche Nachkommenschaft zu sichern. Mit der Erstgeborenen Isabel, benannt nach ihrer Mutter, mit Juan und Juana, die den Namen ihrer beiden Großväter⁹ tragen, und mit María und Catalina erfüllt sich dieses Vorhaben rein quantitativ betrachtet vorerst auch. Durch arrangierte Eheschließungen für diese Kinder mit europäischen Königshäusern erhält der Stammbaum zusätzliche Verzweigungen und Kastilien weitere Allianzen. Der vorzeitige Tod von Isabels und Fernandos einzigm Sohn Juan vereitelt jedoch den Wunsch, einen männlichen Erben auf dem kastilischen Thron zu etablieren. Darum wird Juana zur seriellen Fortführung der Linie bestimmt, wobei am Ende der letzten Staffel schon klar wird, dass nicht sie, die den Beinamen ‹La Loca›

8 Beltrán de la Cueva ist der Günstling Enriques.

9 Fernandos Vater ist Juan II. von Aragon.



9 Familienstammbaum der Carranzas in MONARCA

trägt, sondern sehr wahrscheinlich ihr Ehemann Felipe, genannt ‹El Hermoso›, aus dem Hause Habsburg die Geschicke des Königreichs lenken – und ganz und gar nicht im Sinne Isabels und Fernandos weiterführen – wird.

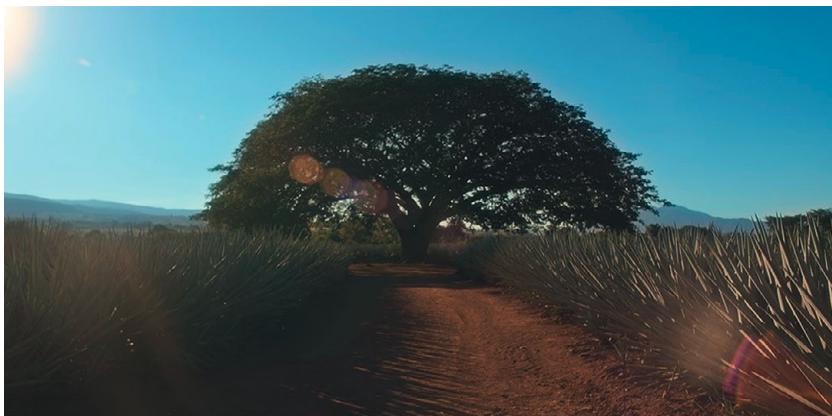
In der mexikanischen Netflix-Serie MONARCA stehen drei Generationen der Unternehmerfamilie Carranza (Abb. 9) im Zentrum der in der Gegenwart spielegenden Handlung, deren geschäftliches Imperium sich von der initialen Tequilaproduktion mittlerweile unter anderem auch über den Straßenbau und Transport bis hin zur Hotellerie erstreckt.

Die GroßelternGeneration wird verkörpert von Don Fausto, dem alteingesessenen Monarca-Tycoon, der seinen bisherigen, von Korruption gekennzeichneten Führungsstil zugunsten einer integren Geschäftsführung aufgeben – somit die Serie brechen – will, seiner Ehefrau Cecilia, nach dessen Tod die Matriarchin der Familie und ab der zweiten Staffel zunehmend geistig verwirrt, und seinem skrupellosen, im Hintergrund agierenden Bruder Agustín. Fausto und Cecilia haben mit Joaquín, Ana María und Andrés drei Kinder, die fortan um Faustos Vermächtnis und die Leitung von Grupo Monarca konkurrieren: Während Joaquín den fragwürdigen Stil des Vaters durch Absprachen mit Drogenkartell und Spitzopolitik seriell fortzuführen gedenkt, plant Ana María, die Geschäfte von sämtlichen korrupten Strukturen zu säubern. Andrés steht für einen Zwischenweg, verhält sich meist aber redlich. (In der zweiten Staffel tritt zudem Sofia, Agustíns Tochter, auf den Plan, die mittels ihrer Geschäftsanteile ebenfalls ein Mitspracherecht bei Monarca einfordert.) Alle drei Hauptvertreter der mittleren Generation haben eine eigene Familie; ihr Nachwuchs bildet wiederum die Enkelgeneration: Joaquín, dessen an einer bipolaren Störung leidende Ehefrau sich vor Jahren das Leben nahm, hat mit Gonzalo und Lourdes zwei Kinder. Während Gonzalo sich vom gewissenlos agierenden Vater abgewandt hat und als Koch auf eigenen Füßen steht, arbeitet die (wie ihre Mutter) labile und dabei alkohol- und drogen-

konsumierende Lourdes als Anwältin bei Monarca (und stirbt später bei einem Überfall des Kartells). Ana María, die seit ihrer Jugend in den USA lebt – sie floh als Teenagerin, da sie mitangesehen hat, wie ihr Vater einen Mann (den Geliebten ihrer Mutter) ermordete – und kurz vor Faustos Tod in die Heimat zurückkehrt, ist mit dem amerikanischen Schriftsteller Martin verheiratet, die beiden haben mit Rodrigo und Camila ebenfalls zwei Kinder. Rodrigo will in Mexiko Jockey werden und steht seinem Onkel Joaquín nahe; Camila hat einen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit, rebelliert häufig gegen «die Reichen» – bricht, so gesehen, aus der Serie aus – und geht im Lauf der Handlung eine Liebesbeziehung zu einem wesentlich älteren Mann ein. Andrés, der eigentlich homosexuell ist und eine Affäre mit dem Künstler Ilán führt, was der genealogisch-seriellen Kontinuität grundsätzlich entgegensteht, ist mit der ehrgeizigen Jimena verheiratet und hat mit ihr einen Sohn, den verwöhnten Pablo. Dieser ist im weiteren Verlauf in eine Vergewaltigung verwickelt, flieht erst ins Ausland, stellt sich aber und findet im Gefängnis zu Gott. Von sämtlichen Enkeln des Carranza-Clans bietet sich demnach perspektivisch auf lange Sicht keine/r augenfällig für eine spätere Fortführung der unternehmerischen Familientradition an.

Räumlich zusammengehalten wird die gesamte Tequila-Dynastie durch den gemeinsamen Familienstammsitz in Jalisco. Das herrschaftliche Anwesen mit dem Hauptgebäude im Stile kolonialer Architektur ist umgeben von Feldern der blauen Weber-Agave, der Hauptzutat für die Tequilaproduktion und somit gewissermaßen dem Fundament des geschäftlichen Vermögens. Die Agave wird von einem ikonischen mächtigen Regenbaum überragt, der für die Verwurzelung der Carranzas auf diesem Land und zugleich für die Verzweigung der Familie steht. Eine Landschaftsansicht dieses Baumes (Abb. 10) eröffnet die Auftaktfolge und damit die gesamte Serie, exponiert solchermaßen seine symbolische Bedeutung für die Familie, und ein Gemälde desselben hängt in Faustos Arbeitszimmer in der Hacienda.

Beide Familien, die kastilische Dynastie der Trastámaras und die Unternehmerfamilie Carranza, strukturieren sich genealogisch über Abfolgen von Generationen, doch zeigen sich einige kulturhistorische Unterschiede in der semantischen Aufladung dieser Serialität. Während in ISABEL das serielle Grundelement eng an die dynastische Legitimität geknüpft ist und sich in der klar durch Blutsabstammung begründeten Thronfolge manifestiert, verschiebt sich der Fokus in MONARCA (trotz der dennoch bestehenden Blutsverwandtschaft) auf die unternehmerische Nachfolge und die ideologische Frage, inwiefern die Kinder Traditionen und Verhaltensmuster der vorausgehenden Generation fortsetzen. In beiden Familien sind Brüche sichtbar: Im spanischen Spätmittelalter gefährden potenzielle Unfruchtbarkeit, uneindeutige Legitimität und der frühe Tod von Nachfolgern die lineare Kontinuität. In der mexikanischen Gegenwart sind es vor allem moralische Konflikte und abweichende Lebensentwürfe der jüngeren Generationen, die die



10 Regenbaum auf den Agavenfeldern, «El tostoneo» (I.1), min. 0:13

serielle Weiterführung problematisieren. Gemeinsam ist den zwei Familien, dass die Serialität nicht einzig durch biologische Abstammung, sondern auch durch politische und wirtschaftliche Interessen gestützt – zugleich aber auch infrage gestellt – wird. Beides wird in den nächsten Abschnitten vertiefend analysiert.

2.3 Kastilische Thronfolge in Zeiten mittelalterlicher Staatskonsolidierung

Schon das Intro von ISABEL, das gemeinhin als wichtiges identitätsstiftendes Markenzeichen einer Serienproduktion gilt,¹⁰ setzt den Ton für die gesamte Serienhandlung. Mit deutlicher Staatssymbolik aufgeladen, gleitet ein Adler, das Sinnbild royaler Macht schlechthin, sanft und erhaben über eine in Grautönen gehaltene und mit roten und gelben Farbakzenten versehene Landschaft, die für die Iberische Halbinsel steht, und landet schließlich auf einem freistehenden Thron.¹¹ Die auf dem Terrain weidenden Schafherden sind typisch für Kastilien. Begleitet wird der Adlerflug von Federico Jusids Komposition «Anima Mea», deren Text die feste Entschlossenheit der Titelheldin unterstreicht, «mit ganzer Seele» für ihre Thronbesteigung zu kämpfen.¹² Ein visuelles Detail ist außerdem hervorzu-

10 Vgl. Markus Schleich / Jonas Nesselhauf: «Intro», in: Markus Schleich / Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016, S. 188–191.

11 Vgl. Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), in: ISABEL. E 2012, min. 2:58–3:22.

12 Vgl. Emily S. Beck: «Religious Medievalisms in RTVE's ISABEL», in: Janice North / Karl Christian Alvestad / Elena Woodacre (Hg.): *Premodern Rulers and Postmodern Viewers. Gender, Sex, and Power in Popular Culture*. Cham 2018, S. 159–178.

heben: Das die Grenze zwischen Kastilien und Aragon beschreibende Y im Gelände kann einerseits gleichfalls als Bezug zu Isabel gedeutet werden, die Urkunden und Briefe gewöhnlich mit dieser Initiale ihres Vornamens unterzeichnete. Es ergibt sich grundsätzlich jedoch eine ambivalente Lesart, weil die Y-Form andererseits, die eine Gabelung aufweist, ebenso für die beiden Alternativen in der Thronfolge – Enriques Tochter oder Enriques Halbschwester – stehen kann. Damit offenbart das Intro den Fernsehzuschauern in dieser stets wiederholten Aufaktsequenz den zentralen Konflikt der Serie.

Bereits die Pilotfolge stellt heraus, von welch gewichtiger Bedeutung die Zeugung eines – im Idealfall männlichen – Erben für das kastilische Königshaus ist. Die Episode führt dem Serienpublikum in einer der ersten Sequenzen König Enrique und seine Ehefrau Juana von Portugal im Schlafgemach vor – allerdings nicht beim Geschlechtsverkehr, sondern in Anwesenheit eines Arztes, der der Königin eine von ihrem Gatten offenbar mit dessen Sperma gefüllte Kanüle einführt, um die Geburt eines (männlichen) Thronfolgers zu garantieren.¹³ Als Königin greift Isabel ihrerseits in der zweiten Staffel erst auf die Hilfe ihrer Kammerdienerin, dann – erfolgreich – auf die eines jüdischen Arztes zurück, um nach einer Fehlgeburt wieder schwanger zu werden.¹⁴ (Letzterer führt bei ihr eine Ausschabung unter Narkose durch, was die große Fortschrittlichkeit jüdischer Medizin in mittelalterlicher Zeit bezeugt).¹⁵ Was den in der ersten Staffel amtierenden Enrique anbelangt, wird seine Zeugungsfähigkeit – die essenzielle Eigenschaft eines Königs zur Gewährleistung der seriell-genealogischen Nachfolge – durch die besagte und zwei weitere Sequenzen massiv hinterfragt: Zum einen legt das gemeinsame intime Mahl mit seinem Günstling Beltrán de la Cueva und die ostentative körperliche Nähe der beiden, als Enrique dem Adeligen Juan Pacheco Beltráns Seitenwunde auf dessen entblößtem Oberkörper zeigt, eine homosexuelle Beziehung nahe.¹⁶ Zum anderen lässt Juanas regelrecht begieriges sexuelles Angebot an eben diesen Beltrán (der allerdings in der gezeigten Sequenz ablehnt) den Schluss zu, dass Enrique nicht der Vater des Neugeborenen ist.¹⁷ ISABEL spielt auf diese Weise mit den historischen Gerüchten um Enrique el Impotente und Juana la Beltraneja, doch werden diese Suggestionen in der Serie nie bestätigt.¹⁸ Richtungsweisend für die inner- wie außerfiktionale Interpretation dieser Genealogie ist allerdings, dass die serielle Legitimität des Kindes damit durchaus in Zweifel gezogen wird.

13 Vgl. Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), min. 7:46–8:47.

14 Vgl. Jordi Frades: «El poder de una reina» (II.5), in: ISABEL. E 2013, min. 3:07–5:25 und 41:33–43:42.

15 Zum Umgang der Katholischen Könige mit Juden vgl. auch weiterführend das Kapitel II.2 dieser Arbeit.

16 Vgl. Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), min. 17:21–20:13.

17 Vgl. Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), min. 12:17–14:09.

18 Vgl. Janice R. North: «Three queens for the same throne: Politics, sex and disorder in TVE's ISABEL», in: *Bulletin of Spanish Visual Studies* 2.1 (2018), S. 63–81, S. 71ff.



11 Der bucklige Herzog von Guyenne, «Tiempos de Inquisición» (II.7), min. 16:18



12 Juanas Stellvertreter-Hochzeit mit dem Grafen von Boulogne, «Pacta con el diablo» (II.10), min. 1:06:31

Das aus dem beschriebenen künstlichen Zeugungsakt hervorgehende Kind ist ein Mädchen, Juana von Kastilien, wobei sich Enrique bei deren Geburt alles andere als glücklich über dieses Geschlecht zeigt.¹⁹ Zwar ist eine kognatische Thronfolge, also die Herrschaft einer Königin, in Kastilien nicht ausgeschlossen, doch lässt der einflussreiche Adel offen erkennen, dass nur ein männlicher Erbe auf seine Akzeptanz stößt, wie Pacheco seinem Onkel Alfonso Carrillo gegenüber, dem Erzbischof von Toledo, abschätzigen bekennt: «*Una mujer reina de Castilla? Ruego a Dios que no permita tal barbaridad.*»²⁰ De facto gestaltet sich eine weibliche Nachfolge insofern als schwieriger, als eine Infantin in der Regel mit dem Sohn eines möglichst mächtigen ausländischen Herrschergeschlechts und seinerseits bestenfalls Thronanwärter verheiratet wird, also dementsprechend nach der Hochzeit außerhalb des Landes lebt, das sie als kastilische Königin zu regieren hätte. So wird die kleine Juana tatsächlich schon im Kindesalter zum Spielball politischer Interessen. Aus staatstrategischen Gründen wird sie in Folge 10 («Pacta con el diablo») der ersten Staffel als Achtjährige mit dem 34-jährigen Herzog von Guyenne (Abb. 11), dem verschrobenen Bruder des französischen Königs, verheiratet; bei der Trauung vertritt der Graf

19 Vgl. Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), min. 43:55–46:15.

20 Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), min. 9:59–10:02.

von Boulogne den kränklichen Franzosen vor Ort in Kastilien. Das Paar könnte unterschiedlicher kaum sein: Die sichtlich eingeschüchterte kindliche Prinzessin sieht sich einem unbekannten alten Mann gegenüber (Abb. 12). Juana hat nicht das geringste Mitspracherecht bei ihrer Verheiratung und ist, so gesehen, eine Leidtragende serieller Übereinkünfte, die andere, Männer, über sie treffen.

Da diese Ehe allerdings in Realität niemals vollzogen wird, entscheiden Juanas Mutter und die Adeligen in ihrem Lager in der zweiten Staffel, das Mädchen mit 13 Jahren mit König Alfonso von Portugal, dem 42-jährigen leiblichen Onkel, zu verheiraten, damit dieser dessen Ansprüche auf den kastilischen Thron durchsetzt. In einer für das heutige Fernsehpublikum irritierenden Sequenz wird diese Ehe in Folge 16 («La paz para Castilla») auf Initiative der jungen Juana auch vollzogen,²¹ um Legitimität herzustellen.

Auch Isabel steht in ihrer Jugend im Brennpunkt königlicher Politik und soll mehrfach entweder zur Vereitelung ihrer Thronfolgeansprüche oder zur internationalen Allianzbildung mit Männern der kastilischen oder ausländischen Elite verheiratet werden – so mit dem brutalen Pedro Girón, dem Bruder des intriganten Pacheco, mit Alfonso von Portugal, mit dem Herzog von Guyenne und, auf Anraten ihres Lagers, mit Fernando von Aragon. Anders als Juana ist Isabel aber kein willfähriges Opfer der Heiratsdiplomatie ihres Halbbruders, da sie sich selbstbewusst gegen die Entscheidungen, die über ihren Kopf getroffen wurden, auflehnt. Anlässlich des zweiten Hochzeitsprojekts mit dem portugiesischen König eröffnet sie ihrem Vertrauten Chacón ihre Vorstellung vom Recht ehelicher Selbstbestimmung zunächst unter vier Augen:

ISABEL: [...] ahora estoy aquí, montando una casa de muñecas, esperando a quien decida cuál es mi destino, rezando todas las noches porque nadie me imponga casarme con alguien a quien ni siquiera conozco. ¿Por qué una mujer ha de ser menos que un varón?

CHACÓN: Es la tradición. Cada uno ha de cumplir con sus obligaciones.

ISABEL: Y las cumpliré [...]

[... man teilt ihr Enriques Entscheidung mit, sie mit Alfonso V. zu verheiraten ...]

ISABEL: ¡No, no y no! Os dije qué no me casaré con quien que no quiera.

CHACÓN: Señora, lo ordena el rey.

ISABEL: ¡Otra vez vais a hablarme de tradiciones!²²

Später sorgt sie mit der öffentlichen Brüskierung des angereisten Alfonso für einen Eklat:

21 Vgl. Joan Noguera: «La paz para Castilla» (II.4), in: ISABEL. E 2013, min. 22:20–24:26.

22 Jordi Frades: «Campanas de boda» (I.2), in: ISABEL. E 2012, min. 56:18–56:39 und 59:02–59:09.



13 Die neue Königin Isabel, «Isabel, la reina» (I.1), min. 5:50

ISABEL: Lamento que hayáis hecho un viaje tan largo para nada. No está en mi ánimo casarme con vos.

ENRIQUE: ¡Isabel! Isabel! Os casaréis con quien yo diga.

ISABEL: No. Me casaré con quien yo quiera.²³

Damit legt sie ein (protofeministisches) weibliches Selbstbewusstsein²⁴ an den Tag, auf das sie auch bei ihrer über mehrere Etappen und durch verschiedene Maßnahmen gezielt vorbereiteten Thronbesteigung, dem Antritt der Nachfolge Enriques, bauen wird.

Ein erster wichtiger Schritt in Richtung eines kastilischen Königstums unter Isabels Führung stellt nach dem plötzlichen Tod ihres jüngeren Bruders Alfonso, den die Adelsriege um Pacheco als erste Alternative zu Enriques Tochter Juana auf dem Thron aufbauen wollte, der am 18. September 1468 mit Enrique geschlossene Pakt von Guisando dar, der im Mittelpunkt der sechsten Folge steht. Der König erkennt Isabel in dieser Urkunde als seine legitime Thronfolgerin an, erhält das Recht, ihr einen Ehemann vorzuschlagen, mit dem sie jedoch auch einverstanden sein muss. Ab der siebten Folge verlagert sich die Handlung, nachdem die kastilischen Erbfolgekriege ihren Abschluss gefunden haben, auf Isabels Heiratsprojekt mit Fernando von Aragon, der nächsten Etappe auf dem Weg zur Übernahme der königlichen Macht. Damit bricht sie mit den Paktbedingungen, kann mit dem

23 Jordi Frades: «Campanas de boda» (I.2), min. 1:04:47–1:05:59.

24 Vgl. Barbara F. Weissberger: «Isabel on TV: politics past and present», in: *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* 8 (2013), S. 349–359, S. 353.

ideal gelegenen Aragon aber eine wichtige strategische Allianz für ihr Vorhaben eingehen. Mit Isabels Schwangerschaft und der Geburt der ersten Tochter, Isabel, dies ein weiterer konsolidorischer Baustein, in der zehnten Folge, erscheint auch die genealogische Linie gesichert. Die in der zwölften Folge endlich gewährte Bulle des Papstes (die nötig ist, weil Isabel und Fernando Cousins zweiten Grades sind) verleiht ihrer Ehe schließlich endgültige Legitimität.

Isabels Besteigung des Throns, der serielle Übergang von Enrique auf die Halbschwester, ist *das* dominante Ereignis der ersten Staffel, auf das die gesamte Handlung zuläuft. Formalästhetisch wird es dadurch herausgestellt, dass die entsprechende Sequenz die Serie *medias in res* eröffnet, worauf ein langer Rückblick und die chronologische Narration der Geschichte seit Isabels Jugend erfolgt, und im Fortlauf der linearen Handlung im Finale noch einmal seriell wiederholt (und dabei um einige zusätzliche Einstellungen erweitert) wird.²⁵ Dieser erzählerische *Loop* bindet das Gezeigte der ersten Staffel solchermaßen in den größeren Bezugsrahmen und Bedeutungshorizont der Inthronisation am 13. Dezember 1474 ein: Auf Enriques Agonie in Madrid erfolgt die Benachrichtigung Isabels und ihrer Ratgeber in Segovia. Da der König seine Nachfolge vor seinem Tod nicht schriftlich fixiert hat, befiehlt Isabel die Vorbereitungen für ihre Proklamation, ohne den von Diego Mendoza, einem Unterstützer Juanas, einberufenen Rat der Adeligen zur Diskussion der Thronfolge abzuwarten. Gezeigt wird sodann Fernandos missbilligende Reaktion des Vorgehens, weil er sich selbst fernab des Palasts, in einem Feldlager, befindet. In der Kirche San Miguel hört die ganz in Schwarz gekleidete Isabel zunächst den Schwur zweier Augenzeugen zum Tode des Königs und wird danach von Chacón gemäß den Gesetzen des Landes und vor den versammelten Würdenträgern zur königlichen Nachfolgerin proklamiert. Als sich das Kirchentor öffnet, begibt sie sich langsam hinaus, legt in einem ikonischen Akt ihr dunkles Gewand ab und steht schließlich in einem strahlend weißen Kleid (Abb. 13) vor der jubelnden und ergriffenen Menge.²⁶ Mit Chacón an ihrer Seite schreitet Isabel im Anschluss würdevoll zum Thron.

Ihre Regentschaft stellt sie in einem Akt ausgeprägten weiblichen Selbstbewusstseins unter ihre alleinige Entscheidungsgewalt²⁷ – Fernando wird explizit nicht neben ihr als kastilischer König ausgerufen, sondern firmiert in den Verlautbarungen ausschließlich als ihr Ehemann. Isabel insistiert auf ihrem exklusiven Machtanspruch:

25 Vgl. Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), min. 0:17–2:59 und 3:22–6:20 sowie Jordi Frades: «La nueva reina» (I.13), in: ISABEL. E 2012, ab min. 1:00:45.

26 Zur historischen (In-)Authentizität dieser Inszenierung vgl. Salvador Esteban: «Historia y ficción televisiva», bes. S. 162–165.

27 Zur Erschaffung dieses selbstbewussten Bildes als Königin durch die Chronisten und Isabel selbst vgl. Peggy K. Liss: «Isabel, Myth and History», in: David A. Boruchoff (Hg.): *Isabel la Católica, Queen of Castille: Critical Essays*. New York 2003, S. 57–78.

ISABEL: Fernando lo entenderá, él también ha luchado para que llegara este momento.

CHACÓN: ¿Y si no lo entiende? ¿No tiene menos carácter que vos?

ISABEL: Entonces aprenderá algo importante: él mandará en Aragón, pero quien manda en Castilla soy yo.²⁸

Die starke Herrschaft, die Isabel – mit Fernando an ihrer Seite – über den staffel-überspannenden Serienverlauf aufbaut, scheint durch die zahlreichen – insgesamt fünf – Geburten, die von beiden gleichsam wie politische Erfolge gefeiert werden, seriell gesichert. Es wirkt zunächst wie ein großer Triumph, als die Katholischen Könige ihre Kinder über die europäischen Heiratsallianzen informieren und dabei bilanzieren, dass sie durch die genealogische Ausbreitung ihres Blutes den Kontinent regieren:

FERNANDO: La defensa de nuestras fronteras exige alianzas y sacrificios.

ISABEL: Vosotros, hijos de reyes, estáis destinados a sellar y fortalecer las relaciones de nuestros reinos con nuestros aliados.

FERNANDO: Es nuestra intención formalizar cuanto antes vuestro compromiso con los herederos de las diferentes casas reales.

ISABEL: Juan, príncipe de Asturias y Gerona, casará con Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano.

FERNANDO: La infanta Juana con el archiduque Felipe, heredero del Sacro Imperio.

ISABEL: Un doble matrimonio que convertirá a los Habsburgo en nuestros más firmes aliados contra Francia.

FERNANDO: Como se acordó en su día, el príncipe de Gales desposará a la pequeña Catalina. En cuánto a Portugal...

ISABEL: El heredero al trono casará con la infanta María.

FERNANDO: Esta es nuestra decisión. Gracias a vosotros, nuestra familia se extenderá por las Cortes europeas más importantes.²⁹

Diese Machtposition gerät jedoch mit der im weiteren Lauf der dritten Staffel sich erneut stellenden und aufgrund Isabels labilerem Gesundheitszustand immer dringlicher werdenden Thronfolgefrage in Gefahr. Wie auch schon bei Isabel selbst, drängt sich die kastilische Nachfolge nicht gerade auf: Die erstgeborene, ebenfalls mit Namen Isabel, will nach dem frühen Tod ihres ersten Ehemanns, dem portugiesischen Thronfolger Alfonso, lieber ins Kloster,³⁰ und lässt sich nur

28 Jordi Frades: «Isabel, la reina» (I.1), min. 2:42–2:59.

29 Salvador García: «Nacidos para gobernar» (III.3), in: ISABEL. E 2014, min. 1:01:46–1:03:00.

30 Sie schneidet sich in einer Folge sogar die Haare ab.

auf Drängen auf die Wiederverheiratung mit dem nächsten (sehr viel älteren) Aspiranten auf den portugiesischen Thron ein: Eine serielle Fortführung der Genealogie in dieser Linie ist also mehr als unsicher. Alle Hoffnung setzen Isabel und Fernando darum auf ihr zweitgeborenes Kind, Juan, der aufgrund seines männlichen Geschlechts die beiden Reichsteile Kastilien und Aragon, die bislang nur in Matrimonialunion verbunden sind, unter seiner Herrschaft endgültig vereinen könnte. Allerdings ist Juans körperliche Verfassung nicht stabil, er leidet als Kind häufig unter Fieber, ist eher sensibler Natur und alles andere als ein beherzter Schwertkämpfer (im Gegensatz zu seinem Vater), fällt gar einmal vom Pferd.³¹ Anlass für Optimismus gibt zunächst die (glückliche) Ehe Juans mit Margarita von Habsburg, die auch sehr bald ein Kind erwartet. Fernando freut sich über die aussichtsreiche serielle Erweiterung der Blutlinie: «¡Estoy orgulloso de vos! La garantía de continuidad que la Corona necesita. Y nuestro primer nieto.»³² Allerdings wird diese jäh unterbrochen, als Juan, nachdem es bereits erste Krankheitsanzeichen gegeben hatte, rasch stirbt und auch sein Erbe bei der schweren Geburt nur tot zur Welt kommt.³³ Die sich darauf bietenden Optionen zur kastilisch-aragonesischen Thronfolge sind allesamt aus verschiedenen Gründen wenig erstrebenswert. Setzen Isabel und Fernando nun auf die älteste Tochter, die charakterlich eher introvertierte Isabel, und ihren Ehemann Manuel von Portugal, wird dieser Plan erneut vom Schicksal durchkreuzt, als die Infantin an den Komplikationen bei der Geburt ihres ersten Sohns Miguel stirbt, der das Kindesalter nicht überlebt. Schließlich wird Juana, die sich seit der Heirat mit dem Herzog von Burgund, Philipp von Habsburg, von ihrer spanischen Heimat zunehmend entfremdet, die Thronerbin. Als sich bei ihr – Juana la Loca – gravierende psychische Schwächen zeigen, die ein selbstständiges Regieren unter Maßgabe herrscherlicher Vernunft verunmöglichen,³⁴ steht die spanische Dynastie vorübergehend vor dem Abgrund. Erst mit ihrem Sohn Carlos, der die Genealogie fortführen wird, gewinnt das Königshaus wieder Stabilität – dies allerdings erst nach dem Staffel- und Serienende.

2.4 Mexikanische Erbfolge in Zeiten der Tequila-Industrie

Wie in ISABEL ist das Intro auch in MONARCA ein Identitätsmarker der Serie und bereitet in kurzen atmosphärisch-handlungsbezogenen Ausschnitten auf die Grundthematik der Netflix-Produktion vor:³⁵ In dunklen und kühlen, allen

31 Vgl. Jordi Frades: «Atracción fatal» (III.4), in: ISABEL. E 2014, min. 9:25–11:29.

32 Oriol Ferrer: «El drama llega a la corte» (III.5), in: ISABEL. E 2014, min. 56:38–56:44.

33 Vgl. Salvador Garcia: «Reina de toda la península» (III.6), in: ISABEL. E 2014, min. 29:22–32:15.

34 Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel III.2 dieser Arbeit.

35 Vgl. Fernando Rovzar: «El tostoneo» (I.1), in: MONARCA. MEX 2019, min. 1:50–2:50.

voran Schwarz- und Blautönen gehalten, wechseln sich unter einer dramatisch-rhythmisichen Musik Einstellungen von weiten Agavenfeldern, den exklusiven Räumlichkeiten des Unternehmens und den Schritten der Tequilaproduktion ab, werden teilweise übereinander geblendet. Wichtiges Detail ist der farblich herausstechende goldene Familienring, der in der Serie als Signum für die Erb- und Nachfolge innerhalb des Unternehmens fungiert und darüber hinaus, durch die Weitergabe an die neue Geschäftsführung, ein Indiz für die Serialität darstellt. Wie im Intro wiederkehrend – und in einer Einzelsequenz in der dritten Folge («La coronación») zu sehen,³⁶ ist auch die Herstellung des Tequilas seriell geprägt:³⁷ Im Zeitraffer ist das Wachstum der *agave tequilana* auf den Feldern der Carranzas, die Ernte durch einen *jimador*,³⁸ der Transport der Agavenherzen per Lastwagen, die Verarbeitung in riesigen Brennöfen, die massenhafte Lagerung in Fässern, die automatische Abfüllung in Flaschen, deren professionelle Verpackung und Verladung auf einen Lkw zu sehen (bevor das Fahrzeug durch einen Brandanschlag explodiert). Dabei bildet der Fortlauf der jeweils nur kurz eingespielten Eindrücke eine symbolträchtige Entwicklung von der ursprünglich-agrarischen Arbeitsweise zur vollindustriellen Serienproduktion ab und belegt sowohl die Verwurzelung der Carranzas in der Tradition als auch die umstrittene produktionstechnische Marktführerschaft von Grupo Monarca.

Dass sich die Erbfolge nach der Ermordung Faustos, der seine Nachfolge nicht mehr selbst rechtzeitig regeln konnte, aufs Engste mit dem besagten Premiumprodukt der Carranzas verbindet, macht Cecilias Reflexion deutlich. Fausto hat per Testament seine Ehefrau dazu ausersehen, unter den drei Kindern den Geeigneten / die Geeignete für die Geschäftsführung zu bestimmen.³⁹ Cecilia sinniert über diese Frage bei einer Tequila-Probe mit ihrem Schwager Agustín:

Blanco, reposado y añejo. Cada uno con sus virtudes y defectos. El blanco es joven. Inmaduro para unos, puro para otros. Los años de maduración del re-

36 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), in: MONARCA. MEX 2019, min. 1:45–2:49.

37 Bei Tequila handelt es sich um eine Sondervariante der in ganz Mexiko verbreiteten Spirituose Mezcal, die insbesondere im mexikanischen Bundesstaat Jalisco produziert wird. Vgl. dazu Sarah Bowen: «From the fields to your glass», in: Sarah Bowen: *Divided spirits: Tequila, Mezcal, and the politics of production*. Oakland 2015, S. 41–73. Zum Mezcal vgl. allgemein und weiterführend Melchor Arellano-Plaza et al.: «Mezcal production in Mexico: Between tradition and commercial exploitation», in: *Frontiers in Sustainable Food Systems* 6 (2022), S. 1–16 und Thomas Gross: «Mezcal and mexicanness: The symbol and social connotations of drinking in Oaxaca», in: *Folklore* 59 (2014), S. 7–28.

38 Der Jimador ist ein Agavenbauer, der die Pflanze mit einer speziellen Hacke, der *coa de jima*, erntet und mit dieser die Blätter entfernt, um an das Herz, die *piña*, zu gelangen. Vgl. Marie Sarita Gaytán: «The jimador», in: Marie Sarita Gaytán: *¡Tequila! Distilling the spirit of Mexico*. Stanford 2014, S. 99–105.

39 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 40:12–43:13.

posado lo alejaron de su origen, pero en el fondo, conserva su esencia. La espera ha sido muy larga para el añejo, pero ha desarrollado identidad. Algunos dicen que tantos años de maduración lo han hecho impuro, alejándolo del agave de donde nació. Pero, ¿cuál es el mejor? Los tres son excelentes. Voy a felicitar a la maestra tequilera.⁴⁰

In ihrer konnotationsreichen Rede weist die Mutter den drei zu verkostenden Tequila-Kategorien – *blanco* (weiß), *reposado* (kurz gelagert) und *añejo* (gereift) – jeweils einem ihrer Kinder zu, wobei sie beide, den Alkohol wie den Nachwuchs, nach charakterlichen Eigenschaften bestimmt. Der weiße (oder silberne) Tequila steht in dieser Analogie für den jüngsten Spross Andrés, der wie das Getränk einerseits als unreif, andererseits als rein bewertet werden kann. Ihrer Tochter Ana María teilt Cecilia den *tequila reposado* zu: Da die USA seit vielen Jahren ihre Wahlheimat sind, scheint sie sich von der Familie entfernt zu haben, doch ist in ihrem Kern weiterhin das, was das Wesen der Familie ausmacht, verborgen. Joaquín, der Erstgeborene, ist in diesem Bild der gereifte Tequila, der lange Zeit auf seinen potenziellen Einsatz warten musste, dabei eine starke, markante Persönlichkeit ausgeprägt hat, die aber durch die langjährige Ferne von ihren Wurzeln mitunter als unrein empfunden werden kann. Cecilia trifft an dieser Stelle noch keine Entscheidung über die Nachfolge, sie eröffnet dem Netflix-Publikum damit aber ein charakterliches Panorama ihrer Kinder, auf deren Basis sich der Erbstreit um die Führung von Monarca in der Folgehandlung entspinnit.

Um das Machtringen von Joaquín, Ana María und Andrés in seiner vollen Dimension erfassen zu können, ist es grundlegend, den Stellenwert des umkämpften Familienunternehmens und der Tequilaproduktion innerhalb Mexikos und im kollektiven Bewusstsein des Landes zu verstehen. Der anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Monarca-Marke Tequila Herederos produzierte Werbe- und Imagefilm der Carranzas gibt darüber Aufschluss:

WERBESTIMME: Familia, tradición, raíces. Estos son los valores que Grupo Monarca ha abanderado de sus inicios con Tequila Herederos, bebida nacida del esfuerzo y la dedicación, convertida en fuente de orgullo nacional. Y así como México fue creciendo, nosotros también. Siempre encontrando nuevas rutas para encauzar el sueño mexicano. Somos Monarca. Somos familia. Somos México. Este año celebramos el centenario de Tequila Herederos. Brindemos por cien años más.

ANDRÉS: De nuestra familia ... a la suya.

FAMILIE: ¡Salud!⁴¹

40 Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 0:14–1:14.

41 Fernando Rovzar: «El tostoneo» (I.1), min. 7:11–8:00.



14 Die Carranzas im Werbe- und Imagefilm, «El tostoneo» (I.1), min. 7:53

Der Spot präsentiert Monarca als ein in einem Netz von konservativ-soliden Werten («Familie, Tradition, Wurzeln») eingewobenes Unternehmen, das für Stabilität, Zusammenhalt und Herkunft steht. Tequila ist in diesem Video nicht nur ein Getränk, sondern allen voran ein starkes identitätsstiftendes Symbol – für die Familie und für Mexiko. Es stellt das Wachstum von Monarca parallel zur Entwicklung der Nation dar, sodass das Unternehmen damit als essenzieller Teil der mexikanischen Erfolgsgeschichte positioniert wird. Im Spot werden mehrere Verbindungen geknüpft: Die Hundertjahrfeier von Tequila Herederos blickt sowohl auf die tiefe Verwurzelung in der Geschichte zurück als auch auf eine glänzende Zukunft voraus, sodass eine Kontinuitätslinie geknüpft wird. Andrés' Trinkspruch macht das beworbene Produkt zu einem Bindeglied zwischen Familien, der Carranzas und der «großen» Familie Mexikos. Auf diese Weise will der Werbespot Einheit demonstrieren – die gesamte Familie Carranza prostet auf dem Balkon der Hacienda am Ende in die Kamera (Abb. 14), doch bricht nach Faustos Tod ein erbitterter Erb- und Richtungsstreit um Monarca aus.

Der offene Punkt der Nachfolge an der Spitze Monarcas und der Carranzas nimmt an Fahrt auf, als Fausto nach einem Herzinfarkt, infolge der Reflexion über sein Leben, eine andere Unternehmenskultur etablieren, selbst in den Hintergrund treten und seiner Tochter Ana María die Leitung übertragen will, was er ihr inmitten der Agavenfelder eröffnet:

ANA MARÍA: ¿Cuál es la urgencia? ¿Qué hago aquí?

FAUSTO: Quería verte, hija. Platicar contigo. [...] De decisiones que he tomado en mi vida ... a raíz del infarto. Monarca ha sido mi vida. Le he dado absolutamente todo, pero he hecho cosas que no debí haber hecho.

ANA MARÍA: Me sé la historia, papá. ¿Adónde vas con esto?

FAUSTO: Que no quiero que este sea mi legado. Quiero limpiar a Monarca de toda la mierda que está cargando. [...] Estoy dando la pelea de mi vida, pero me están dando en toda la madre. [...] Todos. Políticos, empresarios, hasta compadres. Tiene que cambiar todo el pinche sistema.

ANA MARÍA: ¿Y qué tengo que ver yo en esto?

FAUSTO: Quiero que te regreses a México. [...] Quiero que seas la presidenta de Grupo Monarca.

ANA MARÍA: Estás loco, papá. [...] ¿Y Joaquín?

FAUSTO: ¿Joaquín? Ya lo intenté. Joaquín está perdido. Él nunca se va a enderezar a si mismo, mucho menos a Monarca. [...]

ANA MARÍA: Tú a mí no me conoces, papá.

FAUSTO: Claro que yo te conozco. Siempre has sido valiente y honesta. Toda la vida has luchado contra de la injusticia, defendiendo tus valores. Además, yo sé que desde niña soñabas con dirigir Monarca.

ANA MARÍA: Sí, pero no esta Monarca.

FAUSTO: Esta es la única que hay.⁴²

Mit der seriellen Weitergabe der Verantwortung für Monarca an die nächste Generation will Fausto mit der Serie der bisherigen Geschäftspraxis, seiner eigenen und der seiner männlichen Linie, brechen: Die von außen kommende Ana María, die durch ihr Leben fern von Mexiko noch nicht vom bestechlichen System der Heimat korrumptiert ist, soll mit ihrer integren Grundhaltung einen Neustart für Monarca bewirken. Als sie die Unternehmensleitung tatsächlich in Erwägung zieht, kommt es mit Joaquín, der als ältester Sohn seinerseits einen natürlichen Anspruch auf die Führungsposition ableitet, zu einer fundamentalen Konfrontation zweier Geschäftsstrategien, bei denen die zukünftige Ausrichtung von Monarca ausgehandelt und die serielle Fortführung neu organisiert wird.

Dieser maßgebliche Richtungsstreit manifestiert sich allererst – bei noch nicht getroffener Nachfolgeentscheidung Cecilias – während einer nächtlichen Krisensitzung von Joaquín, Ana María und Andrés am Unternehmenshauptsitz in Mexiko-Stadt, bei dem die Konsequenzen des Brandanschlags auf die *tequila* in Jalisco und der Umgang mit den resultierenden Verlusten (30 Mio. US-Dollar und ein getöteter Fahrer) auf der Agenda stehen.⁴³ Während Joaquín darauf insistiert, die Dinge ‹wie früher› auf bewährte Weise zu regeln und die von Fausto gestoppten Schutzgeldzahlungen an das Drogenkartell wiederaufzunehmen, das er zu Recht als Urheber des Anschlags vermutet, sperrt sich Ana María gegen ein solch kriminelles Vorgehen und plädiert für eine offizielle Untersuchung. Ebenfalls was die Si-

42 Fernando Rovzar: «Es tostoneo» (I.1), min. 18:03–19:54.

43 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 4:00–6:15.

cherung von Monarcas Liquidität und dem Tequila-Transport anbelangt, sind die Geschwister diametral entgegengesetzter Meinung: Joaquín spricht sich für ein – durch den Vater auf Eis gelegtes – Straßenbauprojekt aus, bei dem ein Arrangement mit dem korrupten Politiker Jorge Laborde zu reaktivieren ist, wohingegen Ana María eine ehrliche Lösung finden will, um die Tequila-Brennerei als Markenkern von Monarca wieder aufzubauen und neue Wege für die Beförderung der Ware zu beschreiten. Andrés nimmt in diesem Meeting einen zwischen den Positionen vermittelnden Part ein. In der Folge arbeiten Joaquín und Ana María jeweils eigenmächtig an ihren Lösungsstrategien. Letztere begibt sich nach Jalisco, macht sich vor Ort ein Bild der Lage:⁴⁴ Einerseits kümmert sie sich um die Mitarbeiter, veranlasst etwa, dass die Witwe des umgekommenen Fahrers versorgt wird und alle weiteren Arbeitnehmer eine von Monarca finanzierte Lebensversicherung für ihre gefährliche Arbeit erhalten, andererseits findet sie mit dem nahen regionalen Flughafen in San Sebastián del Oeste einen neuen Transportweg für die Ausfuhr des Tequilas jenseits der vom Bajío-Kartell kontrollierten Straßen. Durch ihre persönliche Anwesenheit und die Vieraugengespräche mit Angestellten und lokalen Politikern, wie der integren Gouverneurin Pilar Ortega, schafft Ana María Vertrauen in ihre Person und ins Unternehmen. So bürgt sie beim Anführer der Mitarbeiterproteste Martínez mit der vorübergehenden Übergabe des Familienrings für ihr Wort, bessere Bedingungen für die Fahrer von Monarca zu schaffen. Ana María steht für einen unbestechlichen Führungsstil des Familienunternehmens. Dagegen setzt Joaquín auf die Neubelebung des Straßenbauprojekts und die Kauflichkeit des involvierten Laborde. Da dieser eine nicht auf dem Markt zum Verkauf stehende exklusive Villa besitzen will, setzt Joaquín zunächst seine Tochter Lourdes mit einem Angebot auf die ältere Besitzerin des Anwesens an.⁴⁵ Als diese ablehnt, veranlasst Joaquín seinen Handlanger, den *Perro*, den Sohn der Dame in eine Prügelei zu verwickeln, damit dieser inhaftiert wird und eine hohe Kaution zu zahlen ist, sodass die Mutter das Haus schließlich doch verkaufen will bzw. muss.⁴⁶ Mit Joaquín als Kopf des Unternehmens würde in Monarca das von Korruption und unlauteren Methoden dominierte Geschäftsmodell weitergeführt.

Dabei verfolgt Joaquín diese Strategie nicht nur in geschäftlichen Beziehungen, sondern wendet sie auch nach Ana Marias Antritt der Unternehmensführung gegen Monarca selbst an. Der gekränkte Sohn intrigiert solchermaßen gegen die eigene Familie: Zum einen verkompliziert er Ana Marias Arbeit, indem er ihre neuen Partner vergrellt: So verlegt er ohne ihr Wissen kurzerhand einen Termin mit dem rechtschaffenen Unternehmer Juan Manuel Pérez von dessen Büro auf einen Golfplatz, um ihm aus reinem Kalkül nach alter Manier einen unlauteren Deal vorzu-

44 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 13:41–17:15 und 23:36–27:32.

45 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 18:08–20:56.

46 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 30:20–31:09.

schlagen, um seine Schwester vor ihm zu diskreditieren.⁴⁷ Das größte Intrigenspiel zettelt er aber in der sechsten Episode «La otra realidad» durch seine Übereinkunft mit Emilio Palafox, dem Anführer des Bajío-Kartells, an, der für ihn die gesamte Agavenbepflanzung der Carranzas zerstört und Joaquín, der zuvor sämtliche verfügbaren Agavenvorräte auf dem freien Markt aufgekauft hat, damit zu seinem Plan befähigt, Ana María zur Veräußerung ihrer Firmenanteile und zur Aufgabe der Geschäftsführung zu zwingen. Auf diese Weise will sich der skrupellose Joaquín die Nachfolge an der Unternehmensspitze sichern. Doch auch Ana María muss bei ihrer Arbeit einsehen, dass der integre Weg nicht immer zielführend ist, vor allem wenn sich der jeweilige Verhandlungspartner routinemäßig fragwürdiger Methoden bedient. In der neunten Episode «El Judas de Borges» gelangt sie darum zu dem Schluss: «Lo que estoy diciendo es que a veces lo moral radica en hacer lo más inmoral. Alguién tiene que mancharse las manos para que los demás las mantengan limpias.»⁴⁸ Sie ist es schließlich, die Laborde mit einem von ihr selbst heimlich aufgenommenen Video, in dem er seine Korruption gesteht, erpresst, um ihre eigenen Unternehmensziele durchzusetzen. Erfolg hat Ana María dabei nicht – denn Laborde hat sie ihrerseits in der Hand, weil er ihre Bluse besitzt, an dem das Blut ihres verstorbenen Vaters klebt. Am Ende der ersten Staffel verliert sie darum den Firmenvorsitz und die Nachfolge von Monarca ist wie zu Staffelbeginn offen.

In der zweiten Staffel bestimmt Cecilia, da sich Joaquín und Ana María disqualifiziert haben, Andrés zum neuen Chef des Unternehmens. Dieser verfolgt – neben der Bemühung um ein «hipperes» Firmenimage – einen integrativen Stil und bindet die beiden Geschwister weiterhin ein: Joaquín wird Leiter von Monarcas Bauressort, Ana María Verantwortliche für die *tequilera*.⁴⁹ Die Nachfolgefrage gewinnt auf der familiären Ebene dadurch neue Relevanz, dass Cecilia, nachdem sie in der Abschlussfolge der ersten Staffel ihren Schwager Agustín, den Mörder ihres Manns getötet hat, eine kognitive Krankheit mit Bewusstseinsstörungen ausbildet und unter Vormundschaft gestellt wird. Als Erstgeborener wird Joaquín vom Gericht für diese Aufgabe bestimmt,⁵⁰ was ihm im Privaten Macht verleiht. Auf Geschäftsebene wiederum wird ihm in einem spektakulären Coup im großen Serienfinale die Unternehmensführung von Laborde zugesprochen, nachdem dieser mit Joaquíns Kampagnenunterstützung die Wahl zum Präsidenten Mexikos knapp für sich entscheiden konnte. Labordes Telefonat mit Andrés lässt keinen Zweifel daran, dass bei Monarca ein erneuter Strategiewechsel hin zu alten korrupten Methoden ansteht und sich die Serie des Richtungskampfs, indem dieser zur Ausgangsposition zurückgelangt, damit (vorerst) schließt:

47 Vgl. Natalia Beristáin: «Asquerosamente millonarios» (I.4), in: MONARCA. MEX 2019, min. 22:22–24:33.

48 José M. Cravioto: «El Judas de Borges» (I.9), min. 6:43–6:49.

49 Vgl. Fernando Rovzar: «Todos tenemos secretos» (II.1), in: MONARCA. Mexiko 2021, min. 20:44–22:22.

50 Vgl. José M. Cravioto: «Ser o no ser» (II.4), in: MONARCA. MEX 2021, min. 32:12–36:35.

LABORDE: Andrés, habla Jorge Laborde.

ANDRÉS: Señor presidente. Felicidades, qué gusto. Yo nunca lo dudé.

LABORDE: Mira, Andrés, solo te hablo para informarte que a partir de mañana Joaquín va a asumir la presidencia de Grupo Monarca.

ANDRÉS: ¡Perdón!

LABORDE: Así, como lo eschuchaste.

ANDRÉS: Mira, Jorge...

LABORDE: *Señor presidente*. Tu familia sabe perfectamente lo que le conviene, Andrés, y espero que tú también. Porque no me gusta repitir mis órdenes.⁵¹

Da sich auch Cecilia, die Matriarchin der Familie, dieser Entscheidung anschließt – «Mira, México funciona así»⁵² – muss Andrés mit Ana María einen anderen Weg beschreiten, um ihren Bruder aufzuhalten: Im finalen Cliffhanger eröffnen die beiden Joaquín, dass er nicht der leibliche Sohn von Fausto ist. Ana María hatte in der Handlung der vorausgehenden Episoden aufgrund von Informationen über eine alte Jugendliebe ihrer Mutter DNA-Abgleiche veranlasst. Auf dieser Basis entwickeln die beiden vor der Konfrontation mit Joaquín einen Schlachtpläne im Kampf um die Erbfolge:

ANDRÉS: ¿Qué es eso?

ANA MARÍA: Una prueba de ADN que mandé a hacer. Tuya, de Joaquín, mía y de mi papá. Mi mamá tuvo un amante durante mucho tiempo. Alberto Vela, es el hombre al que mi papá mató. Lo mató porque en algún momento quiso saber si alguno de nosotros era hijo suyo. ... Mi papá dividió en partes iguales su herencia, para sus tres hijos. Eso dice su testamento, «para sus tres hijos».

ANDRÉS: Joaquín no es Carranza. ... Le vamos a quitar Monarca.

ANA MARÍA: Le vamos a quitar todo.⁵³

Die Serie bietet auf diese Weise reichlich Stoff für die Fortsetzung des Erbfolge-Narratifs und des Ringens um die serielle Weiterführung des Unternehmens: Dass Fausto nicht Joaquíns biologischer Vater ist, hat weitreichende Folgen, auch für dessen Anspruch auf die familiäre Führungsrolle (und die Vormundschaft über die Mutter). Da MONARCA allerdings nicht um eine dritte Staffel verlängert wurde, muss der weitere Handlungsverlauf um die Konflikte der Carranzas Spekulation bleiben.

51 José M. Cravioto / Fernando Rovzar: «El verdugo» (II.8), in: MONARCA. MEX 2021, min. 16:12–16:53.

52 José M. Cravioto / Fernando Rovzar: «El verdugo» (II.8), min. 17:28.

53 José M. Cravioto / Fernando Rovzar: «El verdugo» (II.8), min. 41:18–42:33.

II Kollektive Identitäten: regional – national – global

1 Regionale Crime-Narrative in LUNA

1.1 Hinführung: Blutspuren in der Provinz

LUNA hat das fiktive Bergdorf Calenda¹ zum Handlungsort, das sich in der Sierra de Béjar, in der nordwestlichen autonomen Gemeinschaft Kastilien-León, befindet. Die Serie zeichnet sich durch zwei miteinander verwobene Haupthandlungsstränge aus, die solchermaßen anhand dieser präzisen geografischen Verortung beide fest im Regionalen verankert sind: Im übernatürlichen Handlungsstrang treibt der Werwolf, entgegen der langen filmischen Tradition, die das Monströse meist in urbane Räume verlegt, nicht in der modernen Großstadt, sondern in der tiefen ‹urspanischen› Provinz sein mörderisches Unwesen. Die bergige Topografie, nebelverhangenen Wälder und verwinkelten Gassen werden hier zu aktiven Stimmungsträgern, die Isolation, Bedrohung und archaische Mythen gleichermaßen evozieren. Im realistischen Handlungsstrang wiederum ranken sich um das angrenzende Naturreservat mehrere Verbrechenserien, bei deren Aufklärung gravierende ökologische Konsequenzen für die Region zutage befördert werden: Lokale Machtstrukturen, wirtschaftliche Interessen und Naturschutzideale werden hier in Konflikt gebracht. Vor diesem doppelten Hintergrund ordnet die nachfolgende Analyse LUNA als eine besondere – nämlich fantastische – Ausgestaltung des im europäischen Fernsehen (und auf dem Buchmarkt) boomenden

1 Als Drehort diente u.a. der Ort Candelario in der Provinz Salamanca. Im Toponym ‹Calenda› wird das serielle Grundmotiv aufgegriffen, denn dieses leitet sich ab vom lateinischen ‹calendarium› (›Kalender‹).

Regionalkrimis² ein. Sie legt dabei eine global ausgerichtete und ökokritische Lesart an, die sowohl in Bezug auf das Werwolf-Narrativ die Wechselwirkungen zwischen lokaler Identität und universalen Kulturströmungen, als auch hinsichtlich der Umwelt-Verbrechen die impliziten ökologischen und gesellschaftspolitischen Botschaften der Serie in den Blick nimmt.

Die Untersuchung vollzieht sich in drei Schritten: Nach einer Erläuterung der theoretischen Grundlagen der Konzepte von Globalisierung und Ökokritik wendet sie sich den beiden Analyseteilen zu: Der erste Teil untersucht, inwiefern sich die Werwolf-Darstellung in LUNA als ein genuin globales Produkt zwischen globalen und regionalen Horror- und Crime-Narrativen gestaltet, das sowohl internationale Genrekonventionen aufgreift als auch spezifisch spanische Kultur- und Landschaftscodes integriert. Der zweite Teil geht der Frage nach, auf welche Weise die Serie in ihrer realistisch-kriminalistischen Handlung ökologische Problemstellungen verarbeitet und insbesondere die Auswirkungen rechtswidriger Aktionen auf die empfindliche Natur und den dörflichen Lebensraum als verheerende Einschnitte brandmarkt.

1.2 Konzepte: Globalisierung meets Ökokritik

Das auf den britischen Soziologen Roland Robertson zurückgehende Konzept der Globalisierung beschreibt die dynamischen Wechselwirkungen, die in der gegenwärtig hochgradig vernetzten Welt zwischen dem Globalen und dem Lokalen bestehen.³ Robertson versteht Globalität und Lokalität dabei nicht als feste, klar voneinander getrennte Kategorien, sondern als relative und reziprok konstituierte Termini, deren Bedeutungsgehalt sich ständig in Interaktion verändert. Zeitgenössische Entwürfe des Lokalen werden in globalen Begrifflichkeiten formuliert, in transnationalen Diskursen verhandelt und erfahren dadurch teilweise eine Homogenisierung. Gleichzeitig zeigt sich das Globale nie als einheitlicher, abstrakter

- 2 Vgl. Andrew Pepper: «Regional Crime Fiction», in: Jesper Gulddal / Stewart King / Alistair Rolls (Hg.): *The Cambridge Companion to World Crime Fiction*. Cambridge 2022, S. 82–99 und Wolfgang Brylla / Maike Schmidt: «Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen des Regionalkrimis. Zur Einleitung», in: Wolfgang Brylla (Hg.): *Der Regionalkrimi: Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen*. Göttingen 2022, S. 9–18.
- 3 Vgl. hier und im Folgenden Roland Robertson: «Globalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit», in: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M. 1998, S. 192–220. Die folgenden Überlegungen basieren teilweise auf den Ausführungen einer früheren Aufsatztstudie zu LUNA, sind jedoch hier erheblich erweitert: Anna Isabell Wörsdörfer: «Ein Serienkiller in der Provinz. Der Werwolf-Mythos zwischen Regionalität und Globalität in der spanischen TV-Serie LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ», in: Teresa Hiergeist / Daniel Winkler (Hg.): *Provinz in Serie*, zugleich Dossier von HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft 15 (2023), S. 148–163.

Überbau, sondern erhält in konkreten lokalen Aneignungsprozessen spezifische, kulturell bestimmte Ausprägungen. Diese dialektische Beziehung hat zur Folge, dass globale Narrative oder ästhetische Formen nicht unverändert übernommen, sondern an lokale Traditionen und Werte angepasst werden. Umgekehrt fließen lokale Elemente in den globalen Diskurs ein, verändern dessen Strukturen und erweitern dessen Bedeutungsrepertoire.

In Bezug auf das Werwolf-Narrativ sind die beiden Kulturbegriffe der Populärkultur (oder kurz: Popkultur) und der Popularkultur, die ebendieses Narrativ entscheidend prägen, glokal miteinander verflochten und wirken gegenseitig aufeinander ein. Nach Frank Kelleter,⁴ der seine begriffliche Differenzierung auf Überlegungen von James Naremore und Patrick Brantlinger zurückführt,⁵ lassen sich populärkulturelle Phänomene als Ausdrucksformen der industriell produzierten Mainstream-Kultur verstehen, die in hohem Maße massenmedial verbreitet und kommerziell verwertet werden. Popularkulturelle Produkte hingegen entstammen häufig der mündlich tradierten, volkstümlichen Kultur und sind stärker in geografisch eingegrenzten Kontexten verwurzelt. Während die (v. a. US-amerikanisch geprägte) Populärkultur in dieser Perspektive tendenziell mit globalen Dimensionen verknüpft werden kann, ist die Popularkultur eng mit lokalen Bedeutungsrahmen verbunden. Indem sich die in LUNA zur Darstellung kommende Werwolf-Mordserie gleichermaßen aus universal geltenden popkulären Genrekonventionen und regional verwurzelten Volksmythen speist, entsteht, wie in der Detailanalyse zu zeigen sein wird, ein glokales Narrativ, dass allgemeine und spezifisch spanische Elemente miteinander vereint.

Das zunächst vor allem von der US-amerikanischen Forschung, allen voran von Cheryll Glotfelty, Harold Fromm und Laurence Buells geprägte Konzept des *Ecocriticism* (bzw. deutsch: der Ökokritik) untersucht, ganz allgemein, die Darstellung des Verhältnisses von Natur / Umwelt und Mensch in literarischen und filmischen Medien.⁶ Aus der Vielzahl der möglichen Konstellationen und themenzentrierten Analyseschwerpunkte lassen sich etwa die *Pastoral and Wilder-*

4 Vgl. Frank Kelleter: «Populäre Serialität. Eine Einführung», in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration, Evolution, Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 2012, S. 11–48.

5 Vgl. James Naremore / Patrick Brantlinger: «Introduction: Six Artistic Cultures», in: James Naremore / Patrick Brantlinger (Hg.): *Modernity and mass culture*. Bloomington 1991, S. 1–23.

6 Vgl. grundlegend Cheryll Glotfelty / Harold Fromm (Hg.): *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. Athens 1996 und Lawrence Buell: *The environmental imagination: Thoreau, nature writing and the formation of American culture*. Cambridge 1995. Einen guten Überblick zum spanischen Beitrag zum *Ecocriticism* bietet Beatriz Lindo Mañas: «From Ecocriticism to Environmental Humanities: A Brief Overview of Publications in Spain», in: *Ecozon@* 11.2 (2020), S. 261–266 sowie die Einführung von Carmen Flys Junquera / José Manuel Marroño Henríquez / Julia Barella Vigal (Hg.): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Frankfurt a. M. 2010.

ness Studies (idealisierte oder bedrohliche Naturinszenierungen), die *Blue Humanities* (marine Ökosysteme und Gewässer), die *Petrocultures* (fossile Energien und deren Verbrauch), die *Anthropocene Studies* (Klimawandel im Anthropozän, Naturkatastrophen) und der *Posthumanist Ecocriticism* (hybride / futuristische Lebensformen) als Unterdisziplinen ökokritischer Forschung hervorheben. Gemein ist allen Richtungen der gesellschaftspolitische Impetus und der daraus resultierende generelle Weisungscharakter der jeweils zugrunde gelegten Theorien, geht es ihnen doch um die Einleitung eines kulturellen Wandels und ein Umdenken angesichts aktueller ökologischer Herausforderungen.⁷

Für eine umweltzentrierte Analyse von LUNA sind insbesondere die ökokritischen Ansätze der *Animal Studies* und des *Toxic Discourse* (auch: *Environmental Justice Criticism*) von Bedeutung. Die *Animal Studies*⁸ beschäftigen sich mit der kulturellen Relevanz von Tieren und untersuchen, wie diese in Machtordnungen und innerhalb ihres Verhältnisses zum Menschen verortet werden. Als halbanimalisches Wesen bietet der Werwolf ebenso einen privilegierten Bezugspunkt wie insbesondere das in der ersten Staffel der Serie immer stärker in den Fokus der polizeilichen Ermittlungen rückende Naturreservat, in dem, so heißt es, bedrohte Tierarten in ihrem natürlichen Lebensraum gehalten und vorgeblich geschützt werden. Der *Toxic Discourse*⁹ wiederum thematisiert Vergiftung und Umweltzerstörung und deren Auswirkungen auf Natur und Gesellschaft. Indem ebenso soziale Ungleichheitsverhältnisse in den Blick geraten, ist diesem Ansatz auch eine rechtliche Perspektive eingeschrieben. Die mysteriösen Ereignisse der zweiten Staffel – etwa die blutrote Färbung des Brunnenwassers, das plötzliche massenhafte Hinabfallen der Tauben vom Himmel – werden folglich innerhalb dieses Giftdiskurses lesbar. Staffelübergreifend fokussieren die ökokritischen Deutungen entsprechend jeweils sogenannte *crímenes ecológicos* oder *ecocidios*, die, wie in der später erfolgenden Untersuchung herauszuarbeiten ist, den Kern der regionalen Kriminalhandlung ausmachen.

1.3 Das Werwolf-Narrativ als globales Produkt

Die moderne fiktionale Darstellung des Werwolfs wird in erheblichem Maße vom US-amerikanischen Genrekino dominiert, das als bedeutendes Produkt der global verbreiteten Populärkultur gilt. Insbesondere Hollywood hat seit Beginn des

7 Vgl. Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016, S. 27.

8 Vgl. weiterführend Paul Waldau: «Introduction», in: Paul Waldau: *Animal Studies: An Introduction*. Cary 2013, S. 9–16.

9 Vgl. Lawrence Buell: «Toxic Discourse», in: *Critical Inquiry* 24.3 (1998), S. 639–665.

20. Jahrhunderts entscheidend dazu beigetragen, ein audiovisuelles und narratives Standardrepertoire für diese mythische Figur und den ihr zugeschriebenen Horror zu entwickeln.¹⁰ Dabei entstanden zahlreiche Filme, von denen einige inzwischen als Klassiker des Genres gelten. Charakteristisch für diese Produktionen – wie etwa Stuart Walkers *WEREWOLF OF LONDON* (1935), Milton Moses Ginsbergs *WEREWOLF OF WASHINGTON* (1973) und Anthony Wallers *AMERICAN WEREWOLF IN PARIS* (1997) – ist die Versetzung der Bestie in ein urbanes Milieu, in die großen Metropolen Europas und der USA wo sie im Spannungsfeld von moderner Zivilisation und archaischer Bedrohung agiert. Demgegenüber wird der Werwolf in europäischen Volkssagen, die der popularkulturellen Tradition zuzuordnen sind, zumeist in einem ländlichen (und zum Teil mittelalterlichen) Setting verortet, in dem sein animalisches Wesen seinen mythologischen Ursprung hat. Für die spanische Folklore hat das Vorkommen des sogenannten *lobo ibérico*¹¹ im Nordwesten der Iberischen Halbinsel anregend auf die Mythenbildung gewirkt und zu mehreren lokalen Ausformungen der Legende geführt, wie etwa der baskische *gizotso* oder der galizische *urco* belegen.¹² Im spanischen Raum sind vier regionalspezifische Ursachen für eine Verwandlung zum Werwolf überliefert: die erlittene Verfluchung, die temporäre Strafe, die Geburt als siebter Sohn innerhalb einer Familiengenealogie und der selbstgestiftete Akt der Hexerei.¹³ Daneben gehören auch die benachbarten Vorstellungen vom *lobero*, dem Wolfsführer, und der Inquisition als Verfolgerinstitution (mehrere Prozessakten berichten von historischen Werwolf-Fällen) zum erweiterten Bestand der spanischen Werwolf-Imagination. In *LUNA* werden diese internationalen (Hollywood-) Einflüsse mit den national-regionalen Eigencharakterlichkeiten kombiniert, so dass das in der Serie inszenierte Werwolf-Narrativ global bestimmt ist.

Schon die Eröffnungssequenz der Pilotfolge «La leyenda» verbindet universal verbreitete Horror- und Spannungselemente mit den regionalspezifisch landschaftlichen Gegebenheiten der westspanischen Bergregion: Unter den popkulären Klängen des englischen Songs «Like a stranger» (von Francis White) im Tonkanal folgt das Fernsehpublikum den weiblichen Hauptpersonen Sara

10 Vgl. weiterführend dazu Craig Ian Mann: *Phases of the Moon. A Cultural History of the Werewolf Film*. Edinburgh 2022.

11 Vgl. Ramón Grande del Brío: *El lobo ibérico. Biología y mitología*. Madrid 1984.

12 Vgl. Aitor Freán Campo: «El Urco en Galicia y Asturias: análisis y caracterización», in: *Boletín de Literatura Oral* 10 (2020), S. 75–86.

13 Vgl. Julio Camarena Laucirica: «Mitología del lobo en la Península Ibérica», in: Jean-Pierre Etienvre (Hg.): *La leyenda: Antropología, historia, literatura. La légende: Anthropologie, histoire, littérature*. Madrid 1989, S. 269–289, Jorge Fondebrider: «Portugal y España», in: Jorge Fondebrider: *Historia de los hombres lobo*. Madrid 2004, S. 251–260, Mar Llinares García: «Lobishome. Las metamorfosis en lobo en las tradiciones europea y gallega», in: *Memoria y Civilización. Anuario de Historia* 17 (2014), S. 123–148 und Miguel Rojo Polo: *La figura del hombre lobo en la literatura moderna peninsular*. Milwaukee 2013.

und Leire auf dem Weg ins ländlich gelegene Calenda. Der atmosphärische Einstieg wird im Bildkanal von wechselnden Natur- und Landschaftsansichten in weiter und totaler Einstellung begleitet, die die per Kamerafahrt imitierte Autofahrt durch den Wald bei einbrechender Dämmerung einfangen. Plakativ werden neben dem Ortsschild aufziehender Nebel und der Vollmond (*die zwei international etablierten Schauermotive schlechthin*) visualisiert. Die Plötzlichkeit des Zusammenstoßes mit einer fremden Kreatur – einem Tier (?) – bildet das erste genrekonventionelle Schockmoment der Folge, deren weiterer Verlauf durch eine allmählich sich intensivierende Musik und Waldgeräusche den internationalen Konventionen gemäß spannungssteigernd unterlegt ist. Es folgt der bereits analysierte¹⁴ erste Augenkontakt zwischen Leire und dem Wesen. Die Sequenz endet mit einer Überblendung in das von Laternen erleuchtete, in einer Bergsenke gelegene Calenda. Es ist insbesondere der mit dunklen Baumschemen inszenierte Wald¹⁵ als Schauplatz, der LUNA im Horror-Genre, also mit einem buchstäblichen Topos der Angst, des Unbewussten und des Verbrechens konnotiert, als auch konkret im Regionalen, in der abgelegenen spanischen Provinz verortet.

Überhaupt zeichnen sich die Darstellungen der naturnahen Serienschauplätze als globale Stimmungssettings aus, die die charakteristische Landschaft Nordwestspaniens mit der Raumsemantik des popkulturell etablierten, US-geprägten *gothic horror* ästhetisch verweben. Geheimnisumwobene Orte wie die von den Betreibern (aus gutem Grund) akribisch abgeriegelte *reserva natural*, auf die noch zurückzukommen sein wird, sowie zahlreiche Handlungsstätten der zweiten Staffel transportieren das universale Spannungsrezept von *mystery* und *suspense* in die spezifischen lokalen Gegebenheiten der Sierra de Béjar. Damit entsteht eine Art globales Hybridnarrativ, das einerseits an international verfügbare Horrorkonventionen anschließt und andererseits regionale Topografien sichtbar macht: Die einsam im Wald gelegene *ermita de San Clemente* bzw. deren Krypta ist etwa der Schauplatz, dem in der ersten Folge («La maldición») zum neuen Staffellaufakt ein (scheinbar) mumifizierter ‹Heiliger› entsteigt¹⁶ – eine Szenerie, die klassische Motive des Gotischen (das Wiederauferstehen der Toten, das Unheimliche des Sakralraums) aufruft, zugleich aber die lokale Ikonografie religiöser Architektur aufgreift. In derselben Episode bildet die abgeschiedene *cabaña de Los tres pinos*, eine Waldhütte am See, die Kulisse für die Gewaltattacke des gesuchten Salva, des im Finale der ersten Staffel entlarvten Täters (und Werwolfs), auf die Teenager.¹⁷ Hier verbinden sich das

14 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel I.1 dieser Arbeit.

15 Zum Wald als topischem Horror-Setting vgl. Elizabeth Parker: «Who's afraid of the big bad Woods?: Deep dark forests and literary horror», in: Kevin Corstorphine / Laura R. Kremmel (Hg.): *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. Cham 2018, S. 275–290.

16 Vgl. Fernando González Molina: «La maldición» (II.1), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2013, min. 18:13–18:42.

17 Vgl. Fernando González Molina: «La maldición» (II.1), min. 1:20:14–1:22:59.



15 Auf Joel geht ein Regen aus Eisenhut-Blüten nieder, «La noche de la luna nueva» (II.6), min. 1:15:19

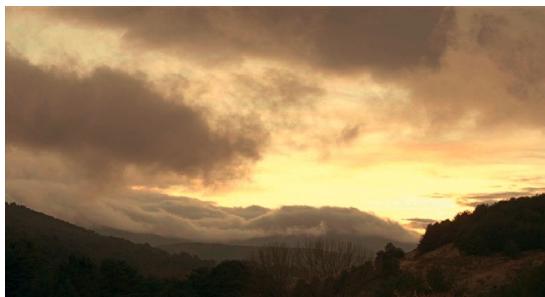
global bekannte Motiv der Bedrohung in der isolierten Wildnis mit der landschaftlichen Eigenprägung des Drehortes. Und schließlich wird das unterirdische ehemalige Minensystem im Wald in der dritten Folge («Las minas de la plata») zum Handlungsraum, als kurz vor der bevorstehenden Vollmondnacht per Zufall ein Gitter hinter Joel und seinen Freunden ins Schloss fällt.¹⁸ Das Setting der Mine verweist nicht nur auf die Lokalgeschichte Calendas und die ökonomische Vergangenheit des Ortes, sondern evoziert auch die typische Höhlen- und Labyrinth-Motivik des Horrorgenres mitsamt seiner dunklen, klaustrophobischen Atmosphäre.

Was das Werwolf-Narrativ in LUNA im Besonderen ausmacht, ist seine ebenfalls globale, also hybride Konstruktion aus international etablierten Elementen und unverkennbar popularkulturellen Komponenten. So stellen etwa die vor allem ab der zweiten Staffel in den Vordergrund rückenden Bekämpfungsmethoden des mörderischen Werwolfs eine direkte Anlehnung an vertraute Muster der globalen Popkultur dar, indem solch ikonische Waffen wie ein (magischer) Silberdolch¹⁹ oder Pflanzen, hier: *acónito*, also Eisenhut,²⁰ zum Einsatz kommen. Um Joels Werwolf-Identität vor der Öffentlichkeit zu verschleiern, machen sich seine

18 Vgl. José Ramón Ayerra: «Las minas de plata» (II.3), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2013, min. 57:30–59:40.

19 Die Vorstellung von Silber als effektives Mittel im Kampf mit dem Werwolf geht nicht auf eine alte Überlieferung zurück, sondern wurde erstmals 1930 in einer amerikanischen *short story* benutzt und durch den Film THE WOLF MAN popularisiert. Vgl. Keith Roberts: «Eine Werwolf-Formel. Eine kleine Kulturgeschichte des Werwolfs», in: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen 1999, S. 565–582, S. 578.

20 In THE VAMPIRE DIARIES dient Eisenkraut als Mittel gegen Vampire und Wolfswurz als Mittel gegen Werwölfe.



16–17 Ortsansichten von Calenda und der Bergregion, «Sacrificio» (I.2), min. 0:02 (oben) und «Para siempre» (II.8), min. 1:11:07 (unten)

Freunde auf dem Schulball originellerweise die schwächende Wirkung der Eisenhut-Blüten zunutze, um seine Verwandlung vor aller Augen zu verhindern und ihn in eine vorübergehende Bewusstlosigkeit zu versetzen (Abb. 15).

Daneben existiert eine Reihe von (erfundenen) popularkulturellen Reminissenzen, die die Werwolf-Mythologie als festen Bestandteil der regionalen Folklore verankern. So tragen etwa Naturerscheinungen wie der starke Bergwind, der Folge 12, «El aullido» (zu Deutsch: ‹Geheul›), ihren Titel gibt, in dieser Episode zusammen mit dem Vollmond auftritt und darum besonders heftig ausfällt,²¹ Bezeichnungen im semantischen Umfeld des Wölfischen. Zudem wird mit Licaón, dem ersten Wolfswesen Calendas, das Bergleute vor Jahrzehnten hinter einem Tor mit magischen Zeichen in einer Höhle der Minen einspererten,²² eine dezidiert lokale Legendenbildung und Werwolf-Imagologie entwickelt. Die ausgeprägteste Einbettung derselben ins popularkulturelle Gedächtnis des Ortes findet jedoch über das historische Werk von Fray Bernardo de Espinosa, *Calenda 1526–1564*, statt.²³ Dieser (fiktive) Vertreter der Spanischen Inquisition verleiht seinen Berich-

21 Vgl. Jesús Rodrigo: «El aullido» (I.12), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 7:47–8:23.

22 Vgl. Fernando González Molina: «Para siempre» (II.8), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2013, min. 1:19:17–1:19:46.

23 Vgl. dazu auch das Kapitel I.1 dieser Arbeit.

ten durch besagte institutionelle Anbindung nicht nur ein gewisses Lokalkolorit, sondern erschafft und fixiert mit diesen eine weit zurückreichende ortsgebundene Vergangenheit Calendas. Mit seinem Werk wird eine rund um den Werwolf-Glauben konstruierte, gemeinsame lokal geprägte Sinnenwelt heraufbeschworen, auf deren Basis das Dorf eine regionale kollektive Identität ausbildet. Insgesamt ergibt sich, wie das Vorausgehende gezeigt hat, in Bezug auf das Werwolf-Narrativ eine komplexe Verflechtung aus global-populärkulturellen und lokal-popularkulturellen Symbolsystemen und Mustern, die der Serie ihre spezifisch globale Färbung verleihen.

1.4 Umwelt-Verbrechen aus ökokritischer Perspektive

Der zweite Haupthandlungsstrang von LUNA versetzt die Zuschauer zunächst in eine scheinbar ruhige Dorfidylle.²⁴ Im Bildkanal dienen weite Landschaftseinblenden von Calenda und der Umgebung zur lokalen Einordnung des Geschehens, die dem Ort seine typische leonesische Bergatmosphäre verleihen (Abb. 16–17).

Die Wohnhäuser sind sämtlich am Waldrand gelegen; auch das in der Auftaktfolge eingesetzte Zirpen und Vogelgezwitscher verortet die Serie abseits urbaner Zivilisation. In der Narration werden konventionelle mit der Provinz in Verbindung gebrachte, durchaus ambivalente Topoi²⁵ aufgerufen: Das abgeschiedene Leben mit schlechtem Handyempfang und wenig kulturellen Angeboten, das mitunter sogar die Schafe langweile,²⁶ steht paradigmatisch für ein Milieu, in dem schwerwiegende Verbrechen praktisch nicht existieren, wie Raúl Sara eingangs erklärt: «Es que esto no es Madrid. Aquí los casos importantes son peleas en el mesón, robos de ovejas ...»²⁷ Doch täuscht diese ruhige Idylle, denn wie der wei-

24 Zur authentisch-dörflichen Darstellung zählt auch, dass sämtliche Figuren des Dorfes spanischer Abstammung sind und keinen Migrationshintergrund haben, wie der Drehbuchautor David Bermejo betont. Vgl. María Marcos Ramos: «Los guionistas hablan. Cómo se crean personajes en la ficción nacional. Resultados de un estudio cualitativo», in: *Fonseca, Journal of Communication* 9 (2014), S. 144–174, S. 164.

25 Zusätzlich zu den im Fließtext ausgeführten zählen auch der tiefverwurzelte Aberglauben und die klischeehafte Geschwärtigkeit der Dörfler zum Provinzmuster. Exemplarisch sind hier der von der Existenz des Werwolfs besessene Sonderling Gerardo und der Dorfpolizist Medina zu nennen, der etwa in der zweiten Staffel seine Mutter permanent über den Stand der Ermittlungen benachrichtigt und so geheime Informationen immer wieder ungewollt an die Öffentlichkeit dringen. Vgl. zu letzterem José Ramón Ayerra: «Las minas de la plata» (II.3), min. 15:07–15:39.

26 Vgl. Jesús Rodrigo: «Sacrificio» (I.2), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 1:02:12–1:03:55 und 1:04:26–1:04:34 und Fernando González Molina: «La maldición» (II.1), 17:36–17:44.

27 Jesús Rodrigo: «La leyenda» (I.1), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 26:48–26:54.

tere Handlungsverlauf der beiden Staffeln zeigt, verbergen sich hinter dieser beschaulichen Fassade schwerwiegende Verbrechen, die die Umwelt belasten und dem Menschen zur tödlichen Gefahr werden können.

Die beiden handlungsüberspannenden Verbrechen, die jeweils am Ende einer Staffel ans Licht befördert werden, sind seriell organisiert und haben vorübergehend den Anschein eines übernatürlichen Ursprungs: In der ersten Staffel scheinen der Mord an *capitán* Costa (Folge 1), das Verschwinden von Isabel Duque, der Ehefrau des Bürgermeisters (Folge 5), und der Mord an Gerardos Tochter Adriana (Folge 9), immerzu in einer Vollmondnacht, auf einen Werwolf als Täter hinzuweisen. In der zweiten Staffel deuten insbesondere die blutrote Färbung des Dorfbrunnens mit der Massenohnmacht in dessen unmittelbarer Umgebung (Folge 1) und der schlagartige simultane Tod unzähliger Tauben vor dem Polizeirevier (Folge 4), aber auch Leires plötzlich auftretende Paralysieschübe (ab Folge 5) offenbar auf eine Prophezeiung (oder besser: Verfluchung), die der vermeintliche Heilige aus der Krypta zum Start der zweiten Staffel in einer fremden Sprache kundgetan hat und die die Translationsstelle der Polizei folgendermaßen übersetzt:

Tenéis que marchaos. [...] Marchaos antes de que los campos ardan. [...] Se abrirá la tierra [...] y de las fuentes saldrá sangre. [...] Iréis cayendo todos, uno a uno. [...] Nadie escapará. [...] Vais a morir. [...] Vais a morir todos. [...] Vais a morir todos [...].²⁸

In Wirklichkeit besitzen diese mysteriösen Serien-Vorfälle einen eindeutigen kriminellen Hintergrund, der das ökologische Gleichgewicht Calendas in massive Gefahr versetzt.

In der ersten Staffel bildet das überraschende Verschwinden von David Costa in dem Moment, als er der gemeinsamen Familie mit Sara und Leire eine zweite Chance geben will, und seine brutale Ermordung – er wird mit abgetrenntem Kopf und herausgeschnittenem Herzen in einem Brunnenschacht im Wald gefunden –, den Anlass für Saras und Raúls kriminalistische Nachforschungen, bei denen sie herausfinden, dass David eine geheime Ermittlung im Umfeld des nahen Naturreservats geführt hat. Nach einer Reihe von falschen Fährten – Raúls Ehefrau Carola hatte eine kurze Affäre mit *capitán* Costa – und gezielten internen Manipulationen, die Raúl kurzzeitig als Tatverdächtigen erscheinen lassen,²⁹ verdichten sich, auch durch das Verschwinden der Informantin Isabel und ihres

28 Fernando González Molina: «La maldición» (II.1), min. 1:25:23–1:26:11.

29 In Raúls Auto wird die zuvor gestohlene Kiste mit Davids bisherigen Ermittlungsergebnissen gefunden, Videoaufnahmen, die den *teniente* entlasten könnten, sind an der entscheidenden Stelle defekt, an Raúls Axt klebt Davids Blut – allerdings ohne ein Antihistaminikum, das der *capitán* am Tag seines Verschwindens jedoch nachweislich eingenommen hat, um bei seiner nächtlichen Recherche im Wald seine Thymian-Allergie zu unterdrücken.



18 Sara im Scheinwerferlicht vor dem Naturreservat, «El monstruo» (I.4), min.

USB-Sticks³⁰, zwei Vertuschungsversuchen, die Hinweise auf illegale Machenschaften in der *reserva natural*, die wie eine Festung abgeriegelt erscheint, was ganz offensichtlich nur vordergründig dem Schutz der dort beheimateten Tiere dient. Sara jedenfalls fühlt sich bei der nächtlichen Verfolgung eines Signals von Davids Ortungsapparat am Begrenzungsgitter verfolgt und bedroht (Abb. 18) und in ihrer Intuition bestärkt, dass der Bürgermeister, der dieses Naturreservat betreibt, und seine Leute etwas zu verbergen haben.

Infolge von Raúls Überwachungen der *reserva* und seiner geheimen Durchsuchung des Geländes am *cerro del ciervo*, bei der er Tierknochenreste mit Bissspuren entdeckt, enthüllt sich letztlich das Verbrechen illegal organisierter Treibjagden auf die geschützten Tiere, in die auch hohe Justizbeamte als Wilderer, wie der am Fall arbeitende Untersuchungsrichter Cortázar, involviert sind.³¹ Die Tiere also, deren Schutz ethisch zentral und durch das Reservat gesichert sein soll, werden hier zu gejagten Opfern. Das Verbrechen der Wilderei greift direkt in das ökologische Gefüge der *reserva* ein. Diese wird durch menschliche Machtmissbräuche und illegale Jagdpartien zum Schauplatz von Zerstörung und Korruption. Folglich ist das die Haupthandlung der ersten Staffel von LUNA zusammenhaltende Verbrechen von ökokrimineller Natur. Besonderes Augenmerk verdient in diesem Zusammenhang das Geständnis des Försters El Chato, der die Umstände des Todes von *capitán* Costa aufklärt:

EL CHATO: Era la décima cacería que organizaba y nunca había tenido ningún problema. Hasta ese día. Había buena visibilidad por la luna llena. Estábamos a punto de empezar. [...] Los perros olieron algo y se desviaron.

30 Der Bürgermeister besticht Olivia, Saras Gehilfin, den Stick verschwinden zu lassen, und verspricht, ihr im Gegenzug die kostspielige Therapie für ihren kranken Sohn Tomás zu finanzieren.

31 Vgl. sein von Sara narrativiertes Geständnis mit zwischengeschalteten Rückblicken: José Ramón Ayerra: «Secretos» (I.9), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 3:09–5:16.

Estaban muy nerviosos. [...] Y lo persiguieron como una presa hasta que le dieron la caza.

RAÚL: ¿Sabías que era el capitán Costa?

EL CHATO: Solo sabía que ungilipollas había venido a meter las narices donde no le llamaban. [...] Fue un desgraciado accidente. Los perros se ensañaron con él. [...] Ese cabrón era más duro de lo que parecía. No sé como, pero aún respiraba cuando le encontré.

RAÚL: Por eso le remataste, hijo de puta. [...]

EL CHATO: Estaba malherido, sufriendo. Si sobrevivía, tenía que dar demasiadas explicaciones. Así que fue al jeep a por el hacha [...] y terminé el trabajo. Tenía que esconder el cadáver, así que lo tiré al pozo de la vieja cantera. Fin de la historia.

RAÚL: ¿Y lo demás? ¿Las mutilaciones, la cabeza, el corazón?

EL CHATO: Algo tenía darles a los perros.³²

In diesem ökokritisch lesbaren Szenario ist der Mensch um Einiges animalischer als das Tier, hier konkret: die den Fliehenden zerfleischenden Jagdhunde, die nach ihrem Instinkt agieren. El Chato handelt aus niederen Beweggründen; er tötet den Schwerverletzten, um die illegale Wilderei zu verschleiern, und er zerstückelt dessen Leiche, so sagt er, um den Jagdtrieb der Hunde zu befriedigen. Die Wildheit und Bestialität liegt ganz klar aufseiten des Menschen, dem Urheber dieses ersten *ecocidio*. Dass El Chato im Staffelfinale allerdings seine Aussage widerruft,³³ eröffnet für die zweite Staffel die Perspektive, nach der in der *reserva natural* noch dunklere Machenschaften weit größeren Ausmaßes am Werke sind.³⁴

Die Ermittlungen in Staffel 2 kreisen zunächst um die rätselhaften Vorfälle, die sich an bestimmten, auf einer alten Karte markierten Orten in Calenda und Umgebung ereignen. Dazu zählen die augenfällige blutrote Färbung des Wassers am Dorfbrunnen, einer wahrscheinlichen Kontamination, die wohl der Auslöser für die (vorübergehende) Bewusstlosigkeit der dort befindlichen Bewohner ist, und der unvermittelte Absturz einer Masse von Tauben vor dem Eingang der Polizeiwache (Abb. 19), die aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine unbekannte Krankheit der Vögel zurückzuführen ist. Auch diese Tiere scheinen nur zeitweilig wie tot zu sein und sorgen mit ihrer plötzlichen ‹Auferstehung› in der nächsten Episode für einen Überraschungseffekt.

Aus ökokritischer Perspektive deuten die beiden Fälle, ist die zunächst übernatürliche Deutung erst einmal ausgeschlossen, auf die Verletzlichkeit des lokalen

32 José Ramón Ayerra: «Secretos» (I.9), min. 1:04:33–1:08:09.

33 Vgl. Jesús Rodrigo: «El aullido» (I.12), min. 11:51–12:46.

34 Aus Davids Schreiben, das Sara nach dem schon Wochen zurückliegenden Tod ihres Mannes in Folge 1 der neuen Staffel erhält, geht hervor, dass der *capitán* in einem schwerwiegenderen Verbrechen als einer illegalen Jagd ermittelt hat. Vgl. Fernando González Molina: «La maldición» (II.1), min. 41:37–42:02.



19 Sara erblickt die ‹toten› Vögel vor dem Revier, «Corazonadas» (II.4), min.

Ökosystems und die komplexen Wechselwirkungen zwischen menschlichen Eingriffen und der Umwelt hin. Das unnatürlich rote Wasser und die paralysierten Vögel fungieren als indikatorische Akteure, die auf die noch im Dunkeln liegenden Umweltverbrechen hinweisen.

Mit den ersten Krankheitsanzeichen, die bei Leire auftreten, gewinnt dieser ökologische Kriminalfall noch weitreichendere Dimensionen. Mit Leires temporärer Ohnmacht beim Tanz und dem anschließenden Taubheitsgefühl in den Beinen,³⁵ später dem Zittern und Verkrampfen ihrer Hand,³⁶ weist sie dieselben Symptome auf, mit denen auch Tomás' Krankheit (wie auch die seines verstorbenen Vaters) begann.³⁷ Damit kreiert LUNA nicht nur einen staffelübergreifenden seriellen Bogen, sondern schreibt der Handlung auch eine besondere Tragik ein, ist Leires größter Zukunftswunsch doch, Balletttänzerin in Paris zu werden. Dafür benötigt sie uneingeschränkte Beweglichkeit. Als die Recherchen weitere identische Paralyse-Fälle (alle mit tödlichem Verlauf) zutage befördern, wird klar, dass es sich um eine von einem unbekannten Auslöser in der Umgebung des Ortes ausgehende ansteckende Krankheit handeln muss und Calenda vor einer drohenden Epidemie steht.³⁸ Ökokritisch betrachtet, wird die Krankheit so zu einem greifbaren Zeichen gestörter Mensch-Umwelt-Beziehungen. Die Verseuchung des Körpers ist eine ‹spiegelnde› Reaktion auf die Kontamination der natürlichen Umwelt und belegt, dass biologische und soziale Sphäre unauflöslich ineinandergreifen.

Die vorletzte Folge («Atrapados») der Serie bringt das Polizeiteam auf die richtige Spur, als Elena, eine Eingeweihte, von den dubiosen Aktionen des Bürgermeisters im Naturreservat berichtet:

35 Vgl. Jesús Rodrigo: «El confidente» (II.5), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2013, min. 1:11:21–1:12:46.

36 Vgl. José Ramón Ayerra: «La noche de la luna nueva» (II.6), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2013, min. 43:00–43:09.

37 Die zurückkehrende Olivia berichtet Sara von Tomás' Krankheitsverlauf und -beginn, vgl. José Ramón Ayerra: «La noche de la luna nueva» (II.6), min. 10:52–12:56.

38 Vgl. José Ramón Ayerra: «La noche de la luna nueva» (II.6), min. 19:36–21:21.

ELENA: Mi novio es camionero. Trabaja para Francisco, el alcalde. Y sabe cosas, cosas que las noches de la luna llena un camión entra en la reserva en secreto y sale antes de que salga el sol. [...]

NACHO: ¿Y qué lleva ese camión?

ELENA: Nadie lo sabe y nadie pregunta, pero una noche ocurrió algo. [...] Hubo un accidente, el camión se abrió y perdió lo que fuera que llevaba dentro. El conductor entró en pánico y huyó. [...] No lo sé, pero cuando le encontraron estaba agonizando como si se hubiera puesto enfermo de repente.³⁹

Die Nachforschungen zu den Lkws des Bürgermeisters erbringen schließlich die Gewissheit, dass dieser illegale Geschäfte mit Industrieabfällen tätigt, als die Ermittler in einem der Laster hochtoxisches Material sicherstellen, das der Beschuldigte gegen großzügige Bezahlung im Tunnelsystem der Minen von Calenda lagert.⁴⁰ LUNA entwickelt im kriminalistischen Handlungsgerüst der Serie hier also schlussendlich eine scharfe Kritik an der engen Verbindung zwischen ökonomischem Gewinnstreben, politischer Macht und ökologischer Zerstörung unter williger Hinnahme zahlreicher menschlicher Opfer. Die Minen, die bereits als solche ein Relikt industrieller Ausbeutung der Natur darstellen, werden nun zu einem unterirdischen Depot für Gifte, die nicht nur die natürliche Umwelt bedrohen, sondern auch das gesellschaftliche Gefüge des Ortes in seinen Grundfesten erschüttern. LUNA lässt sich aus diesem Grund als regionale Kriminalserie einordnen, die solchermaßen Stellung innerhalb des aktuellen ökokritischen Diskurses bezieht und zu einem ökologischen Umdenken anregt.

* * *

Da es trotz des Cliffhangers in der Finalfolge der zweiten Staffel keine dritte Staffel der Serie geben wird, muss offenbleiben, auf welche Weise LUNA die Werwolfmit der Umwelthandlung final verwoben hätte. Auf Basis der verstreut vorhandenen Hinweise und angelegten Handlungsansätze kann jedoch davon ausgegangen werden, dass intendiert war, die Ursprünge des Werwolf-Fluchs in dieser Serie durch eine natürliche (nicht magische oder übernatürliche) Ursache – etwa eine Jahrzehnte zurückreichende toxische Belastung des Berginneren – zu erklären. In diesem Sinne fände eine originelle glokale Konstruktion des Werwolf-Narrativs statt, das etablierte internationale Horrorelemente und hochaktuelle ökokritische Problemlagen inmitten einer regionalen Einbettung miteinander zur Deckung bringt.

39 Begoña Álvarez: «Atrapados» (II.7), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2013, min. 22:30–23:13.

40 Vgl. Begoña Álvarez: «Atrapados» (II.7), min. 58:50–59:31.

2 Auf dem Weg zur monarchisch-imperialen Einheit

Der Umgang mit Andersgläubigen (Juden und Muslimen) in IsABEL

2.1 Zur Hinführung: Orthodoxye und Reichseinigung

Die Herrschaft der *Reyes Católicos* wird in der traditionell dominanten spanischen Historiografie gemeinhin als Grundsteinlegung des modernen spanischen Staates betrachtet, die auf der erfolgreichen Behauptung und Durchsetzung gegen die Opposition des mächtigen Adels im Inneren und gegen die äußeren Gegner – die Königreiche Portugal und Granada – mit gleichfalls eigenen Interessen beruhen.¹ Die religiöse Einheit gilt Isabel von Kastilien (Königin von 1474–1504) und Ferdinand von Aragon (König von 1479–1516) dabei als eine fundamentale Voraussetzung für die (jedoch nicht in Gänze erreichte) politische Einheit des neuen Staatengebildes. Insbesondere der offiziell 1496 durch Papst Alexander VI. (dem gebürtigen Valencianer Rodrigo Borgia) verliehene Herrschertitel der ‹Katholischen Könige› untermauert die religiöse Agenda des Königspaares und die enge Verwebung des Kampfs gegen die Heterodoxie mit Voranschreiten der Staatsbil-

1 Vgl. Friedrich Edelmayer: «Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474–1700)», in: Pedro A. Barceló (Hg.): *Kleine Geschichte Spaniens*. Stuttgart 2004, S. 123–207, v.a. S. 123–145, hier: S. 123. Caroline Travalia arbeitet v.a. die zeitgenössische Stilisierung in besagte Richtung sowie die franquistisch-ideologische Interpretation heraus, vgl. Caroline Travalia: «The legend of Isabel la Católica, founder of Spain», in: Hilaire Kallendorf (Hg.): *A Companion to the Queenship of Isabel la Católica*. Leiden 2023, S. 299–338.

dung. Im kollektiven Gedächtnis sind Isabel und Ferdinand fest als Initiatoren eines geeinten Spaniens verankert.

Gegen diese vorherrschende Deutung positioniert sich im erinnerungskulturwissenschaftlichen Diskurs über das von den Katholischen Königen eroberte und ins Reich integrierte Al-Andalus jedoch auch eine kontroverse Sichtweise, nach der ein «españolismo excluyente»² im Hinblick auf die kulturelle Identität abzulehnen sei und anstatt des monolithischen Gedächtnisses eines christlichen Spaniens ein plurales Verständnis mitsamt einer «España musulmana»³ – und in der Erweiterung: auch anderer konfessioneller Zugehörigkeiten – die historische (wie auch die aus ihr erwachsende aktuelle) spanische Realität im kollektiven Bewusstsein adäquater abbilden könne. Die Serie ISABEL reflektiert diese komplexe Gemengelage durch die Art und Weise der Darstellung des Umgangs mit Andersgläubigen auf den Etappen der politischen Konsolidierung ihrer Titelheldin, die sich maßgeblich in der zweiten Staffel vollzieht. Wie im Folgenden zu zeigen ist, wird der Weg zu Isabels Imperium in einem ambivalenten Spannungsverhältnis gezeichnet, das die christlich-religiösen Inklusions- und Exklusionsschritte als – mitunter schmerzvolle, aber notwendige – strategische Maßnahmen zur Reichseinigung beschreibt und die heterodoxen Glaubensanhänger gleichzeitig nicht ihrer Würde beraubt und vielmehr in ihrem schicksalhaften Leid gestaltet, das durchaus Kritik am Vorgehen Isabels möglich macht.

Die Untersuchung beginnt, auch zur historischen Kontextualisierung, mit einer allgemeinen Diskussion kulturell-ethnischer Gruppen- und Identitätsbildung vor dem Hintergrund der spezifischen Situation der Juden und Muslime im Jahr 1492. Daran schließt sich die Serienanalyse in zwei Schritten an: Als Erstes wird die Entwicklung des Umgangs mit *conversos* (zum Christentum konvertierten Juden) und bekennenden, praktizierenden Juden unter den Aspekten der Beziehung zum Hof, der Einführung der Inquisition und der finalen Ausweisung betrachtet. Als Zweites geht es um die Situation der Muslime – am Beispiel der *convivencia*, des Zusammenlebens, in Andalusien, konkret: der Mischehe von Isabel de Solís / Zoraida und Emir Muley Hacén, sowie der audiovisuellen Darstellung der sogenannten ‹Rückeroberung›⁴ von Granada.

2 Alejandro García Sanjuán: «La distorsión de Al-Andalus en la memoria histórica española», in: *Intus-Legere Historia* 7.2 (2013), S. 61–76, hier: S. 64.

3 García Sanjuán: «La distorsión de Al-Andalus», S. 65.

4 Zum Kontroversen Begriff der *reconquista* und der oben erwähnten Reizfrage um Universalismus oder Partikularismus in Südspanien, um eine ‹España invertida› oder eine selbstbewusste, eigenständige arabische Kultur in Al-Andalus vgl. weiterführend Nikolas Jaspert: «Reconquista. Interdependenzen und Tragfähigkeit eines wertekategorialen Deutungsmusters», in: Matthias M. Tischler / Alexandra Fidora (Hg.): *Christlicher Norden – Muslimischer Süden. Ansprüche und Wirklichkeiten von Christen, Juden und Muslimen auf der Iberischen Halbinsel im Hoch- und Spätmittelalter*. Münster 2011, S. 445–465.

2.2 Soziohistorische Entwicklung vor dem Hintergrund der spanischen Ethnogenese

Jan Assmanns grundlegende Überlegungen zu kulturellen und ethnischen Formationen im Kontext kollektiver Identitätsbildung⁵ lassen sich in adaptierter Form auch auf die Genese des imperialen Spaniens unter den Katholischen Königen übertragen. Assmann definiert mit Integration und Distinktion zwei dichotome Aspekte der Kreation von Gruppenidentitäten, die nach innen Einheit und nach außen Eigenart etablieren: Zur Stabilisierung einer ethnopolitischen bzw. soziokulturellen Großidentität werden innerhalb eines Kollektivs Maßnahmen ergriffen, die, etwa durch Assimilation, unifizierend und zentralisierend wirken. Gleichzeitig ist, um Egalität herzustellen, eine distinktive Kraft gegenüber ‹dem Anderen› am Werke, die, etwa durch aktive Ausgrenzung, die Ausbildung von Gegen-Identitäten (‐wir‐ vs. ‹sie›) zur Folge hat. Im Hinblick auf die spanische Situation sind (Zwang-)Konversionen von Juden zu *conversos* und Muslimen zu *moriscos*, christliche Umerziehungs- oder ständige Überwachungsmaßnahmen in Angelegenheiten des ‹rechten› Glaubens, Letztere etwa durch die neugegründete Inquisition, als assimilatorische, und damit integrierende Strategien zu werten. Spezifische Kleidervorschriften, wie das Tragen von sichtbaren Erkennungszeichen, räumliche Segregation in eigenen Wohnvierteln (jüdischen oder muslimischen *aljamas*) und schließlich die Ausweisung aus dem imperialen Territorium zählen zu Maßnahmen der Distinktion und Exklusion.

Die Politik der Katholischen Könige gegenüber den Juden bzw. Konvertierten jüdischer Abstammung lässt sich in zwei Phasen gliedern:⁶ Bis in die späten 1470er-Jahre herrscht ein Klima der Toleranz bzw. zumindest der Akzeptanz vor, wobei einige jüdische Individuen oder *conversos*, wie etwa Rabbi Abraham Seneor (oberster Steuereinnehmer) und Andrés Cabrera (königlicher Haushofmeister) Schlüsselpositionen am Hofe bekleiden und das Vertrauen des Herrscherpaars genießen. Gleichzeitig treten in Kastilien und Aragón immer wieder Spannungen zwischen den Konfessionen auf und es kommt in der christlichen Bevölkerung mitunter zu antisemitischen Gewalttaten. Nachdem auf den Cortes de Madrigal 1476 bereits die wachsende Bedeutung finanzstarker Juden und der jüdische Einfluss auf die christliche Gemeinde eingedämmt wurden, indem etwa die Privilegien der *aljamas* abgeschafft und jüdische Prunkkleidung verboten wurde,

5 Vgl. hier und im Folgenden 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.

6 Vgl. hier und im Folgenden: María Pilar Rábade Obradó: «Los judíos en tiempos de Isabel la Católica. Una aproximación de conjunto», in: *Mar Oceana* 9 (2001), S. 107–121 sowie José Ramiro Sáenz: «España, Isabel y la cuestión judía», in: *Gladius* 61 (2004), S. 63–117.

kündigt sich mit der Etablierung der Inquisition⁷ 1478 zur Bekämpfung der Ketzerrei – zunächst des *criptojudaimo*, des heimlich weiter praktizierten Judentums, unter den *conversos* – ein richtungsweisender Wechsel in der Judenpolitik Isabels und Ferdinands an. Im Prozess um den vermeintlichen Ritualmord am Santo Niño de La Guardia Ende der 1480er statuiert Großinquisitor Tomás de Torquemada ein Exempel am angeklagten Juden Yosef, den er mit anderen Beschuldigten auf dem Scheiterhaufen verbrennen lässt. Die Ausweisung⁸ 1492 ist schließlich der Endpunkt dieser Politik, die selbst in diesem Akt noch das Ziel verfolgt, möglichst viele Juden zum Christentum zu bewegen – was u.a. bei Abraham Seneor von Erfolg gekrönt ist. Integration und Distinktion sind gleichermaßen präsent, wobei Letztere, nach Isabels Agenda, das ultimative Mittel zur religiösen Einheit darstellt, die die sozial-politische Einheit bedingt.

Innerhalb des Feldzugs zur Eroberung von Granada, die gemeinhin als Abschluss der ‹reconquista› gilt, können drei Etappen (1482–1484, 1485–1487 und 1488–1491) unterschieden werden.⁹ Die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Muslimen und Christen nehmen in der ersten Phase mit dem maurischen Überfall auf die Stadt Zahara und der spanischen Verteidigung von Alhama an Fahrt auf. In diese Zeit fallen auch dynastische Streitigkeiten und Instabilitäten innerhalb des Emirats, etwa dadurch, dass sich Boabdil, der Sohn des Emirs Muley Hacén, in Abwesenheit seines – auf dem Schlachtfeld befindlichen – Vaters zum Herrscher über Granada ausrufen lässt und dieser nach einem Schlaganfall die Regentschaft über sein verbliebenes (Teil-)Reich – Málaga und den Westen – an seinen Bruder Al-Zagal abtreten muss. Die zweite Phase ist vor allem vom erbitterten Kampf um Málaga geprägt, der von Seiten der Spanier blutig geführt wird und in einer erbarmungslosen Belagerung mit dem Einsatz schwerer Artilleriegeschütze gipfelt. Die Vertragsbedingungen bei der Kapitulation sind mit Hinrichtungen, massenhaften Versklavungen und Vertreibungen als besonders grausam ins kulturelle Gedächtnis eingegangen und exkludierender Natur. In der dritten Phase findet die eigentliche Eroberung der Stadt Granada statt, die durch die Installation des christlichen Feldlagers Santa Fe vorbereitet wird, in dem auch Königin Isabel zur Motivation ihrer Soldaten zeitweise zugegen ist.¹⁰ Um die Be-

7 Vgl. weiterführend Miguel Ángel Ladero Quesada: «De la tolerancia a la Inquisición», in: Miguel Ángel Ladero Quesada: *La España de los Reyes Católicos*. Madrid 2014, S. 266–413.

8 Zur Interpretation der Judenpolitik und der Ausweisung in der jüdischen Historiografie (Cap-sali) vgl. weiterführend Michelle M. Hamilton: «Hostile histories: Isabel and Fernando in Jewish and Muslim Narratives», in: Hilaire Kallendorf (Hg.): *A Companion to the Queenship of Isabel la Católica*. Leiden 2023, S. 213–231.

9 Vgl. hier und im Folgenden Tarsicio de Azcona: «Isabel y la reconquista de Granada», in: Tarsicio de Azcona: *Isabel la Católica. Estudio crítico de su vida y su reinado*. Madrid 1993, S. 632–702 und Nikolas Jasper: *Die Reconquista. Christen und Muslime auf der Iberischen Halbinsel: 711–1492*. München 2019, S. 107 ff.

10 Vgl. Agatha Ortega Cera: «Isabel la Católica y la conquista de Granada: Una gran reina para

lagerung und die in Aussicht stehende Aushungerung zu beenden bzw. abzuwenden, übergibt Boabdil am 2. Januar 1492 den Katholischen Königen in einem (durch die spätere Malerei stilisierten) ikonischen Akt vor den Mauern der Stadt die Schlüssel Granadas und der Alhambra. Erscheinen die vertraglichen Zugeständnisse für die muslimische Bevölkerung, allen voran das Bleiberecht und die freie Religionsausübung, zunächst als milde und als integrierende Maßnahmen im Sinne der Ethnogenese, erzeugen die Regelungen in den Folgejahren neben Interaktionen auch immer wieder Spannungen.¹¹

Die Serie ISABEL greift das mit dem Religiösen verwobene politische Programm der Katholischen Könige bereits am Ende von Staffel 1 auf. In Episode 12 kommt das Thema erstmals explizit zur Sprache, als Isabel dem Papst bei seinem Besuch in Kastilien in einem Vieraugengespräch von ihrer Vision für die Zukunft des Landes berichtet:

Cuando eso suceda [= ihre Thronbesteigung, A. W.] [...] hay una misión por encima de todas: conquistar Granada. [...] Elegí a mi esposo porque quería unir Castilla y Aragón, porqué quería que fuera el principio de un Estado fuerte, unido y cristiano. Me preguntáis cuál es mi plan, pués este es.¹²

Isabel stellt ihr gesamtes politisches Handeln also unter die Ägide imperialen Wachstums. Die zweite Staffel wird ihren formulierten Plan als einen von zwei religionspolitischen Agenden in seiner Realisierung inszenieren.

2.3 Der Umgang mit *conversos* und *judíos* in ISABEL

Nachdem die ersten Folgen von Staffel 2 die Nachwirkungen von Isabels Inthronisation im Finale der vorausgehenden Staffel in Form der unmittelbaren Erbfolgeproblematisik abgehandelt haben, werden mit fortschreitendem Handlungsverlauf Maßnahmen der Reichskonsolidierung thematisiert. Ab der dritten Episode rückt die Volksgruppe der Juden zunehmend in den Blick der Serie. Im ersten Drittel der Staffel werden individuelle jüdische Vertreter vor allem in ihrer guten Beziehung zum Hof und ihrer ganz konkreten Unterstützung des Königspaares eingeführt. So wird Rabbi Abraham, der auf Vermittlung seines (konvertierten)

una gran guerra», in: Carlos J. Rodríguez Casillas (Hg.): *Mujer y guerra en la Edad Media. El liderazgo militar femenino en la península ibérica y al ámbito mediterráneo*. Cáceres 2023, S. 93–124, hier: S. 115.

11 Vgl. David Coleman: «A divided city, a shared city», in: David Coleman: *Creating Christian Granada. Society and religious culture in an old-world frontier city, 1492–1600*. Ithaca 2003, S. 50–72, hier: S. 62f.

12 José María Caro: «Elecciones» (I.3), in: ISABEL. E 2012, min. 49:41–50:12.

Verwandten Cabrera in Folge 3 bereits als großzügiger Geldverleiher für Isabels Kriegsführung fungierte, in Folge 4 zum *recaudador de impuestos del reino* ernannt, der das Vertrauen der Königin genießt. In Folge 5 gelangt mit dem talentierten sevillanischen Arzt Badoz ein weiterer Jude in den engeren Kreis des Hofes, der nach der Behandlung Isabels im Nachgang einer Fehlgeburt fortan ihr Leibarzt sein wird (bis er im Zuge der Ausweisung 1492 sein Amt freiwillig niederlegt, anstatt zu konvertieren). Gleichwohl sind in diesen ersten Folgen neben der grundsätzlichen Aufgeschlossenheit, insbesondere der Königin, auch immer Misstrauen und Missgunst anderer Figuren und der Masse des Volkes präsent. Der Rabbi sieht sich so etwa bei seiner – nicht einfachen – Aufgabe der Steuereintreibung Anfeindungen der Spanier ausgesetzt: «¡Judío, cabrón! ¡Deja de robarnos y púdrete en el infierno, hideputa!»¹³, beschimpft ihn etwa ein Mann auf offener Straße, der ihn mit einem Steinwurf am Kopf verletzt. Badoz wiederum schlägt die Skepsis von Isabels Zofe Catalina entgegen, die zu bedenken gibt, dass die Juden für den Tod Jesu Christi verantwortlich seien, als er an der Königin eine Ausschabung der Gebärmutter vorzunehmen gedenkt.¹⁴

Die ambivalente Haltung gegenüber den Juden spiegelt sich in Isabels Umfeld schon früh in den Positionen von Fray Hernando de Talavera und Andrés Cabrera wieder: Während der Geistliche, Anhänger des Hieronymiten-Ordens, der das Ziel verfolgt, ganz Kastilien zu evangelisieren,¹⁵ Vorurteile gegenüber dem jüdischen Volk hegt, ist und bleibt der *mayordomo* Cabrera als *converso* der erste Fürsprecher der Juden am Hofe. Dass er mit seinem korrupten Schwiegervater unlautere Geschäfte zu verantworten hat und zeitweise in Ungnade fällt, ist dem Ansehen der Juden bzw. Jüdischstämmigen allerdings nicht zuträglich und nährt vielmehr – zusätzlich in Kombination mit ihrer generellen unzweifelhaften finanziellen Potenz – das antisemitische Stereotyp vom Juden als Wucherer und pekuniärem Ausbeuter. Die in ihrem inneren Kreis herrschende ambivalente Stimmung überträgt sich auch auf Isabels politisches Handeln in Bezug auf die Juden, was schon früh, in der dritten Folge im Kontext der christlich-jüdischen Konflikte in Burgos, anklingt. Angesichts der gegen die *aljama* gerichtete Gewalt gibt sie sich – im kleinen Kreis ihrer Berater – als Beschützerin der Juden: «Atacar a los judíos es atacar a su reina. Es mi deber protegerles.»¹⁶ Bei ihrer Rechtsprechung vor den Granden von Burgos nimmt sie den Juden allerdings öffentlich einige ihrer Privilegien, um die Stadt zu befrieden und gleiche Gerechtigkeit zwischen all ihren Untertanen zu etablieren, was ihr von jüdischer Seite als Affront ausgelegt wird. Der gleichfalls enttäuschte Cabrera, der die veränderte Stimmung am Hof

13 Oriol Ferrer: «Lealtad y deber» (II.4), in: ISABEL. E 2013, min. 17:14–17:18.

14 Vgl. Jordi Frades: «El poder de una reina» (II.5), in: ISABEL. E 2013, min. 19:15–19:46.

15 Vgl. Joan Noguera: «Elecciones» (II.3), in: ISABEL. E 2013, min. 27:48–29:47.

16 Joan Noguera: «Elecciones» (II.3), min. 54:22–54:26.



20 Vor der mit der
Beschimpfung «Marrano»
besudelten Wand verschließt
Susón das christliche Kreuz in
der Truhe, «Sultán» (II.6), min.
1:13:33

wahrnimmt, mutmaßt in der darauffolgenden Episode zu Recht, dass auch *conversos* bald härteren Zeiten entgegengehen.

Der in den mittleren Folgen 5 bis 7 vorgeführte Fall des Sevillaners Diego Susón vermag der Situation der Juden in der zweiten Staffel von ISABEL ein individuelles Gesicht zu geben. Susón ist ein – wie es scheint – mit Überzeugung konvertierter, angesehener Händler, dessen Tochter Susana, eine im neuen Glauben erzogene, vorbildliche Christin, sogar eine der Dienerinnen Isabels wird. Auch in Sevilla herrschen Alltagskonflikte zwischen Juden bzw. *conversos* und Christen vor, wie Susón der Königin bei ihrer ersten Begegnung bereits berichtet und um generellen Schutz bittet. Außerdem wird ein verworrener Fall vor Isabel gebracht und durch den Dominikaner Fray Alonso und den Juden Moisés stellvertretend diskutiert, bei dem ein jüdischer Handwerker, Adán, eine christliche Bäuerin um ihr Geld betrogen haben soll. Dem Ganzen ging ein antisemitischer Überfall auf seine Werkstatt voraus, sodass Adán mit dem unterschlagenen Geld den Schaden behoben hat.¹⁷ Im weiteren Verlauf wird dem Juden, der eigentlich nicht unter kastilischer Gerichtsbarkeit steht, ohne Wissen der Königin einem Dieb gleich die Hand abgehackt. Während der initialen Fall-Diskussion nutzt der streng dogmatische Fray Alonso zuvor noch zugleich die Gelegenheit, um seinen religiösen Anschuldigungen gegen die *conversos* Gehör zu verschaffen: «Alteza, los conversos solo tienen de cristianos el disfraz. Su misión es infestar nuestra religión desde dentro hasta acabar con ella.»¹⁸ Steht der Zweifel an der Integrität der Konvertierten fortan im Raum, wird Susón in der Folge vor eine identitäre Zerreißprobe zwischen seinen jüdischen Wurzeln – Moisés erinnert ihn an das talmudische Prinzip des *«ojo por ojo»* – und seiner neuen christlichen Identität – Susana schenkt ihm ein Kreuz für den Wohnraum – gestellt. Die aus Schmerz, Wut und Enttäuschung getroffene Entscheidung für die jüdische Tradition führt ein blutiges Ereignis, die Tötung seines Sohns Samuel durch

17 Vgl. Jordi Frades: «El poder de una reina» (II.5), min. 34:24–36:26.

18 Jordi Frades: «El poder de una reina» (II.5), min. 36:57–37:06.

raubende Christen, herbei. Die Serie schreibt Verbrechen und Gewalttaten also ausgewogen nicht nur einseitig einer der beiden Konfessionen zu, sondern inszeniert Aggressoren differenziert auf beiden Seiten. Am Ende von Folge 6 muss die entsetzte Susana miterleben, wie der Vater alle christlichen Symbole aus dem Hause verbannt (Abb. 20) und gemeinsam mit den jüdischen Bekannten die Totenriten auf Hebräisch vollzieht.¹⁹ Innerhalb seines Hausstands gibt er sich demnach als Kryptojude zu erkennen, dessen Bräuche ihn von der christlich-kastilischen Gemeinschaft trennen, zentrales Moment ist hier die (geheime) Distinktion. Solche das Einheitsstreben unterminierenden und also gefährdenden Tendenzen sollen von Herrscherseite mit der Implementierung der Inquisition unterbunden werden.

Nachdem Fray Hernandos Versuche einer reichsweiten christlichen Schulung gegen falsche bzw. häretische Ausübung des christlichen Glaubens nicht den gewünschten Erfolg erzielten,²⁰ führen Fernando und, wenig später, auch Isabel in Folge 7 in ihren Reichsteilen die Spanische Inquisition zur Jurisdiktion und Sanktionierung vor allem nonkonformer *conversos* ein. Der gemäßigt-assimilatorischen Strategie folgt also die gewaltsam-exkludierende. Der erste Inquisitor, der im kollektiven Gedächtnis berüchtigte Tómas de Torquemada²¹ lässt von Beginn an keinen Zweifel an seiner offenen Feindschaft gegenüber den Juden: «Mis señores, con el debido respeto, mientras haya judíos en Castilla, será difícil acabar con la herejía.»²² Während seiner Tätigkeit in Sevilla geht der Hardliner so auch rigoros gegen heterodoxe Glaubenspraktiken vor und statuiert etwa an einer *conversa*, einer Bekannten Susóns, ein gerichtliches Exempel. Der Handlungsstrang Susóns nimmt tragische Züge an, als er aus Torquemadas Zimmer im Palast eine Liste stiehlt, auf der die bei Verhören erpressten Namen weiterer Konvertierter notiert sind, und diese Liste bei seiner Tochter gefunden wird. Unter Folter entlarvt Susana den Vater als Urheber des Diebstahls, der seinerseits unter Folter die Identitäten weiterer Kryptojuden preisgibt. Sie alle werden am Ende der Episode auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Die Inquisition stellt damit unmissverständlich klar, dass alle scheinchristlichen Gegen-Identitäten aus der Gemeinschaft der ‹Rechtläubigen› ausgemerzt werden, um im sich formenden Reich religiöse Einheit zu stiften.

19 Vgl. Salvador García: «Sultán» (II.6), min. 1:11:45–1:14:28.

20 Anders als noch in der Konstellation mit Cabrera, in der Fray Hernando unnachgiebig-radikale Positionen gegenüber den Juden / *conversos* vertrat, nimmt er in der neuen Konstellation mit dem Inquisitor Torquemada den gemäßigten Part ein.

21 Vgl. Leandro Martínez Peñas: «Fray Tomás de Torquemada y los Reyes Católicos», in: Leandro Martínez Peñas: *El confesor del rey en el antiguo régimen*. Madrid 2007, S. 166–177 sowie die Ausführungen zur besprochenen EL MINISTERIO DEL TIEMPO-Episode in Kapitel I.2 dieser Arbeit. Torquemada wird in ISABEL nicht von Juan Gea gespielt, sondern von Manuel Dueso.

22 Vgl. Joan Noguera: «Tiempos de Inquisición» (II.7), in: ISABEL. E 2013, min. 12:30–12:37.

Im letzten Drittel der Staffel verschärfen sich die Egalisierungsbestrebungen ein weiteres Mal, da sich die Gewalt seitens der Inquisition und der Krone nun direkt gegen die Juden richtet, die zuvor noch Sonderrechte genossen. Den Auftakt bildet in Folge 11 die nach schweren kriegerischen Auseinandersetzungen erfolgende christliche Übernahme der zuvor unter muslimischer Herrschaft stehenden Stadt Málaga, die auch für die dort ansässigen Juden extreme Konsequenzen nach sich zieht. Im Gespräch zwischen Cabrera und Rabbi Abraham erfahren die Zuschauer von den harten Friedensbedingungen:

CABRERA: Cuatrocientos cincuenta judíos de Málaga ahora esclavos, la mayoría mujeres. Hablan en lengua árabe y visten a la morisca.

RABÍ: ¿Renegadas?

CABRERA: Los convertidos al Islam no figuran en la lista de esclavos, están a disposición de la Inquisición, a la espera de un auto de fe. [...]

RABÍ: ¿Qué va a ser de los esclavos?

CABRERA: Los que no han podido pagar su rescate, con la venta de sus bienes, han embarcado en dos galeras de la Armada. [...] Los desembarcarán en *El bodegón del rubio*, de allí los llevarán al alcázar de Carmona. [...] Veinte de los cautivos viajarán a las aljamas de Castilla para recaudar el rescate. Necesitamos vuestra colaboración.

RABÍ: Contad con mi fortuna y la de los míos. [...] ¿A cuánto asciende el rescate?

CABRERA: Calculad, 20.000 doblas de oro.

RABÍ: Tardaremos años en reunir esa cantidad.

CABRERA: Y no contéis con lo que hay en la aljama de Málaga. Las casas ya tienen dueño, incluso la sinagoga. [...] La aljama de Málaga ya no existe como tal.²³

Das massivste Vorgehen gegen die Juden demonstriert die Serie allerdings in Folge 12, in der der Fall des Santo Niño de La Guardia inszeniert wird. Das Verschwinden des christlichen Jungen nahe Toledo wird – ohne konkrete Beweise vorzubringen – dem Juden Yucef zur Last gelegt, der von Torquemada als Sündenbock instrumentalisiert wird. Hier urteilt die Inquisition also nicht über einen *converso*, sondern in Ausweitung ihrer Befugnisse über einen Angehörigen des jüdischen Volkes. Die Befragung unter Folter legt deutlich offen, welche Vorurteile und Machtmechanismen bei der Verurteilung Yucefs am Werke sind. Es ist die reine Gewaltanwendung, die der Gefolterte (Abb. 21) nicht länger auszuhalten im Stande ist, die ihn zum Geständnis der abstrusen widerwärtigen Verbrechen zwingt, die den Juden der Zeit für gewöhnlich von der christlichen Bevölkerung vorurteilsbehaftet nachgesagt werden.

23 Joan Noguera: «Abolengo» (II.11), in: ISABEL. E 2013, min. 1:05:37–1:08:18.



21 Inquisitor Torquemada und der Jude Yucef auf der Streckbank, «El último reino en Granada» (II.12), min. 54:29

Nach mehrfacher Zurückweisung von Torquemadas Anschuldigungen wiederholt der gequälte Yucef schließlich im Wortlaut die von Perversitäten nur so strotzenden Vorwürfe:

YUCEF: Fui yo. Yo fui. [...]

TORQUEMADA: Deteneos. El condenado quiere confesar. ¿Reconocéis vuestra culpa? ¿Firmaréis una confesión?

YUCEF: Yo asasiné a ese niño. Yo abrí su pecho para extraer y devorar su inocente corazón. Robé hostias consagradas y las empapé en su sangre. Lo reconozco, pero os ruego que cese el tormento.

TORQUEMADA: No sois del todo sincero conmigo. El Viernes Santo crucificasteis al niño. Cuesta trabajo creer tamaña aberación la perpetrasteis vos solo. [Er gibt ein Zeichen, die Folter wiederaufzunehmen.]

YUCEF: Tenéis razón, Tenéis razón. Había más conmigo, no estaba solo. Entre todos lo cruzificamos en unos palos cruzados.

TORQUEMADA: Dadme sus nombres y os prometo que vuestro tormento habrá terminado.

YUCEF [weint]: Ben Ami, Juan de Lucas, Benito García...²⁴

Die Sequenz entlarvt die Inquisition als staatliches Instrument kollektiver Gewalt und antisemitischer Projektion: Durch das erzwungene Geständnis wird

24 Oriol Ferrer: «El último reino en Granada» (II.12), in: ISABEL. E 2013, min. 54:43–56:30.

sichtbar, wie Schuld konstruiert und zur Legitimation der Judenfeindlichkeit instrumentalisiert wird. Auch wenn die Königin noch nicht persönlich gegen die Juden vorgeht, fehlt nun nur noch ein kleiner Schritt, der im Staffelfinale vollzogen wird.

Die Abschlussfolge führt die Ausweisung der Juden relativ unvermittelt zur Episodenmitte – und ohne ausgeprägte motivische Vorbereitung – als politischen Vorschlag Fernandos (auf geheimen Rat Torquemadas) gegenüber Isabel ein:

ISABEL: ¿Expulsar a los judíos? ¿Por qué motivo? Viven desde hace siglos en nuestros reinos.

FERNANDO: Ciento, pero su condición es distinta a la de otros súbditos. ¿No es así?

CHACÓN: Juridicamente, no forman parte del reino, son moradores de Castilla, un pueblo al parte al que se permite vivir en vuestros territorios.

ISABEL: Hay judíos entre los recaudadores de impuestos. Sus préstamos han financiado muchas de nuestras empresas. [...]

FERNANDO: Al amparo de una sola fe, tendrás la unidad que deseamos.²⁵

Fernando verbindet die Frage der imperialen Einheit explizit mit der religiösen Exklusivität des Christentums im Reich. Während Isabels persönliche Einstellung zu den Juden von Toleranz – und dem Bewusstsein um ihre finanzielle Abhängigkeit – geprägt ist, stellt die Serie die beschlossene Ausweisung als *politische* Entscheidung im Sinne des Reichswohls dar,²⁶ die also strategischer Natur ist und weniger individuellen Überzeugungen folgt. Somit stellt die Serie die Königin in einer komplexen Gemengelage dar, die angesichts des breit inszenierten Leids der Betroffenen auch zur Zielscheibe einer gerechtfertigten moralischen Kritik werden kann. Ohne zwar von religiösem Fanatismus getrieben zu sein, ordnet Isabel sich imperialen Interessen unter, sodass die Ausweisung als ein Ergebnis eines historisch problematischen Machtgefüges präsentiert wird, in dem christliche Ideologie und politische Zweckmäßigkeit untrennbar miteinander verbunden sind. Die Leidtragenden sind jene Juden, die sich nicht, wie Rabbi Abraham mit seiner ostentativ dargestellten Taufe (mit dem Königspaar als Paten), für eine Konversion – und damit Assimilation – entscheiden, sondern den exkludierenden Weg der erzwungenen Vertreibung wählen. Wie der massenhafte Auszug aus der Stadt und das emotionale Blickregime zwischen Abraham, dem Neukonvertier-

25 Jordi Frades: «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), in: ISABEL. E 2013, min. 44:07–44:43.

26 Vgl. Emily S. Beck: «Religious medievalisms in RTVE's ISABEL», in: Janice North / Karl Christian Alvestad / Elena Woodacre (Hg.): *Premodern rulers and postmodern viewers*. Cham 2018, S. 159–178.

ten, und Moises, dem standhaften Juden, zeigt,²⁷ ist die Ausweisung ein schmerzhaftes und einschneidendes Erlebnis, bei dem die Ziehenden, bei Verlust all ihrer Besitztümer, jedoch nichtsdestoweniger ihre Identität bewahren.

2.4 Die muslimische Situation und die Eroberung von Granada

Die Bedeutung, die die Auseinandersetzung mit dem letzten muslimischen Königreich auf der Iberischen Halbinsel und der Umgang mit den Andersgläubigen in Al-Andalus für die Katholischen Könige besitzt, zeigt sich in der zweiten Staffel bereits an der umrahmenden Sequenz, der Eingangsszene, die im Finale wiederholt wird und die im kollektiven Gedächtnis bereits ikonisierte Schlüsselübergabe Boabdils an Fernando und Isabel, diese Ikonizität televisiv unterstreichend, akzentuiert zur Darstellung bringt. Das von der Serie als Schlüsselmoment interpretierte Ereignis stellt auch den Höhepunkt beider Herrschaft dar, der den erfolgreichen imperialen Endpunkt – zumindest für die Politik der *Reyes Católicos* in Europa²⁸ – bildet.

Die Mauren-Thematik wird in Folge 5 mit Isabels Reise nach Sevilla eingeführt. Dort lernt sie den kastilischen Adeligen Sáncho de Solís und dessen Tochter Isabel kennen, die im weiteren Handlungsverlauf hinsichtlich des interkonfessionellen Miteinanders in Südspanien eine tragende Rolle einnehmen wird. In derselben Folge werden Solís und seine Tochter Opfer eines maurischen Raubüberfalls, bei dem Isabel von den Tätern entführt, versklavt und auf maurischer Seite gemeinsam mit anderen christlichen Frauen in ein Lager gesperrt wird.²⁹ Die folgende Entwicklung ist einschneidend für Isabels Identität, wie ihr Aixa, die Hauptfrau des Emirs, bei ihrer ersten Begegnung voraussagt:

ISABEL: Os lo suplico, señora, dejadme volver con los míos. Mi padre os dará todo lo que tiene.

AIXA: Olvidad lo que habéis dejado atrás, vuestra vida empieza hoy.

ISABEL: Tengo familia, un prometido que me espera ...

AIXA: Miradla. ¡Miradla! [gemeint ist eine christliche Sklavin.] Ella también fue cristiana. También tenía familia y deseaba regresar con ellos. Y lo hizo. Los suyos la rechazaron como si fuera una apestada. Al verla pensaron que eran más felices cuando veneraban su recuerdo. La dejaron volver

27 Vgl. Jordi Frades: «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), min. 1:01:21–1:03:09.

28 Die ‹Eroberung› von Amerika wird ab der zweiten Staffel durch wiederkehrende Auftritte von Cristóbal Colón gleichfalls vorbereitet und in der dritten Staffel zu einem eigenen Handlungstrang ausgearbeitet.

29 Beltrán de la Cuevas Versuch, die Entführte im Auftrag der Königin durch Lösegeld beim Emir freizukaufen, scheitert.

aquí. Pero antes le cortaron la lengua, para que no alabara a Alá. Descansasd, o vuestra belleza se marchitará antes de que pueda disfrutarla el emir.
¿Acaso no sabíais lo que se esperaba de vos?

ISABEL: Nunca aceptará ese destino.³⁰

Der Identitätswechsel geht einher mit einem Kleiderwechsel, muss Isabel doch ihr wertvolles spanisches Samtkleid ablegen und wird von der Sklavin in luftig-halbdurchsichtige muslimische Stoffe gewandet. Isabels Schicksal als Konkubine und Nebenfrau zum sexuellen Zeitvertreib des Emirs scheint vorgezeichnet zu sein: Aus der kastilischen Adeligen wird, wie Aixa glaubt, eine der vielen (belanglosen) Sklavinnen im Harem des mächtigen Gatten. Die Maurin interpretiert die Ursache des Identitätsverlusts demnach als Folge der wahrscheinlich schamvollen Zurückweisung seitens der christlichen Familie, sollte es Isabel je durch Flucht gelingen, zu dieser zurückzukehren. In Wirklichkeit aber vollzieht Isabel im weiteren Verlauf die affirmative Annahme ihrer neuen maurischen Identität – als neue (Haupt-)Frau von Muley Hacén.

Aus ihrer Furcht in Gefangenschaft mit den anderen Christinnen und ihrer anfänglichen Abneigung gegenüber dem Emir, den sie bei ihrer ersten gemeinsamen Nacht noch erdolchen will, wird, als dieser ihr seine aufrichtigen Gefühle gesteht und kontinuierlich zeigt, Zuneigung und echte Liebe, sodass sie ihm in Folge 6 eröffnet: «Ya no deseo volver. Habéis conseguido lo imposible: que sea feliz sintiéndome en vuestras manos.»³¹ Unter dem neuen muslimischen Namen Zoraida wird sie – zum Unmut Aixas und deren Sohns Boabdil – im Zuge einer Liebesheirat Muley Hacéns Ehefrau und offenbart ihm noch in derselben Folge ihre Schwangerschaft. Die interkonfessionelle Beziehung muss angesichts der herrschaftlichen Position Muley Hacéns für Erbstreitigkeiten sorgen, insbesondere als er verkündet, dass nicht Boabdil, sein erwachsener Sohn aus der Verbindung mit Aixa, sondern sein jüngster Sohn Nasser – im Munde seiner Gegner: die ‹Frucht einer Christin› – sein Nachfolger werden soll. Um dessen Anspruch zu legitimieren, entscheidet sich Isabel / Zoraida nicht nur selbst für eine Konversion zum Islam, sondern ist auch damit einverstanden, dass Nasser im muslimischen Glauben erzogen wird, wie der Emir seinen Vertrauten in der Alhambra am Ende von Folge 7 feierlich verkündet.³² Der Aufstieg der ehemaligen Christin Isabel de Solís zur Herrschergattin Zoraida ist in seinem Ausmaß der Macht und Bedeutung einzigartig, zeigt in den Konflikten mit der muslimischen Elite in Granada aber auch die grundlegende Problematik, der das Zusammenleben der Konfessionen in Südspanien zu Zeiten Isabels la Católica ausgesetzt ist.

30 Jordi Frades: «El poder de una reina» (II.5), min. 1:03:04–1:04:22.

31 Salvador García: «Sultán» (II.6), min. 9:49–9:59.

32 Vgl. Joan Noguera: «Tiempos de Inquisición» (II.7), min. 59:52–1:00:53.

Die Position der christlichen Gegenseite kommt schließlich zum Vorschein, als Zoraida durch den Tod des Emirs ihre Stellung verliert und nach Kastilien zurückkehrt. Während Sáncho de Solís seine Tochter, nun wieder in christlicher Kleidung und ostentativ mit einer Goldkette samt Kreuz als Accessoire, – entgegen Aixas Prophezeiung – vorbehaltlos aufnehmen möchte, hegt er starke Aversio-
nen gegen seine beiden Enkel: «Habéis traído con vos las pruebas de vuestra deshonra. ¿Cómo os atrevéis? [...] A vos os recibo con brazos abiertos, pero ellos son infieles, hijos del pecado.»³³ Erst als diesem Umstand durch die Taufe Nassers,³⁴ der den Namen Juan de Granada erhält, abgeholfen wird, akzeptiert Isabels Vater deren Kinder. Eine Assimilation ist demnach, wie zuvor schon in Al-Andalus bei ‹Zoraidas› Übertritt zum Islam zur Zufriedenstellung der Mauren, für das ethno-
genetische Denken unerlässlich. Was Isabel de Solís jedoch den Schutz der Königin kostet, ist ihre aufgedeckte Unaufrechtheit bei ihrer Rückkehraudienz. So lügt sie über ihre Lebensumstände in Granada:

ISABEL (KÖNIGIN): Contad con [mi protección], tenéis mi palabra. Haré
cuanto esté en mi mano para que olvidéis tanto sufrimiento.

ISABEL DE SOLÍS: Ojalá tal cosa fuera posible. Ha sido el peor de los calva-
rios. He vivido aterrorizada, rodeada de infieles, sufriendo humillaciones
sin cuento.³⁵

Täuscht Isabel ihr Martyrium vor allem deshalb vor, um für ihre Kinder und sich einen sicheren Zufluchtsort zu finden, demonstriert ihr doppelzüngiges Verhal-
ten offenbar die Lügenhaftigkeit und Arglist der ‹Ungläubigen›. Ihre Täuschung fällt auf, als ihre Rivalin Aixa, die am kastilischen Hof als Gesandte eine politische Botschaft übermittelt, die Königin über ‹Zoraidas› tatsächliche Position in der Al-
hambra aufklärt. Darauf erfolgt die Verbannung der Rückkehrerin aus dem unmit-
telbaren Umfeld der Krone – und damit eine gewisse Form der Exklusion. Das Auf-
einandertreffen der Konfessionen kulminiert in der ‹Rückeroberung› Granadas.

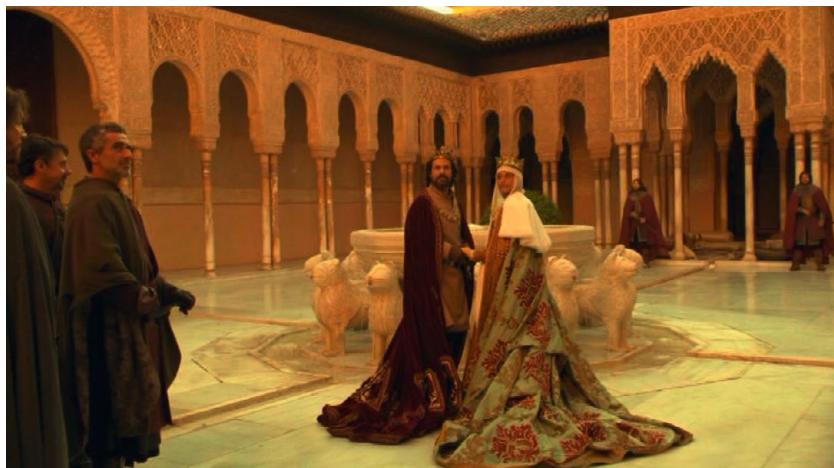
Vor der christlichen Einnahme Granadas thematisiert die Serie mit den Schlachten um Zahara (Folge 8) und Málaga (Folgen 10 und 11) einige Vorab-
kämpfe. Durch die in den Episoden zuvor gestaltete Darstellung des äußerst brutalen Vorgehens der Muslime gegen die Christen erhält die Inbesitznahme der Stadt eher den Anschein einer Befreiung als den einer Eroberung.³⁶ Sind mit Bo-
abdils Gefangennahme in Folge 9 die Bedingungen für eine friedliche Transition

33 Joan Noguera: «Abolengo» (II.11), min. 17:04–17:24.

34 Vgl. Joan Noguera: «Abolengo» (II.11), min. 32:10–33:16.

35 Joan Noguera: «Abolengo» (II.11), min. 12:11–12:34.

36 Vgl. Mark Evan Davis: «History, National Myth and Melodrama in TVE's ISABEL (2012–2014)», in: *Miríada Hispánica* 17, S. 111–129, hier: S. 122.



22 Isabel und Fernando im Inneren der Alhambra, «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), min. 30:54

der Macht in die Hände Isabels und Fernandos bereits ausgehandelt worden, überträgt dieser letzte Emir mit der besagten Schlüsselübergabe alle Befugnisse auch augenfällig auf die Katholischen Könige. In der Finalfolge 13 wird damit aus dem muslimischen Granada eine christliche Stadt – ein Vorgang, den ISABEL audiovisuell in Szene setzt. Erstes eindrückliches Zeichen dieser Umformung ist Kardinal Mendozas rituelle Segnung des Palasts und der offizielle, förmliche Einzug Isabels und Fernandos in die Stadt, bei der ein Kreuz durch die Straßen getragen wird.³⁷ Optisch kontrastieren diese symbolischen Akte mit der prächtig-artifiziellen Architektur der Alhambra (Abb. 22), die visuell belegt, dass die muslimische Herrschaft – ungeteilt der religiösen Alterität – Garant und Förderer einer blühenden Kultur gewesen ist. Auch ist es Isabels und Fernandos erstes Anliegen nach ihrer Ankunft und bestaunenden Sichtung der Alhambra, dass der Herrscher- und damit der Glaubenswechsel für alle Einwohner, visualisiert durch ein neues Wahrzeichen, sichtbar auf der Spitze der Alhambra prangt:

FERNANDO: Fray Hernando, es nuestro deseo que se erija una gran cruz en la torre más alta.

ISABEL: Habrá de verse desde el último rincón de la ciudad. Granada es cristiana y todos deben saberlo.³⁸

37 Vgl. Jordi Frades: «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), min. 25:57–27:10 und 29:38–30:11.

38 Jordi Frades: «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), min. 31:21–31:31.

Diese Umstellung vollzieht sich in der Alltagspraxis der Stadtbevölkerung allerdings nicht so rasch wie gewünscht, sodass Isabel in ihren ersten Nächsten erschrocken noch den Aufruf eines Muezzins zum Abendgebet von einem der Minarette der Stadt aus hört.³⁹ Akustisch ist Granada – vorerst – noch immer muslimisch. Erst als Isabel anordnet, Granada mit Glocken auszustatten und selbige bei den Rufen der Imame läuten zu lassen, um diese zu übertönen, setzt sich die christliche Herrschaft schließlich, wie im Übrigen in einer Anschlusssequenz zu hören ist,⁴⁰ auch auditiv durch.

Die Serie verschweigt angesichts des christlichen Triumphs der Katholischen Könige allerdings die schmerzliche Niederlage Boabdils und seiner Familie nicht. Ist Boabdil in den vorausgehenden Episoden der zweiten Staffel als sensibler Geist – als Dichter – und weniger als strategisch und kriegerisch begabter Herrscher dargestellt worden, wird er in der Finalfolge in seiner Zerrissenheit inszeniert, als letzter Emir, der sein Reich nicht verteidigen kann, dem die Missachtung seiner Mutter ob seiner vermeintlichen Führungsschwäche entgegenschlägt, als liebender Vater, der für seine Kinder eine gute Zukunft anstrebt, und als Exilant und somit Vertriebener aus seiner Heimat Granada. Der Auszug seiner Familie⁴¹ folgt seriell direkt auf die triumphierende Einnahme der Alhambra durch Isabel und Fernando, sodass beide Sequenzen ein Kontrastsyntagma ergeben: In den Gesichtern von Boabdils Verwandten, seines Sohns Ahmed und seiner Ehefrau, ist die Demütigung der Exilierung abzulesen. Boabdils letzter Blick auf die Alhambra, auf *seinen* Palast, wird als schmerzlich inszeniert, die Sequenz schließt so auch mit seinem Zusammenbruch unter Tränen bei diesem unumkehrbaren erzwungenen Fortgang. Mit dem erzählerischen Raum, den ISABEL diesem ernsthaft und emphatisch gestalteten Abschied einräumt, zeigt die Serie auch die andere Seite von der ‹Rückeroberung› Granadas. Sie lässt damit auch Raum für eine kritische Hinterfragung der christlichen Einnahme zu, die eine immerhin 781 Jahre andauernde maurische Herrscherpräsenz in Südspanien beendet und den muslimischen Bewohnern (der Elite) ihr generationenüberdauerndes Zuhause nimmt. Die sich entspinnende Diskussion zwischen Fray Hernando, dem später neu ernannten Erzbischof von Granada, der für einen grundsätzlichen Respekt im Umgang mit der muslimischen Bevölkerung plädiert, und Torquemada, der ihre rigorose Ausmerzung fordert, deutet für die Zukunft an, dass die neue Herrschaft unter den Katholischen Königen auch für das ‹gemeine Volk› Granadas eine Umstellung bedeuten wird. Die von Isabel projektierte Reichseinheit wird unter gezieltem Abbau der religiösen Vielfalt erreicht.

Ein abschließender Ausblick auf die dritte Staffel von ISABEL bestätigt, dass die muslimischen Bewohner Granadas massiven Unterwerfungs- und Konversions-

39 Vgl. Jordi Frades: «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), min. 35:59–37:04.

40 Vgl. Jordi Frades: «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), min. 47:10–49:29.

41 Vgl. Jordi Frades: «Lo que no supiste defender como hombre» (II.13), min. 31:34–33:59.

maßnahmen ausgesetzt sind, obwohl ihnen Isabel und Fernando die freie Religionsausübung gewährt hatten. In dieser Staffel stehen sich im Hinblick auf die Behandlung der maurischen Untertanen in Süds Spanien Fray Hernando als gemäßigter Glaubensmann und der radikalere Cisneros, Erzbischof von Toledo, gegenüber. Als es Hernando in seiner Funktion als Erzbischof von Granada nicht auf erzieherischem Wege gelingt, die Muslime zur Annahme des christlichen Glaubens zu bewegen, versucht Cisneros, die *alfaquíes*, die muslimischen Rechtsgelehrten, durch die Aussicht auf Amnesie und Reichtum, durchaus erfolgreich, zur Konversion zu bringen.⁴² Den *alfaquí*, der sich aus Gewissensgründen weiterhin weigert, lässt Cisneros brutal foltern – eine Sequenz, die an jene von Torquemadas Folter des Juden Yucef erinnert.⁴³ Die Taufe des schlimm zugerichteten Muslimen ist nichts anderes als eine Zwangstaufe. Cisneros' Unerbittlichkeit zeigt sich im Folgenden auch daran, dass er eine muslimische Heilerin, die ihm zuvor das Leben rettete, als alle christlichen Ärzte versagten, von seinem Handlanger später in ihrem Haus festnehmen und abführen lässt, wobei Cisneros' Mann im Handgemenge selbst zu Tode kommt.⁴⁴ Bei dem sich daraus entspinnenden muslimischen Aufstand in Güejar und anderen Orten, der auch auf die Forderung der Katholischen Könige reagiert, entweder zu konvertieren oder das Land zu verlassen,⁴⁵ geht Fernando, der persönlich auf dem Schlachtfeld kämpft, mit äußerster Brutalität vor. Als selbst seine Männer ihn von der überbordenden Gewalt abbringen wollen, entgegnet er in Unbeugsamkeit: «Donde el catecismo fracasa, el terror hace brotar la fe.»⁴⁶ Auch wenn es noch bis 1609 dauern wird, bis die Morisen aus Spanien ausgewiesen werden, ist doch schon unmittelbar nach der Eroberung Granadas deutlich, dass die *Reyes Católicos* keinerlei Heterodoxie, gleich welcher Ausrichtung, tolerieren.

2.5 Fazit

Die Serie ISABEL zeichnet den Weg zur monarchisch-imperialen Einheit Spaniens als einen vielschichtigen Prozess, in dem religiöse und politische Motive untrennbar miteinander verwoben sind. Die audiovisuelle Inszenierung des Umgangs mit Andersgläubigen spiegelt dabei die Ambivalenz der historischen Situation wider: Einerseits werden die Maßnahmen Isabels und Ferdinands – Inquisition, Konver-

42 Vgl. Salvador García: «Reina de toda la península» (III.6), in: ISABEL. E 2014, min. 18:00–20:26. Fray Hernando missbilligt diese Strategie, die nur auf materiellen Anreizen beruht und nicht die innere Überzeugung tangiert.

43 Vgl. Salvador García: «Reina de toda la península» (III.6), min 45:31–47:09 und 57:27–58:45.

44 Vgl. Jordi Frades: «Muere la princesa de Asturias» (III.7), in: ISABEL. E 2014, min. 49:33–51:01.

45 Vgl. Oriol Ferrer: «A Isabel le supera la tragedia» (III.8), in: ISABEL. E 2014, min. 19:46–20:38.

46 Oriol Ferrer: «A Isabel le supera la tragedia» (III.8), min. 1:02:39–1:02:43.

sion und Ausweisung – als strategische Instrumente zur Schaffung von Ordnung, Einheit und Stabilität präsentiert; andererseits lässt die Serie die moralische Problematik und das menschliche Leid, das aus diesen Eingriffen resultiert, deutlich hervortreten. So entsteht ein komplexes Spannungsfeld zwischen religiöser Orthodoxie und politischer Zweckmäßigkeit, das die Figuren auf persönlicher wie auf kollektiver Ebene prägt. In der Darstellung der Juden und *conversos* oszilliert die Serie zwischen empathischer Perspektive und der Reproduktion antisemitischer Diskurse, wodurch die historische Dynamik von Integration und Distinktion im Sinne Jan Assmanns narrativ konkretisiert wird. Die *«reconquista»* und der Fall Granadas erweitern diese Perspektive, indem sie die christliche Einheit als visuell triumphale, zugleich aber kulturell verlustreiche Errungenschaft inszenieren. Insgesamt zeigt die Serie, wie nationale Erinnerungskultur und Geschichtsdarstellung in audiovisuellen Formaten miteinander verschmelzen: Sie reproduziert nicht nur nationale Mythen, sondern eröffnet zugleich einen kritischen Blick auf ihre Voraussetzungen. Damit wird ISABEL zu einem Beispiel dafür, wie historische Serien die Konstruktion von Vergangenheit nicht bloß nachzählen, sondern aktiv mitgestalten und zur kritischen Auseinandersetzung anregen.

3 Zwischen Drogenkartell und politischer Korruption

MONARCA und die dunkle Seite von Mexikos nationaler Identität

3.1 Zur Einführung: Mediatisierte Bilder von Gewalt und Verbrechen

In der aktuellen Fernseh- und Streaming-Landschaft existiert eine Reihe von zumeist US-amerikanisch verantworteten Produktionen, die ein ausgesprochen düsteres stereotypes Bild von der mexikanischen Gesellschaft zeichnen und damit im kollektiven Gedächtnis festschreiben. Serien wie *EL CHAPO* (Univision/Netflix, 2017–2018), *NARCOS: MÉXICO*¹ (Netflix, 2018–2021) und *EL SEÑOR DE LOS CIELOS*² (Telemundo, 2013–2024) stellen die Machenschaften der Drogenkartelle und ihre Verbindungen bis in die höchsten Regierungskreise in den Mittelpunkt ihrer Narration. Auch weitere mexikanische (Eigen-)Produktionen wie beispielsweise *LA CASA DE LAS FLORES* (Netflix, 2018–2020) und *¿QUIÉN MATÓ A SARA?* (Netflix, 2021–2022) eröffnen dem Streaming-Publikum eine, wenn auch nuancierte, fins-

1 Bei dieser Serie handelt es sich um das Spin-off der erfolgreichen Netflix-Serie *NARCOS*, die sich mit den kolumbianischen Kartellen und dem Drogenboss Pablo Escobar beschäftigt. Vgl. weiterführend dazu Christian von Tschilschke: «Biofiction transmédia et transculturelle: la vie de Pablo Escobar, un cas exemplaire», in: Andreas Gelz / Christian Wehr (Hg.): *Biofictions ou la vie mise en scène. Perspectives intermédiaires et comparées dans la Romania*. Tübingen 2022, S. 213–228.

2 Diese Serie besitzt ebenfalls mit *EL CHEMA* (Telemundo, 2016–2017) ein Spin-off.

tere Vision von den illegalen und geheimen Machenschaften der Machteliten Mexikos. In diese Serie von Dramen und Thrillern über (Drogen-)Gewalt, korrumptierte Politstrukturen und familiäre Intrigen reiht sich auch MONARCA ein.

Indem die zwei Staffeln der Serie die zentrale Familiengeschichte der Carranzas und ihres Tequila-Imperiums in die umfassenderen nationalen Zusammenhänge einbetten und die diversen Verwebungen mit weiteren gesellschaftlichen Akteuren aufzeigen, thematisieren sie zugleich die grundlegenden Spannungen des modernen Mexikos. Im erweiterten Handlungsszenario von MONARCA stehen das Bajío-Kartell um den Drogenboss Emilio Palafox und eine Reihe korrupter Politiker, an deren Spitze der Wirtschaftsstaatssekretär (Staffel 1) und spätere Präsidentschaftskandidat bzw. Präsident Mexikos (Staffel 2) Jorge Laborde, die in einem komplexen Netz aus Bestechung, Erpressung und gegenseitigen Abhängigkeiten in einem ständigen Machtspiel zwischen legaler und illegaler Wirtschaft agieren. Mit diesen narrativen Bausteinen verweist die Serie auf reale Probleme, die Mexikos kulturelle Identität und die darauf fußende Vorstellung der gegenwärtigen Nation nach innen wie nach außen prägen. Indem die mexikanische Serie diese gesellschaftlichen Missstände von Gewalt und Korruption zur Darstellung bringt, gestaltet sie einerseits in gewisser Weise selbst das zumeist fremdaufgeriegelte stereotype Image Mexikos mit. Andererseits wirkt MONARCA aber auch dadurch, dass die Handlung Fragen nach moralischen Werten, Integrität und Loyalität sowie der Zukunftsfähigkeit bestimmter strategischer Verhaltensweisen in durchaus erkennbarer Differenzierung aufwirft, an der Produktion und Weiterentwicklung des kulturellen Bewusstseins und kollektiven Selbstverständnisses innerhalb der mexikanischen Nation mit.

Die nachfolgende Analyse vollzieht sich in drei Schritten. Zunächst werden mit einem allgemeinen Fokus auf Narco-Welt und korrumptierten Staatsapparat zwei negative Mexiko-Stereotype vorgestellt und in ihrem Stellenwert für die nationale Identitätsbildung diskutiert. Es schließt sich die Analyse von MONARCA anhand ausgewählter Inszenierungen ebendieser beiden Phänomene an: In einem ersten Schritt steht der Handlungsstrang um Joaquín und seine kriminelle Beziehung zu Emilio Palafox und dem Kartell im Zentrum. Im zweiten Schritt wird dessen fragwürdiges, von gegenseitiger Vorteilsnahme geprägtes Verhältnis zu Laborde in der Gegenüberstellung zu Ana Marías moralisch integrier politischer Unterstützung der Gouverneurin von Jalisco, Pilar Ortega, behandelt.

3.2 Inszenierte Mexiko-Stereotype: *narcotráfico* und korrupter Staatsapparat

Stereotypisierung bezeichnet einen Prozess, bei dem eine Kategorienbildung auf Basis wahrgenommener Differenzen stattfindet und ebendiese Kategorien einer –

zumeist negativen – Bewertung unterzogen werden.³ Stereotype sind dementsprechend ideologisch geprägte, simplifizierende (dekontextualisierte und ahistorische) Verallgemeinerungen, die durch serielle Wiederholungen Glaubwürdigkeit beanspruchen. Nationale Stereotype mögen mitunter einen gewissen Wirklichkeitsbezug aufweisen, wenngleich die zugeschriebenen Eigenschaften weder allgemeingültig noch kulturimmanent sind. Sie werden häufig durch eine nationale Gruppe («wir») auf eine zweite alteritäre Gruppe («sie») projiziert, um für das eigene Kollektiv Identität herzustellen oder, in Anlehnung an Jan Assmann, Integration durch Distinktion zu erzeugen.⁴ Ebenso können sie innerhalb einer kulturellen Community zur Markierung «innerer Anderer» dienen. Stereotype tragen insofern nicht nur zur Konstruktion von Fremdbildern bei, sondern bestimmen zugleich die Selbstwahrnehmung einer Gemeinschaft: Sie wirken auf das kollektive Bewusstsein zurück, indem sie Zugehörigkeit, Differenz und nationale Identität symbolisch absichern.

Ein prägnantes Beispiel ist das pejorative Bild des «mexikanischen Banditen», das maßgeblich durch das US-amerikanische Hollywood-Kino beeinflusst wurde.⁵ Dieses Stereotyp wirkt bis in die Gegenwart fort und verschränkt sich mit den beiden im Folgenden diskutierten kriminellen Phänomenen des *narcotráfico* und des korrupten Staatsapparats. Der Drogenboss einerseits und der käufliche Politiker andererseits erscheinen dabei als zeitgenössische Varianten des alten Bandenbildes. Sie fungieren als Negativschablonen, die – wie an den zitierten Serien eingangs skizziert – im internationalen Diskurs oft stellvertretend für die gesamte mexikanische Nation gelesen werden. So überlagern sich filmisch tradierte Klischees mit realen, komplexen sozialen Problemen und verfestigen ein einseitiges, reduktionistisches Bild Mexikos. MONARCA dagegen positioniert sich als mexikanische *Eigenproduktion* in ambivalenter Weise zu diesen etablierten Stereotypen. Einerseits greift sie die Drogen- und Korruptionsthematik auf und bestätigt damit auf den ersten Blick gängige Vorstellungen über Mexikos enge Verflechtung von Wirtschaft, Politik und Kriminalität. Andererseits jedoch betrachtet die Serie die Phänomene aus einer innermexikanischen Perspektive und bricht das eindimensionale Bild des Gangsters, indem sowohl komplexe Figuren mit psychologischen

3 Vgl. hier und im Folgenden Charles Ramírez Berg: «Categorizing the Other», in: Charles Ramírez Berg: *Latino images in film: Stereotypes, subversion, and resistance*. Austin 2002, S. 13–37 sowie Hans Henning Hahn: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt a. M. 2002.

4 Vgl. 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, hier: S. 145 und S. 151.

5 Vgl. Charles Ramírez Berg: «A crash course on Hollywood's latino imagery», in: Charles Ramírez Berg: *Latino images in film: Stereotypes, subversion, and resistance*. Austin 2002, S. 66–86, hier: S. 68 f.

scher Tiefe auftauchen als auch einseitig ‹bösen› Figuren positive Verhaltensbeispiele entgegengestellt werden.

Die reale wie imaginative Verbindung zwischen Mexiko und Drogen(-handel) basiert auf der herausragenden Rolle des Landes als Anbau- und Transitland für Marihuana und Opium seit Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere dem Aufstieg und der Dominanz der Kartelle in den 1970er- bis 1990er-Jahren.⁶ Durch die Zerschlagung großer Organisationen nach der Jahrtausendwende sind viele kleinere, jedoch sehr einflussreiche und gewaltbereite Kartelle entstanden bzw. haben sich neu formiert, wie etwa das Jalisco-Kartell (CJNG, *Cartel Jalisco Nueva Generación*) oder das berüchtigte Sinaloa-Kartell. Mit der systematischen Bekämpfung der Organisierten Kriminalität durch den Staat (2006 startete Präsident Felipe Calderón eine solche Initiative) kommt es allerdings im sogenannten Drogenkrieg (*guerra contra el narco*) seither zu einer regelmäßigen Eskalation der Gewalt – auch deshalb, weil die Kartelle in einigen Regionen eine gleichsam parastaatliche Macht ausüben und somit das politische Herrschaftsmonopol außer Kraft setzen. Daneben entwickelt sich die sogenannte *narcocultura*⁷ als ein auch identitätsstiftender – ambivalenter – Bezugspunkt für Mexikos nationales Bewusstsein: Musikgenres wie der *narcocorrido*, Telenovelas über den Drogenhandel und ‹narcosantos› wie San Nazario sind mittlerweile zum Teil feste Elemente der mexikanischen Alltagswelt.⁸ Gleichwohl stellt die Gewaltkultur eine massive Bedrohung mit Entführungen, Zwangsmigration und Mordanschlägen für Teile der Bevölkerung Mexikos dar.

Spielt Korruption in der kriminellen Unterwelt des *narcotráfico* und des organisierten Verbrechens eine große Rolle, ist sie auch in der offiziellen Kultur, in der mexikanischen Gesellschaft und vor allem in der Politik,⁹ seit Jahrzehnten ein generelles, tief verwurzeltes Problem. Sie ist auf sämtlichen Ebenen, von der regionalen Verwaltung bis in die höchsten Regierungsämter anzutreffen. Besonders stark betroffen sind Bereiche wie Polizei, Justiz und öffentliche Auftragsvergabe, wo Bestechung und Vetternwirtschaft weit verbreitet sind. Korruption ist auch ein zentrales Element des *caciquismo*,¹⁰ bei dem lokale Machthaber ihren politi-

6 Vgl. hier und im Folgenden sowie grundlegend und weiterführend Ricardo Ravelo: *El narco en México. Historia e historias de una guerra*. Barcelona 2011.

7 Vgl. überblickshaft zum Phänomen und dem Stand der Forschung: América Beccera: «El estudio de la narcocultura mexicana: trayectoria y enfoques», in: *Aisthesis* 73 (2023), S. 24–48.

8 Vgl. Günther Maihold / Rosa María Sauter de Maihold: «Capos, reinas y santos – la narcocultura en México», in: *iMex* 3.1 (2013), S. 63–96.

9 Vgl. hier und im Folgenden Stephen D. Morris: «Corruption and the Mexican political system: continuity and change», in: *Third World Quarterly* 20.3 (1999), S. 623–643 und Walther L. Bernecker: «Menschenrechte und Korruption zwischen Autoritarismus und Demokratie», in: Walther L. Bernecker / Marianne Braig / Karl Hözl / Klaus Zimmermann (Hg.): *Mexiko heute. Politik – Wirtschaft – Kultur*. Frankfurt a.M. 2004, S. 217–239.

10 Vgl. weiterführend Alan Knight: «Caciquismo in Twentieth-century Mexico», in: Alan Knight / Wil Pansters (Hg.): *Caciquismo in Twentieth-century Mexico*. London 2005, S. 1–49.

schen Einfluss durch Patronage und Klientelismus sichern. Ein Blick in die mexikanische Politgeschichte zeigt, dass angesichts der Permanenz von Korruption der Druck der öffentlichen Meinung und die zyklisch initiierten Antikorruptionskampagnen die Ursachen der Korruption nicht beseitigt haben, dass diese der Stabilität des politischen Systems in Mexiko jedoch kurioserweise nicht entgegensteht.¹¹ Trotz ihrer Destruktivität ist Korruption im Land also längst zu einem Teil des kollektiven Alltagsbewusstseins geworden und prägt damit auch Aspekte der nationalen Identität. Sie wirkt nahezu wie ein kulturelles Muster, das das Verhältnis zwischen Staat und Gesellschaft mitgestaltet und die mexikanische Politkultur formt. Serien wie MONARCA spiegeln die ambivalente Haltung zur Korruption wider, die sich zwischen Empörung über den Machtmisbrauch und Hinnahme einer Normalisierung bewegt.

3.3 Drogenkartell und Kultur der Gewalt

In MONARCA besteht vor Beginn der Serienhandlung in der ersten Staffel eine für beide Seiten profitable Beziehung zwischen Don Faustos Unternehmen und dem von Emilio Palafox geführten Bajía-Kartell: Wie Fermín, der lokale Verwalter in Jalisco, Ana María mitteilt, bezahlte Grupo Monarca das Kartell, um zum ungehinderten Tequila-Transport Durchfahrtsrecht für die von Palafox' Männern kontrollierten Straßen zu erhalten.¹² Seit der Vater die Zahlungen allerdings eingestellt hat, antworten die *narcotraficantes* mit Gewalt: Bei einer vergangenen Aktion wurde ein Fahrer verletzt, beim aktuellen Brandanschlag kommt ein weiterer zu Tode. Dadurch, dass das Kartell zu solch brutalen Methoden greift, steht die Vermutung im Raum, dass Palafox auch den Mord an Fausto zu verantworten hat.

Als Verfechter der alten dubiosen Unternehmenspraktiken stellt Joaquín in Folge 6 («La otra realidad») den Kontakt zum Bajía-Kartell erneut her, um die Geschäfte im Sinne seiner persönlichen Agenda wiederaufzunehmen. Die Reise¹³ zu Palafox erweist sich als wahre Odyssee, findet nach einer initialen Durchsuchung erst per Kleinflugzeug, dann per Auto statt und endet vor dessen streng bewachter exklusiver Villa. Während des gesamten Weges muss Joaquín einen Sack über dem Kopf tragen (Abb. 23), damit die Strecke für ihn nicht rückverfolgbar ist. Dieses anfängliche Setting visualisiert bereits die Abgeschiedenheit der Machtbasis, den ostentativen Luxus und die Omnipräsenz der Waffen als zentrale stereotype Charakteristika der mexikanischen Drogenwelt.

11 Vgl. Morris: «Corruption and the Mexican political system», S. 626.

12 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), in: MONARCA. MEX 2019, min. 15:05–15:45.

13 Vgl. Natalia Beristáin: «La otra realidad» (I.6), in: MONARCA. MEX 2019, min. 0:37–1:27 und 7:02–8:35.



23 Joaquín in Begleitung von Palafox' Männern, «La otra realidad» (I.6), min. 7:28

Nichtsdestotrotz oszilliert Palafox zumindest in der ersten Staffel zwischen dem Bild des skrupellosen *capo* und jenem eines rationalen Geschäftsmanns (bevor er in der zweiten Staffel endgültig vollends das Negativimage eines Narco-Bosses ausfüllt). Insbesondere zwei Sequenzen bestätigen in der Gesamtschau diese Beobachtung. In der Szene der Hasenjagd mit Joaquín legt er diesem die Grundsätze des Kartells und seine eigenen Handlungsleitlinien offen:

Quien nos quita, nos roba. Así de fácil. Pues la alianza estaba y funcionaba bien. Nomás que tu papá se puse renecio y yo no puedo dejar que la gente se me ponga necia. Por eso nos explotamos la bodega. Pero nosotros no lo matamos, ¿jeh? Las decisiones se toman con la cabeza. Porque si no nos lleva la verga a todos.¹⁴

Palafox' Richtwerte basieren auf Loyalität, Abschreckung und dem Gesetz der *rationalisierten* Gewalt. Damit macht er klar, dass nicht entfesselte Zerstörungslust, sondern kühler Verstand seine Entscheidungen leitet und sich das Kartell somit an eine Reihe bestimmter Regeln gebunden fühlt – Faustos wahre Mörder stammen schließlich, so wird im ersten Staffelfinale offenbar, aus der eigenen Familie und höchsten Regierungskreisen (nämlich dem CISEN, dem Centro de Investigación y Seguridad Nacional). Dadurch und vor diesem Hintergrund erfährt das Narco-Milieu eine gewisse ambivalente Mehrdimensionalität. Palafox' Männer agieren in grober Anlehnung an das alttestamentarische Talionsprinzip nach dem Maßstab gerechter Vergeltung, wobei diese Rechtfertigung gleichwohl auf subjektiver Auslegung fußt und in Wirklichkeit utilitaristischen Überlegungen folgt: Die Gewalt dient der Machtsicherung und Disziplinierung innerhalb des kriminellen Systems. Dass der Drogenboss Joaquín diese Ausführungen ausgerechnet bei der Jagd mitteilt, ist durchaus symbolträchtig: Trotz der behaupteten Prinzipienhaftigkeit herrscht in der Narco-Welt im Grundsatz das Gesetz der Wildnis vor, weshalb äußerste Vorsicht geboten bleibt.

14 Natalia Beristáin: «La otra realidad» (I.6), min. 15:35–16:00.

Die zweite Szene, in der in der Kombination mit der vorausgehenden Palafox' Ambivalenz zum Vorschein kommt, ist das Geschäftsgespräch mit Joaquín im Anschluss an die Jagd. In der Bar der Villa, in augenscheinlich gelöster Atmosphäre, die durchaus dazu angetan ist, dem Drogenboss ein sympathisches Ansehen zu verleihen, nach Joaquíns Tanz mit einer Dame und bei einem Glas Tequila, eröffnet er dem *capo* nach dessen Aufforderung seinen Plan, Ana María an der Spitze von Monarca abzulösen: Indem er sämtliche verfügbare Agave auf dem freien Markt aufzukaufen und die Agavenfelder der Carranzas mit Palafox' Hilfe zu zerstören gedenkt, will er neuer Vorsitzender werden und die alten Regeln mit dem Kartell wieder etablieren:

JOAQUÍN: Vuelvo a ser la cabeza de Monarca y te pagamos tu 3 % por la protección.

PALAFAX: 5 %, precio de guerra. Y dos de cada cinco camiones de Monarca van a llevar mi producto.

JOAQUÍN: Está bueno. Pero no se vuelven a meter con mi familia. Le dejan en paz para siempre.

PALAFAX: Pero quiero que hagas algo más por mí. Quiero que te cites con la gobernadora de nuestro bello estado ... donde y cuando yo te diga. ... Nunca te has chingado a nadie, ¿verdad? ... Pues siempre hay una primera vez.

JOAQUÍN: ...¹⁵

Joaquín muss nach Palafox' Forderungen feststellen, dass dieser nicht nur ein kundiger Verhandler ist, der neben einer höheren Summe an «Passier- bzw. Schutzgeld» für Monarcas ungehinderten Tequila-Transport de facto auch den Eintritt des Unternehmens in den Drogenschmuggel erlangt, sondern dass die harmlose Barstimmung trügt: Palafox bestimmt mit seiner weiteren Bedingung Joaquíns passive Verwicklung in den geplanten Mord an Pilar Ortega, was für den ältesten Carranza-Sohn eine neue Dimension der Kriminalität bedeutet. Gleichzeitig findet Palafox durch Joaquíns Bitte, seine Familie fortan in Ruhe zu lassen, dessen Schwachpunkt, der ihm künftig als Druckmittel dienen wird. Überschneiden sich im Attentat auf die Gouverneurin¹⁶ zum ersten Mal Narco- und Politwelt, eskaliert die Gewalt auch zwischen dem Drogenkartell und der Familie Carranza in der zweiten Staffel.

15 Natalia Beristáin: «La otra realidad» (I.6), min. 33:31–34:33.

16 Vgl. José M. Cravioto: «Fondo» (I.7), in: MONARCA. MEX 2019, min. 37:29–39:24. Die Schusseinstellung wird narratologisch insofern geschickt vorbereitet, als sie auf Joaquíns «de repente» im Tonkanal (er erzählt gerade vom Tod seiner Ehefrau) tatsächlich in aller Plötzlichkeit im Bildkanal folgt.

Es ist einer der Cliffhanger im Finale der ersten Staffel, als Joaquín entdeckt, dass *narcotraficantes* in sein Haus eingedrungen sind und seine Haushälterin getötet haben, und nun ihn mit seiner Geliebten dort als Geiseln festsetzen. Hier wird deutlich, dass Palafox und Joaquín (trotz dessen Skrupellosigkeit) ungleiche Gegner sind und der Drogenboss zu allem entschlossen ist, damit sein *socio* seinen Teil des Deals erfüllt.¹⁷ Palafox besteht, indem er auf die Verlässlichkeit insistiert, auf der Einhaltung der Regeln, scheint also zunächst weiterhin seine subjektiv ehrbare Prinzipienhaftigkeit zu vertreten. Als er allerdings in der zweiten Folge («Rebranding») Joaquín eigenmächtig diktiert, das Narco-Involvement im Unternehmen auszuweiten und die Hotelkette künftig für Geldwäschegeschäfte zu nutzen,¹⁸ schwenkt sein bis dahin ambivalentes Image auf die gänzlich böse Seite um – auch weil er im weiteren Verlauf Joaquíns Kinder (u. a. mit einer Bombe in deren Wohnung) bedroht. Joaquín wendet sich daraufhin Laborde zu, einem weiteren unlauteren Akteur, als Inhaber eines politischen Spitzenamts aber auf der anderen Seite der mexikanischen Gesellschaftsskala. Mit Joaquíns Plan, das Kartell für Labordes Wahlkampf «ans Messer zu liefern» – hier treffen *narco* und Politik also ein zweites Mal aufeinander – und im Gegenzug durch ihn bei der Übernahme der Monarca-Präsidentschaft unterstützt zu werden, entwickelt sich so eine stereotype Spirale der Gewalt: In Folge 4 («Ser o no ser») führt Joaquín die Polizei zu Palafox' geheimer Villa und tötet den Drogenboss, nachdem die Situation beim Zugriff chaotisch wird, selbst mit dessen eigener Waffe.¹⁹ In der siebten Folge («Hasta que la muerte nos separe») nimmt das Kartell blutige Rache, indem Palafox' Männer während der Hochzeit von Joaquíns Sohn Gonzalo auf der Hacienda das Familienanwesen stürmen und seine Tochter Lourdes bei dem Angriff töten.²⁰ Trotz dieser finalen Gewaltorgie unterläuft die Serie, wie gesehen, jedoch über weite Strecken der Handlung gängige Vereinfachungen, indem sie die Aktionen des Bajía-Kartells als *kalkulierte Brutalität* darstellt. Damit wird sichtbar, dass Palafox und seine Leute nicht als blindwütig-aggressives, aber gleichwohl als kriminelles System operieren. In der nationalen Identitätsdebatte verweist dieser Umstand auf ein zentrales Spannungsfeld Mexikos, weil das Kartell einerseits die Ordnung der modernen Nation bedroht, andererseits aber auch, wie MONARCA belegt, tief mit den Strukturen von Wirtschaft und Politik verwoben ist. Doch die Politik bietet ihrerseits, wie nun zu zeigen ist, keine verlässliche Gegenmacht.

17 Vgl. Fernando Rovzar: «Todos tenemos secretos» (II.1), in: MONARCA. MEX 2021, min. 4:02–4:44 und min. 6:01–6:15.

18 Vgl. Fernando Rovzar: «Rebranding» (II.2), in: MONARCA. MEX 2021, min. 5:43–6:41.

19 Vgl. José M. Cravio: «Ser o no ser» (II.4), in: MONARCA. MEX 2021, min. 23:46–29:39.

20 Vgl. José M. Cravio / Fernando Rovzar: «Hasta que la muerte nos separe» (II.7), in: MONARCA. MEX 2021, min. 40:31–49:31.

3.4 Mexikanische Politkultur: Korruption vs. Integrität

Dass Bestechung in der mexikanischen Gegenwart ein allgegenwärtiges Handlungsmittel der Eliten darstellt, demonstriert die Serie bei nicht wenigen Gelegenheiten.²¹ Bereits in der zweiten Folge besticht Joaquín über seinen Handlanger, den *Perro*, einen Polizisten – es handelt sich um die sogenannte *mordida* – kurz nach der Auffindung des toten Vaters, damit dieser nicht weiter nachforscht,²² in der dritten Folge verlangt der Abgeordnete Flores Geld von Ana María für eine Fluggenehmigung,²³ in der fünften Folge konfrontiert Andrés Joaquin mit dessen Bestechungsgewohnheiten,²⁴ in der zweiten Staffel scheint in Folge 4 eine Ärztin Gelder für eine Falschdiagnose bekommen zu haben²⁵ und in Folge 5 bezahlt Andrés einen Gefängnisdirektor im Gegenzug für einen sogenannten *amparo*, einen ‹Gefallen›, nämlich für die Sicherheit Pablos während seiner Haft bzw. dessen vorzeitige Entlassung.²⁶

Die Inkarnation des korrupten Politikers stellt in der Serie eindeutig Jorge Laborde dar, der sich für die Wiederaufnahme und Durchführung eines großen Straßenbauprojekts durch Monarcas Baubrache von Joaquín gut bezahlen lässt²⁷ und mehr als kostspielige Geschenke – und zwar die Schlüssel seiner Traumvilla²⁸ – erhält. Während er von diesem für das Projekt 10 Millionen US-Dollar verlangt, fordert er nach dem erneuten Bauabbruch und dem Gesuch der Fortführung von Ana María 20 Millionen – diesmal bereits mit Verweis auf die Finanzierung seines Wahlkampfs um das Präsidentenamt. In ihrem vertraulichen Vieraugengespräch werden das etablierte Vokabular und die Argumentationsmechanismen der Bestechung dem Publikum geradezu lehrbuchhaft offengelegt:

LABORDE: Díme, ¿en qué te puedo ayudar?

ANA MARÍA: Quisiera hablar de la carretera de los Zapotes. Que reconsideres la cancelación de la obra. Estoy dispuesta a tener el mismo acuerdo que tenías con mi hermano. [...]

LABORDE: Lamentablemente, ese arreglo ya caducó. Para que las cosas vuelvan a fluir necesitamos hacer un nuevo acuerdo. [...] Necesito el doble.

ANA MARÍA: ¿Te piensas retirar o qué?

21 Vgl., auch zu den folgenden Spezialbegriffen, Morris: «Corruption and the Mexican political system», S. 623.

22 Vgl. Fernando Rovzar: «El velorio» (I.2), in: MONARCA. MEX 2019, min. 1:31–2:08.

23 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), in: MONARCA. MEX 2019, min. 17:13–18:10.

24 Vgl. Natalia Beristáin: «Centenario» (I.5), in: MONARCA. MEX 2019, min. 38:02–38:45.

25 Vgl. José M. Cravioto: «Ser o no ser» (II.4), min. 18:21–23:45.

26 Vgl. José M. Cravioto: «Dos casas» (II.5), min. 5:55–6:45.

27 Vgl. Fernando Rovzar: «El velorio» (I.2), min. 9:50–11:21 und 26:43–28:09.

28 Vgl. Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 35:47–36:03.

LABORDE: No, no. Al contrario. Voy a lanzarme... Bueno, el partido me va a lanzar a la presidencia. Y requiero capital. Alquien tiene que ayudar a este país a regresar al camino de bienestar, cuando uno todavía podía hacer negocios.²⁹

Die Unterhaltung, die Ana María heimlich aufnimmt und in Wirklichkeit nur führt, um einen Beweis für Labordes Korruption in Händen zu halten, offenbart somit exemplarisch, wie Macht, Abhängigkeit und ökonomischer Druck als klassische Elemente von Bestechung ineinander greifen. Dieses korrupte Muster tritt in der Auftaktepisode der zweiten Staffel in variierender Wiederholung erneut auf, als Laborde Ana María mit ihrer blutigen Bluse, die er im Kontext der Aufklärung des Mordes an ihrem Vater verwenden könnte, zu den Geldzahlungen erpresst, um seine Kampagne zu finanzieren.³⁰ Wie seine zitierten Ausführungen zum angeblichen Zustand des Landes belegen, ist Laborde politisch Vertreter eines konservativen, klientelistischen Regierungsstils, bei dem die (Selbst-)Bereicherung der korrumpten Eliten im Vordergrund steht. Damit nimmt er die diametral entgegengesetzte Position zu Pilar Ortega ein.

Als sich politisch bewahrend und paternalistisch gebender, in Wahrheit jedoch hochgradig korrupter Mann³¹ stellt Laborde das Gegenbild zur liberalen und vor allem integer agierenden Gouverneurin von Jalisco dar. In seiner hochgradig inszenierten offiziellen Nominierungsrede in der Finalfolge der ersten Staffel gibt er weitere Einblicke, wofür er politisch steht:

Nuestro México está en peligro. Populistas con prácticas demagógicas irresponsables amenazan nuestro progreso y nuestro bienestar. Y es por eso que a partir de hoy, anuncio mi precandidatura a la presidencia de nuestra gran nación. Y me comprometo a velar y luchar por su seguridad. ¡Viva México!³²

Laborde rahmt seine politisch rechtskonservative Agenda in einen nationalistischen Diskurs ein und stellt vor allem die Sicherheits- und Ordnungspolitik ins Zentrum seiner Kandidatur. Mit der Kreation eines Gefahrenszenarios, eines linkspopulistischen Feindbildes und der Selbstinszenierung als starker Mann und Retter reiht sich Laborde in die aktuelle Konjunktur autokratischer Regierungspersönlichkeiten ein. Dagegen kündigt Pilar ihre – unabhängige – Kandidatur an.

29 José M. Cravioto: «La venganza de Tzitzimítl» (I.8), in: MONARCA. MEX 2019, min. 28:01–28:59.

30 Vgl. Fernando Rovzar: «Todos tenemos secretos» (II.1), min. 4:44–5:18 und 5:50–6:00.

31 Vgl. weiterführend Javier Ferrer Calle: «Yo no soy tu papa. Masculinidades y corrupción en las series mexicanas CLUB DE CUERVOS (Alazraki 2015–2019) y MONARCA (Gutierrez 2019–2021)», in: Maribel Cedeño Rojas / Javier Ferrer Calle / Daniela Kuschel (Hg.): *Culturas del ‘streaming’ a ambos lados del Atlántico*. Heidelberg 2025, S. 91–104.

32 Fernando Rovzar: «La jima» (I.10), in: MONARCA. MEX 2019, min. 17:31–17:56.

datur in derselben Folge wenig spektakulär, im Rollstuhl vor dem Krankenhaus, und ohne propagandistische Rhetorik an.³³ Ihr unprätentiöser Auftritt, noch gezeichnet vom Mordanschlag des Kartells, verleiht ihr fortan unanfechtbare Authentizität. Zu Beginn der ersten Staffel bildete sich zwischen ihr und Ana María bereits eine weibliche Allianz, die für ehrenvolle Werte steht³⁴ und die darum den Gegenpol zu Labordes und Joaquíns korrupter Beziehung darstellt.

Wofür die Gouverneurin von Jalisco politisch eintritt, ergibt sich ebenso im Kontrast zu Labordes Positionen und wird besonders beim Rededuell der beiden Präsidentschaftskandidaten in der dritten Folge («Jugando con fuego») der zweiten Staffel deutlich. Als sie ihre Unterstützung durch eine – linke – Gewerkschaft ankündigt, lenkt Laborde das Gespräch auf Korruption:

PILAR: Es para mi un grand honor anunciar el día de hoy, en este espacio que el Sindicato Nacional de Trabajadores del Transporte ha decidido apoyar mi candidatura.

LABORDE: Felicidades, candidata. Siempre es un logro recibir apoyo de un movimiento social que lucha por los derechos de los trabajadores, como lo es un sindicato. Es una pena que en este caso en específico, su líder esté involucrado en casos de fraude y de corrupción.

PILAR: El licenciado Treviño tiene un récord impecable de servicio público.

LABORDE: Excepto por las cuentas de banco en Suiza que las autoridades le han encontrado a raíz de una profunda investigación [...]

PILAR: Me parece una coincidencia muy extraña que justo el día del debate se hayan descubierto estas supuestas cuentas. Los mexicanos pueden estar seguros que, de ser ciertas estas acusaciones, mi campaña rechazará cualquier apoyo que provenga de este sindicato. Porque yo, a diferencia del licenciado Laborde, llevo toda una vida de servicio público luchando contra la corrupción a cualquier nivel.

LABORDE: Disculpe, candidata. Hasta hoy no se ha comprobado ...

PILAR: Permítame terminar. Recibí cinco balazos por no prestarme al juego de los corruptos y los poderosos. ¿Cuántas balazos ha recibido usted, licenciado Laborde? Cuéntenos.³⁵

Im Duell wird ein zentraler Gegensatz zwischen den beiden Kandidaten sichtbar: Während Laborde versucht, seine Kontrahentin über ihre Unterstützer durch den Vorwurf der Korruption zu diskreditieren, unterstreicht Pilar ihre Integrität

33 Fernando Rovzar: «La jima» (I.10), min. 34:45–35:06.

34 Vgl. Fernando Rovzar: «El velorio» (I.2), min. 27:55–28:46 und Fernando Rovzar: «La coronación» (I.3), min. 21:31–22:34.

35 Gabriel Mariño: «Jugando con el fuego» (II.3), in: MONARCA. MEX 2021, min. 24:11–25:35.



24 Pilar zeigt der Menge ihre Schusswunden, «Expuestos» (II.6), min. 30:34

mit dem Verweis auf die vergangene Attentatserfahrung als Beweis ihrer Gegnerschaft gegenüber kriminellen Gesellschaftsstrukturen. Laborde wendet dabei eine klassische Strategie der Projektion an und beschuldigt das feindliche politische Lager genau jener Vergehen, die in Wirklichkeit sein Umfeld prägen, um Pilars Legitimität zu untergraben. Diese begegnet dem haltlosen Vorwurf nicht mit einer Detaildiskussion, sondern indem sie ihre persönliche Glaubwürdigkeit in den Vordergrund stellt und auf ihre Gewalterfahrung mit dem Bajía-Kartell verweist. Dieser Ansatz verleiht ihrer Position eine moralische Wucht, die Laborde nicht widerlegen kann, ohne Empathie zu verlieren. Darüber hinaus betont Pilar ihr generelles Selbstverständnis als Vertreterin einer volksnahen Haltung. Sie positioniert sich klar als Kandidatin der kleinen Leute, die für soziale Gerechtigkeit und die Rechte der Arbeiter eintritt. Demgegenüber erscheint Laborde als Vertreter einer Politik, die vor allem den Interessen der Geld- und Machtelite dient.

Ihre Volksnähe und ihr Eintreten für die Schwachen lebt Pilar auch direkt vor, als sie medienwirksam an einer Demonstration³⁶ gegen misogynie Gewalttaten teilnimmt. Nachdem sie bewaffnete Polizisten dazu aufgefordert hat, die Menge friedlich demonstrieren zu lassen, und zurechtgewiesen wird, offenbart sie in einem ikonischen Akt der Selbstdentblößung ihre Schusswunden (Abb. 24) und ergreift kämpferisch das Wort. Ihr unermüdlicher Einsatz mit – im wahrsten Wortsinne – Leib und Seele verschafft ihr im Rennen um die Präsidentschaft zwischenzeitlich einen deutlichen Vorsprung vor Laborde. Dieser greift auf eine inszenierte Schmutzkampagne zurück, indem er Pilars Assistentin besticht, um ein Foto von seiner Kontrahentin zu ergattern, das festhält, dass sie Ana María (unerwidert) küsst. Der Kusskandal stellt ein korruptes Ablenkungsmanöver des skrupellosen Politikers dar, der Pilar – im konservativen Mexiko – letzten Endes die Präsidentschaft kosten wird und darüber hinaus ein weiteres Mal belegt, dass Korruption Teil des mexikanischen Alltags ist und prägend auf die nationale Identität einwirkt. MONARCA inszeniert mit der integren Pilar dennoch Lichtbli-

36 Die Serie greift den Hashtag #niunamenos der bekannten feministischen Bewegung auf, die 2015 in Argentinien entstand und sich über ganz Lateinamerika ausbreitete.

cke innerhalb des Politsystems und stellt durch diese freiheitliche weibliche Kontrastfigur scheinbar etablierte Muster zur Debatte: Auch deren kritische Hinterfragung macht die mexikanische Identität aus.

3.5 Bilanz

Die Analyse von MONARCA hat offengelegt, dass die Serie einen ungleich nuancierteren Blick als gängige US-amerikanische Narco- bzw. Mexiko-Serien auf die nationale Verfasstheit wirft. Dass die USA im Übrigen nicht mehr der Hort politischer Stabilität und Sicherheit sind, wird in der Auftaktfolge durch einen Radiobeitrag zu Trumps Haushaltspolitik und den Streitigkeiten zwischen Republikanern und Demokraten angedeutet.³⁷ Indem die mexikanische Serienproduktion die Drogen- und Korruptionsthematik inszeniert, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen der Nation, verfällt dabei aber nicht in stereotype Darstellungsformen. Dadurch dass MONARCA diese Bereiche aus einer Innenperspektive heraus problematisiert, gelingt es der Serie, die Komplexität der kriminellen Systeme, wie etwa die Funktionsweisen der Kartelljustiz, in kritischer Ambivalenz zur Anschauung zu bringen. Insbesondere Art und Weise der Beleuchtung des Regierungssystems belegt, dass die mexikanische Politik, gleichwohl Korruption eine Rolle spielt, nicht monolithisch-korrumpiert ist, sondern dass es laute Stimmen gibt, die einen integren Stil fordern und vertreten. Da MONARCA in Pilar Ortiz eine moderne weibliche Gegenfigur zum politischen Establishment inszeniert, leistet die Serie einen wichtigen Diskussionsbeitrag zur Neuausrichtung des kollektiven Bewusstseins und positioniert sich selbst als kultursensibles serielles Produkt im Ringen um die Auslegung der mexikanischen Identität.

37 Vgl. Fernando Rovzar: «El tostoneo» (I.1), in: MONARCA. MEX 2019, min. 2:53–3:08.

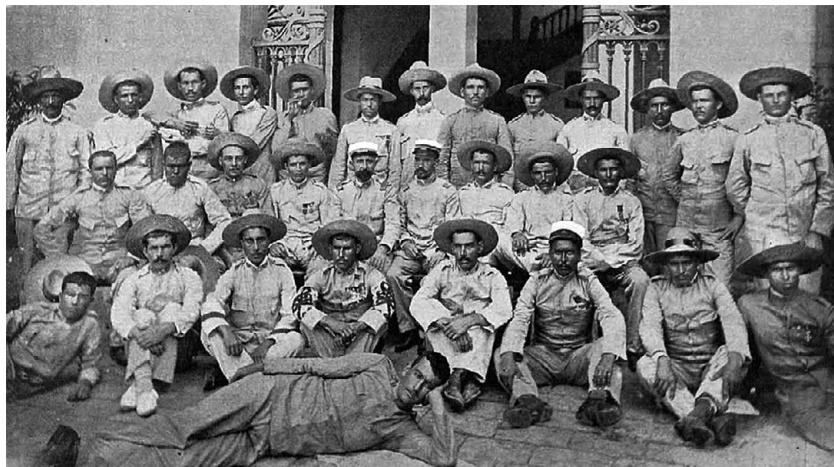
4 Das koloniale Erbe Spaniens

EL MINISTERIO DEL TIEMPO und *Los últimos de Filipinas*

4.1 «Tiempo de valientes»: Tragisch-heroische Ikonen der spanischen Kolonialgeschichte

EL MINISTERIO DEL TIEMPO führt das Patrouillentrio Amelia, Alonso und Julián bzw. Pacino, insbesondere in der zweiten und dritten Staffel, zu prägenden Stationen der spanischen Kolonialgeschichte – etwa in der Folge «Tiempo de conquista» (III.8) in die Frühphase (1518) der sogenannten Eroberung Mexikos¹ und in der Folge «Refugiados en el tiempo» (III.10) in die Ära (1828) des südamerikanischen *libertadores* Simón Bolívar². In der Doppelfolge «Tiempo de valientes» (II.7 und II.8) kreist die Mission um ein Ereignis innerhalb der Philippinischen Revolution (1896–1898), die in einer Zeit der politischen Schwäche Spaniens³ zusammen mit den kubanischen Unabhängigkeitsbestrebungen und dem Spanisch-Amerikanischen Krieg 1898 zum geschichtsträchtigen Verlust aller noch

- 1 In der Episode geht es darum, den spanischen Geistlichen Jerónimo de Aguilar zu retten, der 1518 von Gonzalo Guerrero, einem spanischen Seefahrer, der sich den Indigenen angeschlossen hat und fortan gegen die Konquistadoren kämpft, sogar ein *cacique* ist, gefangen gehalten wird.
- 2 Die Episode handelt von der Verhinderung eines Attentats auf Bolívar, der 1828 in Ocaña eine verfassungsgebende Versammlung für die neue Republik Bolivien organisiert.
- 3 Zur instabilen innenpolitischen Lage vgl. José Girón Garrote: «La política española: de la Gloriosa del 68 al Desastre del 98», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 23–34.



25 Laureano: historische Fotoaufnahme der heimkehrenden Soldaten (Baler, 2. September 1899),
wikimedia commons

verbliebenen Kolonien und zum definitiven Ende Spaniens als imperialistischer Großmacht führt.⁴

Die Serie nimmt eine außergewöhnliche Belagerung, den *sitio de Baler*, einer abgelegenen Gemeinde auf der philippinischen Hauptinsel Luzón in den Fokus. Elf Monate lang verteidigen eine Handvoll in einer Kirche verschanzte Spanier den Ort gegen die Angriffe der aufständischen Tagalen, der größten autochthonen Ethnie des Archipels, obwohl die Philippinen in der Zwischenzeit nicht mehr zum spanischen Territorium gehören. Indem EL MINISTERIO DEL TIEMPO die Handlung so konstruiert, dass sich ein ehemaliges Patrouillenmitglied (der Sanitäter Julián Martínez) versehentlich unter den Belagerten befindet und gerettet werden muss, eröffnet die Episode einen Blick ins Innere der Kirche und damit auf die *tatsächliche* Situation der Soldaten, die als *los últimos de Filipinas* im nationalen Gedächtnis als Kriegshelden gefeiert (Abb. 25) und prominent etwa im propagandistischen Kino der Franco-Diktatur als Ikonen des patriotischen Widerstands idealisiert werden.

Die Analyse geht den beiden Leitfragen nach, inwiefern «Tiempo de valientes» mit den audiovisuellen Mitteln der Serie eine *alternative* Ikonisierung entwirft und unter welchen Bedingungen *los últimos de Filipinas* nach der Relativierung

4 Zum Kubanischen Unabhängigkeitskrieg im gesamt-lateinamerikanischen Kontext vgl. Carlos Malamud: «América Latina y la independencia de Cuba», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 169–178 und zum Spanisch-Amerikanischen Krieg, der mit dem Vertrag von Paris offiziell endet, vgl. José Manuel Pérez Prendes Muñoz-Arraco: «El Tratado de París», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 85–90.

ihres zeitspezifisch-ideologisch attribuierten Heroismus als Episodenhelden inszeniert werden, die gleichwohl Geschichte schreiben.

Die Untersuchung besteht aus einem Hintergrund- und einem Analyseteil. Der erste Teil widmet sich dem theoretischen Konzept und dem historischen Kontext, wobei ich erstens die Begriffe der ‹Ikone› und des ‹Heroismus› für die Analyse fruchtbar mache und zweitens die wesentlichen Etappen des *sitio de Baler*, orientiert am Erfahrungsbericht (1904) des *teniente* Saturnino Martín Cerezo, eines der überlebenden Soldaten, nachzeichne. Der zweite Teil arbeitet die spezifische Ikonisierung der Belagerung und ihrer Protagonisten durch die Serie vor der Hintergrundfolie von Antonio Románs Historienfilm *Los ÚLTIMOS DE FILIPINAS* (1945) anhand dreier Schlaglichter – erstens dem Handlungsort der Kirche und den Figuren des Pfarrers und des Arztes, zweitens den militärischen Anführern und den Soldaten und drittens dem Spanienbild – heraus.

4.2 Konzept und Kontext

4.2.1 Ikonisierung und Kriegshelden

Der aus dem Griechischen stammende Begriff der ‹Ikone› steht für ‹Bild› und ‹Abbildung›, bezeichnet seit dem 6. Jahrhundert religiöse Kultbilder der griechisch-orthodoxen Kirche und erfährt in moderner Bedeutung, ähnlich wie der ‹Idol›-Begriff, eine enorme eklektizistische Öffnung, wobei die Kriterien der materialisierten Projektionsfläche, der Vereinfachung und der Stilisierung gemeinhin erfüllt sind.⁵ Bei einer Ikonisierung, dem Prozess der Zuschreibung, findet eine ikonische Verdichtung bestimmter Werte und Vorstellungen und deren Übertragung auf eine erwählte Zielperson oder -gruppe (oder einen Gegenstand) statt, wobei es sich zumeist um eine zugespitzte Visualisierung handelt und Person, Gruppe oder Gegenstand eine charakteristische Aura erhalten.⁶ Aufgrund der audiovisuellen Mediätät der Fernsehserie eignet sich dieses Medium besonders für die Darstellung von Ikonen. Gemäß dieser Definition werden die spanischen Soldaten von Baler zu ikonischen Symbolfiguren, die militärische Tapferkeit und Durchhaltevermögen, Pflichtbewusstsein und bedingungslose Treue zum Vaterland repräsentieren. In Verbindung mit diesen Werten steht die Vorstellung vom kriegerischen Heldenum.

Der niederländische Historiker Johan Huizinga bestimmt Heroismus als «ein erhöhtes Bewusstsein, berufen zu sein, unter Einsatz aller Kräfte bis zur Selbst-

⁵ Vgl. Walter Uka: «Idol/Ikone», in: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 255–259, hier: S. 255 und S. 259.

⁶ Vgl. Claus Leggewie: «Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns», in: Erik Meyer (Hg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien*. Frankfurt a. M. 2009, S. 9–28, hier: S. 9f.

opferung mitzuwirken an der Verwirklichung einer allgemeinen Aufgabe»⁷. Besonders in Kriegsszenarien⁸, verstanden als Ausnahmezustände der Gewalt und Unsicherheit, kommen diese Qualitäten insofern zum Tragen, als sich gehäuft Situationen ergeben, in denen Heldenmut und ultimative Einsatzbereitschaft demonstriert werden kann. So definiert der Politologe Herfried Münkler in seiner Differenzierung der heroischen von der postheroischen Gesellschaft das Heroische entsprechend anhand des Kriegerischen auch als «Selbstaufopferung einer kleinen Gruppe mit dem Ziel, dadurch die größere Gruppe zu retten oder ihr eine Machtstellung zu verschaffen, die sie zuvor nicht gehabt hat»⁹. In diesem Sinne stellen *los últimos de Filipinas* ganz eindeutig Kriegshelden dar, die dem unerbittlichen Ansturm der Tagalen unter widrigsten Bedingungen kämpferisch und strategisch überlegt standhalten, um die Ehre und den hegemonialen Anspruch des spanischen Imperiums unter Einsatz ihres Lebens aufrechtzuerhalten. Ein detaillierter Blick auf den historischen Hergang der Belagerung wird diesen Umstand noch genauer erhellen.

4.2.2 *El sitio de Baler und Los últimos de Filipinas*

Die Philippinen, 1521 von Magellan entdeckt, werden unter Philipp II., dem Namensgeber, vor allem im ausgehenden 16. Jahrhundert, intensiv kolonisiert, wobei sich aufgrund der geografischen und ethnischen Voraussetzungen auf den Inseln, abgesehen von der Hauptstadt Manila, eher bescheidene koloniale Strukturen ausbilden.¹⁰ Im Zuge der allgemeinen kolonialen Unabhängigkeitsbewegungen Ende des 19. Jahrhunderts erheben sich – geprägt von einer geistigen Richtung um José Rizal¹¹ und einer kriegerischen Richtung der Geheimgesellschaft Katipunan¹² – auch die Tagalen gegen Spanien, wobei der Konflikt durch drei chrono-

- 7 Johan Huizinga: «Heroismus», in: Johan Huizinga: *Schriften zur Zeitkritik*. Zürich 1948, S. 98–105, hier: S. 103.
- 8 Vgl. Andreas Friedrich: «Krieg», in: Ralf von den Hoff et al.: *Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht*, 28.07.2015, online unter: hsozkult.de: https://is.gd/zvPkdb (Zugriff: 13.07.2025), S. 59–66.
- 9 Herfried Münkler: «Die postheroische Gesellschaft und ihre jüngste Herausforderung», in: Herfried Münkler: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist 2006, S. 310–354, hier: S. 314.
- 10 Vgl. Teresa López Álvarez: «Sociedad y cultura en Filipinas a finales del XIX», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 365–370.
- 11 Vgl. Jorge Ordaz Garagallo: «José Rizal, poeta y político de la independencia de Filipinas», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 341–346.
- 12 Vgl. Enrique De la Vega Viguera: «El sitio de Baler: Los últimos de Filipinas», in: *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 27 (1999), S. 43–55, hier: S. 44.

logische Etappen – den Aufstand und die Konsolidierung in der Provinz Cavite 1896, die Rückeroberung durch Spanien und der Friede von Biac-na-Bató 1897 und die definitive Erhebung 1898 – gekennzeichnet ist.¹³ In die letzte Phase ist die Episode der Belagerung von Baler einzuordnen.

Die lückenlose Überlieferung der Ereignisabfolge des *sitio de Baler*, der vom 30. Juni 1898 bis zum 2. Juni 1899 für 337 Tage andauerte, verdankt die Nachwelt dem *teniente* Saturnino Martín Cerezo, der den Widerstand der anfänglich 53 spanischen Soldaten, zunächst unter Führung des *capitán* Enrique de Las Morenas y Fossi und nach dessen Tod unter seiner eigenen, in einem ausführlichen Bericht dokumentiert hat.¹⁴ Die gesamte Belagerungszeit ist von abwechselnden Gefechtsaktionen und Verhandlungen (*parlamentos*) geprägt, während denen die Belagerer die Eingeschlossenen mit offiziellen Briefen wiederholt von der tatsächlichen Kapitulation Manilas bzw. der Niederlage Spaniens im Krieg gegen die USA, die den Verlust der Kolonien zur Folge hat, überzeugen wollen.¹⁵ Diese Initiativen werten die Soldaten, deren Kommunikationskanäle mit der Militärführung gekappt sind, jedoch fortwährend als taktische Lügen, weil sie fest an die Überlegenheit ihres Heimatlandes glauben. Im Inneren der Kirche haben die Spanier, zu denen auch der Pfarrer Cándido Gómez Carreño und der Arzt Rogelio Vigil de Quiñones zählen, mit Desertionen¹⁶, der Vitamin-B-Mangel-Krankheit Beriberi¹⁷, daraus resultierenden Todesfällen¹⁸ und einer immer prekärer werden-

13 Vgl. Ángel Mato Díaz: «La guerra de Filipinas (1896–1898)», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 347–358.

14 Vgl. Saturnino Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*. Edición de Juan Batista. Madrid 1992, vgl. auch Miguel López de la Asunción / Miguel Leiva Ramírez: «La gesta de la defensa de la posición de Baler, Filipinas (30 junio 1898–2 junio 1899)», in: *Revista de Historia Militar* 63 (2019), S. 253–300, José Abel Fernández Pérez: «Los últimos de Filipinas: el sitio de Baler», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 359–364 und De la Vega Viguera: «El sitio de Baler».

15 Zu den Briefen vgl. zum Beispiel Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 65–68, S. 83, S. 95, S. 114, S. 120 und S. 139.

16 Vgl. etwa «Hasta el presente no he tenido más remedio que mencionar la repetición de un delito, el más infame y bajo que puede cometer un soldado: la deserción», Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 70.

17 «Y desgraciadamente, la que se inició era terrible, no sólo por su término, sino por el avance con que, por decirlo así, va devorando y aniquilando al individuo. Se llama el *beri-beri*. Comienza su invasión por las extremidades inferiores, que hincha e inutiliza, cubriéndolas con tumefacciones asquerosas, precedida por una parálisis extraordinaria y un temblor convulsivo, va subiendo y subiendo como el cielo sobre los cuerpos sumergidos, y cuando alcanza su desarrollo a ciertos órganos, produce la muerte con aterradores sufrimientos», Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 82.

18 Vgl. zum Beispiel zum Tod von *capitán* Las Morenas: «El pobre Capitán nos abandonaba por la posta, víctima como los demás del *beri-beri*. Su agonía era horrible; no había perdido el conocimiento por completo, pero sí la noción del sitio en que se hallaba: presa de un constante deli-

den Nahrungsmittelknappheit¹⁹ zu kämpfen, die sie mit nächtlichen Ausfällen ins Dorf und der Erlegung von Wasserbüffeln²⁰ nur vorübergehend aufhalten können und in ihrer Not auch auf Ungeziefer zurückgreifen müssen. Nachdem ein Evakuierungsversuch durch das amerikanische Kanonenboot USS Yorktown²¹ scheitert und Martín Cerezo schließlich bei der Lektüre einer hinterlegten Zeitung durch einen Artikel²² über einen befreundeten Kameraden erkennt, dass die Berichte über die spanische Niederlage der Wahrheit entsprechen, entschließen sich die 32

rio, que aumentaba su angustia, creía estar en compañía de los suyos, pero con el estremecido y alarmado: – «¡Enriquillo! ¡Enriquillo!» (uno de sus hijos), y volviéndose a mí, que no le abandonaba, lo mismo que Vigil, me dijo sollozando: – «Mande usted que salgan a buscar ese niño. ¡Pronto, que me lo van a coger los insurrectos!...» Falleció el día 22 a media tarde», Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 93.

- 19 Vgl. die Bestandsaufnahme durch den *teniente* bei Übernahme der Befehlsgewalt: «Era el día 145 del sitio: [...] para cuidarles [= los soldados, A. W.] no disponía más que de un médico y un sanitario; para mantenerlos, de unos cuantos sacos de harina, toda ella fermentada, formando mazacotes; algunos más de arroz; otros que habían tenido garbanzos, pero que ya no guardaban más que polvo y gorgojos; ni aun asomos de carne, pues la de Australia se había concluído en la primera semana de Julio; algunas lonjas de tocino hirviendo en gusanos, y de un sabor, por añadidura, repugnante; café, muy poco, y malo; del vino, que se había terminado en agosto, los envases; habichuelas, pocas y malas; azúcar, abundante, pero ni una chispa de sal, que nos faltó desde que nos encerramos en la iglesia, y algunas latas muy averiadas de sardinas. Bien poco era todo ello [...]», Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 94.
- 20 «Ocurre por fortuna que tras la noche más negra suele venir una madrugada muy alegre. En la penuria de alimentación a que nos veíamos sujetos, nada tan grato se nos podía ofrecer como la carne fresca, y nada, sin embargo, tan difícil de conseguir. ¡Cuántas veces habíamos echado de menos aquellos tres o cuatro caballos que yo había guardado previamente al encerrarnos en la iglesia y que me habían hecho soltar por repugnancia! [...] El cielo, empero, quiso realizar el milagro y tuvimos carne abundante, merced a una cacería inesperada. Cierta noche de las últimas de febrero advirtieron nuestros centinelas unos carabao que se aproximaban a la iglesia», Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 127 f.
- 21 Vgl. zum Desaster der amerikanischen Aktion: «Aquel vapor era el americano *Yorktown*. Su misión era rescatarnos, y en vez de conseguirlo se iba, dejando víctimas de la furia enemiga catorce hombres y un oficial que, bajo el amparo de su formidable artillería y provistos de una ametralladora Gatling, lograron desembarcar por su desgracia. Sus armamientos y la referida pieza de artillería sirvieron como despojo a los tagalos, que bien atrincherados en el río y favorecidos por las condiciones del terrono, pronto los derrotaron merced indudablemente a la sorpresa», Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 137.
- 22 «A la mañana siguiente, no bien amaneció, volví a repasar los periódicos. [...] Admirándolo estaba, cada vez a mi juicio más penetrado en lo habiloso de la obra, cuando un pequeño suelto, de solo un par de líneas, me hizo estremecer de sorpresa. Era la sencilla noticia de que un segundo Teniente de la Escala de Reserva de Infantería, D. Francisco Díaz Navarro, pasaba destinado a Málaga; pero aquel oficial había sido mi compañero e íntimo amigo en el Regimiento de Borbón; le había correspondido ir a Cuba, y yo sabía muy bien que al finalizarse la campaña tenía resuelto pedir su destino a la mencionada población, donde habitaba su familia y su novia. Esto no podía ser inventado. Aquellos papeles eran, por lo tanto, españoles, y todo cuanto decían verdadero. No era, pues, falso que se habían perdido las Colonias; que habíamos sido villanamente despojados; que aquel pedazo de tierra que habíamos defendido con tanto tesón, ya no era nuestro [...]», Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 165 f.



26–27 Turm mit Flagge in
Los ÚLTIMOS DE FILIPINAS,
min. 31:13 (oben) und Turm
ohne Flagge in «Tiempo
de valientes I» (II.7), min.
1:01:06 (unten)

Überlebenden zu einer ehrenhaften Kapitulation und werden Zuhause in höchster Anerkennung ihrer heldenhaften Leistung feierlich empfangen.

In seinem historischen Kontext muss auch Antonio Románs Film über dieses Ereignis, *Los ÚLTIMOS DE FILIPINAS*, von 1945 betrachtet werden, der der anschließenden Analyse der Doppelfolge von *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* als Bezugspunkt dient.²³ Die profranquistische Produktion fällt in die Zeit der *autarquía*, der internationalen Isolation Spaniens zu Beginn der Diktatur, sodass die Parallelen zwischen der aufgezwungenen spanischen Autosuffizienz der 1940er-Jahre und der Eingeschlossenheit der Soldaten von Baler mehr als offensichtlich sind. Durch den Einsatz einer Offstimme, eines allwissenden extradiegetischen Erzählers, etabliert Román Deutungshoheit und verbreitet in diesem subventionierten Propagandafilm damit die politisch erwünschte Botschaft von Patrio-

²³ Vgl. im Folgenden A. Rigol / J. Sebastian: «España aislada: LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS (1945) de Antonio Román», in: *Film.Historia* 1.3 (1991), S. 171–184.

tismus und Religion als Grundpfeilern des Widerstands, deren Inkorporation die Soldaten zu Helden der Nation werden lässt. Die vergleichende Analyse von «Tiempo de valientes» mit LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS wird die Differenzen der Ikonisierung nun herausarbeiten.²⁴

4.3 Vergleichende Analyse

4.3.1 Die Kirche, der Pfarrer und der Arzt

Während Rómans Film den franquistischen Nationalkatholizismus rigoros propagiert, indem er das Kirchengebäude ikonisch mit gehisster spanischer Flagge zur Darstellung bringt (Abb. 26), setzt er die kirchliche Institution als militärisches und geistliches Fort überdeutlich in Szene.²⁵ Auch die vergleichsweise überproportional gewichtige Rolle, die er dem Pfarrer – im Gegensatz zum (säkularen) Arzt – als unerschütterlicher moralischer Stütze der Soldaten zuschreibt, weist in dieselbe Richtung. «Tiempo de valientes» kommt dagegen *ohne* die nationalkatholizistische Fusion und Vereinnahmung aus und inszeniert den Schauplatz der belagerten Kirche in bedeutsamer Weise *ohne* ikonische Nationalflagge (Abb. 27), auf die die Stimme aus dem Off im Historienfilm bereits in ihrem ersten Kommentar geradezu pathetisch insistiert: «Un puñado de hombres lejos de la patria mantienen en pie sin petulancia su bandera.»²⁶

Auch der Geistliche – in EL MINISTERIO DEL TIEMPO nicht Pfarrer Gómez Carreño, sondern Fray Minaya²⁷ – kommt in den beiden Episoden in nur zwei Sequenzen, der Bestattung von Las Morenas und der ehrenvollen Kapitulation, vor und wird in seiner Funktion als gebildete orientierungsgebende Instanz zugunsten des Arztes Rogelio Vigil massiv zurückgedrängt. Dieser ist in «Tiempo de valientes» die Stimme der Vernunft und somit Konterpart des vor Patriotismus

24 Die Episode von Baler ist neben Románs profranquistischer Adaptation von 1945 unlängst (2016) ein zweites Mal, von Salvador Calvo unter dem Titel 1898: LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS und in entmythisierender Weise, verfilmt worden. Inwiefern die Doppelfolge «Tiempo de valientes», die im März 2016 ausgestrahlt wurde, die Handlung von Calvos Kriegsdrama beeinflusst haben könnte, dessen Dreharbeiten just im März 2016 begannen, bleibt offen. Vgl. dazu Pablo Francescutti: «Reseña audiovisual: 1898: LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS», in: *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research* 1 (2017), S. 1–10, hier: S. 7f.

25 Vgl. Ramón Muñiz Sarmiento: «LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS: la re-visitación de un mito histórico», in: *Filmhistoria Online* 28.1/2 (2018), S. 49–64, hier: S. 51, S. 55f.

26 Antonio Román: LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS. E 1945, min. 2:23.

27 Während der historischen Belagerung werden von den Tagalen auch zwei Mönche, Fray Juan López und Fray Félix Minaya, als Vermittler zu den Belagerten geschickt, die deren Aufgabe erwirken sollen. *Capitán Las Morenas* bestimmt, dass diese beiden bei den Eingeschlossenen bleiben. Vgl. Martín Cerezo: *La pérdida de Filipinas*, S. 80.

„blinden“ Martín Cerezo. Seine Beurteilungen der Lage umschließen die Doppelfolge gewissermaßen und verleihen ihr dergestalt einen rationalen Rahmen. Schon sehr früh hält Vigil die Niederlage Spaniens für möglich:

VIGIL: Hace tres meses que no tenemos noticias de Malina ... En este tiempo han podido pasar mucho las cosas.

MARTÍN CEREZO: España es una potencia. Y su ejército, el mejor del mundo.²⁸

Und am Ende entlarven seine Worte die vaterlandstreue Realitätsverkennung des *teniente*:

VIGIL: ¿También mienten los periódicos? La guerra ha terminado.

MARTÍN CEREZO: Se pueden falsificar.

VIGIL: ¿Otra trampa? ¿Cuántas llevamos ya, teniente?

MARTÍN CEREZO: No voy a rendir la plaza. Nunca, hasta recibir las órdenes de un superior. [...]

VIGIL: Está usted completamente loco.²⁹

In *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* weicht die religiöse Verbrämung des Nationalstolzes wie in *LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS* also einer alternativen illusionsbefreiten Sichtweise, die sich auch auf den militärischen Heroismus überträgt.

4.3.2 Die militärischen Anführer und die Soldaten

Im Film von 1945 sind *capitán* Las Morenas und *teniente* Martín Cerezo gleichermaßen Musterbeispiele an Tapferkeit und Dienstpflicht, sie dienen der Truppe als unumstößliche Vorbilder soldatischen Verhaltens und werden von Román in ihrer Haltung als ehrbare Kriegshelden ikonisiert. «Tiempo de valientes» zeichnet insofern ein mehrdimensionales Bild der Anführer, als die Serie eine schwelende Spannung zwischen beiden, dem besonnenen Las Morenas und dem eifernden Martín Cerezo konstruiert.³⁰ Ersterer ist weitsichtig bemüht, die Moral der Belagerten aufrechtzuerhalten,³¹ und gibt, selbst geschwächter, seinen Soldaten den

28 Marc Vigil: «Tiempo de valientes II» (II.8), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2016, min. 9:44–9:58.

29 Marc Vigil «Tiempo de valientes II» (II.8), min. 1:09:30–1:10:52.

30 Am deutlichsten spricht dies Vigil im Gespräch mit Julián aus: «JULIÁN: Va a ser verdad que le gusta pasear. VIGIL: Tanto como al teniente Martín Cerezo menospreciar a los demás. JULIÁN: ¿Ése es el que quería encerrarme? VIGIL: Por suerte para usted, y para todos, el capitán Las Morenas está al mando. Es un hombre más razonable», Marc Vigil: «Tiempo de valientes I» (II.7), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2016, min. 42:39–42:53.

31 Vgl. Marc Vigil: «Tiempo de valientes I» (II.7), min. 1:02:26.

Vorzug bei der Essensration.³² Letzterer entspricht in seiner Disziplin und seinem Aktionismus ganz dem ikonischen Heldenotypus Románs, doch erscheint sein Widerstand in *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* nicht heroisch, sondern starrköpfig und verblendet.³³

Auch die Soldaten werden in den beiden Serienfolgen in einer Komplexität dargestellt, die *Los ÚLTIMOS DE FILIPINAS* nicht zu eigen ist, hatte der Historienfilm doch gerade das Ziel, die franquistische Vorstellung der (für die spanische Gesellschaft als Ganzes stehenden) Truppe quasi ‹uniform› als Männer einer *einzig* Kultur, ‹Rasse› und Sprache zu propagieren.³⁴ «*Tiempo de valientes*» stellt die Spanier hingegen in ihrer regionalen Diversität und ‹als Menschen› mehr denn als Soldaten heraus. Als Zeitreisender aus der Zukunft verkörpert Julián eine Art Reflektorfigur für das Publikum, die diesen Umstand im vertraulichen Gespräch mit seinem Ministeriumskollegen Alonso in einem längeren Kommentar figurengebunden besonders prägnant hervortreten lässt:

ALONSO: Así es la guerra. Matas o te matan. [...]

JULIÁN: Eso díselo a Toca que se iba a casar cuando le reclutaron. No tenía dinero para pagar y librarse del servicio militar. [...] O a Heredia. Que la primera vez que vio el mar fue para meterse en un barco y venir aquí a matar gente. [...] O a los hijos de Lafarga. Tres tiene y no saben si volverán a ver a su padre. [...] Aquí hay gente de todas partes de España: andaluces, catalanes, extremeños, vascos... Pero todos tienen una cosa en común: son pobres. Por eso están aquí, combatiendo en una guerra que no se puede ganar.»³⁵

Die Betonung der regionalen Vielfältigkeit und, offenbar auch, der entheroisierende Duktus, aus Armut statt aus patriotischem Pflichtgefühl in die Schlacht zu

32 «LAS MORENAS: En tiempos de guerra, mejor alimentar a los soldados que a los capitane», Marc Vigil: «*Tiempo de valientes II*» (II.8), min. 16:49–16:53.

33 Besonders prägnant ist die (weitgehend aus der Ausstrahlung getilgte) Passage im Drehbuch, in der Vigil den *teniente* rügt, der zwei gefangene Deserteure aus der Truppe erschossen hat: «VIGIL: ¿Pero... qué ha hecho? MARTÍN CEREZO: He cumplido las ordenanzas militares. No podíamos llevarles con nosotros. VIGIL: No se merecían este final. MARTÍN CEREZO: La situación era límite... VIGIL: ¿No le ha temblado el pulso? MARTÍN CEREZO: No. He cumplido con mi deber», Carlos de Pando / Anaïs Schaaff / Javier Olivares: *El ministerio del tiempo*. Capítulo 16v5, «*Tiempo de valientes II*», abrufbar unter: <https://is.gd/5nqfx> (Zugriff: 17.07.2025), hier: S. 66. Vgl. auch Marc Vigil: «*Tiempo de valientes II*» (II.8), min. 1:11:24–1:11:28.

34 Vgl. Muñiz Sarmiento: «*Los ÚLTIMOS DE FILIPINAS*», S. 51.

35 Marc Vigil «*Tiempo de valientes II*» (II.8), min. 27:16–28:32. Die Information der Wehrpflicht aus Armut bezieht Julian aus einem direkten Gespräch mit einem katalanischen Kameraden: «JULIÁN: ¿Y qué hace un cocinero del Prat de Llobregat aquí, en el culo del mundo? LA FARGA: Pues... nada. Los fogones no me daban para pagar un sustituto y cuando las cosas van mal dadas, pues es lo que toca», Marc Vigil: «*Tiempo de valientes I*» (II.7), min. 52:30–52:39.



28 Ausgehungerte Soldaten schlafen entkräftet auf dem bloßen Boden, «Tiempo de valientes II» (II.8), min. 48:59

ziehen, könnten größer nicht sein. Und dennoch stellt *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* die Männer mehrdimensional, mit ihren militärischen Makeln *und* Tugenden dar. Bei einer Erkundungsmission unmittelbar vor der Belagerung stimmen sie – in der Drehbuchversion –, als keiner den stolzen *himno de infantería* kennt, den sich Martín Cerezo als Gesangsbegleitung für den Marsch wünscht, auf Juliáns Initiative grinsend in das satirische Lied *El teniente es un mamón* mit ein³⁶ – unterminieren solchermaßen das Respektsgebot gegenüber ihrem Vorgesetzten, was ebenfalls ganz und gar nicht dem Heldenstereotyp entspricht. Auf der anderen Seite steht der beherzte Kampf der Männer gegen die tagalischen Rebellen und, ganz unwidersprechlich, der bedingungslose Heldenmut und Kameradschaftsgeist, mit denen unter anderem etwa Alonso *teniente* Martín Cerezo bei einem Überraschungsangriff des Feindes das Leben rettet.³⁷ Die *últimos de Filipinas* sind auch in «Tiempo de valientes» *eben doch* in gewisser Weise Helden. Was von der Doppelrolle aber nachhaltig im Gedächtnis bleibt, ist die Visualisierung des Elends, dem die Belagerten in der Kirche ausgesetzt sind.

Die Einstellungen von den erschöpften, später lethargischen Soldaten (Abb. 28) ab Beginn der zweiten Episode stellen in der Antwort auf Románs Film alternative ikonische Bilder dar, indem sie den Blick auf die Kriegshelden von Baler in vollem Umfang ihres Leids präsentieren. Die zusätzlichen Szenen im Drehbuch vermögen die visuell inszenierte Bedürftigkeit nochmals herauszustellen, so wie etwa Vigils Worte: «No tenemos medicinas, no tenemos comida que no esté podrida ... Aquí encerrados no tenemos ni aire»³⁸ – ebenso wie Tocas an anderer Stelle vernichtender Kommentar, der die absolute Desillusionierung ausdrückt:

36 Vgl. Carlos de Pando / Anaïs Schaaff: *El ministerio del tiempo*. Capítulo 15v6, «Tiempo de valientes I», abrufbar unter: rtve.es: <https://is.gd/4QMLc6> (Zugriff: 17.07.2025), hier: S. 67f. Aller Wahrscheinlichkeit ist diese Sequenz für die Ausstrahlung herausgeschnitten worden.

37 Vgl. Marc Vigil: «Tiempo de valientes II» (II.8), min. 19:33–20:40. Kurz zuvor hatte Martín Cerezo noch sein Misstrauen gegenüber dem Neuen kundgetan.

38 De Pando / Schaaff / Olivares: Capítulo 16v5, «Tiempo de valientes II», S. 35.

Todos los que estamos aquí no podemos morir porque ya estamos muertos.
Toda la mierda que he visto aquí ha matado la persona que yo era.³⁹

Und trotz allem bewahren sich die Eingeschlossenen von Baler in ihrem Kampf ums Überleben einen letzten Funken Würde, die aber nicht mehr an das spanische Imperium gekoppelt ist.

4.3.3 Das Spanienbild

Hatte der franquistische Film von 1945 das Ziel, einen homogenen Nationalismus⁴⁰ glanzvoll zur Anschauung zu bringen, bleibt von diesem in «Tiempo de valientes» nichts mehr übrig. In diesem Zusammenhang ist schon Las Morenas' Aussage bei einem seiner ersten Auftritte entlarvend: «Desde que llegué aquí, todos los días me hago la misma pregunta. ¿Se está olvidando España de nosotros?»⁴¹ An die Stelle des patriotischen Eifers aus dem Román-Film ist der Zweifel an der Verlässlichkeit des Vaterlands getreten. Am deutlichsten wird die Kritik in der *«Zukunftsperspektive»* Juliáns, der als Sprachrohr für jene aktuellen Stimmen fungiert, die eine Relativierung der Kolonialgeschichte im spanischen Nationalgedächtnis anstreben. Er verurteilt vor allem die schlechte grundständige Versorgung der Soldaten: «Algunos se llenan la boca del imperio español ... Pero podrían por lo menos alimentar dignamente a sus soldados.»⁴² Dieser Mangel⁴³ lässt sich, wie er dem verblendeten *teniente* scharf entgegnet, auch durch keinen idealistischen Wert auf der Welt kompensieren:

MARTÍN CEREZO: La patria da honor y gloria a quienes luchan por su bandera.

JULIÁN: Lo único que les da su patria es hambre y miseria ... Métase su bandera donde le quepa.⁴⁴

Julián macht Martín Cerezo als *dem* Repräsentanten Spaniens den Vorwurf, die Soldaten als Marionetten einer imperialistischen Politik zu instrumentalisieren (und regelrecht zu verfeuern):

39 De Pando / Schaaff / Olivares: Capítulo 16v5, «Tiempo de valientes II», S. 51.

40 Vgl. Muñiz Sarmiento: «LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS», S. 51.

41 Marc Vigil: «Tiempo de valientes I» (II.7), min. 1:01:15–1:01:22.

42 Marc Vigil: «Tiempo de valientes I» (II.7), min. 7:50–7:55.

43 Auch der Soldat Menache bestätigt das alltägliche Soldatenelend: «Toda la vida pasando miseria en España. Y nos traen aquí por la fuerza, a pasar más hambre», Marc Vigil: «Tiempo de valientes II» (II.8), min. 47:56–48:00.

44 Marc Vigil: «Tiempo de valientes II» (II.8), min. 52:53–53:08.

JULIÁN: ¿De qué héroes habla? Esos hombres solo querían estar lo más lejos posible de aquí.

MARTÍN CEREZO: ¡Son militares!

JULIÁN: Porque les obligan... Y gente como usted les lleva como las ovejas, al matadero.⁴⁵

Indem Julián die einst selbst gewählte kriegerische Opferbereitschaft im Falle des kolonialistischen Unabhängigkeitskriegs als illusorisch demaskiert, entkleidet er die Soldaten von Baler von ihrem *stereotypen* ikonischen Heroismus. Indem er ihren kämpferischen Einsatz als zweck- und ergebnislos enthüllt – «Si España ya ha perdido esta guerra... Estos hombres están aquí resistiendo para nada»⁴⁶ – macht er *los últimos de Filipinas* allerdings zu tragischen Helden, deren Aufopferung nicht von Erfolg gekrönt, aber gleichwohl anerkennenswert ist.

4.4 Fazit

Die Analyse von «Tiempo de valientes» hat aufgezeigt, dass die Serie *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* einen der wenigen kritischen Beiträge zur Ära des spanischen Kolonialismus darstellt, indem sie das zum Ende der Kolonialzeit und während der Franco-Diktatur vorherrschende Bild der Soldaten von Baler von seiner ikonischen Strahlkraft stereotyper Männlichkeit und idealisierten Heldentums befreit. Die Doppelfolge zeigt die Männer in der Belagerungssituation in ihrer ganzen Komplexität, mit allen Tiefen (der Entbehrung, des Todes), aber auch Höhen – denn sie erweisen sich trotz allem als kämpferisch, tapfer, weinen nicht. Das Heroische ist aus dieser Darstellung also keinesfalls gänzlich getilgt. Auf diese Weise entsteht eine neue Ikonisierung, die vor allem die Schrecken des soldatischen Kriegsalltags in den visuellen Vordergrund rückt. «Tiempo de valientes» schlägt dergestalt ein angepasstes Heldenbild vor, das sich in Analogie zu den Maßgaben der französischen *Annales*-Schule weg von der ‹Geschichte der Großen› bewegt und in Anlehnung an Carlo Ginzburgs Mikrogeschichte eben die ‹Geschichte des kleinen Mannes› nachzeichnet und eingehend beleuchtet. Auf diese Weise wird klar, dass *los últimos de Filipinas* dennoch Geschichte schreiben – ihr langmütiger Widerstand gegen die Angreifer ist allerdings vom Erbe einer glorifizierenden Aura – zugunsten einer realistischeren Perspektive – entbunden.

45 Marc Vigil: «Tiempo de valientes II» (II.8), min. 51:56–52:09.

46 Marc Vigil: «Tiempo de valientes II» (II.8), min. 15:22–15:25.

III Kollektive Identitäten: soziologisch

1 Adoleszente Identitäten

LUNA als spanische Teenager-Serie?

1.1 Zur Einführung: Die Pubertät als ‹Werwolf›-Erfahrung

Als TV-Produktion mit einer fantastischen Haupthandlung sind in LUNA narrative Strukturen angelegt, die eine grundsätzliche Nähe zu Jugend- oder Young-Adult-Serien erkennen lassen.¹ Weitere bekannte Beispiele aus der US-amerikanischen Fernsehlandschaft sind etwa die Serien TEEN WOLF (MTV, 2011–2017) und THE VAMPIRE DIARIES (The CW, 2009–2017).² Neben den für solche Zielgruppen-Genres typischen emotionalen Konflikten in (Schul-)Alltag und Familie sowie ersten Liebeserfahrungen der jungen Protagonisten liefert das fantastische Kernelement die besondere Erzählgrundlage, um anhand der Entdeckung einer übernatürlichen Identität – in diesem Falle der Werwolf-Identität – die jugendliche Selbstfindung wie auch die physische und psychische Entwicklung in der Adoleszenzphase kreativ auszustalten: Die Transformation vom Menschen zur Bestie wird mit den mitunter verstörenden Erfahrungen der Pubertät und dem Prozess des Erwachsenwerdens in Beziehung gesetzt. Nicht von ungefähr besitzt

- 1 Vgl. Nuria García-Muñoz / Maddalena Fedele: «Television fiction series targeted at young audience: Plots and conflicts», in: *Comuniar. Scientific Journal of Media Literacy* 37 (2011), S. 133–140 und die versammelten Beiträge in Ilana Nash / Rebecca C. Hains (Hg.): *Supernatural Youth in Media*. New York / Berlin 2025.
- 2 Vgl. zu diesen beiden Beispielen weiterführend Mauro Fradegradi: «TEEN WOLF. Licantropia e adolescenza. Temi e figure», in: *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic* 4 (2016), S. 79–106 und Janani Subramanian / Jordie Lagerwey: «Teen Terrors. Race, Gender, and Horrifying Girlhood in THE VAMPIRE DIARIES», in: Jessica R. McCort (Hg.): *Reading in the Dark. Horror in Children's Literature and Culture*. Jackson 2016, S. 180–200.

die Werwolf-Verwandlung – alle 28 Tage bei Vollmond – eine deutliche serielle Parallel zur weiblichen Periode.

Daneben zeichnet sich LUNA als *spanische* Fantasy-Serie durch eine gewisse nationale Eigenart aus, die darin besteht, dass sie generalistisch, d.h. nicht auf eine eingegrenzte Zielgruppe beschränkt ist, sondern vielmehr ‹die ganze Familie› als Publikum gewinnen will.³ Dementsprechend nimmt neben dem Werwolf-Handlungsstrang mit den Jugendlichen um Joel und Leire als Hauptfiguren der Strang um die Lösung der Verbrechensserien⁴ in Calenda – die Mordserie in der ersten Staffel, die mysteriösen Naturereignisse in der zweiten Staffel – mit den Ermittlern, also den Erwachsenen, allen voran Raúl und Sara, einen zu anderen, v.a. US-amerikanischen Serien vergleichsweise breiteren Raum ein. Der Umstand, dass ab der zweiten Staffel zusätzlich noch Leires Großvater im Hause Costa Cruz einzieht (der ständig Frotzeleien mit der amüsanten Haushaltshilfe Marcela austauscht), belegt, dass LUNA tatsächlich alle Generationen als Fernsehzuschauer ansprechen und einbeziehen will.

Die nachfolgende Untersuchung hat so auch das Ziel, LUNA einerseits innerhalb dieser besonderen spanischen Gemengelage zu verorten und andererseits zu diskutieren, auf welche spezifisch fantastische Weise die konfliktive Aushandlung der Teenager-Identität am Beispiel des Werwolfs Joel zur Darstellung kommt. Die Analyse gliedert sich in drei Teile: Zunächst liegt der Fokus auf der seriellen Gestaltung von Familienproblemen, die exemplarisch an der Familie Pando Morales (Raúl, Carola, Vera, Pablo) in den Blick genommen werden. Danach stehen die Werwolf-Phänomenologie und ihre symptomatischen Überschneidungen mit der Adoleszenzphase (Joel), aber auch ihre polyvalente Zeichenhaftigkeit in Bezug auf andere Symptomkomplexe, etwa dem des Alkoholismus (Basilio) und dem des religiösen Glaubenseifers (Pfarrer) im Mittelpunkt, die narrativ als *red herrings* eingesetzt werden. Zuletzt werden die in den Nebenhandlungen inszenierten Jugendprobleme, die Auseinandersetzung mit Krankheit und Tod (Tomás) und der Kampf um eine verbotene Liebe (Vera und Nacho), in ihren inhaltlichen Bezügen und Analogien zur Werwolf-Thematik behandelt.

1.2 Familienprobleme: Zusammenhalt in schwierigen Lebenslagen

Zwar besitzt LUNA mit Joel als adoleszentem Werwolf einen starken Fokus auf den jugendlichen Hauptfiguren, doch nehmen auch die erwachsenen Charaktere

3 Vgl. Rubén Sánchez Trigos / Edisa Mondelo González / Andrés Peláez Paz: «Un nuevo modelo de series fantásticas en la ficción televisiva», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid 2015, S. 277–308, S. 288.

4 Vgl. dazu vertiefend – unter einer ökokritischen Perspektive – das Kapitel II.1 dieser Arbeit.

und deren alltägliche Probleme einen relativ großen Raum in der Serienhandlung ein. Indem das familiäre Zusammenleben seriell wiederkehrend thematisiert wird, verweben sich solchermaßen die Lebensrealitäten der Kinder mit jenen der Eltern. Die im Folgenden exemplarisch behandelte Familie Pando Morales – *teniente* Raúl Pando ist der Ehemann von Carola Morales und also der Stiefvater der Zwillinge Vera und Pablo – hat in der ersten Staffel mit den Beziehungsproblemen der beiden Erwachsenen zu kämpfen. Dass es eheliche Unstimmigkeiten gibt, zeigt sich bereits in Folge 1 («La leyenda»), als Raúl in stark angetrunkenem Zustand in einer Gefängniszelle der örtlichen Polizeistation übernachtet und Carola bei ihrer Begegnung im Dorflokal El Pozón, das sie betreibt, sehr deutlich ausweicht:

CAROLA: ¿Hoy tampoco volverás a casa?

RAÚL: Hoy tengo mucho trabajo. No sé dónde pasaré la noche.

CAROLA: Tenemos que hablar, Raúl.

RAÚL: En otro momento.⁵

Als sie ihm in der Folge gesteht, dass sie schwanger ist, geht aus Raúls Reaktion hervor, dass es sich bei ihm ganz offensichtlich nicht um den Kindsvater handelt und Carola fremdgegangen ist: Sie hatte eine Affäre mit *capitán* David Costa, Saras Ehemann und Leires Vater. Die offene Frage, ob und wie die Beziehung zwischen Raúl und Carola weitergeht, insbesondere als sich Raúl im Laufe der Ermittlungsarbeiten mit Sara in sie verliebt (und sie in ihn), beschäftigt auch die beiden Kinder, allen voran Vera. In Folge 1 («La maldición») der zweiten Staffel sucht sie darum das Gespräch mit ihrem Stiefvater, zu dem sie und Pablo ein tadelloses Verhältnis haben:

RAÚL: ¿Todo bien?

VERA: Todo mal. ¿Cuándo vas a volver a casa?

RAÚL: No sé. ¿Por qué? ¿Pasa algo?

VERA: Pues sí, que mamá está fatal, que no come, que no duerme. Y es que yo no sé qué hacer. ¿Qué pasa? ¿Es que no la quieres o qué? ¿Es eso?

RAÚL: No, no es eso. Lo que pasa que ... Bueno, tu madre y yo tenemos problemas. ¿Sabes?

VERA: Ya, pero si laquieres, lo podéis arreglarlo, ¿no? Y Pablo y yo os podéis ayudar, de verdad. Bueno, Pablo no porque, encima él, también está tontísimo. Pero yo sí, de verdad, yo puedo estar más tiempo en casa, hacer más cosas en el mésón, y así podéis estar más juntos y hablar y ... Y arreglarlo, si podéis. Por favor, tenéis que hablar.

5 Jesús Rodrigo: «La leyenda» (I.1), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 30:07–33:15.

RAÚL: Ven aquí, anda, preciosa. Tú no te preocupes, ¿vale?
VERA: Vale, ¿pero vas a hablar con mamá?
RAÚL: Te lo prometo. [...]⁶

Eindringlich wird hier deutlich, wie sehr die Eheprobleme von Raúl und Carola zugleich auch Familienprobleme sind, die die Kinder belasten. Vera ist ratlos, wie sie mit dieser Situation umgehen soll, wie sie einerseits der emotional überforderten Mutter beistehen und andererseits für sich eine adäquate Position zwischen den beiden Eltern einnehmen kann. Im Konflikt der Erwachsenen werden die Jugendlichen in der spanischen TV-Serie also stets integriert.

Dieser Trend setzt sich in der zweiten Staffel fort, als mit Diego Veras und Pablo leiblicher Vater nach Jahren der Abwesenheit auftaucht, seine Rechte einfordert und damit in unmittelbare Konkurrenz zu Raúl tritt. Erneut sind in der Nebenhandlung der Erwachsenen die Perspektiven der Kinder, ihre Wünsche und Bedürfnisse, mitgedacht. Parallel dazu setzt sich der Raúl-Carola-Konflikt fort, denn obwohl sie vereinbart haben, die Trennung einvernehmlich und in Einklang mit dem Wohl der Kinder zu vollziehen, ergeben sich zwangsläufig Situationen, in denen sie zu Kontrahenten werden. Dies ist etwa der Fall, als Vera, die Probleme mit ihrer strengen Mutter hat, bei Raúl wohnen möchte, Carola den Umzug aber untersagt, weil sie als leibliche Mutter das Entscheidungsvorrecht vor dem Stiefvater Raúl besitzt.⁷ Raúls Platz in der Familie wird gleichzeitig durch Diego gefährdet, der ihn mit einem Überwachungsvideo – der *teniente* ist illegal in Diegos Haus eingedrungen, um belastendes Material in Bezug auf die aktuelle Ermittlung zu finden – erpresst, sich fortan von Vera und Pablo fernzuhalten. Das überraschende Erscheinen Diegos versetzt die Familie Pando Morales jedoch in die Lage, ihren unerschütterlichen Zusammenhalt unter Beweis zu stellen: Lehnt Vera ein Kennenlernen ihres leiblichen Vaters rigoros ab, zeigt sich Pablo dafür zunächst offen. Beim Treffen im Pozón, im Beisein von Carola und Raúl, beziehen die Zwillinge klar Stellung für ihren Stiefvater:

CAROLA: Chicos, él es Diego, vuestro padre. Pablo y Vera. Siéntate, por favor.

DIEGO: Sí. Tenía muchas ganas a conocerlos.

PABLO: Yo también a conocerte a ti.

VERA: Pues, yo no. Mi padre es Raúl. Él, no tú, él ha sido el que siempre ha estado ahí con nosotros y el que nos ha cuidado a todos. Él es el que de pequeña me enseñó a montar en bici, el que se disfrazaba de rey mago en Navidades,

6 Fernando González Molina: «La maldición» (II.1), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2013, min. 6:45–8:08.

7 Vgl. José Ramón Ayerra: «Las minas de plata» (II.3), in: LUNA, EL MISTERIO DEL CALENDARIO. E 2013, min. 1:02:09–1:03:04.

el que me ayudaba a hacer los deberes. Mira, hay una sola persona que sabe hacerme reír, cuando estoy muy cabreada, y ese es Raúl. No tú. Y cuando hice la función del colegio, porque hice una función y fui la protagonista, él me trajo el ramo de flores más grande. ¿Y dónde estabas tú? ¿Dónde?

DIEGO: Yo sé que lo he hecho todo mal, pero he venido para perdiros perdón a los tres. Y ahora estoy aquí y soy vuestro padre.

PABLO: Es verdad. Eres mi padre. Llevo años queriendo conocer a mi padre, ¿sabes? Desde que era pequeño. Porque todos los demás tenían padre. Y nosotros no. ¿Es culpa nuestra? ¿Hemos hecho algo mal? ¿Qué hemos hecho para que no nos quieras? Siempre me he preguntado qué hemos hecho para que no quisieras ni conocernos, para que no te importásemos ni un poco. Pero ¿sabes una cosa? Que ya me da igual, que eres nuestro padre y estás aquí. Pero llegas 16 años tarde.

DIEGO: Es mejor que me vaya. A lo mejor otro día... Gracias.⁸

Die anwesenden Raúl und Carola sind über die Statements der Zwillinge so gerührt, dass sie still in Tränen ausbrechen; die demonstrative Annäherung Raúls an Vera und Pablo, die ihm die Hände reichen, zeigt, dass der Rückhalt in dieser Familie, trotz Trennung, immens ist. Die Jugendthematik erscheint so in einer größeren Familienthematik eingebettet, wobei spezifisch adoleszente Herausforderungen auch separat behandelt werden und, verflochten mit dem zentralen Werwolf-Handlungsstrang, einen breiten Raum einnehmen.

1.3 Werwolf-Phänomenologie – polyvalenter Kontrollverlust in Adoleszenz und anderswo

Die den Werwolf konstituierenden und dessen gesamtes Wesen umgebenden Elemente werden in LUNA in prägnanter Weise mit der Adoleszenzphase verknüpft, sodass die serielle übernatürliche Verwandlung metaphorisch für die körperlichen und emotionalen Umbrüche des Erwachsenwerdens steht. Die Serie präsentiert diese Identitätsfindung am Beispiel von Joel, der sich zu Serienbeginn noch nicht über seine wahre Natur im Klaren ist und die Veränderungen aus diesem Grund als beunruhigend, unkontrollierbar und gefährlich empfindet. Wird die äußerliche Transformation bei jedem Vollmond in Form der Werwolf-Verwandlung versinnbildlicht und in ihr regelrecht kondensiert, sind auch makrostrukturell von der ersten zur zweiten Staffel deutliche Veränderungen in Joels Physis, insbesondere hinsichtlich seines Körperhaarwuchses, sichtbar (Abb. 29–30).

8 Begoña Álvarez: «Corazonadas» (II.4), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2013, min. 51:00–54:01.



29–30 Joel nach einem Messerstich eines Angreifers, «Corazonadas» (II.4), min. 1:14:45 und min. 1:15:30

Was die innere Entwicklung anbelangt, wird diese zuvorderst durch Joels Verhältnis zu seinem Vater Fernando narrativiert und kreist stets um den je unterschiedlichen Umgang mit seiner Werwolf-Identität. Von den vielen Konfliktsituationen zwischen Vater und Sohn sticht die Konfrontation in Folge 4 («El monstruo») heraus, als beide divergierende Auffassungen zu Joels Freizeitgestaltung vertreten:

FERNANDO: ¿Adónde vas?

JOEL: Voy a salir.

FERNANDO: Habrás tomado las pastillas, ¿no?

JOEL: El veneno que me das, ¿quieres decir?

FERNANDO: Hijo, hay muchas cosas que no entiendes aún. Tenemos que hablar.

JOEL: Ahora no. He quedado con los amigos.

FERNANDO: No, no puedes salir. Es muy peligroso.

JOEL: Hoy no hay luna llena, ¿no? No va a pasar nada. Tranquillo.

FERNANDO: Joel, no son tus amigos, tú no eres como ellos. ¡Hijo, no me estás escuchando!

JOEL: Estoy harto, harto de escucharte siempre. Llevo toda la vida haciendo lo que tú has querido y mira dónde estoy. Yo solo quiero tener una vida normal.

FERNANDO: Hijo, tú nunca vas a tener una vida normal.

JOEL: Sí, la voy a tener, y tú no me lo vas a impedir. ¿Para qué querías que viviese si no? ¿Para tenerme encadenado como a un animal? O drogado para que no moleste.

FERNANDO: Te acostrumbrarás. Solo tenemos que ir con cuidado.

JOEL: Déjame pasar.

FERNANDO: No puedo. No puedo permitir que salgas.

JOEL: Apártate, te digo.⁹

Abgesehen von den übernatürlichen Hintergründen der Diskussion handelt es sich um eine typische verbale Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn während der Pubertät: Der nach Selbstbestimmung strebende Joel will sich unbedingt vom väterlich-bevormundenden Einfluss lösen, wohingegen der (über-)besorgte Fernando mit allen Mitteln versucht, ihn weiterhin zu lenken und zu schützen. Joel ist entschlossen, in seinem jugendlichen Freiheitsdrang eigene Entscheidungen zu treffen und neue zwischenmenschliche Beziehungen mit Gleichaltrigen jenseits des elterlichen Haushalts einzugehen und auszubauen, was den Vater in einen inneren Konflikt zwischen seinem Bedürfnis nach Kontrolle und der unausweichlichen Notwendigkeit stürzt, den allmählich erwachsen werden den Sohn loszulassen. Die Werwolf-Thematik überspitzt die Situation und verleiht den üblichen Spannungen in der Pubertät eine über die normalen Dimensionen hinausgehende Dramatik: Fernando ist sich bewusst, dass die (noch) nicht in kontrollierte Bahnen gelenkte unbändige Energie seines Sohnes zu realen Problemen – allen voran zu Verletzungen seiner Mitmenschen – führen kann. Joel dagegen befindet sich gerade in einem existenziellen Ringen um seine adoleszente Identität und Zugehörigkeit. Dass Joels Werwolf-Natur zweifellos gefährlich ist, zeigt sich am Ende des Konflikts, als er Fernando von der Tür wegstoßt und dieser zu Boden stürzt: Die körperliche Attacke ist bei Joel um ein Vielfaches stärker als bei einem gewöhnlichen Jugendlichen und demonstriert solchermaßen, welches Risiko von einem adoleszenten Werwolf, von einem mehr als ‹halbstarken› Teenager, ausgeht.

Tatsächlich wird die Werwolf-Identität in LUNA mit noch weiteren Herausforderungen, die Jugendliche in der Adoleszenzphase beschäftigen, kombiniert und parallelisiert, wobei insbesondere der Kontrollverlust das Verbindungsglied darstellt. So erfährt die Drogen- und Alkoholthematik, gepaart mit der Gewaltthematik, eine interessante Narrativierung in der Serie: Um die Werwolf-Symptome in ihrer Massivität abzuschwächen, verabreicht Fernando Joel heimlich das Medikament XLC, das – wie Arzt Manuel Leire aufklärt – ursprünglich als Sedativum für Pferde eingesetzt, mittlerweile aber als Partydroge in Clubs ver-

9 Alexandra Graf: «El monstruo» (I.4), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 36:27–37:52. Vgl. etwa auch die Sequenz min. 5:51–6:33 in derselben Folge.



31 Joel erblickt Farbe am Finger eines Mitschülers, «Sangre» (I.3), min. 43:49

kauft wird.¹⁰ Kurioserweise befördert das Mittel bei Joel intenderterweise nicht bei Einnahme einen Rauschzustand, sondern es ist vielmehr dessen eigenmächtige rebellierende Absetzung, die bewirkt, dass der Jugendliche ‹wie von Sinnen› zu sein vermeint: Im Klassenraum nimmt er Geräusche und Farben (Abb. 31) viel intensiver wahr,¹¹ wie es etwa beim Konsum von LSD oder Pilzen der Fall ist. In Wirklichkeit handelt es sich dabei aber um Eigenschaften seiner Werwolf-Natur. Im weiteren Verlauf kommt es zu einer aggressiven Auseinandersetzung mit Manu,¹² wie sie unter pubertierenden Jugendlichen oftmals beobachtet werden kann, die ebenfalls eine Folge der zunehmenden Manifestation von Joels übernatürlicher Identität ist, gleichzeitig aber auch (potenziell) als Anzeichen etwa eines Kokain- oder Cannabismisbrauchs lesbar wäre. Im Hinblick auf die Drogenthematik substituiert die Werwolf-Symptomatik also das Rauschmittel – hinsichtlich des Alkohols wird sie durch diesen potenziert.

Nach dem oben analysierten Konflikt mit Fernando begibt sich Joel auf eine Schulparty. Zuvor treffen sich die Jugendlichen im dörflichen Gasthaus, wo Joels Konsum hochprozentiger Spirituosen bereits beginnt.¹³ Im Nachgang des väterlichen Streits will Joel durch das Feiern alle Sorgen für eine Weile vergessen und spricht dem Alkohol mehr als ordentlich zu (Abb. 32–33). Dabei verstärkt die Vielzahl der Getränke den Kontrollverlust, den der Jugendliche bei der Entdeckung seiner adoleszenten bzw. Werwolfidentität derzeit erlebt, noch zusätzlich. In der Folge kommt es zu einem ungewollten Kuss mit Silvia, den Leire beobachtet, sodass Joel das Mädchen erschrocken von sich stößt – mit einer Kraft, der er sich selbst noch nicht bewusst ist. Was sich anschließt, ist eine ausgewachsene Schlägerei, die vom Alkoholrausch, aber auch von den unkontrollierbaren anima-

10 Vgl. José Ramón Ayerra: «Sangre» (I.3), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2012, min. 48:02–50:33.

11 Vgl. José Ramón Ayerra: «Sangre» (I.3), min. 21:11–21:47 und 42:40–44:22.

12 Vgl. José Ramón Ayerra: «Sangre» (I.3), min. 45:19–46:09.

13 Alexandra Graf: «El monstruo» (I.4), min. 48:14–48:50.



32–33 Joel beim Betrinken,
«El monstruo» (I.4), min. 51:47
(oben) und min. 55:25 (unten)

lischen Impulsen in Joel befeuert wird. Der plötzliche Gewaltausbruch zeigt, dass sich Joel inmitten des Kampfs um seine Identität befindet, in dem es ihm noch nicht gelingt, seine inneren Dämonen zu bändigen. Die Verschmelzung von jugendlichem Betrunkensein und übernatürlicher Stärke bringt ihn in Situationen, die sowohl für ihn als auch für sein Umfeld gefährlich werden können.

Dass die Werwolf-Phänomenologie sich mit noch anderen Symptomkomplexen als der Adoleszenzphase überschneidet, ist im vorangegangenen Abschnitt bereits angeklungen. Da es in LUNA außer Joel noch mindestens einen weiteren (unbekannten) Werwolf gibt, stehen für die Serienzuschauer – und innerfiktional für den nach diesem suchenden Tomás – mehrere Figuren in Verdacht, weil bestimmte Einstellungen und Verhaltensweisen auf ihre geheime Werwolf-Identität hindeuten. Zu diesen ist der Pfarrer von Calenda zu rechnen, ein offenkundig strenggläubiger Hardliner, der Sara und Leire direkt bei ihrer Ankunft zum regelmäßigen Messebesuch einlädt. Bereits in der Predigt zum Trauergottesdienst des ermordeten *capitán* Costa in der zweiten Folge («Sacrificio») gibt er andeutungsreich zu erkennen, dass er – als gelehrte kirchliche Autoritätsperson – möglicherweise über tieferes Werwolfwissen verfügt:

[...] A lo único que debe temer el hombre es a sí mismo. Debemos temer el demonio que llevamos dentro. Es a él al que tenemos que aplacar cada día para

mirar a la muerte a los ojos con orgullo y dignidad. Ese es el designio sagrado de Dios para el hombre porque quien no acepte la muerte dejará anidar a la bestia en su interior y vivirá un infierno en la Tierra.¹⁴

Der Pfarrer wäre nicht der erste, bei dem sich das besagte Böse in Gestalt des vermeintlich Frommen und Unschuldigen maskiert. Tatsächlich lassen sich seine Appelle gegenüber der Polizei, die abergläubischen Praktiken der Einwohner bei Vollmond zu stoppen,¹⁵ auch als Strategie lesen, von der Existenz des Werwolfs abzulenken und so eventuell die eigene verborgene Identität zu schützen. In diese Richtung deuten auch die Sequenzen, in denen der Pfarrer am Abend der Vollmondnacht zitternd und schweißgebadet vor dem Altar betet und sämtliche Kirchentüren unüblicherweise verschlossen sind.¹⁶ Die körperlichen Reaktionen könnten ein Indiz für die bevorstehende Verwandlung und die Verriegelung eine selbst gewählte Schutzmaßnahme vor dem unkontrollier-ten Ausbrechen und Morden in Gestalt der Bestie sein. Allerdings erweisen sich diese Zeichen als trügerisch, sie sind lediglich die Begleitumstände seiner tiefen Religiosität. Narrativ und spannungstechnisch stellen sie *red herrings* dar, die das Serienpublikum kurzzeitig auf eine falsche Fährte lockt, stellen sich die angeblichen Werwolf-Symptome doch, wie auch im Falle Basilius, als polyvalent heraus.

Die mögliche Werwolf-Identität des Polizisten Basilio wird in der letzten Sequenz mit dem Pfarrer suggeriert, als dieser die Polizisten am Abend des Vollmonds überrascht in der Kirche empfängt und seine körperlichen Reaktionen verschwunden sind. Der Verdacht geht so vom Geistlichen auf Basilio über, der sich bei diesem laufenden Einsatz plötzlich unwohl fühlt, nun seinerseits, wie zuvor der Pfarrer, stark zu schwitzen beginnt und verschwindet. Die Folgen 6 («Desaparecida») und 7 («Huesos») erhärten zunächst diese Vermutung. Erst in der Mitte der nächsten Episode nach Vollmond erscheint Basilio wieder auf dem Bildschirm, und zwar in seiner völlig unaufgeräumten Wohnung, halb nackt auf der Couch liegend und ganz offenbar mit Kopfschmerzen und ohne Erinnerung daran, was in der Nacht zuvor geschehen ist. Sein Zustand kann folglich von seiner möglichen Werwolf-Disposition herrühren. Auch die im Fortgang der Handlung an den Tag gelegte Aggression gegenüber Gerardo,¹⁷ der ihn im Verdacht hat, die gesuchte Bestie zu sein, spricht für Basiliros Werwolf-Identität. Doch liefert Olivia, nachdem ihr Sohn Tomás den Polizisten ebenfalls verdäch-

14 Jesús Rodrigo: «Sacrificio» (I.2), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 0:55–1:32.

15 Vgl. Jesús Rodrigo: «Luna llena» (I.5), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 9:55–10:23.

16 Vgl. Jesús Rodrigo: «Luna llena» (I.5), min. 57:18–57:52 und 1:00:55–1:01:10.

17 Vgl. José Ramón Ayerra: «Desaparecida» (I.6), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 50:11–50:38.



34-35 Basilio erwacht nach dem Vollmond in seiner Wohnung, «Desaparecida» (I.6), min. 38:10 und min. 38:27

tigt, eine andere, und zwar sehr rationale Erklärung für Basiliros merkwürdiges Verhalten:

TOMÁS: Ya sé que piensas que todo esto es una locura, ¿vale? Pero llevo mucho tiempo detrás de Basilio y por eso sé que esconde algo.

OLIVIA: No puede ser. Tomás, tu crees que Basilio es un hombre lobo. Y por eso le has estado siguiendo y le has estado mandando anónimos. Basilio tiene un secreto, es verdad. Pero no es el que tú te crees. [...] Tu no te acordarás, pero cuando eras pequeño, Basilio tenía un hijo, más o menos de tu edad. Estaba como loco de él, y por su mujer, Teresa. Una noche volvían de celebrar el cumpleaños del niño en coche; de repente apareció un camión. Solo sobrevivió Basilio. El iba al volante y nunca se lo ha podido perdonar. Y desde entonces ha tenido muchos problemas con la bebida. Es alcohólico, ese es su secreto. Y ahora está teniendo una recaída, y cuando recae se comporta de forma muy extraña. Se pone agresivo y desaparece durante días para que nadie le vea sufrir. No es un hombre lobo, Tomás.¹⁸

18 Vgl. Alexandra Graf: «Huesos» (I.7), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 57:57–59:59.

Im Falle Basilius ist es also wieder der Alkohol (Abb. 34–35), der Symptome hervorruft, die mit dem Auftreten eines Werwolfs verwechselt werden können. Anders als zuvor bei Joel, der lediglich einen einmaligen Rausch erlebt, handelt es sich bei Basilio um eine regelrechte wiederkehrende Sucht. Wutanfälle und plötzliches Verschwinden – auch Filmrisse – sind auf Basiliros Rückfall in den Alkoholismus zurückzuführen. Die Inszenierung eines solchen ausgerechnet in einer Vollmondnacht dient in der Serie als erneuter *red herring*, der die Entdeckung des wahren unbekannten Werwolfs für die Dauer mehrerer Folgen aufschiebt. Stellt sich die Adoleszenz, wie vorausgehend analysiert, als eines von verschiedenen Manifestationsformen der Werwolf-Phänomenologie dar, ergeben sich in der Phase des Erwachsenwerdens auf der anderen Seite noch weitere zentrale Themen, die die Jugendlichen in dieser Zeit beschäftigen. Bei einigen von ihnen lassen sich interessante Bezüge zur Werwolf-Thematik feststellen.

1.4 Jugendprobleme: Liebe und Tod

Neben ihrer zentralen Relevanz für die Haupthandlung spielt die Werwolf-Thematik auch in untergeordneten Erzählsträngen, die jugendliche Nebencharaktere betreffen, eine bedeutende Rolle und gewinnt durch diese nochmals einige neue Nuancen im Hinblick auf die Adoleszenz-Thematik. Einer dieser Erzählstränge handelt von dem an einer mysteriösen Lähmung erkrankten und dadurch im Rollstuhl sitzenden Tomás¹⁹, dem Cousin von Vera und Pablo. Angesichts der Tatsache, dass sein Vater an dieser Krankheit verstarb, sieht sich Tomás in seiner Jugendzeit, in der dieses Thema für gewöhnlich gedanklich (noch) in weiter Ferne liegt, mit seinem eigenen potenziellen Tod konfrontiert. Der Glaube an die Existenz des Werwolfs bzw. an die Vorstellung, dass dessen Biss Unsterblichkeit verheißt, stellt für den Jungen dementsprechend eine hoffnungsvolle Perspektive für sein (Weiter-)Leben dar, weshalb er sich auch besonders intensiv mit den Legenden um Calenda und die Bestie auseinandersetzt.

Tomás' ganze Agenda besteht folglich darin, sich Wissen über den Werwolf anzueignen, und seine erste Informationsquelle sind allerlei Fachbücher aus der Bibliothek. Ausgestattet mit diversen generellen Details über den Fluch und die Verwandlung, glaubt er mit so großem Eifer an die Existenz des Werwolfs und seine durch ihn in Aussicht stehende Heilung, dass er deswegen immer wieder in Streit mit seiner Mutter Olivia, Raúls Schwester, gerät, die Tomás' Bücher in den

¹⁹ Im Kontext der *disability studies* haben sich einige Forschende speziell mit der Darstellung von Behinderung in Jugendmedien, insbesondere dem Kinder- und Jugendbuch, auseinandergesetzt, vgl. Juliana Dube: «Behinderung (in der Kinder- und Jugendliteratur)», abrufbar unter: kinderundjugendmedien.de: <https://is.gd/qXAYTt> (Zugriff: 06.08.2025).

Müll werfen will bzw. sie auf dem Speicher versteckt.²⁰ Der für die Adoleszenz typische Eltern-Kind-Konflikt entfacht sich hier also an der fantastischen Bruchstelle zwischen dem Glauben an das Übernatürliche und dessen Einordnung als ‹Unsinn›, d.h. einem Insistieren auf der Rationalität, wünscht sich Olivia doch eine medizinische Spezialtherapie für ihren Sohn.²¹ Durch sein unerschütterliches Festhalten an der Werwolf-Vorstellung bringt sich Tomás aber auch immer wieder in Gefahr – und das umso mehr, als er mit seiner Behinderung nicht im Vollbesitz seiner jugendlichen Kräfte ist: So geht er gleich zwei Mal – seriell – im Wald auf die Suche nach dem *altar de sacrificios*, auf dem der Legende nach der Bestie ein Mensch bei Vollmond geopfert wird.²² Dabei muss Tomás auf Krücken durch unwegsames Gelände, muss den Bachlauf auf einem umgestürzten Baumstamm überqueren, und legt sich bei nächtlicher Kälte auf den Opferstein. Die Werwolf-Thematik gibt dieser ungewöhnlichen jugendlichen ‹Mutprobe› ihre spezifische Relevanz.

Tomás' zweite Informationsquelle sind die älteren, abergläubischen Bewohner Calendas, die ihn mit lokalem Wissen aus Folklore und historischer Vergangenheit versorgen. Auch dabei bringt sich der Junge mitunter in Gefahr, nicht nur, als er den als Sonderling geltenden und darum möglicherweise unberechenbaren Gerardo in der Gefängniszelle befragt, sondern auch, als er Gerardos Informationen verwertend, dem eventuellen Werwolf Basilio eine Falle stellt und von diesem verfolgt wird.²³ Eine weitere wichtige werwolfgläubige Informantin ist für Tomás die Großmutter, die sich, wie ihr Sohn Raúl behauptet, den Tod ihres Ehemanns vor 30 Jahren über die Legende erklärt:

TOMÁS: ¿Qué pasó con el abuelo?

RAÚL: Joder Tomás, ¿otra vez con esa historia? No sé para qué escuchas las tonterías que dice tu abuela.

TOMÁS: ¿Por qué cada vez que os pregunto a ti o a mamá evitáis el tema?

RAÚL: Porque es un tema doloroso, Tomás.

TOMÁS: ¿Pero por qué? ¿Qué pasó? ¿Es verdad lo que dice la abuela? ¿Que al abuelo lo mató un hombre lobo?

RAÚL: A tu abuelo lo mató un cabrero por problemas de lindes. Tu abuela nunca lo pudo aceptar. Por eso perdió la cabeza y empezó a contar historias sobre los hombres lobo.²⁴

20 Vgl. José Ramón Ayerra: «Sangre» (I.3), min. 7:53–10:35 und 46:17–46:43.

21 Vgl. Antonio Díaz Huerta: «El odio» (I.8), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 33:01–34:44.

22 Dies ist in Folge I.2: «Sacrificio» und in Folge I.5: «Luna llena» der Fall.

23 Vgl. Alexandra Graf: «Huesos» (I.7), min. 27:11–29:57.

24 Alexandra Graf: «El monstruo» (I.4), min. 32:05–32:42.

So wie der Werwolfglaube für Tomás ein gedankliches Konstrukt darstellt, das ihm Hoffnung auf ein Leben in Gesundheit verspricht, ist dieser fantastische Erklärungsansatz für den Mord am Gatten und die Unauffindbarkeit seiner Leiche für die Großmutter ein psychisches Mittel zur Trauerbewältigung.²⁵ Doch LUNA inszeniert auch weniger finstere Themen, mögen diese amourösen Jugendthemen auch ebenso konfliktbeladen sein.

Parallel zu dem Teenager-Hauptpaar Joel und Leire existiert mit Nacho und Vera ein weiteres Liebespaar in der Nebenhandlung, das aufgrund des Altersunterschieds der beiden – Nacho ist 30 Jahre, Vera ist 16 Jahre alt, also minderjährig – ebenfalls eine verbotene Liebe, hier: auf realistischem Niveau, darstellt und somit die devante Liebe zwischen Werwolf und Teenagerin gewissermaßen spiegelt. Trotz der grundsätzlich juristisch heiklen Konstellation wird die Beziehung der beiden auf eine Weise inszeniert, dass die problematischen Aspekte abgemildert werden. So ist sich Nacho bei der ersten Liebesnacht mit Vera weder bewusst, dass diese minderjährig, noch dass sie die (Adoptiv-)Tochter seines Vorgesetzten und Kollegen Raúl, *teniente* Pando, ist.²⁶ Auch spielt die charakterliche Darstellung der beiden – Nacho ist der liebenswürdige Tollpatsch, Vera die selbstbewusste junge Frau, die die Verbindung aktiv initiiert – in diese dominante Perspektive der Harmlosigkeit mit hinein. Hinzu kommt, dass es sich aufgrund zahlreicher Turbulenzen um eine On-off-Beziehung (mit folglich begrenzten körperlichen Kontaktien) handelt und die beiden vor allem über weite Strecken der zweiten Staffel getrennt sind, weil Veras Mutter Carola bei Entdeckung des Geheimnisses im Finale der ersten Staffel von Nacho verlangte, sich heimlich und ohne Angabe des wahren Grundes von ihrer Tochter zu trennen.²⁷

Und schließlich wird Nachos und Veras Liebesbeziehung mit voranschreitendem Serienverlauf auf immer solideren Boden gestellt, insofern als sich mit der Aussicht auf Veras 18. Geburtstag – sie wird in Folge 2.07 17 Jahre alt – die rechtlichen Bedenken auflösen werden. Außerdem offenbart Nacho mit seinem öffentlichen Liebesgeständnis gegenüber Vera, vor Carola und der versammelten Schülerschaft, im Finale der zweiten Staffel die Tiefe und Aufrichtigkeit seiner Gefühle:

Tengo 30 años y soy un desastre. Soy despistado, torpe, inoportuno. Ya sé que te prometí que me iba a olvidar de tu hija, y te juro que lo he intentado. Lo he

25 «ABUELA: Sé perfectamente que ahí no está mi marido. TOMÁS: Entonces, ¿por qué sigues trayendo flores a su tumba? ABUELA: Es flor de acónito. Según la leyenda, protege al que la lleva consigo del hombre lobo», José Ramón Ayerra: «Secretos» (I.9), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 23:50–24:01.

26 Vgl. Jesús Rodrigo: «La leyenda» (I.1), min. 1:11:41–1:12:21 und min. 1:13:28–1:14:34.

27 Vgl. Jesús Rodrigo: «El aullido» (I.12), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDA. E 2012, min. 1:14:01–1:15:12.

intentado con todas mis fuerzas, pero cada mañana cuando me levanto solo puedo pensar en una cosa, en cómo me gustaría poder hacerla feliz. Debo ser el tío más gilipollas qué hay sobre la tierra. Pero ¿sabes qué? Soy una buena persona. Y yo no me voy a ningún sitio porque la quiero. Ya sé que no soy lo que habías soñado para tu hija, pero es que ella también me quiere a mí.²⁸

Damit hält Nacho ein Plädoyer für die (nicht nur) amouröse Selbstbestimmung der Jugendlichen und die allmähliche Lösung vom elterlichen Einfluss – ein Grundthema, das in LUNA, wie gesehen, auch im zentralen Werwolf-Narrativ im Hinblick auf die jugendliche Emanzipation von den Erwachsenen und die (Weiter-)Entwicklung der adoleszenten Identität verhandelt wird.

1.5 Fazit

Die vorausgehende Analyse hat offengelegt, dass kollektive Identitäten in der Adoleszenzphase unter dem Werwolf-Narrativ eine originelle fantastische Verhandlung finden können. Joels Verwandlung zur Bestie korrespondiert mit den körperlichen und mentalen Veränderungen während des Erwachsenwerdens. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die Handlung im Tonkanal häufig mit (englischen) Popsongs, wie etwa Francis Whites «Things I did before», unterlegt wird, die diesen «Change», ebendiesen Wandel, im Refrain besingen. Joel ist auf der Suche nach seiner Identität, und es ist darum nur folgerichtig, dass der Teenager die Identität des fremden Werwolfs, seines ‹Erzeugers›, also seine wahre Abstammung, herausfinden will. Mit all diesen brennenden Jugendthemen setzt sich die Serie LUNA im Narrativ der Fantastik auseinander, wird aber mit falschen motivischen Fährten auch ihrer Funktion als Mystery-Serie gerecht. Als typische spanische Serienproduktion vermag LUNA darüber hinaus, nicht nur weitere adoleszente Themen im realistischen Modus seriös anzusprechen, sondern auch die Jugendproblematik in eine breitere Familienproblematik einzufügen. Es ergibt sich daraus ein komplexes Handlungsgeflecht, in dem sich persönliche adoleszente Reifungsprozesse, übernatürliche Bedrohungsszenarien und familiäre Konflikte gegenseitig durchdringen und LUNA als Teenager-Serie demzufolge eindeutig im spezifischen Fernsehpanorama Spaniens verorten.

28 Fernando González Molina: «Para siempre» (II.8), in: LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ. E 2013, min. 1:16:37–1:17:41.

2 Elitäre Familienidentitäten in ISABEL und MONARCA

2.1 Einführende Gedanken oder: Ist Blut dicker als Wasser?

So unterschiedlichen kulturhistorischen Kontexten die Handlungen von ISABEL und MONARCA auch entstammen mögen, lassen sich dennoch, was die Strukturen, Wertorientierungen und Herausforderungen der in diesen beiden Serien im Mittelpunkt stehenden elitären Familienclans anbelangt, einige allgemeine, wiederkehrende Muster im Hinblick auf die Ausgestaltung familiärer Identitäten identifizieren. Betrachtet man die zwei Serienformate in ihrer diachronen Bezugslinie, so werden in ISABEL mit Kolumbus' Entdeckungsreise(n) die historischen Weichen für die Besiedlung Amerikas gestellt,¹ die die Entwicklung der heutigen mexikanischen Gesellschaft, wie sie in MONARCA präsentiert wird, zur Voraussetzung hat. Während ISABEL somit den Ursprung eines kolonialen Machtgefüges und die vor allem *politische* Etablierung dynastischer Herrschaftsstrukturen thematisiert, verhandelt MONARCA deren fortwirkende Spuren in einer postkolonialen, globalisierten und vor allem *ökonomisch* geprägten Gegenwart.²

1 Vgl. weiterführend Hans Leicht: «Christoph Columbus. Von Santa Fé nach San Salvador», in: Hans Leicht: *Isabella von Kastilien (1451–1504). Königin am Vorabend der spanischen Weltmacht*. Regensburg 1994, S. 208–213.

2 Vgl. weiterführend Gerardo Otero: «Mexico's double movement: neoliberal globalism, the state and civil society», in: Gerardo Otero (Hg.): *Mexico in transition: neoliberal globalism, the state and civil society*. London 2004, S. 1–17.

In beiden seriellen Erzählwelten fungiert die Familie als zentrale Instanz sozialer Ordnung und Sinnstiftung, deren innere Kohäsion aber nichtsdestoweniger zugleich durch individuelle Ambitionen, strategische Machtinteressen und moralische Konflikte auf die Probe gestellt wird. Das geltende Diktum, dass ‹Blut dicker als Wasser› sei, kann demnach, wie die Serien zeigen, doppelsinnig interpretiert werden: zum einen dahingehend, dass familiärer Zusammenhalt und Verwandtschaftsbande stärker sind als andere außerfamiliäre Verbindungen, zum anderen aber, im Gegenteil, dass durch Verträge ‹im Blute› besiegelter Beziehungen wichtiger sind als die durch ‹(Frucht-)Wasser› symbolisierte Verwandtschaft.³ Ein Vergleich der beiden ‹Familien›-Serien⁴ oder -‹Sagas› offenbart, wie sich die Konzeptionen von familiärer Loyalität und Rivalität über die Jahrhunderte hinweg transformieren, ohne dass die symbolische Funktion der Familie als Trägerin von Status und Identität vollständig an Bedeutung verliert.⁵

Die nachfolgend vorgenommene Serienanalyse beginnt mit einigen allgemeinen soziologischen Überlegungen zu den Formen familiärer Identität und der Rolle des Familiengedächtnisses. Daran schließt sich die vergleichende Betrachtung von ISABEL und MONARCA unter drei exemplarischen Aspekten an: dem Umgang mit innerfamiliärer Interkulturalität, mit von Familienmitgliedern ausgelösten Skandalen und mit Krankheit / (Geistes-)Schwäche innerhalb der Familie.

2.2 Formen familiärer Identität, Formen des Familiengedächtnisses

Die Familie zählt als kleinste Einheit des gemeinschaftlichen Zusammenlebens zu den ältesten sozialen Formationen der Menschheitsgeschichte. Als grundlegende Bezugs- und Solidargemeinschaft stellt sie bereits in frühen Kulturen eine maßgebliche Instanz für (serielle) Reproduktion und Fürsorge dar; sie bildet bis heute ein zentrales Strukturprinzip gesellschaftlicher Organisation.⁶ Die konkreten Ausprägungen der Familie – vom ‹ganzen Haus›, also der patriarchalen

- 3 Vgl. «Ist Blut wirklich dicker als Wasser?», in: *südostschweiz* 25.04.2023, abrufbar unter: [suedostschweiz.ch](https://is.gd/hp46ok): <https://is.gd/hp46ok> (Zugriff: 15.11.2025).
- 4 Insofern als sich die beiden Serien – bei allen weiteren über-familiären Themen – um das Leben einer Familie dreht, können sie in einem weiteren Sinne als Familienserien bezeichnet werden, auch wenn der Adressatenkreis nicht, wie in diesem Subgenre üblich, die gesamte Familie umfasst. Vgl. weiterführend zum Genre Charo Lacalle / Tatiana Hidalgo-Marí: «La evolución de la familia en la ficción televisiva española», in: *Revista Latina de Comunicación Social* 71 (2016), S. 470–483.
- 5 Familie und Identität sind nicht nur in audiovisuellen Werken, sondern auch in der Literatur ein beliebter Verhandlungsgegenstand. Vgl. weiterführend dazu die versammelten Beiträge in Goran Lovrić / Marijana Jeleč (Hg.): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a. M. 2016.
- 6 Vgl. Laura Martin: *Familie im Wandel – Veränderung des traditionellen Zusammenlebens*. Meißen 2023, hier: S. 3–8.

Großfamilie einschließlich der Dienerschaft,⁷ über weitverzweigte Herrschaftsdynastien bis hin zu modernen pluralen Familienmodellen – nehmen im jeweiligen historischen Kontext sehr unterschiedliche Gestalt an. Im Kern bleibt sie jedoch stets als vergemeinschaftende Union bestehen. Dabei fungiert Familie nicht nur als biologisch oder rechtlich definierte Einheit, sondern auch als kulturell geformte Gruppenkonstellation, in deren Deutungsrahmen Identität, Zugehörigkeit und soziale Rollen ausgehandelt werden.

Gerade in elitären Kontexten gewinnt Familie zudem eine zusätzliche symbolische Qualität: Sie dient – mehr als in nicht privilegierten Familienkonstellationen – als Speicher seriell tradierter Verhaltensweisen, kulturellen Wissens und kollektiver Erinnerungen. Sie schafft damit ein engmaschiges Netz aus familiären Normen, Werten und Machtansprüchen, das über Generationen hinweg stabilisierend wirkt und der – familieninternen wie öffentlichen – Legitimierung dient. So besitzt der Stammbaum⁸ eine kohäsions- und identitätsstiftende Kraft, die Geburt⁹ in einen elitären Familienclan bringt – neben zahlreichen Sonderrechten – immer auch eine Reihe an Verpflichtungen mit sich. Bedeutender Bezugspunkt ist die Tradition, die durch das Familiengedächtnis weitergetragen und aufrechterhalten wird. Bei statuszentrierten Gedächtniskollektiven, wie sie insbesondere in alteingesessenen Adelsdynastien anzutreffen sind, ist ein zum Teil nahezu ritualistischer Umgang mit der erinnerten Familienvergangenheit festzustellen: Erinnerungsobjekte wie Wappen und weitervererbte Machtinsignien besitzen hier einen herausgehobenen Stellenwert.¹⁰ Sind solch wahrende Verhaltensweisen teilweise auch bei Unternehmerfamilien jüngerer Zeit – gerade bei dynastischen Ausformungen – anzutreffen (die Weitergabe des Familiensiegels ist sinnstiftend), spielen jedoch in einem größeren Umfang sozio-ökonomische Aspekte in deren kollektivem Gedächtnis eine Rolle.¹¹ Diese familiäre Gruppenkonstellation ist in der Tendenz zukunftsorientiert und strebt – bei Wahrung der Familienidentität – nach unternehmerischem Fortschritt. Die vermittelten Strukturen und Werte geraten in Bewegung, wenn ebendiese Familienidentität durch äußere Faktoren oder innere Veränderungen bedroht wird, wie nun an den beiden Serien im Detail nachzuweisen ist.

7 Vgl. Hubert Christian Ehalt: «Familiale Identität vom ‹ganzen Haus› zum Single-Haushalt», in: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Formen familiärer Identität*. Wien 2002, S. 7–12.

8 Vgl. André Burguière: «Von der Genealogie zum Familienfoto», in: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Formen familiärer Identität*. Wien 2002, S. 13–33.

9 Vgl. weiterführend aus allgemein-anthropologischer Sicht: Jacques Gélis: «Zur historischen Anthropologie der Geburt», in: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Formen familiärer Identität*. Wien 2002, S. 35–42.

10 Vgl. Josette Coenen-Huther: *La mémoire familiale. Un travail de reconstruction du passé*. Paris 1994, bes. S. 183–186 und S. 205–207.

11 Coenen-Huther: *La mémoire familiale*, S. 193–195.

2.3 Elitefamilien damals und heute: Interkulturelle Herausforderungslagen

Für die mittelalterliche Dynastie der Trastámaras in Kastilien bzw. das durch die eheliche Vereinigung von Isabel und Fernando neubegründete Herrschergeschlecht in Kastilien und Aragon wie auch für die mexikanische Tequila-Dynastie der Carranzas sind Blutsbande – und in gewisser Weise die ‹Reinheit› des Blutes¹² bzw. dessen soziale Kompatibilität – von grundlegender Bedeutung. Die tradierte Familienidentität wird somit immer dann infrage gestellt, wenn fremdkulturelle – oder besser: als fremd wahrgenommene kulturelle – Einflüsse in die familiäre Gemeinschaft drängen.

2.3.1 Königliche Vermählungen mit fremden Herrscherhäusern in ISABEL

In ISABEL wird diese Problematik zusammen mit Debatten um die Thronfolge in der ersten und dritten Staffel virulent.¹³ Dabei muss grundsätzlich aber bedacht werden, dass in herrschaftlichen Kreisen Vermählungen mit ausländischen Königshäusern die Regel sind und primär der dynastischen Verflechtung und Schließung politischer Allianzen dienen. Nach dem Tod von König Enrique IV. steht die Frage im Raum, ob dessen (womöglich nicht leibliche) Tochter Juana oder seine Halbschwester Isabel seine Nachfolge antritt. Die Zweifel an Juanas Genealogie speisen sich neben politischen Intrigen vor allem aus der Zuschreibung ihrer vermeintlich minderwertigen Abstammung – als Frucht einer am Hofe wenig gelittenen Mutter (Juana de Avis, Infantin von Portugal), die in kastilischen Kreisen auch aufgrund ihrer ‹Fremdstämmigkeit› als tendenziell ‹anders› eingeschätzt wird, und mit Beltrán de la Cueva eines potenziellen Vaters vergleichsweise geringerem adeligen Rangs. Isabel hingegen kann sich auf einen unangefochtenen königlichen Stammbaum berufen¹⁴ und erscheint den kastilischen Eliten damit als legitime Wahrerin der dynastischen Kontinuität. Diese genealogische Reinheit wird durch ihre Ehe mit Fernando weiter gestärkt: Die Verbindung zweier hispanischer Nachbarterritorien – Aragon wird in Kastilien als ‹Schwesterreich› wahrgenommen –, die zudem noch durch eine (nicht problematisierte) weitläufige Verwandtschaft¹⁵ untermauert ist, präsentiert sich als politisch wie blutrechtlich ideale Allianz.

12 Der Begriff wird hier nicht im Sinne der *limpieza de sangre* verwendet, die sich in Spanien ab dem 15. Jahrhundert auf die Abgrenzung von Alt-Christen gegenüber neu Konvertierten bezieht, sondern im Sinne einer sozial-elitären Angemessenheit ehelicher Verbindungen.

13 Vgl. dazu weiterführend auch das Kapitel I.2 dieser Arbeit.

14 Es muss berücksichtigt werden, dass auch Isabellas Mutter, Isabel von Braganza, eine portugiesische Adelige ist.

15 Beide sind Cousins zweiten Grades: Mit Juan I. von Kastilien besitzen beide denselben Urgroß-

In der dritten Staffel manifestiert sich die Problematik von Thronbesteigung und Fremdkultur von Neuem, als die Katholischen Könige ihrerseits ihre Nachfolge regeln: Bei vier weiblichen und nur einem einzigen männlichen (zweitgeborenen) Erben besteht eine große Wahrscheinlichkeit, mit dem Ehemann einer ihrer Töchter künftig einen ‹ausländischen› Herrscher auf dem spanischen Thron zu etablieren. Als der von den Eltern gewünschte Anwärter Juan von Kastilien und Aragon kurz nach seiner Heirat mit Margarita von Habsburg unerwartet stirbt, wird diese interkulturelle Zukunftsaussicht zur Gewissheit.¹⁶ Nachdem auch die nächste Thronanwärterin, die älteste Tochter der Katholischen Könige, Isabel, infolge der Geburt ihres Sohnes Miguel stirbt, und dieser – die neue Hoffnung des Reiches – das Kindesalter nicht überlebt, muss die Erbfolge erneut geregelt werden. Mit Juana wird Isabels und Fernandos drittgeborenes Kind zur Thronerin, die jedoch aufgrund ihrer (später noch im Fokus stehenden) Geisteskrankheit nicht regierungsfähig ist, weshalb ihr intriganter Ehemann, Felipe, Herzog von Burgund, also ein Herrscher aus einem fremden Geschlecht mit eigenen Interessen politisch an Einfluss gewinnt – zum ganzen Unmut Isabels und Fernandos.¹⁷ Auch der kastilische Adel ist insbesondere aufgrund der kulturellen Alterität gegen eine Regentschaft Felipes, wie etwa Diego Pacheco gegenüber Belmonte kundtut: «Castilla nunca aceptará un rey extranjero, decídselo a don Felipe.»¹⁸

Mit dem plötzlichen Tod bzw. der politischen Unfähigkeit aller potenziell fähigen Thronanwärter beginnt so auch der ideologisch-interkulturelle Kampf um den übernächsten Erben, Juanas und Felipes Sohn, den sein Vater nicht, wie es Juana traditionswahrend wünscht, in Gedenken an ihre beiden hispanischen Großväter Juan zu nennen, sondern seinem Hof *traditionsbrechend* als Carlos vorstellt,¹⁹ und der fern von seinem künftigen Königreich – in den Burgundischen Niederlanden (in Gent und später in Mechelen) – aufwächst, und in einer ‹fremden› Sprache – Flämisch – erzogen wird. Unter ihm wird sich die Familienidentität verändern. Die letzte Staffel von ISABEL endet darum auch pessimistisch; Interkulturalität durch männliche Fremdkulturalität wird im Hinblick auf das politische Vermächtnis der Katholischen Könige demnach kritisch bewertet.

vater. Dessen Söhne, Enrique III. von Kastilien und Fernando I. von Aragon sind Isabels und Fernandos Großväter. Beider Väter, Juan II. von Kastilien und Juan II. von Aragon, sind Cousins ersten Grades.

16 Vgl. Oriol Ferrer: «El drama llega a la corte» (III.5), in: ISABEL. E 2014, min. 1:21:57–1:22:25.

17 Vgl. Salvador García: «¿Conservarán el legado de Isabel?» (III.12), in: ISABEL. E 2014, min. 1:06:16–1:07:34.

18 Jordi Frades: «La muerte de Isabel» (III.13), in: ISABEL. E 2014, min. 10:18–10:22.

19 Vgl. Oriol Ferrer: «A Isabel le supera la tragedia» (III.8), in: ISABEL. E 2014, min. 8:47–9:21.



36 Itzel stellt sich Joaquín vor, «Centenario» (I.5), min. 28:19

2.3.2 Interkulturelle Ehen in MONARCA

Interkulturalität wird auch in MONARCA mehrfach thematisiert und führt die Familie Carranza vor diverse Herausforderungen: Mit der Liebesbeziehung und späteren Eheschließung von Gonzalo, Joaquíns Erstgeborenem, und der indigenen Itzel bringt die Serie innermexikanische Kulturunterschiede zur Darstellung; mit der zu Serienbeginn bereits bestehenden Ehe zwischen Ana María und dem US-Amerikaner Martin Ross wiederum werden interkulturelle Divergenzen im Kontext transnationaler Lebensentwürfe behandelt. In Gestalt von Itzel tritt erstmals ein neues Mitglied in die Familie ein, dessen Herkunft und kulturelle Prägung nicht dem üblichen, von der weißen Oberschicht Mexikos dominierten Umfeld der Carranzas entspricht. Ihre kulturelle Alterität wird in der Serie durch ihre dunkle Hautfarbe – und andeutungsweise auch durch ihre farblich und motivisch traditionell anmutende Kleidung – visuell explizit in Szene gesetzt (Abb. 36).

Die Verbindung Gonzalos, der sich aufgrund vergangener Schwierigkeiten mit seinem Vater zu einem gewissen Grad von der Familie losgesagt hat und eigenständig als Koch arbeitet, und Itzels konfrontiert insbesondere den snobistischen Joaquín und die verunsicherte Lourdes, Gonzalos jüngere Schwester, mit ungewohnten sozialen Erwartungen und stellt das familiäre Selbstverständnis der gesamten Carranzas auf die Probe. Während der große Rest der Familie diese Öffnung als Bereicherung wahrnimmt, reagiert Lourdes etwa mit offenem Widerstand, aus elitärer Sorge um die kulturelle Homogenität und ökonomischer Angst vor finanzieller Ausnutzung. So erwidert sie Gonzalo nach Bekanntgabe von Itzels Schwangerschaft:

Está clarísimo el tipo de persona que es. ¿Neta no te das cuenta de que se embarazó para atraparte? [...] es una táctica, güey. Ella se pudo haber cuidado,

estás cayendo redondito en su juego. No me extrañaría que te esté haciendo brujería.²⁰

Joaquín seinerseits gibt sich Itzel gegenüber zunächst aus rassistischen Motiven äußerst arrogant,²¹ ändert sein Verhalten jedoch grundlegend im weiteren Verlauf, da er redlich um eine Entspannung des Vater-Sohn-Verhältnisses bemüht ist und nach einigen lebensgefährlichen Erfahrungen den Wert der Familie neu zu schätzen lernt.²² Indem MONARCA der Beziehung zwischen Gonzalo und Itzel in der Nebenhandlung einigen erzählerischen Raum gibt, reflektiert die Serie die moderne mexikanische Familienrealität in einer transkulturellen Gesellschaft.

Die Beziehung zwischen Ana María und Martin gestaltet sich zunächst als moderne interkulturelle Musterehe; die gemeinsamen Kinder, Rodrigo und Camila, wachsen ausgewogen zwischen den beiden ‹Welten› auf. MONARCA demonstriert diesen Umstand im Tonkanal durch die inszenierte Zweisprachigkeit: Reden die Ehepartner durchgehend Englisch miteinander, kommunizieren Ana María und die Kinder unter sich sowohl auf Englisch als auch auf Spanisch, wobei sich in ihren Dialogen beide Sprachen oft – satz- oder sogar wortweise – vermischen. Trotz des anfänglich harmonischen Lebensentwurfs ergeben sich im Laufe der Handlung aufgrund divergierender sozialer Prägungen und auseinanderdriftender Wertvorstellungen Spannungen, die Fragen kultureller Zugehörigkeit und familiärer Loyalität aufwerfen. Mit Ana Marias einsetzendem Engagement im Familienunternehmen verlagert sich der Lebensmittelpunkt der Familie von Los Angeles nach Mexiko, wobei Martin als Schriftsteller vorerst in den USA bleibt, was zu einer allmählichen räumlichen wie emotionalen Entfremdung und vermehrten Konflikten führt. Martin erscheint innerhalb der Großfamilie Carranza eher in der Peripherie, taucht nur sporadisch zu familiären Veranstaltungen auf. Der Vertrauensbruch erfolgt, als er, von seinem Verleger unter Druck gesetzt, auf der Suche nach einem neuen Buchthema über die kriminellen Machenschaften der Carranzas schreibt, der doppeldeutige Titel lautet: *Carranza Blood*. Entsprechend entsetzt reagieren die Kinder, als sie von dem heiklen Thema erfahren:

CAMILA: You're writing about *our* family?

RODRIGO: Tú sabías del libro, mamá?

ANA MARÍA: Sí, mi hijo. Me dijo hace unos días. [...]

CAMILA: ¿Por qué escribes sobre nuestra familia?

RODRIGO: What's wrong with you?

MARTIN: I never meant to hu ...

20 Gabriel Mariño: «Jugando con fuego» (II.3), in: MONARCA. MEX 2021, min. 29:04–29:29.

21 Vgl. Natalia Beristáin: «Centenario» (I.5), in: MONARCA. MEX 2019, min. 27:59–28:27.

22 Vgl. José M. Cravioto: «Dos casas» (II.5), in: MONARCA. MEX 2021, min. 19:55–21:32.

RODRIGO: We *are* the Carranzas.²³

Rodrigo und Camila werten das Projekt klar als Angriff auf die Familienidentität, der das Potenzial besitzt, die Familienmitglieder zu entzweien. Aufgrund der Einnahme investigativ-journalistischer Distanz bei der Enthüllung des ‹wahren› Gesichts des Carranza-Clans erweckt dieses Werk den Anschein, dass Martin auch persönlich von seiner Familie Abstand nimmt. Durch die interkulturelle Verflechtung gewinnt sein Buch eine besondere Brisanz, führt es doch zu einer Gegenüberstellung der ‹integren› USA und dem ‹korrumpiertem› Mexiko – ein nationales Stereotyp, das sich in gewisser Weise dadurch bestätigt sieht, dass Ana María zur Abschreckung einen Überfall auf ihren Ehemann hat vortäuschen lassen, um ihn von der Publikation abzuhalten.²⁴ Interkulturalität bedeutet aufgrund des altheritären Elements auch in MONARCA eine Gefahr für die Familienidentität. Dessen ungeachtet steht Martin im Finale der zweiten Staffel nicht nur vor der Scheidung von Ana María, sondern auch vor der Veröffentlichung seines Buchs – und produziert damit einen (weiteren) großen Skandal, den die Familie zu bekämpfen hat.

2.4 Der Umgang mit Skandalen

2.4.1 Sexuelles Fehlverhalten und Queerness in MONARCA

Die Familienskandale in ISABEL und MONARCA kreisen fast ausschließlich um Formen illegitimer Sexualität. Bei den Carranzas sorgt Pablo, der Sohn von Andrés und Jimena, für den größten öffentlichkeitswirksamen Eklat, als er sich auf der Einweihungsfeier des neuen von seinem Vater federführend geplanten Hotels während einer parallelen Privatparty eines schweren sexuellen Übergriffs auf seine (vom Alkohol bewusstlose) Schulfreundin Sara schuldig macht. Ohne zu wissen, was sie gerade filmt, teilt Pablos Cousine Camila das Video von diesem Akt simultan im Internet und erreicht damit ein Millionenpublikum. Der elitäre Familienstatus spielt in diesem Handlungsstrang eine zentrale Rolle. Tritt Pablo zuvor schon als verwöhntes Einzelkind und Carranza-Spross in voller privilegierter Arroganz auf den Plan, der in der Folge «Asquerosamente millonarios» (I.4) mit seiner Clique bei einem exklusiven Dinner Kreditkarten-Roulette spielt,²⁵ ironisiert die fern des mexikanischen Familiensitzes, in den USA aufgewachsene

23 Fernando Rovzar: «Rebranding» (II.2), in: MONARCA. MEX 2021, min. 26:58–27:12.

24 Vgl. José M. Cravioto / Fernando Rovzar: «El verdugo» (II.8), in: MONARCA. MEX 2019, min. 20:43–22:49.

25 Vgl. Natalia Beristáin: «Asquerosamente millonarios» (I.4), in: MONARCA. MEX 2019, min. 29:05–29:41.

und sich dort aktivistisch für soziale Gerechtigkeit einsetzende Camila in ihrem Live-Post vor ihren Followern genau diesen Wohlstandshabitus:

Vamos a una fiesta que nos dieron que está acá arriba. [...] *Keeping up with the... Carranzas.* Aquí podemos ver cómo celebran los ricos y no tan famosos. Uuuuh, el dinero es lo único que necesitas para estar *in*.²⁶

Tatsächlich zeigt sich in der Folge, dass die Carranzas den Übergriffskandal, der den guten Namen ihrer Familie und den Absatz ihrer Tequila-Marke bedroht, mit ihrer finanziellen Potenz bewältigen wollen. Sie engagieren eine Medienberaterin für eine gezielte Pressekommunikation und Lenkung der öffentlichen Meinung, um Pablo vor dem Hass der empörten User zu schützen. Angedacht ist eine Schmutzkampagne gegen Sara, deren Integrität beschädigt werden soll.²⁷ Doch ist es die ‹Demokratie› der sozialen Medien und Camilas Nutzung derselben, die diese Strategie verhindert, denn Pablos Cousine ergreift über einen weiteren Post – in weiblicher Solidarität – Partei für das Opfer der mittlerweile als Vergewaltigung geltenden Tat und demonstriert damit öffentlich die Uneinigkeit innerhalb der Familie Carranza, was wiederum Pablos Position schwächt. Als klar wird, dass dieser nicht vor einem Gerichtsverfahren bewahrt werden kann, lässt die Familie erneut ihre schier unbegrenzten Geldmittel und ihre Kontakte spielen, um ihn außer Landes zu bringen. Nachdem Pablo sich schlussendlich doch stellt, verurteilt wird und die Haft antritt, erwirkt sein Vater Andrés nach massiven körperlichen Misshandlungen durch andere Häftlinge mit einer Bestechung des Gefängnisdirektors, dass sein Sohn frühzeitig entlassen wird. Die Familie schützt ihre Mitglieder – und damit ihre Identität – unter Ausnutzung ihrer ökonomischen Macht und ihres nationalen Ansehens.

Das Potenzial zu einem weiteren Skandal besitzt Andrés' sexuelle Orientierung. Noch bevor er in der Auftaktfolge als Ehemann Jimenas und Vater Pablos vorgestellt wird, erfährt das Serienpublikum von seiner (mittlerweile achtjährigen) Beziehung zum national anerkannten Künstler Ilán Markovitz. Als Andrés inmitten einer persönlichen Krise seine Identität als homosexueller Mann nicht länger verbergen will, führt die Unterstützung suchende Jimena eine aufschlussreiche Unterhaltung mit ihrer Schwiegermutter Cecilia, aus dem die für die Carranzas typischen Handlungsmechanismen zum Schutz der Familienidentität hervortreten:

CECILIA: ¿Y Andrés sabe que estás aquí?

JIMENA: No. He estado llamándolo todo el día y no me contesta. No sé dónde

26 Natalia Beristáin: «Centenario» (I.5), min. 38:51–39:12.

27 Vgl. Natalia Beristáin: «La otra realidad» (I.6), in: MONARCA. MEX 2019, min. 19:32–22:11.

está. [...] Yo no sé que le pasa. [...] Creo que está pasando por una crisis de... identidad.

CECILIA: ¿Crisis de identidad?

JIMENA: Ay, Cecilia. Es que no sé cómo decirte todo esto. Me da una vergüenza. Pero yo creo que [...]. Andrés es homosexual.

CECILIA [lacht]: No me digas que no lo sabías antes de casarte.

JIMENA: ¿Tu ya lo sabías?

CECILIA: Por supuesto, querida. Soy su madre. [...]

JIMENA: ¿Y lo hablas con él?

CECILIA: Por supuesto que no. Pero escúchame, esto no tiene que significar una ruptura.

JIMENA: Él no piense igual.

CECILIA: Entonces, hay que hacerlo entrar en razón.

JIMENA: Pues, sí, exacto. Eso es lo que yo ... quiero. Yo creo que lo mejor para todos es que nos mantengamos juntos, en familia. Porque déjame decirte una cosa, Cecilia. Si esto sale a la luz, si la prensa llega a enterarse, lo van a ... a hacer pedazos. A él ... a Monarca ... a la familia entera.

CECILIA: Dime una cosa, Jimena. ¿Qué harías tú si alguién tratara de aprovecharse de Pablo o de hacerle daño?

JIMENA: Lo mato.

CECILIA: Lo mismo haría yo por Andrés. Si alguna de estas palabras sale a la luz, a la prensa, haría lo mismo que tú. Me entiendes, ¿verdad?

JIMENA: Claro, claro.²⁸

Es wird klar, dass die Ehe zwischen Andrés und Jimena der Deckmantel für seine geheimen Neigungen ist, die – würden sie publik – eine durch das Skandalöse der sexuellen Devianz heraufbeschworene Bedrohung für das Ansehen der elitären Familie darstellen würde, da Homosexualität im hochkonservativen Mexiko ein Tabu ist²⁹ und allen voran in höchsten Gesellschaftskreisen nicht sein darf. Die angedeutete Erpressung durch Jimena beantwortet Cecilia ihrerseits mit einer Gewaltandrohung. Die Carranzas reagieren auf Skandale mit Still- bzw. Totschweigen, um eine Veröffentlichung zu verhindern, und mit kriminellen Gegenmaßnahmen, um deren Ausbreitung einzudämmen. Beides – besonders Erstteres – wird nochmals im vertraulichen Gespräch zwischen Andrés und Cecilia in der unmittelbar folgenden Episode deutlich:

28 José M. Cravioto: «El Judas de Borges» (I.9), in: MONARCA. MEX 2019, min. 14:10–16:42.

29 Vgl. exemplarisch die Fallstudien in Soledad Hernández Solís / Germán Alejandro García Lara / Irma Hernández Solís / Jesús Ocaña Zúñiga / Mauricio Albores Arguello: «Voces homosexuales... descubrirse en colectivo: desafío a la familia y la sociedad cis heteropatriarcal», in: LATAM. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades 6.4 (2025), S. 778–793.

CECILIA: Me dijo Ana María que vas a dar una entrevista.

ANDRÉS: Soy la cara de Monarca, madre.

CECILIA: ¿Tú crees que es buen momento? Con lo del hotel, lo del Pablo y esto de Jimena.

ANDRÉS: Ya fue a decirte. [...] Y tú, ¿qué le dijiste?

CECILIA: Que siempre estoy del lado de mis hijos. Siempre voy a proteger a la familia. Y espero que tú también protejas a la familia... aún hasta de tus propios secretos.

ANDRÉS: ¿Por qué no me dices lo que realmente viniste a decir? ¿De qué quieres hablar? ¿Quieres hablar de... a quién amo?

CECILIA: Cuida tu tono conmigo [...]. Yo no voy a sacrificar a la familia porque tú escogiste ser así.

ANDRÉS: Lo único que escogí fue mentir y la cagué.

CECILIA: [...] Por favor, no te pongas en contra de la familia.³⁰

Die Mutter verlangt von ihrem Sohn, seine persönliche Identität zugunsten der scheinhaften Familienidentität zu unterdrücken, wobei vor allem die Medienöffentlichkeit nichts von Andrés' außerehelicher Beziehung zu einem anderen Mann erfahren darf. Dabei geht es Cecilia weniger um den Seitensprung – verletzte Gefühle spielen in ihrem Eheverständnis keine Rolle – als vielmehr um die verpönte Homosexualität, wobei ihre Missbilligung und Aversion daraus hervorgeht, dass sie den Fakt nicht beim Namen nennt. Verkrustete gesellschaftliche Moralvorstellungen stehen in MONARCA also der Glückserfüllung des Einzelnen entgegen – zum höheren Schutz der Familie.

2.4.2 Fernandos Seitensprünge in ISABEL

In ISABEL treten die Familie – oder genauer: die Ehe – erschütternde Skandale vor allem in Form folgenreicher Affären Fernandos auf den Plan. Dass der kastilischen Thronanwärterin Gerüchte über die Liebschaften des agilen, kraftstrotzenden Königsohns in seiner aragonesischen Heimat zu Ohren kommen, lässt sie zunächst zurückhaltend agieren. Einen Beweis erhält das Serienpublikum in Form mehrerer Bettszenen Fernandos mit seiner Konkubine Aldonza³¹ und der Tatsache, dass sie ihn, als Page verkleidet, auf seiner Reise nach Kastilien begleitet. Da Isabel Fernando vor dem Vertragsschluss über ihre Eheschließung allein mit einer Magd, offenbar flirtend, beobachtet,³² veranlasst sie, für ihre Ausstattung

30 Fernando Rovzar: «La jima» (I.10), in: MONARCA. MEX 2019, min. 14:22–16:30.

31 Vgl. exemplarisch José María Caro: «La figura del rey» (I.6) in: ISABEL. E 2012, min. 38:00–38:42 und Max Lemcke: «Nueva guerra» (I.8), in: ISABEL. E 2012, min. 19:17–20:52.

32 Vgl. Jordi Frades: «Boda real» (I.9), in: ISABEL. E 2012, min. 43:44–44:19.

ausschließlich hässliche Dienerinnen auszuwählen, um ihren Zukünftigen nicht in Versuchung zu führen.³³ Stellt sich Isabels Misstrauen im konkreten Fall auch als unbegründet heraus, weil Fernando in der Magd eine sexuelle Ablenkung für seinen unglücklich (in die für ihn unerreichbare Isabel) verliebten Freund Gonzalo suchte, lässt sie ihre weibliche Dienerschaft weiterhin ihre Eifersucht spüren und kündigt gar einer Dienerin, mit der sich Fernando angeregt unterhielt.³⁴ Insbesondere in der ersten Staffel häufen sich Auseinandersetzungen und Vieraugengespräche, in denen Isabel nicht allein (politische) Loyalität, sondern auch (sexuelle) Treue von ihrem Ehemann einfordert:

ISABEL: Volvéis a Aragón, donde dejasteis muchas cosas.

FERNANDO: No tengo nada más importante que vos. Nos estamos jugando nuestro futuro, eso es lo único que importa ahora. Podéis contar con mi lealtad, si es eso lo que os quita el sueño.

ISABEL: ¿Y con vuestra fidelidad?

FERNANDO: ¿Por qué hacéis esa pregunta?

ISABEL: ¿Por qué no me dais respuesta?³⁵

Während Isabel selbst in Abwesenheit Fernandos nur im Beisein ihrer Damen nächtigt, um etwaigen Gerüchten vorzubeugen,³⁶ lässt sich Fernando weiterhin in seiner Heimat mit Aldonza ein. Daher ist es ein gewaltiger Schock für Isabel, als sie von der Geburt eines Sohnes ihres Gatten in Aragon – parallel zu ihrer eigenen ersten Schwangerschaft und Geburt der Tochter Isabel – erfährt. Dem erneuten Treueappell weigert sich Fernando, Folge zu leisten.

ISABEL [schreit]: Soy mujer, soy prudente; pero, por Dios, no soy tonta. ¿Creéis que no sé que cuando viajáis allí os veis con Aldonza de Iborra, catalana de Cervera? ¿Creéis que no sé que tenéis un hijo con ella? ¿Acaso lo negáis?

FERNANDO: No, no lo niego, pero eso fue antes de casarme con vos.

ISABEL: ¿Cuánto, un mes..., dos? Porque ese niño no es mucho mayor que nuestra hija Isabel. ¿Es que el matrimonio no significa nada para vos?

FERNANDO: ¿Cómo podéis decirme eso? Me jugué el cuello para venir a casarme con vos. ¿Soy mal padre acaso? ¿Soy mal marido?

ISABEL: ¿Cómo os podéis tener por tal cuando os falta tiempo para meteros en otra cama?

FERNANDO [schreit zurück]: ¡Soy un hombre! Y soy rey.

33 Vgl. Jordi Frades: «Boda real» (I.9), min. 48:32–49:21.

34 Vgl. Oriol Ferrer: «El principio del fin» (I.11), in: ISABEL. E 2012, min. 31:52–33:11.

35 Oriol Ferrer: «El principio del fin» (I.11), min. 35:45–36:12.

36 Vgl. Oriol Ferrer: «El principio del fin» (I.11), min. 38:21–39:02 und 44:25–45:05.

ISABEL: ¿Y eso os da derecho para pecar contra la ley de Dios? Él dijo: «No cometerás adulterio». [...] ¡Yo solo os pido respeto!

FERNANDO: Y yo os respeto.

ISABEL: ¡No! [...] Juradme que no volveréis a hacerlo.

FERNANDO: No.³⁷

Tatsächlich sind die Seitensprünge des Gatten in mittelalterlicher Zeit ausschließlich für Isabel selbst ein Problem, politische Interessen werden durch die Zeugung aragonesischer Bastarde nicht tangiert, da außereheliche Kinder keinen Einfluss auf die Erbfolge und so die Identität der Königsfamilie nehmen.³⁸

Gefährlich werden Fernandos sexuelle Eskapaden erst dann, wenn sie dynastische Belange tangieren, indem sie – indirekt oder direkt – die kastilische Linie bedrohen. Da Isabel weiterhin auf reziproker Treue in der Ehe besteht, Fernando jedoch einen zweiten Sohn in Aragon zeugt, wirkt sich diese Nachricht negativ auf ihre zweite Schwangerschaft aus: Der durch den erneuten Schock verursachte Blutverlust führt zu einer frühzeitigen, schweren Geburt, bei der das Kind, ein Junge, nur noch tot zur Welt kommt. Angesichts der hohen Kindersterblichkeit in der damaligen Zeit ist die Ankunft eines Thronerben, noch dazu eines männlichen,³⁹ von unschätzbarer Bedeutung für die Familiendynastie. Insofern stellt die problemlose Zeugung eines zweiten unehelichen Sohnes angesichts eines bislang nur einzigen weiblichen Kindes mit Isabel ein durchaus skandalöses Ungleichgewicht her. Noch unmittelbar bedrohlicher ist allerdings die Affäre Fernandos mit der jungen Kammerzofe Beatriz de Osorio am kastilischen Hof, die sich über die Episoden 5 bis 7 der zweiten Staffel erstreckt. Die Geliebte bringt nicht nur als Leben des mittlerweile geborenen Sohns Fernandos und Isabels, des kleinen Thronfolgers, in ernsthafte Gefahr, indem sie im Zimmer des ohnehin kränklich-fiebrigen Juan in der Nacht in voller Absicht das Fenster offenstehen lässt,⁴⁰ sondern

37 José María Caro: «Elecciones» (I.12), in: ISABEL. E 2012, min. 9:38–10:54.

38 In Aragon werden Fernandos Söhne mit wichtigen kirchlichen Posten ausgestattet (Alonso etwa wird schon im Kindesalter zum Erzbischof von Zaragoza). Durch die vorgesehene kirchliche Karriere und des damit verbundenen Zölibats werden weltliche Ansprüche zusätzlich ausgeschlossen.

39 Nach dem bitteren Verlust des ersten potenziellen männlichen Thronerben verschleiert Isabel fortan ihr Haar. In einer intimen Sequenz verleiht Isabel ihrer Trauer Ausdruck und macht ihrem Ehemann Vorwürfe: «Era un varón, nuestro heredero. ¡Nacido muerto, mientras vos volvéis humillado, y con una hija en Aragón!», Salvador García: «Lazos» (II.2), in: ISABEL. E 2013, min. 1:07:40–1:07:50.

40 Vgl. Salvador García: «Sultán» (II.6), in: ISABEL. E 2013, min. 1:14:28–1:15:26. Die besagte Sequenz ist eine fiktionale Zutat der Serie und ist nicht in der historischen Wirklichkeit überliefert. Auch die zuvor behandelte Todegeburt Isabels ist der Handlungsmotivation innerhalb der Serie geschuldet und röhrt in der mittelalterlichen Realität von Isabels häufigen Ritten während der Schwangerschaft, vgl. Lucía Salvador Esteban: «Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en ISABEL», in: *índex. comunicación* 6 (2016), S. 151–171, hier: S. 169.

auch Isabel selbst, die sie durch Gift im täglichen Tee langsam töten möchte, um ihren Liebhaber ganz für sich zu gewinnen. Damit steht durch diese von Fernandos Fehlritt initiierte Kette skandalösen Verhaltens die Existenz der königlichen Familie als solche und so auch die gesamte Zukunft der Dynastie auf dem Spiel. Nur dadurch, dass das Verbrechen rechtzeitig entdeckt wird, kann Schlimmeres verhindert werden; Isabel reagiert in ihrer herrschaftlichen Macht mit Beatriz' (Zwangs-)Verheiratung, die einer Verbannung in den fernsten Winkel des Reichs gleichkommt. Doch steht die Dynastie in der Folge durch gravierende Krankheiten der nächsten Generation vor neuen Herausforderungen.

2.5 (Geistes-)Krankheit in elitären Familien

Die mentale Schwäche eines Mitglieds elitärer Familienclans stellt die gesamte Gruppe dahingehend vor ungeahnte Aufgaben, als dessen Unselbstständigkeit und Hilfsbedürftigkeit einerseits konkrete reale Unterstützungskapazitäten anderer Mitglieder bindet wie auch andererseits dem identitären Selbstbild der Familie als einer starken, gesunden und für die Zukunft gewappneten Gemeinschaft entgegensteht.

2.5.1 Juana la Loca und die Thronfolge in ISABEL

In ISABEL stellt die sich im Laufe der dritten Staffel manifestierende Geisteskrankheit der Thronerin Juana, die als ‚Juana la Loca‘⁴¹ in die Geschichte eingegangen ist, als echte Bedrohung für die Zukunft der Dynastie – und das Projekt eines geïnten Spaniens – heraus. Liegt eine gewisse geistige Umnachtung bereits in mütterlicher Linie (Isabels Mutter zeigt in Staffel 1 deutliche Anzeichen einer Verirrtheit)⁴² in der Familie, erweist sich die junge Juana am kastilischen Hof zunächst, ganz im Gegenteil, als ausgesprochen klarsichtig.⁴³ Die Serie arbeitet Juanas schrittweise geistige Zerrüttung ab ihrer Ankunft in Flandern, dem Herrschaftsgebiet ihres zukünftigen Ehemanns Felipe von Habsburg (genannt ‚Felipe el Hermoso‘)

41 Vgl. ausführlich dazu Manuel Fernández Álvarez: *Johanna die Wahnsinnige*. München 2008, bes. S. 112–121.

42 Vgl. exemplarisch die Sequenz in der Auftaktfolge, in der sie ‚Don Álvaro‘ (de Luna) zu sehen glaubt, für dessen Hinrichtung sie vor ein paar Jahren verantwortlich gewesen ist, Jordi Frades: ‚Isabel, la reina‘ (I.1), in: ISABEL. E 2012, min. 14:09–15:29.

43 Vgl. Salvador García: »Nacidos para gobernar« (III.3), in: ISABEL. E 2014, min. 16:20–17:31. Isabel beobachtet ihre Kinder in einer familiären Szene, als Juana Juan eine knifflige Denkaufgabe stellt und sie nach dessen Antwort scharfsinniger löst als ihr Bruder. Juan entgegnet ihr sodann, dass es besser wäre, wenn sie und nicht er die Thronfolge von Kastilien und Aragon übernehmen würde, weil sie intelligenter ist und beide Länder davon profitieren könnten. Isabel verlässt daraufhin nachdenklich den Raum.

heraus, indem sie ihren Verfall als Folge der Kombination einer übermäßigen Liebesfixierung auf den Gatten und dessen kühler Vernachlässigung und Gleichgültigkeit darstellt. Juana leidet darunter, dass Felipe, der der Ehe ganz offensichtlich nur aus Machtkalkül zustimmte, sie häufig – im für sie fremden Umfeld des Hofes – allein lässt. Sein Interesse an ihr schwankt zwischen (berechnender) Überschüttung mit Aufmerksamkeit, wie bei der ‹Suche der Rose› bei ihrer ersten Begegnung, auf die Juana, schon mehrere Tage in Flandern, hat lange warten müssen,⁴⁴ und Isolation, etwa als er sich auf einem Fest befindet und sie, einsam, hilfesuchend auf einem Flurboden, ihr zweites Kind, Carlos, zur Welt bringt.⁴⁵ Erste Anzeichen ihrer Unzurechnungsfähigkeit zeigen sich in aggressivem Verhalten, so als sie die Geliebte ihres Ehemanns mit einer Schere bedroht und ihr das Haar abschneidet (hier fällt zum ersten Mal aus Felipes Mund ihr Beiname: «estáis loca»⁴⁶) – ein Wutanfall, der sich in verschiedenen anderen Konstellationen variierend wiederholt.⁴⁷ Ernstes Anlass zur Besorgnis gibt Fernando und Isabel Juanas Verhalten, als diese in Kastilien im Thronsaal weinend zusammenbricht, weil sie ihren Gatten nicht auf seiner diplomatischen Mission nach Frankreich begleiten darf:

FELIPE: ¿Despedís a vuestro esposo vistiendo ropas tan funestas?
 JUANA: Aliviad entonces el luto que llena mi corazón. Llevadme con vos.
 FELIPE: Debéis quedar en Castilla y alumbrar aquí a nuestro hijo.
 JUANA: Os lo suplico. [kniet flehend nieder] Si me amáis no partáis sin mí.
 FELIPE [verärgert]: Levantaos. Vamos.
 JUANA [hysterisch]: ¡Os lo estoy suplicando! ¿No veis que muero sin vos?
 FELIPE: He de partir. [...]
 JUANA [weinend und schreiend auf dem Boden, Isabel kommt dazu]: ¡Dejadme!
 ISABEL [behutsam]: Hija, debéis ...
 JUANA [schreit]: ¡Dejadme he dicho! ¡Qué nadie se me acerque! ¡Sola! ¡Quiero estar sola! ¡Quiero estar muerta!⁴⁸

Nicht nur ist Juanas offenkundig abgöttische Liebe und Hörigkeit gegenüber dem zwielichtigen Schwiegersohn ein Warnzeichen für die Katholischen Kö-

44 Vgl. Jordi Frades: «Atracción fatal» (III.4), in: ISABEL. E 2014, min. 1:13:10–1:16:38.

45 Vgl. Oriol Ferrer: «A Isabel le supera la tragedia» (III.8), min. 5:46–8:08.

46 Vgl. Jordi Frades: «Muere la princesa de Asturias» (III.7), in: ISABEL. E 2014, min. 48:27–49:34, hier: 49:06–49:08.

47 In Spanien bedroht Juana Isabels engste Freundin Beatriz und zurück in Flandern ohngefeigt sie Felipes Schwester Margarita, vgl. Oriol Ferrer «La llamaban Juana la loca» (III.11), in: ISABEL. E 2014, min. 28:34–29:15 und Salvador García: «¿Consevarán el legado de Isabel?» (III.12), min. 28:14–29:55.

48 Jordi Frades: «Isabel y Fernando o Juana y Felipe» (III.10), in: ISABEL. E 2014, min. 1:09:31–1:10:55.



37 Juana mit Brei um den Mund, kurz darauf spuckt sie Felipe ins Gesicht, «La muerte de Isabel» (III.13), min. 29:06

nige, sondern auch deren daraus resultierende Lenk- und Beeinflussbarkeit, die die Dynastie vom souverän eingeschlagenen visionären Weg abzubringen droht. Die stark geformte Familienidentität läuft Gefahr, durch die Schwäche Juanas, zu verkommen. Darüber hinaus hängt die Fortführung der Linie überhaupt durch ihre Geisteskrankheit zeitweise an einem seidenen Faden, weil Juana in ihrer Lethargie und zunehmenden Enttäuschung über den psychisch und auch physisch gewalttätigen Felipe das Essen verweigert (Abb. 37) und ihren Tod in Kauf nimmt. Alle Ernährungsversuche lassen ihre Sturheit und den geistigen Verfall nur noch deutlicher zum Vorschein kommen. Sie muss schließlich zwangsernährt werden.

Die größte Demütigung erfährt die königliche Familie allerdings, als die Anwohner von Medina del Campo die am verschlossenen Eisentor liegende und schreiende Juana entdecken und auf diese Weise ihr Wahnsinn offenbar wird. Ist die geistige Devianz eines elitären Familienmitglieds in mittelalterlicher Zeit vor der Öffentlichkeit leichter zu verbergen als in der heutigen mediendominierten Gegenwart, macht das Gerücht in der Seriengegenwart fortan gleichfalls schnell die Runde, wie ein Dialog zwischen Chacón, Cisneros und einer Wache belegt:

CHACÓN: Prometed que no daréis cuenta a nadie de lo sucedido.

WACHE: En nuestro silencio podéis confiar, pero el cuento ha llegado a las aldeas cercanas. Los gritos alertaron a los vecinos, y no han sido pocos esta noche los que se han acercado para verla.

CISNEROS: ¿Los habréis espantado?

WACHE: Al momento. Pero la vieron. E hicieron burla de ella.

CISNEROS: ¿Qué dijeron?

WACHE: Siento que ofendo al decir cómo la llaman.

CHACÓN: ¿Cómo?

WACHE: *«La loca»*.⁴⁹

49 Oriol Ferrer: «La llamaban Juana la loca» (III.11), min. 1:01:39–1:02:09.

Die unantastbare Familienidentität der Katholischen Könige und ihrer Nachkommenschaft erhält so einen folgenschweren Makel: Insofern als Juana die Hoffnung darstellt, auf die die Eltern setzen, um die dynastische Zukunft zu sichern, geht die Familie – und mit ihr Kastilien und Aragon – einer unruhigen und schwierigen Zeit entgegen.

2.5.2 Die ‹Demenz› der MONARCA-Matriarchin und ihre Implikationen für die Familienlenkung

Gehört Juana der Nachfolgegeneration an, inszeniert MONARCA mit Cecilia, die als Mutter bzw. Großmutter zur ersten Generation zählt, die geistige Schwäche eines Familienmitglieds,⁵⁰ das nicht für die Zukunft, sondern für die Vergangenheit steht. Und dennoch hat Cecilias Krankheit maßgeblichen Einfluss auf die Familienidentität der Carranzas und die Zukunft des Unternehmens. Der Stellenwert ihres Problems ist serientechnisch schon daran zu erkennen, dass die zweite Staffel *medias in res* mit einer Sequenz startet, die Cecilias Verwirrtheit auf dem Dach ihres Familienanwesens in Szene setzt,⁵¹ die im Laufe der Auftaktepisode, der Chronologie nun folgend, wiederholt wird. Worin Cecilias mentale Zerrüttung genau besteht, ob in einer altersbedingten beginnenden Demenz oder in einer psychisch-traumatischen Störung, ausgelöst durch den begangenen Mord am Mörder ihres Ehemanns, lässt die Serie offen. Der geistige Ausnahmezustand äußert sich darin, dass Cecilia in bestimmten Situationen erhöhten Drucks Stimmen in ihrem Kopf wahrnimmt und Halluzinationen hat. Dies geschieht bei der richterlichen Anhörung zur Beurteilung ihrer kognitiven Fähigkeiten und geistigen Verfasstheit:

PRÜFER: Por último, coloca las manecillas sobre este reloj para que den las tres y media.

RICHTER: Señora Carranza, estamos aquí para ayudar.

[in CECILIAS Kopf:] [MANN:] En pleno uso de sus facultades mentales. [ALFONSO:] Los pacientes oscilan entre la demencia y la sanidad. [ANA MARÍA:] Su intención era tirarse. [ANDRÉS:] que papá, que murió ... [ANA MARÍA:] ... lo más probable ... [CECILIA meint, Fausto zu sehen, FAUSTO:] Saben, lo que hiciste ...

CECILIA [weinend]: Fausto ... sácame de aquí. ¡Sácame de aquí, por favor!⁵²

50 Mit Nico, dem Sohn von Joaquíns, Ana Marías und Andrés' Cousine Sofía und ihrem Mann Ignacio integriert die Serie in der zweiten Staffel auch ein Mitglied der dritten Generation mit einer (angeborenen) geistigen Behinderung. Nico spielt allerdings mit wenigen gezielten Auftritten nur eine untergeordnete Rolle innerhalb der großen Handlung von MONARCA.

51 Vgl. Fernando Rovzar: «Todos tememos secretos» (II.1), in: MONARCA. MEX 2021, min. 0:43–2:19.

52 José M. Cravito: «Ser o no ser» (II.4), in: MONARCA. MEX 2021, min. 33:40–34:14.

Von richtungsweisender Relevanz für die künftige Ausrichtung der Familienidentität ist die Entscheidung, welches ihrer Kinder die Vormundschaft über die Mutter erhält, schließlich ist die Verantwortung für die noch immer angesehene Matriarchin der Carranzas gleichbedeutend mit unternehmerischem und familiärem Einfluss. Dass Joaquín, dem ältesten Sohn, der in der Nähe des elterlichen Anwesens wohnt, die Sorge übertragen wird, verschafft diesem einen Vorteil gegenüber den Geschwistern: Mit Entscheidungen über das Wohl der Mutter ist er auch imstande, die Geschicke der Familie zu lenken. Tatsächlich nutzt Joaquín seine Machtposition im Finale der zweiten Staffel aus, um Cecilia, deren Verstand sich in den letzten Folgen sichtlich erholt hat, aus ihrer Villa zu entfernen und in eine Spezialeinrichtung bringen zu lassen: «Tu salud mental es precaria, mamá. Necesitas ayuda. [...] lo mejor que puedo hacer por ti es enviarte a donde te den la atención y el cuidado que necesitas.»⁵³ Der kaltblütige Joaquín nutzt dementsprechend die (vorübergehende?) Geistesesschläge der bislang die ganze Familie zusammenhaltenden Matriarchin aus, um den strategisch bedeutsamen und identitätsstiftenden Familiensitz wie auch die Rolle als Familienoberhaupt zu usurpieren. Wie in ISABEL sehen die Aussichten für die Familienidentität auch in MONARCA mit Serienende finster aus.

2.6 Zusammenfassung

Die vergleichende Analyse von ISABEL und MONARCA hat offen gelegt, dass elitäre Familien – unabhängig von Epoche, politischem System oder kulturellem Umfeld – identitär stets umkämpfte Gebilde bleiben. Beide Serien inszenieren Familie als identitätsstiftenden Bezugspunkt und Projekt permanenter Selbstbehauptung, dessen Stabilität nur mithilfe von Tradition, Abstammung und strategischer Kontrolle aufrechterhalten werden kann. Doch genau jene Faktoren, die die Familie stärken sollen, legen zugleich ihre strukturelle Fragilität offen: Interkulturelle Begegnungen, skandalauslösende Grenzüberschreitungen und Momente geistiger Schwäche werden zu Angriffspunkten, an denen sich die prekäre Konstruktion familialer Identität zeigt. Die Familien Carranza und Trastámara müssen daher nicht nur äußere Herausforderungen abwehren, sondern vor allem mit ihrer eigenen inneren Widersprüchlichkeit umgehen. Die jeweiligen Beziehungsschließungen, Skandale und Erkrankungen wirken nicht allein auf das Individuum, sondern entfalten systemische Folgen, indem sie die seriell-narrative Geschlossenheit bedrohen, die solche Familien zur Legitimation benötigen. So wird sichtbar, dass das Ideal der unerschütterlichen Dynastie letztlich eine Inszenierung ist, die im Moment des Scheiterns besonders deutlich hervortritt.

53 José M. Cravioto / Fernando Rovzar: «El verdugo» (II.8), in: MONARCA. MEX 2021, min. 36:33–36:54.

3 Weibliche Identitäten

Historische Frauenbilder, kontroverse Geschlechterrollen und Emanzipation in EL MINISTERIO DEL TIEMPO

3.1 Die *condición feminina* in der Geschichte

EL MINISTERIO DEL TIEMPO erschafft in seinen vier Staffeln ein über die Jahrhunderte derart weitverzweigtes, komplexes Serienuniversum, dass die historische Entwicklung der Frau und ihres Status in der Gesellschaft unweigerlich zur Anschauung kommt und Geschlechterrollen serienumspannend oder in Einzelfolgen immerzu mitverhandelt werden. In der Serie treten herausragende weibliche Persönlichkeiten der spanischen – und europäischen – Geschichte wie zum Beispiel Isabel la Católica in «Una negociación a tiempo» (I.4)¹, Isabel II. in «Tiempo de venganza» (I.7)² und Maria Stuart in «Bloody Mary Hour» (IV.3)³ auf, aber

- 1 In der Gerichtssache um den Urheber des ‹Buchs der Türen›, Abraham Levi, tritt sie als Protektorin des Rabbiners auf, der allerdings auf Betreiben des Inquisitors Tomás de Torquemada hingerichtet wird. Vgl. dazu auch das Kapitel I.1 dieser Arbeit. Die Rolle der *reina católica* wird, wie in der Serie ISABEL von Schauspielerin Michelle Jenner gespielt.
- 2 Die Patrouille reist in dieser Episode ins Jahr 1844, um das Leben der frisch proklamierten, erst 13-jährigen Königin Isabel II. zu retten, die ein ehemaliges abtrünniges Ministeriumsmitglied töten will, um die Auflösung des Zeitministeriums zu erwirken.
- 3 In dieser Folge muss die Patrouille die von Maria Tudor veranlasste Ermordung ihrer Halbschwester Elisabeth verhindern, die sonst nicht als *The Virgin Queen* den englischen Thron (1558) besteigen könnte.

auch zahlreiche ‹einfache› Frauen aus der Masse des Volkes, deren weiblicher Aktionsrahmen typisch – oder aber atypisch – für ihre jeweilige Zeit ist, kommen regelmäßig zur Darstellung. Es ergeben sich häufig geschichts- und standortspezifische Kontraste zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Bezug auf das jeweils vertretene Frauenbild, so beispielsweise in der Interaktion zwischen den Patrouillenmitgliedern Alonso de Entrerríos, dem ‹altmodisch-konservativen› Soldaten aus dem 16. Jahrhundert, und Amelia Folch, der ‹progressiven› Studentin aus der barcelonischen Oberschicht des 19. Jahrhunderts. Bisweilen treten die besagten Kontraste sogar figural in Doppelgängercharakteren wie etwa in Alonsos (schüchterner) Ehefrau Blanca im historischen Erzählstrang und seiner äußerlich *identischen* (selbstbewussten) Lebenspartnerin Elena in demjenigen der Gegenwart auf.⁴ All diese narrativen Konfigurationen werfen weiterführende Fragen in Bezug auf die zeitspezifische (Aus-)Gestaltung weiblicher Identitäten, deren Grenzen, Spielräumen und Progression auf, die im Zentrum der vorliegenden Analyse stehen.

Weibliche Identitäten manifestieren sich in Form historischer Frauenbilder, die weibliche Individuen auf bestimmte Rollen in Gesellschaft und Familie zuschreiben, in Kontroversen über ebendiese zumeist patriarchale Strukturen begünstigenden und somit Machtverhältnisse etablierenden Rollenvorstellungen, die sich aus Brüchen innerhalb der etablierten Bilder bzw. aus Ausbruchsversuchen ergeben, das heißt, sie manifestieren sich in einem generellen Streben nach Emanzipation, das gleichzeitig – mit sämtlichen Fort- und Rückschritten – die großen Linien innerhalb der Frauenbewegung mit dem übergeordneten Ziel einer Gleichheit der Geschlechter nachzeichnet. Jene Manifestationen will die folgende Untersuchung exemplarisch anhand wiederkehrender Frauenfiguren, nämlich zweier *Hauptfiguren* aus dem Zeitministerium sowie anhand von in zwei Episoden verhandelten historischen *Frauentypen* und zwei, ebenfalls in Einzelfolgen inszenierten, *konkreten Beispielen* engagierter feministischer Vorreiterschaft herausarbeiten, wobei der zeitliche Fokus auf das 19./20. Jahrhundert gerichtet ist. Bevor sich die Betrachtung aber der Serienhandlung zuwendet, widmet sich die in vier Teile gegliederte Analyse zunächst allgemein und die historischen Vorbedingungen kontextualisierend der Stellung der Frau im kulturellen Gedächtnis Spaniens unter Hinzuziehung der wegweisenden Traktate von Fray Luis de León (*La perfecta casada*, 1583) und Benito Jerónimo Feijoo (*En defensa de las mujeres*, 1726). Daran schließt sich die episodenübergreifende Diskussion von Amelia Folch und Irene Larra unter dem Aspekt eines frühen feministischen bzw. eines queeren Entwurfs von Weiblichkeit an. Es folgt die Untersuchung des historischen Frauenbilds der ‹schuldigen Frau› an den Beispielen der Hexe (Folge «Tiempo de hechizos», III.3) und der Kriminellen/Vampirin (Folge «Separadas

4 Beide Rollen werden von Susana Córdoba gespielt.

por el tiempo», II.10). Abschließend kommt das in ebendieser Episode auch behandelte Emanzipationsmotiv am Beispiel der *Sinsombero*, einer feministisch aktiven Frauengruppe innerhalb der *generación del 27*, und der Vorkämpferin für das Frauenwahlrecht, Clara Campoamor (Folge «La memoria del tiempo», IV.4), zur Sprache.

3.2 Die Frau im kulturellen Gedächtnis Spaniens

Als ein wesentlicher Unterbereich kollektiver Identitäten stellen auch weibliche Identitäten eine im Assmann'schen Verständnis reflexiv gewordene gesellschaftliche Zugehörigkeit⁵ – nämlich die Zugehörigkeit zur Geschlechtergemeinschaft der Frauen – dar, die nicht nur biologisch, sondern insbesondere kulturell, historisch und sozial konstruiert ist und innerhalb kollektiver Erinnerungspraktiken kontinuierlich ausgehandelt und transformiert wird. Eine Besonderheit weiblicher Identitäten besteht darin, dass sie im Fernhorizont des Erinnerns, im kulturellen Gedächtnis, vor allem eine Fremdbestimmung durch männliche Akteure erfahren. Für Spanien stammen die wirkmächtigsten historischen Traktate über ‹die Frau› vom humanistisch geprägten Augustinermönch Luis de León und dem Benediktinermönch Benito Jerónimo Feijoo, einem bedeutenden Vordenker der Aufklärung, die mit *La perfecta casada* (1583) und «En defensa de las mujeres» (1726) zugleich das Spannungsfeld weiblicher Fremddeutungen zwischen normativer Unterweisung und rationaler Verteidigung exemplarisch abstecken.

Fray Luis de León gibt mit der an seine frisch vermählte Nichte adressierten didaktischen Schrift *La perfecta casada* eine christlich-moralische Anleitung für ein ideales Eheleben vor, dessen Verwirklichung der Autor vorrangig im Handlungsbereich der Frau sieht und dieser dementsprechend die hauptsächliche Verantwortlichkeit über dessen Gelingen zuweist.⁶ Während er die Frau als Stütze des Haushalts und der Familie definiert,⁷ schreibt er dem Mann die natürliche Rolle des verständigen Anführers, zu und etabliert dergestalt nicht nur eine räumliche Aufteilung in privaten und öffentlichen Bereich,⁸ wobei die Frau Letz-

5 Vgl. 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, hier: S. 134.

6 Zu Autor und Werk vgl. John A. Jones / Javier San José Lera: «Introduction», in: John A. Jones / Javier San José Lera: *A bilingual edition of Fray Luis de León's La perfecta casada. The role of married women in sixteenth-century Spain*. Lewiston 1999, S. xiii–lviii.

7 Luis de León: *La perfecta casada*. Estudio preliminar, selección y notas de Mercedes Etreros. Madrid 1987, S. 75.

8 Vgl. María Eugenia Fernández Fraile: «Historia de las mujeres en España: Historia de una conquista», in: *La Aljaba* 12 (2008), S. 11–20, hier: S. 12.

terem möglichst fernzubleiben habe,⁹ sondern auch ein klares Machtgefälle zwischen den Geschlechtern. Als ‹Herz› und moralische Instanz des Hauses¹⁰ verkörpert die perfekte Ehefrau nach Luis de León Tugenden wie Schweigsamkeit, Bescheidenheit, Sparsamkeit, Fleiß, Gehorsam gegenüber ihrem Gatten, Keuschheit, Ehrbarkeit und Frömmigkeit.¹¹ Er schreibt sie im kollektiven Gedächtnis seiner Zeit damit klar als passiven und unterwürfigen Part in der ehelichen Beziehung wie auch innerhalb der spanischen Gesellschaft fest – nur vereinzelt erheben sich weibliche Stimmen, wie etwa im 17. Jahrhundert María de Zayas im Prolog zu ihren *Novelas amorosas y ejemplares*¹², gegen diese Verankerung.

Dagegen zeichnet Benito Jerónimo Feijoo im Essay «En defensa de las mujeres», erschienen in seiner Sammlung *Teatro crítico universal*, ein anderes – neues, bis dahin noch nicht allzu weit verbreitetes – Bild von der Frau. Sein Ziel ist es, Vorurteile und gesellschaftliche Ungleichheiten gegenüber dem weiblichen Geschlecht offenzulegen und zu dekonstruieren, indem er die Frau als dem Mann insbesondere intellektuell ebenbürtig herausstellt.¹³ «Mi empeño no es persuadir la ventaja, sino la igualdad.»¹⁴ Er argumentiert, dass die vermeintliche weibliche Unterlegenheit nicht gott- oder naturgegeben, sondern vielmehr eine Folge historischer Entwicklungen ist, die auf sozialen Bedingungen und ungleichen Lernmöglichkeiten¹⁵ beruhen. Dadurch dass Männern, so Feijoo, die Hegemonie innerhalb der Schriftkultur zukommt, beurteilen sie den weiblichen Gegenpart zwangsläufig als negativ – auch weil sie dessen geistige Konkurrenz fürchten. Mit diesen fröhauflärerischen Aussagen bereitet er nicht nur weiblichen Stimmen, wie etwa seiner ‹geistigen Nachfolgerin› Josefa Amar y Borbón¹⁶, den Boden für ein eigenes theo-

9 Vgl. Luis de León: *La perfecta casada*, S. 150f.

10 Vgl. Luis de León: *La perfecta casada*, S. 89–96.

11 Vgl. exemplarisch Luis de León: *La perfecta casada*, S. 153 und S. 166. Vgl. Isabel Sainz Bariaín: «Análisis de las virtudes de la perfecta casada: De los tratadistas a cubillo de Aragón», in: Francisco Domínguez Matito / Juan Manuel Escudero Baztán / Rebeca Lázaro Niso (Hg.): *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Frankfurt a. M. / Madrid 2020, S. 243–260.

12 Vgl. Marta Nogueroles Jové: «Clara Campoamor: una filósofa del derecho», in: Cristina Hermida del Llano (Hg.): *Mujeres con alma española/iberoamericana: Vidas ejemplares con coraje*. Madrid 2021, S. 201–213, hier: S. 204.

13 Vgl. Christian von Tschilschke: «Gegen die Binarität der Geschlechter: Benito Jerónimo Feijoo und sein rationaltheologisches Plädoyer für die Gleichheit der Frauen», in: Ute Gause (Hg.): *Buchreligion und Binarität*. Stuttgart 2025 (im Druck).

14 Benito Jerónimo Feijoo: «Defensa de las mujeres», in: Benito Jerónimo Feijoo: *Teatro crítico universal Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Band 1. Madrid 1728, § 3.

15 Vgl. Feijoo: «Defensa de las mujeres», § 21.

16 Vgl. Christian von Tschilschke: «Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft bei Josefa Amar y Borbón», in: Beatrice Nickel / Hans Fernández (Hg.): *Strategien der Legitimation und Autorisierung. Femmes de lettres in romanischen Literaturen des 17. und 18. Jahrhunderts*. Hannover: Wehrhahn Verlag 2025, S. 187–209.

retisches Schrifttum, sondern eröffnet in den Folgejahrhunderten auch ganz praktisch vielen Frauen den Weg zur Selbstentfaltung. Zwei von ihnen sind die fiktiven Charaktere Amelia Folch und Irene Larra aus *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*.

3.3 Ausbruch aus traditionellen Geschlechterrollen: Amelia Folch und Irene Larra

Amelia, die einzige Tochter von Enric Folch und seiner Ehefrau Carme, entstammt einer wohlhabenden Industriellenfamilie im Barcelona des späten 19. Jahrhunderts. Als sie im Jahr 1880 im Alter von 23 Jahren vom Zeitministerium als Agentin rekrutiert wird, ist sie eine der ersten – wenigen – Studentinnen an der Universität der katalanischen Metropole.¹⁷ Bei ihrem ersten Auftritt in der Folge «*El tiempo es el que es*» (I.1) lernen sie die Zuschauerinnen und Zuschauer bereits als selbstbewusste junge Frau kennen, die ihrem Professor für Spanische Literatur in Bezug auf eine intertextuelle Einordnung des Werks von Lope de Vega mit klugen Argumenten offen widerspricht, bevor dieser seine bloße Autorität als Dozent statt konziser Gegenargumente nutzt, um im Unterricht fortzufahren:

PROFESOR: Por lo tanto, niego la influencia de autor alguno sobre la obra de Lope de Vega, gloria de las letras españolas. El primero bebe de fuentes profanas y Lope en las raíces más profundas de nuestra fe. Digame, señorita.

AMELIA: Perdón, pero la influencia de *El Orlando Furioso* en Lope de Vega es clara ... Sobre todo en el tema de la locura en relación con el amor.

PROFESOR: Tonterías.

AMELIA: Personajes como Rodamonte o el propio Orlando son tomados como modelos ...

PROFESOR: ¿Me dejá continuar con la clase?¹⁸

Tatsächlich wird Amelia wegen ihres breiten Allgemeinwissens und rationalen Denkvermögens die Anführerin der Truppe um Alonso und Julián, später Pacino, die das Team auf Missionen immer wieder mit wichtigen (literatur-)geschichtlichen Detailkenntnissen versorgt. So etwa gibt sie der Patrouille in «*El monasterio del tiempo*» (II.4) Hintergrundinformationen über Napoleons Aufenthaltsort während des Spanischen Unabhängigkeitskriegs¹⁹ und referiert in

17 Zu den ersten historischen Studentinnen Spaniens vgl. weiterführend Consuelo Flecha García: *Las primeras universitarias en España (1872–1910)*. Madrid 1996.

18 Marc Vigil: «*El tiempo es el que es*» (I.1), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2015, min. 5:23–5:51.

19 «PACINO: ¿Napoleón? Pero, ¿no me dijo que no se puede viajar fuera de España? AMELIA: Napoleón estuvo en España durante la guerra ... Y estuvo en Tordesillas ... IRENE: Me encanta esta chica, lo sabe todo.», Jorge Dorado: «*El monasterio del tiempo*» (II.4), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2016, min. 8:12–8:21.

«Tiempo de hechizos» (III.3), bei einem Auftrag um den Schriftsteller Gustavo Adolfo Bécquer, im Vorfeld ausführlich über die Epoche der Romantik²⁰.

Amelias geistige Autonomie spiegelt sich in ihrem Drang nach sozialer Unabhängigkeit wieder. Sie vertritt – für die Zeit, in der sie eigentlich lebt, – eindeutig progressive Vorstellungen hinsichtlich weiblicher Lebensgestaltung, wie sie immer wieder in Gesprächen mit Julián betont. So grenzt sie sich (zunächst) klar vom konservativen Rollentwurf der Ehefrau ab: «¡Pues soy muy moderna, no te creas! Soy la única mujer en la universidad. Y sigo soltera. A mi edad, todas mis amigas están casadas y con hijos.»²¹ Und in Bezug auf ihre Einstellung zur Mutterschaft entgegnet sie: «Bueno, tampoco soy de las que piensan que las mujeres tienen como único objetivo ser madres.»²² Amelias distanzierende bzw. verhaltene Reaktionen sind jedoch nicht gleichbedeutend mit einer kategorischen Ablehnung einer solch traditionellen weiblichen Zukunft, wenngleich sie vor ihren Eltern eine angestrebte Ehe mit Julián fingiert, um ungewollten wiederkehrenden Verkupplungsversuchen von Seiten ihrer strengen Mutter zu entgehen.²³ Denn sie reflektiert eingehend über diese Möglichkeit, zu heiraten und Kinder zu bekommen, als in der letzten Folge der ersten Staffel («La leyenda del tiempo», I.8) bei einer Mission eine Fotografie von Julián und ihr als Ehepaar mit einer kleinen Tochter auftaucht (Abb. 38).

Was Amelia zu einer frühen feministischen Stimme in *EL MINISTERIO DEL TIEMPO* macht, ist ihr Wunsch, als Frau eigenständig und frei zwischen den verschiedenen Alternativen wählen zu können – sie ist insofern eine vehemente Vertreterin weiblicher Selbstbestimmung. Interessanterweise sind die Motive, aus denen sie in der dritten Staffel das Zeitministerium verlässt, ambivalenter Natur: Einerseits handelt es sich um eine vom Schicksal herbeigeführte, nicht frei gefällte Entscheidung, als nämlich ihr Vater plötzlich verstirbt. Andererseits wird Amelia fortan das Familienunternehmen leiten, wie ihr letzter Dialog mit Salvador Martí, dem Leiter des Ministeriums, nahelegt:

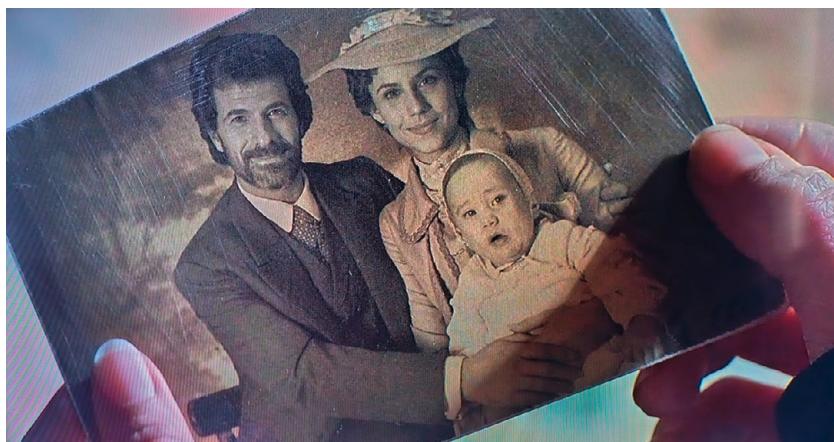
SALVADOR: [...] hay dos maneras de sacar a su familia de la miseria. Casarse con un rico heredero ...

20 «El Romanticismo es la exaltación del yo y de lo subjetivo. De la insatisfacción por un mundo que nos limita. [...] Los románticos prefieren fusionar su alma con una naturaleza agreste y oscura, que es el espejo de sus emociones [...]. (Esa naturaleza misteriosa y tétrica nos acerca a las visiones de ultratumba [...]. Se confunden los límites entre lo real y lo sobrenatural, entre la lógica y la magia, entre la razón y las pesadillas)», Koldo Serra: «Tiempo de hechizos» (III.3), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2017, min. 10:01–10:13. Der eingeklammerte Text von Amelias Worten befindet sich lediglich in der Drehbuchversion, aus der finalen Fassung der Ausstrahlung ist er herausgeschnitten worden.

21 Marc Vigil: «El tiempo es el que es» (I.1), min. 52:03–52:10.

22 Abigail Schaaff: «Separadas por el tiempo» (II.10), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2017, min. 46:14–46:19.

23 Vgl. Jorge Dorado: «Una negociación al tiempo» (I.4), in: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*. E 2015, min. 38:56–42:37.



38 Amelia mit Mann und Kind, «La leyenda del tiempo» (I.8), min. 1:17:11

AMELIA [beginnt zu weinen]

SALVADOR: O levantar el negocio familiar usted sola. Yo prefiero esta segunda, porque eso significa que algún día podrá volver al Ministerio. Tenga.

AMELIA: ¿Qué es esto?

SALVADOR: Bueno es... cierta información sobre puede invertir en Bolsa en los próximos años.

AMELIA: Mi padre quería invertir en globos aerostáticos.

SALVADOR: ¿Zepelines? No, mal negocio. Es mucho mejor invertir en telefonía o electricidad. Siempre dan beneficios. Y en su época es un negocio creciente.²⁴

Damit wird Amelia, trotz der aufgezwungenen äußeren Umstände, zu einer der ersten (Familien-)Unternehmerinnen²⁵ ihrer Epoche – und übersteigt so eindeutig die üblichen Handlungsspielräume ihrer Zeitgenossinnen im öffentlichen Raum.

Auch Irene Larra, die Logistikchefin des Zeitministeriums, ist ihrer Zeit klar voraus. Im Jahr ihrer Rekrutierung als Agentin, 1960, die in der Folge «Tiempo

24 Ignasi Taruella: «Tiempo de esclavos» (III.6), in: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. E 2017, min. 59:55–1:01:01.

25 Zur Geschichte weiblichen Unternehmertums in Spanien vgl. allgemein Santiago Asensio Moreno: *Mujeres emprendedoras entre los siglos XVI y XIX*. Madrid 2017. Zur Inszenierung weiblicher Unternehmerinnen auf der spanischen Bühne (des 18. Jahrhunderts) vgl. weiterführend Beatrice Schuchardt: *Die Anthropologisierung des Ökonomischen in spanischen Komödien, 1762–1805: Vom vir oeconomicus bis zur femina profusa*. Frankfurt a. M. / Madrid 2023.

de venganza» (I.7) näher beleuchtet wird, ist sie 30 Jahre alt und hat, wie auch in der Seriengegenwart, 2015, eine Führungsposition inne: Sie arbeitet damals im Außenministerium und koordiniert dort den gesamten Verwaltungsapparat²⁶ – was ihrem Recruiter und späterem Mentor Armando Leiva einige Respektsbekundungen entlockt:

Eres la primera mujer que consigue llegar tan alto ... Pero te hacen la vida imposible desde que desvelaste al ministro que el Gobernador de la Guinea se está forrando apoyando a empresas británicas. No debiste hacerlo. El ministro se lleva un 50 por ciento de los negocios del Gobernador.²⁷

Die Korruption in höchsten Regierungskreisen der Franco-Ära, die EL MINISTERIO DEL TIEMPO hier anprangert, bringt die Karriere der rechtschaffenen Irene in Gefahr, weshalb sie sich in der besagten Sequenz durch den Sprung von einem mehrstöckigen Gebäude das Leben nehmen will, sodass die Serie zusätzlich zum kriminellen Verhalten des Ministers die toxischen Arbeitsbedingungen und (patriarchalen) Machtstrukturen entlarvt, denen die Frau in dieser Zeit der Diktatur ausgeliefert ist. Doch ist die berufliche Ausweglosigkeit nicht das einzige Problem, weshalb Irene sinnbildlich am Abgrund des Hochhauses steht, wie Leiva weiß:

Sé que vives una vida infeliz con tu marido. Qué infeliz, vacía. Él dice que estás mal de la cabeza. Y tus padres le dan la razón. Quieren un nieto, pero no se los vas a dar. No son buenos tiempos para una mujer como tú, íntegra, independiente, diferente.²⁸

Als lesbische Frau besitzt sie in den 1960er-Jahren keinerlei Spielraum zur Entfaltung ihrer sexuellen Identität.

Dieser Umstand ändert sich in der Gegenwart, in der sie mit der Ärztin Nuria eine langjährige Lebensgefährtin besitzt und, nach der Trennung, mit der kurzzeitigen Leiterin des Zeitministeriums, Susana Torres, in der zweiten Staffel vorübergehend eine Liebesbeziehung eingehet. Doch lebt Irene ihre queere Identität mittlerweile nicht nur offen aus, wie ab der ersten Folge durch den Kuss mit Amelia (die sie jedoch zurückweist) offenbar wird,²⁹ sondern praktiziert darüber hinaus auch eine gewisse sexuelle Freizügigkeit, deren Hintergründe sie Julián bei einem Feierabend-Bier kundtut:

26 Vgl. Jorge Dorado: «Tiempo de venganza» (I.7), in: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. E 2015, min. 5:46–5:49.

27 Jorge Dorado: «Tiempo de venganza» (I.7), min. 5:50–6:04.

28 Jorge Dorado: «Tiempo de venganza» (I.7), min. 6:11–6:28.

29 Vgl. Marc Vigil: «El tiempo es el que es» (I.1), min. 7:51–7:53.

IRENE: Pues no te confundas, porque seré aventurera, pero nunca desleal a mi pareja.

JULIÁN: Ya, ya ... Si te acuestas con alguien en el siglo XIX, tu pareja no ha nacido y por lo tanto no la estás engañando ... ¿Cómo era? Tu juego, tus reglas. [...]

IRENE: Pues, mira, tu tienes otras porque las has elegido. Y yo tengo las mías porque me he pasado más de media vida viviendo con las reglas que me imponían los demás. Pasé mi juventud casada con un hombre que detestaba. Mis padres me obligaron a casarme con él con 17 años. [...]

JULIÁN: Debe ser duro que no te acepten como eres.

IRENE: Ni te lo imaginas. Por eso, cuando Leiva me ofreció cambiar de vida, me juré a mí misma que jamás me arrepentiría de no vivir lo suficiente.³⁰

Irene setzt ihre weibliche Selbstbestimmung konsequent in die Tat um und definiert ihre Identität als lesbische Frau über die Liberalisierung ihres Sexuallebens, wobei die Quantität ihrer Sexualkontakte – in «Cualquier tiempo pasado» (I.5) hat sie in den ‹freizügig-toleranten› 1980ern einen One Night Stand mit einer weiblichen Discobekanntschaft³¹, in «La leyenda del tiempo» (I.8) ein kurzes Verhältnis mit der Schauspielerin Rosita Díaz Gimeno³², in «La memoria del tiempo» (IV.4) zeigt sie Interesse an der bisexuellen Josephine Baker³³ – nicht als reines Lustmotiv, sondern, gemäß ihrer obigen Aussage gegenüber Julián, als Ausdruck eines emanzipatorischen Lebensentwurfs erscheint, der sich angesichts der franquistischen Restriktionen ihrer eigenen Zeit bewusst von traditionellen Geschlechterrollen und heteronormativen Beziehungsmustern absetzt. Doch auch in anderen historischen Perioden sind Frauen Opfer gesellschaftlicher Unterdrückung und Diffamierung.

3.4 Frauenbilder, Frauenschicksale: Die Frau als Hexe und als ‹Vampirin›

Indem die Analyse sich nun mit zwei Untertypen der ‹schuldigen Frau› beschäftigt, tritt sie im Verhältnis zum vorausgehenden Kapitel historisch einen Schritt

30 Jorge Dorado: «Tiempo de venganza» (I.7), min. 20:00–20:57.

31 Vgl. Abigail Schaaf: «Cualquier tiempo pasado» (I.5), in: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. E 2015, min. 1:07:52–1:08:21.

32 Marc Vigil: «La leyenda del tiempo» (I.8), in: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. E 2015, min. 39:04–39:41 und min. 40:43–41:34.

33 Vgl. Anaïs Pareto: «La memoria del tiempo» (IV.4), in: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. E 2020, min. 16:05–17:03. Zu Josephine Baker als weiblich-queerer Ikone vgl. Bennetta Jules-Rosette: *Josephine Baker in art and life: the icon and the image*. Urbana 2007.

zurück, um die am Werke befindlichen Machtmechanismen offenzulegen, die weibliche Identitäten mit den Attributen des Hangs zum Laster und zum Verbrechen versehen, kurz: die Frauen in die Traditionslinie der biblischen Eva³⁴ stellen. Die beiden fokussierten Episoden setzen die Hexe und die kriminalisierte ‚Vampirin‘ in Relation zur Zeitreisemotivik und bieten somit unwirkliche Erklärungsansätze, die für die historischen Gegebenheiten keinen Geltungsanspruch besitzen. Doch ist es gerade diese fantastische Überspitzung, die den Blick auf die weibliche Realität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffnet.

In der Folge «Tiempo de hechizos» (III.3) bekommt das Trio Amelia, Alonso und Pacino den Auftrag, ins Kloster von Veruela ins Jahr 1864, dem damaligen Aufenthaltsort des spanischen Spätromantikers Gustavo Adolfo Bécquer, zu reisen, um die Ursache für das Auftauchen einer zehnten der in Wirklichkeit nur neun *Cartas desde mi celda* zu ergründen.³⁵ Dabei stellt sich heraus, dass die im neuen letzten Brief porträtierte Mencía eine unbeabsichtigt Zeitreisende ist, die von den Bewohnern des nahe gelegenen Dorfs Trasmoz als Hexe diskreditiert – und im Handlungsverlauf bis in den Tod gejagt – wird.³⁶ Mencía wird die Rolle der verfolgten Außenseiterin schon im ersten Wortwechsel zwischen der Patrouille und den Dörflern auferlegt, als Aurelia, die Matriarchin des Ortes, deren Identität verbal gewissermaßen festschreibt: «Es una forastera. No se acerquen a ella. Es una bruja.»³⁷ Ihr Status als Fremde, der gemäß dörflicher Engstirnigkeit grundsätzlich zu misstrauen ist, begünstigt das Aufkommen von – falschen – negativen Gerüchten, die von Aurelia als Wortführerin gezielt geschürt werden:

AURELIA: La forastera lleva demasiado tiempo merodeando por nuestros bosques. Hay que hacer algo con ella antes de que se entere el obispo y nos lo impidía.

FRAU 1: ¿Os parece tan peligrosa?

AURELIA: Pero ¿es que no le has visto la cara?

FRAU 2: ¿Y si nos envenena el agua?

34 Zur misogynen Rezeption von Eva vgl. Helen Schüngel-Straumann: *Eva. Die erste Frau der Bibel: Ursache allen Übels?* Paderborn 2014.

35 Zur fiktionalen Darstellung des Schriftstellers vgl. Anna Isabell Wörsdörfer: «Hexen-Revival. Produktive Bécquer-Rezeption und Gattungsspezifk in Jugendbuch und TV-Serie», in: *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* 5 (2019), S. 53–184.

36 Für eine ausführlichere Analyse der Hexenthematik in dieser Folge vgl. weiterführend Anna Isabell Wörsdörfer: «Discursos brujescos ambivalentes. La bruja como delincuente y como víctima en la serie de televisión EL MINISTERIO DEL TIEMPO», in: Anna Isabell Wörsdörfer (Hg.): *Außenseiterdiskurse – Interdisziplinäre Perspektiven auf ein anhaltend aktuelles Phänomen*, zugleich Dossier von *apropos. Perspektiven auf die Romania* 5 (2020), S. 53–70. Aus dieser Aufsatztstudie sind im Folgenden einige Gedanken sinngemäß übernommen, aber neu perspektiviert worden.

37 Koldo Serra: «Tiempo de hechizos» (III.3), min. 14:33–14:36.



39 Hexenjagd, «Tiempo de hechizos» (III.3), min. 1:02:57

FRAU 3: ¿Y qué hacemos? ¿Cazarla?

AURELIA: Echarla, que se vaya de aquí. Hay que echarla y que no vuelva.

FRAU 2: A mí me ha robado gallinas.³⁸

In dieser Sequenz ist eindrücklich illustriert, wie sich in der allgemeinen Fremdenfeindlichkeit die Frucht vor einer Giftattacke, zunächst noch formuliert als Frage, in einer der nächsten Äußerungen, im Aussagemodus, zu einer Gewissheit entwickelt, dass Mencía eine Hühnerdiebin ist. Bei der Entstehung des Hexereivorwurfs, der hier klar im Kontext rural-bäuerlicher Konflikte steht, bei denen Missernten, Krankheiten von Tier und Mensch einem ‹Sündenbock› angelastet werden,³⁹ überlagern sich zwei Hexenbilder: dasjenige der schadenstiftenden Zau-berin, die etwa die Hühnerfüße für ein schwarzmagisches Ritual verwendet, und das der kräuterkundigen weisen Frau, als die sich Mencía bei der Hilfe für eine schwangere Dörflerin bereits erwiesen hat.⁴⁰ In der Überlagerung ergeben die beiden ein ambivalentes Gesamtbild des historischen WeiblichkeitSENTwurfs als Hexe, der in Mencías konkretem Fall die Frau als Opfer markiert.

Die finale Hexenjagd (Abb. 39), bei der sich der blinde Zorn des bäuerlichen Kollektivs entlädt, führt dazu, dass die Verfolgte an einer Klippe selbst-bewusst,

38 Koldo Serra: «Tiempo de hechizos» (III.3), min. 1:02:30 –01:03:49.

39 Vgl. Robin Briggs: *Witches and Neighbours. The Social and Cultural Context of European Witchcraft*. New York 1996.

40 Zu den unterschiedlich konnotierten Hexenstereotypen vgl. Ingrid Ahrendt-Schulte: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg 1994, bes. S. 28–111.



40 Tanz auf dem Hexensabbat, «Tiempo de hechizos» (III.3), min. 58:31

aber tragisch den Freitod wählt. Mencía erklärt ihre Entscheidung als letzten Ausweg aus ihrem miserablen Frauenschicksal:

MENCÍA: Me odiáis y no me conocéis. Tenéis miedo porque soy distinta.

AURELIA: No tenemos miedo. [...]

MENCÍA: Si la primera mujer de la Creación trastornó el mundo ella sola, ¿por qué no podemos reconstruirlo ahora entre todas?

AURELIA: ¿Y qué piensas hacer? No puedes hacer nada en contra de la fe de nuestro señor.

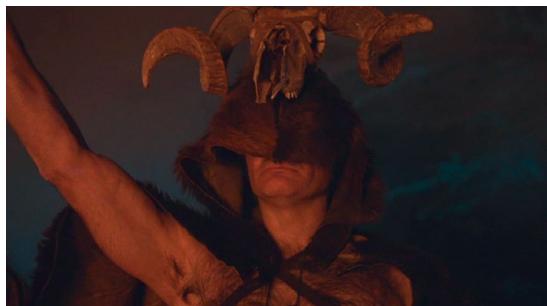
PACINO: ¡Eh! ¡Aquí estoy! ¿No hay huevos a ir a por mí? ¿Cuántos sois? ¿Una docena? ¿Dos? ¿Contra una mujer? ¡Vamos!

MENCÍA: Poco importa escapar. La persecución nunca termina. En todas partes encuentro la misma inquisición. Y en todas ellas, soy culpable.⁴¹

Und dennoch bleibt EL MINISTERIO DEL TIEMPO nicht bei einer einseitigen Darstellung der Hexe als Opfer stehen. Die Aggressoren um Aurelia bilden nämlich eine geheime, einem Satanskult angehörende Sekte, die die Fremde deshalb jagt, damit ihre abjekten Praktiken nicht ans Licht kommen. Auf dem Höhepunkt der Episode feiert das Dorf einen ausschweifenden Hexensabbat (Abb. 40), wie er im frühneuzeitlichen Schrifttum hinlänglich geschildert worden ist.⁴² Die Frauen von Trasmoz, die sich im Laufe der Zeremonie immer mehr entblößen und Ge-

41 Koldo Serra: «Tiempo de hechizos» (III.3), min. 1:02:30 –01:03:49.

42 Vgl. Julio Caro Baroja: *Las brujas y su mundo*. Madrid 1966.



41 Der *macho cabrío*, «Tiempo de hechizos» (III.3), min. 56:34

schlechtsverkehr mit dem anwesenden *macho cabrío*, dem vermeintlichen Teufel, in Wahrheit einem als Ziegenbock maskierten Mann (Abb. 41), anstreben, erfüllen hier das Hexenstereotyp der Teufelshure.⁴³ Sie sind es, die sich – im Gegensatz zu Mencía – als Täterinnen entpuppen, weil die ritualistische Opferung eines Neugeborenen, die Tötung eines männlichen Nachkommen zur Sicherung der weiblichen Oberherrschaft über die Gemeinschaft, den Höhepunkt der Versammlung bilden soll. Damit zeichnet die Serie gerade kein eindimensionales Bild vom historischen Frauentypus der Hexe, wenn auch Mencías ungerechtferigte Verfolgung den größten Stellenwert hat. Auch die Darstellung der ‹Vampirin› folgt keinem einfachen Muster.

Die Folge «Separadas por el tiempo» (II.10) stellt den historischen Kriminalfall der *vampira del Raval*, der verurteilten Enriqueta Martí, ins Zentrum, die als Kindesentführerin und Serienmörderin im Barcelona der Jahrhundertwende in die Geschichte eingegangen ist.⁴⁴ EL MINISTERIO DEL TIEMPO konstruiert über das Motiv der Zeitreise einen intertemporalen Fall von Kidnapping und Verbrecherjagd⁴⁵ samt dem Versuch der jüngeren Enriqueta, ihr älteres Ich von den Untaten abzubringen, doch kann die ‹Vampirin› ihrem historisch festgeschriebenen Schicksal nicht entgehen und nimmt sich, in der Version dieser Episode, in der Gefängniszelle selbst das Leben. Enriqueta wird im Verlauf der Handlung unmissverständlich als Täterin vorgeführt, die zwei Zwillingsmädchen in ihrer

43 Vgl. Ahrendt-Schulte: *Weise Frauen – böse Weiber*, S. 66–82.

44 Vgl. Elsa Plaza: *Desmontando el caso de la vampira del Raval. Misoginia y clasismo en la Barcelona modernista*. Barcelona 2014 und Jordi Corominas i Julián: *Barcelona 1912. El caso Enriqueta Martí*. Madrid 2014. Der Fall von Enriqueta Martí ist auch mehrfach fiktional verarbeitet worden; zu nennen sind etwa Marc Pastors historischer Roman *La mala dona* (2008), Iván Ledesmas, Miguel Ángel Parras und Jandro González' Graphic Novel *La Vampira de Barcelona* (2017) und Albert Guinovarts prämiertes Musical *La Vampira del Raval* (2013).

45 Auch der 1986 in Madrid für Aufruhr sorgende Skandal um Dr. Madrigal und die verschwundenen Kinder, die ärmeren Familien direkt nach der Geburt geraubt wurden, um reicherer Familien zur Adoption freizugeben, wird in «Separadas por el tiempo» in einen Kausalzusammenhang mit der *vampira del Raval* gebracht.

Wohnung gefangen hält, in der sich auch mehrere Behältnisse makabren Inhalts – wohl Knochen, Blut – befinden, mit denen sie sich offenbar als okkulte Heilerin verdingt. Die Nähe zur (frühnezeitlichen) Hexe ist hier zum Teil noch gegeben. Amelia klärt ihre Kollegen über die Hintergründe für Enriquetas Beinamen der ‹Vampirin› auf, der genau in dieser Zeit eine Bedeutungserweiterung⁴⁶ erfährt und nicht mehr nur auf den untoten Blutsauger der Legenden beschränkt ist:

Por lo poco que me ha dado tiempo a leer, al parecer, la Vampira vendía la sangre de los niños pequeños a los ricos, enfermos de tuberculosis... Pensaban que así de curarían.⁴⁷

Bei aller dokumentarischen Einordnung als Verbrecherin folgt die Serie aber dennoch spürbar einer jüngeren kriminalhistorischen Interpretationsrichtung, nach der das Ausmaß der Vergehen der *vampira del Raval* deutlich geringer ausfällt – und es allen voran die zeitgenössische, männlich dominierte Boulevardpresse (Abb. 42) gewesen ist, die diese ‹schwarze Legende› ausschmückte und ausbeutete, die ebenfalls in der Folge reichlich inszeniert wird.

In der Tat stellt «Separadas por el tiempo» Enriqueta daneben auch als Opfer der sozialen Lebensumstände dar. So kommentiert Alonso bei der Tatortbegehung die Schäbigkeit ihrer Wohnung: «Aquí dentro huele a maldad»⁴⁸. Enriquetas Dasein ist vor allem von Verlusten geprägt – ein Schicksal, was sie mit zahlreichen Frauen ihrer sozialen Klasse an der Wende des 19./20. Jahrhunderts teilt: Den festen Halt in der Gesellschaft verliert sie, als Amelia sie als Dienstmädchen entlässt, weil sie sie beim Stehlen überrascht hat.⁴⁹ Armut verleitete die Verzweifelte zu diesem Schritt und die Konsequenzen des Verlusts ihrer Anstellung treiben sie in noch tiefere Armut, wie die junge Enriqueta über ihr älteres Ich erfahren hat:

Mi hijo morirá de hambre, porque seré tan pobre y estaré tan famélica que de mis pechos no saldrá leche. Los que escribirán sobre mí dirán que ahí será cuando me volveré loca.⁵⁰

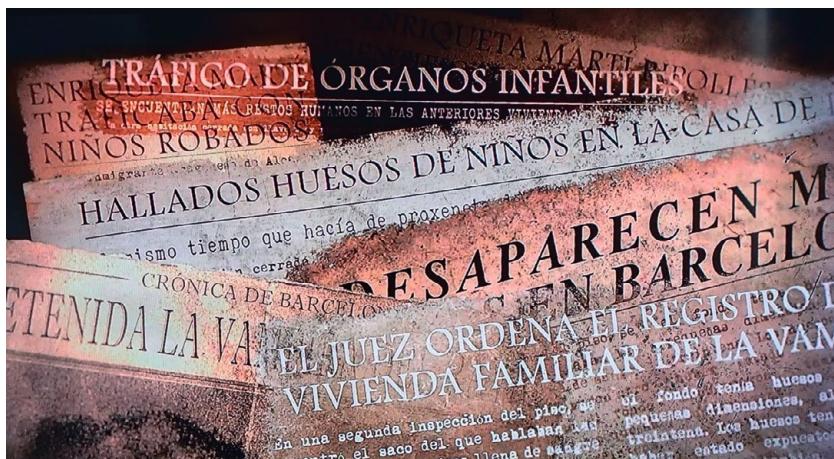
46 Neben dem traditionellen Gebrauch von ‹Vampir› für einen Untoten, dient der Begriff unter dem Einfluss Voltaires ab Ende des 18. Jahrhunderts zur metaphorischen Etikettierung von Geschäftsleuten, die den Menschen sinnbildlich das Blut aussaugen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein Vampir ein Mensch, der sich (sexuellen) Perversionen, insbesondere der Nekrophilie und Leichenschändung, hingibt, und schließlich setzt sich der Name ‹Vamp› für Schauspielerinnen durch, die oftmals in der Rolle der *Femme fatale* auftreten. Vgl. Sabine Jarrot: *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle. De l'Autre à un autre soi-même*. Paris 1999, S. 43. Enriqueta fällt gewissermaßen unter die dritte Kategorie, die bei ihr gefundenen Knochen könnten von Leichen stammen.

47 Abigail Schaaff: «Separadas por el tiempo» (II.10), min. 27:29–27:40.

48 Abigail Schaaff: «Separadas por el tiempo» (II.10), min. 25:32–25:33.

49 Vgl. Abigail Schaaff: «Separadas por el tiempo» (II.10), min. 21:29–21:30.

50 Abigail Schaaff: «Separadas por el tiempo» (II.10), min. 31:49–32:03.



42 Zeitungsmeldungen zum Fall, «Separadas por el tiempo» (II.10), min. 20:36

Aufgrund ihres sozialen Elends befindet sich die junge Frau in einem Teufelskreis, bei dem sie ihr Kind verliert, was sie schließlich eine kriminelle Laufbahn einschlagen lässt. Die Perspektiv- und Hoffnungslosigkeit angesichts der miserablen Lebensumstände, die das damalige Spanien alleinstehenden Frauen aus bescheidenen Verhältnissen Anfang des 20. Jahrhunderts bietet, lassen Enriqueta kaum Spielraum für Selbstbestimmung, wodurch sie gezwungen ist, fragwürdige Entscheidungen zu treffen, die sie immer weiter an den Rand der Gesellschaft drängen und sie erst zur *vampira del Raval* machen. Für die Verbesserung der weiblichen Situation kämpfen, wenige Jahre zeitversetzt, Frauen aus privilegierteren Schichten.

3.5 Das Emanzipationsnarrativ: Historische Vordenkerinnen des 20. Jahrhunderts

In der Folge «Separadas por el tiempo» kommen die besagten Initiativen in Nebenhandlungen zur Darstellung: Eines der von Enriqueta gekidnappten Mädchen, Julia, das sie in die Zukunft entführt, ist die Zwillingsschwester von Teresa Méndez, einer (unbekannten) Vertreterin der Sinsombrero, jener kurzzeitig aufblühenden Frauenbewegung im Umfeld der 27er-Generation Anfang der 1930er-Jahre. Der intertemporale Störfall hinsichtlich der *vampira del Raval* wird dem Zeitministerium bekannt, als Julia als Erwachsene in der Seriengegenwart in der Ausstellung «Ellas: El papel de la mujer en la lucha por los derechos sociales en España» von ihren Schülern auf einem Foto von 1930 im Beisein Irenes erkannt

wird. Kurz zuvor referiert Julia vor ihrer Klasse über Clara Campoamor, der Spanien die Einführung des Frauenwahlrechts im Jahr 1931 (Durchführung: 1933) verdankt. Clara Campoamor hat als Nebenfigur in der Folge «La memoria del tiempo» (IV.4) mehrere kleine Auftritte.

EL MINISTERIO DEL TIEMPO betont die Tatsache, dass die Sinsombrero trotz ihrer großen Verdienste für die weibliche Emanzipation in der Gegenwart aus dem kollektiven Gedächtnis Spaniens verschwunden sind. Vergessen sind ihre kulturellen Veranstaltungen im Lyceum Club Femenino, in dem sich Denkerinnen und Künstlerinnen in den 1920ern/1930ern durch engagiertes Empowerment in der freien Entfaltung ihrer weiblichen Identität gegenseitig unterstützten.⁵¹ Das Zeitministerium ruft die jungen Frauen durch den Eingangsdialog beim Fernsehpublikum wieder (kommunikativ) ins Gedächtnis:

SALVADOR: Las Sinsombrero.

IRENE: [...] Completamente olvidadas por la Historia. Por exiliadas tras la guerra ... Y por ser mujeres.

SALVADOR: Margarita Manso, Maruja Mallo, Rosa Chacel, María Zambrano, María Teresa León ... Las llamaban las Sinsombrero porque como signo de rebeldía una vez cruzaron la Puerta del Sol sin el sombrero puesto, como era costumbre en las clases altas.⁵²

Indem Salvador fünf ihrer Vertreterinnen beim Namen nennt, zollt er ihnen für ihr mutiges Eintreten für die weibliche Sache, begleitet von aufsehenerregenden rebellischen Aktionen, mit denen sie Sichtbarkeit erlangten, jenen Respekt, der ihnen bis in die Jetzzeit verwehrt geblieben ist. Und indem die Serie als solche die Fotoausstellung über diese frühen Feministinnen als Rahmen für den *cold open* der Episode nutzt, weist sie ihnen nicht nur einen herausgehobenen Platz zu, sondern inszeniert für sie auch einen – wenn auch temporären – *lieu de mémoire*, ein mobiles kulturelles Archiv, was ihr Andenken wieder zu einer lebendigen Erinnerung werden lässt. Ein anderer Teil der Ausstellung ist Clara Campoamor gewidmet.

Vor einem Foto der spanischen Frauenrechtlerin hält Julia einflammendes Plädoyer vor ihren Schülern und gibt so zentrale Informationen zu deren Leben und Errungenschaften preis:

JULIA: Clara Campoamor fue una política madrileña que defendió los derechos de la mujer. Su trabajo fue fundamental para que las mujeres pudieran votar en España.

51 Tània Balló: *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona 2016.

52 Abigail Schaaff: «Separadas por el tiempo» (II.10), min. 9:45–10:13.

MÄDCHEN: ¿Las mujeres no podían votar? [...] ¿Y por qué?

JULIA: Pues, porque desde que el mundo es mundo, el hombre siempre ha estado más cómodo tomando las decisiones solo, mientras la mujer hacía la comida en casa.

JUNGE: Mi madre cocina en casa porque a mi padre se le quema todo.

JULIA: Pues gracias a mujeres como ella, tu madre puede votar y hacer muchas más cosas aparte de cocinar. Y ya puestos, podría decirle a tu padre que se comere un libro de cocina. [...] Clara Campoamor fue una mujer muy moderna, que pensaba que en la vida todo era cosa de dos: de hombres y de mujeres. Tanto en el hogar como en el trabajo, como en la política ...⁵³

Damit revidiert Clara Campoamor dezidiert jenes Bild, das Luis de León von der Frau in ihrer alleinigen Rolle als Hausfrau und Mutter entwickelt hatte, und setzt durch ihr eigenes unermüdliches Handeln dasjenige Bild in die Tat um, das Feijoo von ihr als dem Mann ebenbürtiger Akteurin entwarf. Mit ihrer politischen und publizistischen Tätigkeit demonstriert sie genau diese Positionen: Als Anwältin, Abgeordnete der verfassungsgebenden Versammlung und hartnäckige Verfechterin des Frauenwahlrechts,⁵⁴ über dessen Durchsetzung sie später das Werk *El voto femenino y yo: Mi pecado mortal* (1936) veröffentlicht, tritt sie für die Gleichheit der Geschlechter ein, wie sie in ihrer Rede vom 1. Oktober 1931 nach der erfolgreichen Abstimmung im Parlament einmal mehr unterstreicht: «Los sexos son iguales, lo son por naturaleza, por derecho y por intelecto; pero además, lo son porque ayer lo declarasteis.»⁵⁵ Auch in ihren späteren essayistischen Schriften, wie etwa im Artikel «La mujer quiere alas», in dem sie US-amerikanischen Kriegspilotinnen ein Denkmal setzt, verteidigt sie die Notwendigkeit einer selbstbewussten Rolle der Frau innerhalb der Gesellschaft, deren im Titel genannte Flügel auch sinnbildlich zu verstehen sind: «Volar de verdad, para quien durante siglos voló sólo con la imaginación, ha de ser la más tentadora aventura de muchas mujeres»⁵⁶, «Lo cierto es que Icaria no renuncia a reiterar su ascención hacia el éter.»⁵⁷ Durch die Emanzipation gelingt es der Frau, frei zu immer neuen Höhen aufzusteigen.

In der Episode «La memoria del tiempo», in der Irene in der Haupthandlung im Jahr 1937 mit Pacino und Alonso in Paris eine Unregelmäßigkeit im Schaf-

53 Abigail Schaaff: «Separadas por el tiempo» (II.10), min. 1:50–2:33.

54 Vgl. Nogueroles Jové: «Clara Campoamor: una filósofa del derecho», S. 211.

55 Clara Campoamor: *Intervención del día 1 de octubre 1931 en el debate sobre el artículo 34 de la Constitución*, o.S.

56 Clara Campoamor: «La mujer quiere alas», in: Clara Campoamor: *La mujer quiere alas y otros ensayos*. Sevilla 2019, S. 53–60, S. 58.

57 Clara Campoamor: «La mujer quiere alas», S. 55.

fen des spanischen Malers Pablo Picasso aufzuklären hat, tritt Clara Campoamor bei mehreren Gelegenheiten *in persona* auf.⁵⁸ Die Sequenzen, in denen sie auf die emanzipierte Irene, eine große Bewunderin ihres Einsatzes für die Rechte der Frau, trifft, werfen drei bedeutungsvolle Schlaglichter auf Campoamors historische Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft und reflektieren ihr feministisches Engagement solchermaßen noch einmal in einem umfassenden Rahmen. Die erste Begegnung zwischen Clara Campoamor und Irene findet bei Nacht statt, als Erstere von einem männlichen Dieb überfallen wird und die Ministeriumsagentin ihr erfolgreich zu Hilfe eilt.⁵⁹ Hier wird in der unterstützenden Aktion zwischen den beiden Frauen *das performativ* umgesetzt, für das Campoamor in ihrer spanischen Heimat seit Jahren eingetreten ist: weibliche Selbstermächtigung und Behauptung gegen das männliche Subjekt, die Verkörperung des patriarchalen Dominanzsystems. Bei ihrer zweiten Begegnung liegt der Fokus auf Campoamors Vergangenheit, denn beide diskutieren die Ambivalenzen, die die positive Entscheidung über das Frauenwahlrecht nach sich gezogen hat:

IRENE: «Mi pecado mortal: el voto femenino y yo». Me encanta. Ese día fue un día histórico.

CLARA CAMPOAMOR: Y mi final como disputada. Tras lograr que todas las mujeres pudiéramos votar, todo el mundo me dio la espalda. Derechas e izquierdas. Lo más triste fue que Victoria Kent luchara en contra del voto femenino. Una mujer jamás debe hacer eso.⁶⁰

Ist das Recht zur Stimmabgabe bei Wahlen eine generelle weibliche Errungenschaft, bedeutet es für Campoamor – als exponierter Reizfigur aller parteilichen Lager – persönlich das Ende ihrer politischen Karriere. Zudem macht sie mit der Erwähnung der Frauenwahlrechtsgegnerin Victoria Kent⁶¹ auf die Gefahren aufmerksam, denen weibliches Emanzipationsstreben auch vonseiten einiger Frauen selbst immerzu ausgesetzt ist, was gleichzeitig eine Mahnung für die Gegenwart darstellt. Die dritte Begegnung⁶² weist auf Clara Campoamors Zukunft voraus, denn Irene gibt ihr bei ihrem Abschied aus Paris den Rat, nicht nach Spanien zu-

58 Nach Beginn des Bürgerkriegs hält sich Clara Campoamor nachweislich kurzzeitig in Paris auf, bevor sie ins südamerikanische Exil geht. Vgl. «Clara Campoamor Rodríguez, un coherente ascenso político», in: Javier Fenández Aguado / Lourdes Molinero (Hg.): *La Sociedad Que No Amaba a Las Mujeres: La Respuesta de 60 Mujeres a Las Dificultades Que les Impuso la Sociedad*. Madrid 2012, o.S.

59 Vgl. Anaís Pareto: «La memoria del tiempo» (IV.4), min. 23:00–24:02.

60 Anaís Pareto: «La memoria del tiempo» (IV.4), min. 27:13–27:40.

61 Zu ihrem politischen Wirken vgl. María Luisa Balaguer Callejón: «Victoria Kent: vida y obra», in: *Anuario de derecho parlamentario* 21 (2009), S. 17–34.

62 Vgl. Anaís Pareto: «La memoria del tiempo» (IV.4), min. 50:30–51:53.

rückzukehren, sondern sich in Buenos Aires niederzulassen.⁶³ Mit *La révolucion epañola vista por una republicana* (1940) und den Biografien über Concepción Arenal und Sor Juana Inés de la Cruz benennt Irene künftige Werke aus der Feder von Campoamor, die ihren überzeugten Kampf für die Rechte der Frau und die selbstbestimmte Ausgestaltung weiblicher Identitäten fortführen. Clara Campoamors Wirken ist somit die gelebte Emanzipation.

63 Vgl. Carole Viñals: «Clara Campoamor en Buenos Aires (1938–1955): Un feminismo transnacional», in: *Romance Studies* 38.2 (2020), S. 106–116.

Bibliografie

1 Serien

- EL MINISTERIO DEL TIEMPO, creado por Pablo Olivares y Javier Olivares. 4 Staffeln. E: Onza Partners / Cliffhanger / Globomedia 2015–2020.
- FRONTERA VERDE, creado por Diego Ramírez Schrempp, Mauricio Leiva-Cock y Jenny Ceballos. 1 Staffel. CO: Dynamo Producciones 2019.
- ISABEL, creado por Javier Olivares. 3 Staffeln. E: Diagonal TV 2012–2014.
- LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ, creado por Laura Beloso y David Bermejo. 2 Staffeln. E: Globomedia 2012–2013.
- MONARCA, creado por Diego Gutiérrez. 2 Staffeln. MEX: Ventanarosa / Lemon Studios / Stearns Castle 2019–2021.

2 Weitere Primärquellen

- Campoamor, Clara: «La mujer quiere alas», in: Clara Campoamor: *La mujer quiere alas y otros ensayos*. Sevilla 2019, S. 53–60.
- Campoamor, Clara: *Intervención del día 1 de octubre 1931 en el debate sobre el artículo 34 de la Constitución*.

De Espinosa, Bernardo: *Calenda 1526–1564*, abrufbar unter: pablouria.es: <https://is.gd/OKX1yQ> (Zugriff: 1.8.2025).

De León, Luis: *La perfecta casada*. Estudio

preliminar, selección y notas de Mercedes Etreros. Madrid 1987.

Feijoo, Benito Jerónimo: «Defensa de las mujeres», in: Benito Jerónimo Feijoo: *Teatro crítico universal Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Band 1. Madrid 1728.

Martín Cerezo, Saturnino: *La perdida de Filipinas*. Edición de Juan Batista. Madrid 1992.

Pando, Carlos de / Schaaff, Anaïs: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. Capítulo 15v6, «Tiempo de valientes I», abrufbar unter: rtve.es: <https://is.gd/4QMLc6> (Zugriff: 17.07.2025).

Pando, Carlos de / Schaaff, Anaïs / Olivares, Javier: EL MINISTERIO DEL TIEMPO. Capítulo 16v5, «Tiempo de valientes II», abrufbar unter: rtve.es: <https://is.gd/5nqffx> (Zugriff: 17.07.2025).

Román, Antonio: LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS. E 1945.

3 Sekundärliteratur

Ahrendt-Schulte, Ingrid: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg 1994.

Arellano-Plaza, Melchor, et al.: «Mezcal pro-

- duction in Mexico: Between tradition and commercial exploitation», in: *Frontiers in Sustainable Food Systems* 6 (2022), S. 1–16.
- Asensio Merino, Santiago: *Mujeres emprendedoras entre los siglos XVI y XIX*. Madrid 2017.
- Assmann, Aleida / Jeftic, Karolina / Wappler, Friederike: «Einleitung», in: Aleida Assmann / Karolina Jeftic / Friederike Wappler (Hg.): *Rendezvous mit dem Realen: Die Spur des Traumas in den Künsten*. Bielefeld 2014, S. 9–23.
- Assmann, Aleida / Friese, Heidrun: «Einleitung», in: Aleida Assmann / Heidrun Friese (Hg.): *Identitäten*. Frankfurt a. M. 1998, S. 11–23.
- Assmann, Jan: «Kulturelle Identität und politische Imagination», in: Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2018, S. 130–160.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2018.
- Azcona, Tarsicio de: «Isabel y la reconquista de Granada», in: Tarsicio de Azcona: *Isabel la Católica. Estudio crítico de su vida y su reinado*. Madrid 1993, S. 632–702.
- Balaguer Callejón, María Luisa: «Victoria Kent: vida y obra», in: *Anuario de derecho parlamentario* 21 (2009), S. 17–34.
- Balló, Tània: *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona 2016.
- Baring-Gould, Sabine: *The book of were-wolves. Being an account of a terrible superstition*. New York 1973.
- Beccera, América: «El estudio de la narcocultura mexicana: trayectoria y enfoques», in: *Aisthesis* 73 (2023), S. 24–48.
- Beck, Emily S.: «Religious medievalisms in RTVE's ISABEL», in: Janice North / Karl Christian Alvestad / Elena Woodacre (Hg.): *Premodern rulers and postmodern viewers*. Cham 2018, S. 159–178.
- Bernecker, Walther L.: «Menschenrechte und Korruption zwischen Autoritarismus und Demokratie», in: Walther L. Bernecker / Marianne Braig / Karl Hözl / Klaus Zimmermann (Hg.): *Mexiko heute. Politik – Wirtschaft – Kultur*. Frankfurt a. M. 2004, S. 217–239.
- Bertrand, Mickaël: *L'histoire racontée par les séries*. Paris 2022.
- Bobineau, Julien / Türschmann, Jörg (Hg.): *Quotenkiller oder Qualitätsfernsehen? TV-Serien aus französisch- und spanischsprachigen Kulturräumen*. Wiesbaden 2022.
- Bowen, Sarah: «From the fields to your glass», in: Sarah Bowen: *Divided spirits: Tequila, Mezcal, and the politics of production*. Oakland 2015, S. 41–73.
- Brenden, Simon: «La presencia de Lope de Vega en EL MINISTERIO DEL TIEMPO», in: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 24 (2018), 75–93.
- Briggs, Robin: *Witches and Neighbours. The Social and Cultural Context of European Witchcraft*. New York 1996.
- Brinker, Felix: «Seriality, Culture Industry, and Digital-Era Popular Culture», in: Felix Brinker: *Superhero Blockbusters. Seriality and Politics*. Edinburgh 2022, S. 23–58 und Robert Fajen (Hg.): *Serialität in der italienischen Kultur*. Berlin 2019.
- Brown, Julia: «FRONTERA VERDE / GREEN FRONTIER (2019): Amazonia from social media to Netflix», in: *Mediático* 6.10.2019, o. S.
- Brylla, Wolfgang / Schmidt, Maike: «Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen des Regionalkrimis. Zur Einleitung», in: Wolfgang Brylla (Hg.): *Der Regionalkrimi: Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen*. Göttingen 2022, S. 9–18.
- Bühler, Benjamin: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016.
- Buell, Lawrence: «Toxic Discourse», in: *Critical Inquiry* 24.3 (1998), S. 639–665.
- Buell, Lawrence: *The environmental imagination: Thoreau, nature writing and the*

- formation of American culture.* Cambridge 1995.
- Bunnik, Benoît: «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.
- Burguière, André: «Von der Genealogie zum Familienfoto», in: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Formen familialer Identität.* Wien 2002, S. 13–33.
- Caillois, Roger: *Au cœur du fantastique.* Paris 1965.
- Camarena Laucirica, Julio: «Mitología del lobo en la Península Ibérica», in: Jean-Pierre Etienne (Hg.): *La leyenda: Antropología, historia, literatura. La légende: Anthropologie, histoire, littérature,* Madrid 1989, S. 269–289.
- Caro Baroja, Julio: *Las brujas y su mundo.* Madrid 1966.
- Casajosa Virino, Concepción: «Back to the Eighties: Nostalgia and the ‹transition culture›» in *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*, in: *Hispanic Research Journal* 21.1 (2020), S. 38–52.
- Casajosa Virino, Concepción: «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.
- Castex, Pierre-Georges: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant.* Paris 1951.
- «Clara Campoamor Rodríguez, un coherente ascenso político», in: Javier Fenández Aguado / Lourdes Molinero (Hg.): *La Sociedad Que No Amaba a Las Mujeres: La Respuesta de 60 Mujeres a Las Dificultades Que les Impuso la Sociedad.* Madrid 2012, o.S.
- Coenen-Huther, Josette: *La mémoire familiale. Un travail de reconstruction du passé.* Paris 1994.
- Coleman, David: «A divided city, a shared city», in: David Coleman: *Creating Chris-tian Granada. Society and religious cul-ture in an old-world frontier city, 1492–1600.* Ithaca 2003, S. 50–72.
- Corominas i Julián, Jordi: *Barcelona 1912. El caso Enriqueta Martí.* Madrid 2014.
- De la Vega Viguera, Enrique: «El sitio de Ba-ler: Los últimos de Filipinas», in: *Bole-tín de la Real Academia Sevillana de Bue-nas Letras: Minervae Baeticae* 27 (1999), S. 43–55.
- Del Campo Cañizares, Elpidio / Lara Gonzá-lez, Alicia de: «Corporate strategy in Spa-nish broadcasters through their series», in: *Revista de Comunicación Vivat Acade-mia* 134 (2016), S. 23–47.
- Dröscher, Barbara: *Telenovelas. Ein melodra-matisches Genre im Wandel. Die kolum-bianische Telenovela in Zeiten des Strea-mings.* Berlin 2025.
- Dube, Juliana: «Behinderung (in der Kin-der- und Jugendliteratur)», abrufbar un-ter: kinderundjugendmedien.de: <https://is.gd/qXAYTt> (Zugriff: 06.08.2025).
- Eco, Umberto: «Tipologia della ripetizione», in: Umberto Eco: *Sugli specchi e altri saggi.* Mailand 1985, 125–146.
- Eco, Umberto: *Opera aperta.* Mailand 1962.
- Edelmayer, Friedrich: «Die spanische Mo-narchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474–1700)», in: Pedro A. Barceló (Hg.): *Kleine Geschichte Spaniens.* Stuttgart 2004, S. 123–207.
- Edgerton, Gary R. / Rollins, Peter C. (Hg.): *Television histories. Shaping collective me-emory in the media age.* Kentucky 2001.
- Ehalt, Hubert Christian: «Familiale Identi-tät vom ‹ganzen Haus› zum Single-Haus-halt», in: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Formen familialer Identität.* Wien 2002, S. 7–12.
- Erl, Astrid: «Medium des kollektiven Ge-dächtnisses: Ein (erinnerungs-)kultur-wissenschaftlicher Kompaktbegriff», in: Astrid Erl / Ansgar Nünning (Hg.): *Me-dien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifik.* Berlin 2004, 3–22.

- Erl, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): *Literatur, Erinnerung, Identität*. Trier 2003.
- Evan Davis, Mark: «History, National Myth and Melodrama in TVE's ISABEL (2012–2014)», in: *Miríada Hispánica* 17, S. 111–129.
- Fend, Helmut: «Das Konzept der Identität», in: Helmut Fend: *Identitätsentwicklung in der Adoleszenz*. Bern 1991.
- Fernández Álvarez, Manuel: *Johanna die Wahnsinnige*. München 2008.
- Fernández Fraile, María Eugenia: «Historia de las mujeres en España: Historia de una conquista», in: *La Aljaba* 12 (2008), S. 11–20.
- Fernández Pérez, José Abel: «Los últimos de Filipinas: el sitio de Baler», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 359–364.
- Ferrer Calle, Javier: «Yo no soy tu papa». Masculinidades y corrupción en las series mexicanas CLUB DE CUERVOS (Alazraki 2015–2019) y MONARCA (Gutiérrez 2019–2021)», in: Maribel Cedeño Rojas / Javier Ferrer Calle / Daniela Kuschel (Hg.): *Culturas del 'streaming' a ambos lados del Atlántico*. Heidelberg 2025, S. 91–104.
- Flecha García, Consuelo: *Las primeras universitarias en España (1872–1910)*. Madrid 1996.
- Flys Junquera, Carmen / Marrero Henríquez, José Manuel / Barella Vigal, Julia (Hg.): *Ecocriticas. Literatura y medio ambiente*. Frankfurt a. M. 2010.
- Fondebrider, Jorge: «Portugal y España», in: Jorge Fondebrider: *Historia de los hombres lobo*. Madrid 2004, S. 251–260.
- Fondebrider, Jorge: «Loberos», in: Jorge Fondebrider: *Historia de los hombres lobo*. Madrid 2004, S. 261–272.
- Formoso, Finocha: «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.
- Fradegadi, Mauro: «TEEN WOLF. Licantropia e adolescenza. Temi e figure», in: *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico. Research Journal on the Fantastic* 4 (2016), S. 79–106.
- Francescutti, Pablo: «Reseña audiovisual: 1898: LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS», in: *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research* 1 (2017), S. 1–10.
- Freán Campo, Aitor: «El Urco en Galicia y Asturias: análisis y caracterización», in: *Boletín de Literatura Oral* 10 (2020), S. 75–86.
- Freán Campo, Aitor: «El mito del hombre lobo en la antigüedad», in: *Flor II* 30 (2019), S. 47–68.
- Friedrich, Andreas: «Krieg», in: Ralf von den Hoff et al.: *Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht*, 28.07.2015, online unter: [hsozkult.de: https://is.gd/zvPkdb](https://is.gd/zvPkdb) (Zugriff: 13.07.2025), S. 59–66.
- Frost, Brian J.: «The Werewolf Phenomenon», in: Brian J. Frost: *The essential guide to werewolf literature*. Madison 2003, S. 3–29.
- García-Muñoz, Nuria / Fedele, Maddalena: «Television fiction series targeted at young audience: Plots and conflicts», in: *Comuniar. Scientific Journal of Media Literacy* 37 (2011), S. 133–140.
- García Sanjuán, Alejandro: «La distorsión de Al-Andalus en la memoria histórica española», in: *Intus-Legere Historia* 7.2 (2013), S. 61–76.
- Gélis, Jacques: «Zur historischen Anthropologie der Geburt», in: Hubert Christian Ehalt (Hg.): *Formen familialer Identität*. Wien 2002, S. 35–42.
- Girón Garrote, José: «La política española: de la Gloriosa del 68 al Desastre del 98», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 23–34.
- Glotfelty, Cheryll / Fromm, Harold (Hg.): *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. Athens 1996.
- Gordillo Álvarez, Immaculada: «La come-

- dia 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.
- Grande del Brío, Ramón: *El lobo ibérico. Biología y mitología*. Madrid 1984.
- Gross, Toomas: «Mezcal and mexicanness: The symbol and social connotations of drinking in Oaxaca», in: *Folklore* 59 (2014), S. 7–28.
- Guerrero Ortega, Alfonso: «De espejos y libros. EL MINISTERIO DEL TIEMPO. 2x01: ‹Tiempo de leyenda›», in: *Hélice* 2 (2016), S. 81–87.
- Hahn, Hans Henning: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt a. M. 2002.
- Hamilton, Michelle M.: «Hostile histories: Isabel and Fernando in Jewish and Muslim Narratives», in: Hilaire Kallendorf (Hg.): *A Companion to the Queenship of Isabel la Católica*. Leiden 2023, S. 213–231.
- Hellekson, Karen: *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Ashland 2013.
- Hernández Corchete, Sira: «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.
- Hernández Solís, Soledad / García Lara, Germán Alejandro / Hernández Solís, Irma / Ocaña Zúñiga, Jesús / Albores Arguello, Mauricio: «Voces homosexuales ... descubrirse en colectivo: desafío a la familia y la sociedad cisheteropatriarcal», in: *LATAM. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades* 6.4 (2025), S. 778–793.
- Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991.
- Hobsbawm, Eric: «Introduction: Inventing Traditions», in: Eric Hobsbawm / Terence Ranger: *The Invention of Tradition*. New York 2012.
- Huizinga, Johan: «Heroismus», in: Johan Huizinga: *Schriften zur Zeitkritik*. Zürich 1948, S. 98–105.
- «Ist Blut wirklich dicker als Wasser?», in: *südostschweiz* 25.04.2023, abrufbar unter: suedostschweiz.ch: <https://is.gd/hp46ok> (Zugriff: 15.11.2025).
- Jacques-Lefèvre, Nicole: «Such an impure, cruel and savage beast. Images of the werewolf in demonological works», in: Kathryn A. Edwards (Hg.): *Werewolves, witches, and wandering spirits. Traditional belief and folklore in Early Modern Europe*. Kirksville 2002, S. 181–198.
- Jancovich, Mark: «The Theme of Psychological Destruction: Horror Stars, the Crisis of Identity and 1940s Horror», in: *Horror Studies* 6.2 (2015), S. 163–175.
- Jarrot, Sabine: *Le vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècle. De l'Autre à un autre soi-même*. Paris 1999.
- Jaspert, Nikolas: *Die Reconquista. Christen und Muslime auf der Iberischen Halbinsel: 711–1492*. München 2019.
- Jaspert, Nikolas: «Reconquista». Interdependenzen und Tragfähigkeit eines wertekategorialen Deutungsmusters», in: Matthias M. Tischler / Alexandra Fidora (Hg.): *Christlicher Norden – Muslimischer Süden. Ansprüche und Wirklichkeiten von Christen, Juden und Muslimen auf der Iberischen Halbinsel im Hoch- und Spätmittelalter*. Münster 2011, S. 445–465.
- Jones, John A. / San José Lera, Javier: «Introduction», in: John A. Jones / Javier San José Lera: *A bilingual edition of Fray Luis de León's La perfecta casada. The role of married women in sixteenth-century Spain*. Lewiston 1999, S. xiii–lviii.
- Jules-Rosette, Bennetta: *Josephine Baker in art and life: the icon and the image*. Urbana 2007.
- Keller, Simon / Nelson, Michael: «Presentists should believe in time-travel», in: *Australian Journal of Philosophy* 79.3 (2001), S. 333–345.
- Kelleter, Frank: «Populäre Serialität. Eine

- Einführung», in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration, Evolution, Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 2012, S. 11–48.
- Klein, Thomas: «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.
- Knight, Alan: «Caciquismo in Twentieth-century Mexico», in: Alan Knight / Wil Pansters (Hg.): *Caciquismo in Twentieth-century Mexico*. London 2005, S. 1–49.
- Lacalle, Charo / Hidalgo-Marí, Tatiana: «La evolución de la familia en la ficción televisiva española», in: *Revista Latina de Comunicación Social* 71 (2016), S. 470–483.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel: «De la tolerancia a la Inquisición», in: Miguel Ángel Ladero Quesada: *La España de los Reyes Católicos*. Madrid 2014, S. 266–413.
- Leggewie, Claus: «Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns», in: Erik Meyer (Hg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien*. Frankfurt a. M. 2009, S. 9–28.
- Leicht, Hans: *Isabella von Kastilien (1451–1504). Königin am Vorabend der spanischen Weltmacht*. Regensburg 1994.
- Leicht, Hans: «Christoph Columbus. Von Santa Fé nach San Salvador», in: Hans Leicht: *Isabella von Kastilien (1451–1504). Königin am Vorabend der spanischen Weltmacht*. Regensburg 1994, S. 208–213.
- Lewis, David: «The paradoxes of time travel», in: *American Philosophical Quarterly* 13 (1976), S. 145–152.
- Lindo Mañas, Beatriz: «From Ecocriticism to Environmental Humanities: A Brief Overview of Publications in Spain», in: *Ecozon@* 11.2 (2020), S. 261–266.
- Liss, Peggy K.: «Isabel, Myth and History», in: David A. Boruchoff (Hg.): *Isabel la Católica, Queen of Castille: Critical Essays*. New York 2003, S. 57–78.
- Llinares García, Mar: «Lobishome. Las metamorfosis en lobo en las tradiciones europea y gallega», in: *Memoria y Civilización. Anuario de Historia* 17 (2014), S. 123–148.
- López Álvarez, Teresa: «Sociedad y cultura en Filipinas a finales del XIX», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 365–370.
- López de la Asunción, Miguel / Leiva Ramírez, Miguel: «La gesta de la defensa de la posición de Baler, Filipinas (30 junio 1898–2 junio 1899)», in: *Revista de Historia Militar* 63 (2019), S. 253–300.
- López Martínez, Rodrigo: «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.
- López López, Carmen María: «Puesto ya el pie en el estribo: Notas sobre los mondos 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.
- Lovrić, Goran / Jeleč, Marijana (Hg.): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a. M. 2016.
- Maihold, Günther / Sauter de Maihold, Rosa María: «Capos, reinas y santos – la narcocultura en México», in: *iMex* 3.1 (2013), S. 63–96.
- Malamud, Carlos: «América Latina y la independencia de Cuba», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 169–178.
- Mann, Craig Ian: *Phases of the Moon. A Cultural History of the Werewolf Film*. Edinburgh 2022.
- Marcos Ramos, María: «Los guionistas hablan. Cómo se crean personajes en la ficción nacional. Resultados de un estudio cualitativo», in: Fonseca, *Journal of Communication* 9 (2014), S. 144–174.

- Marques Viana Ferreira, Ana Sofia: «Lucíernagas bajo calaveras: Lo fantástico en *Los demonios del lugar*, de Ángel Olgoso», in: Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico / Research Journal on the Fantastic 1.2 (2013), S. 245–260.
- Martin, Laura: *Familie im Wandel – Veränderung des traditionellen Zusammenlebens*. Meißen 2023.
- Martín Barreno, Álvaro: *Agustín de Argüelles y los orígenes del constitucionalismo español*. Cádiz 2019.
- Martínez Peñas, Leandro: «Fray Tomás de Torquemada y los Reyes Católicos», in: Leandro Martínez Peñas: *El confesor del rey en el antiguo régimen*. Madrid 2007, S. 166–177.
- Mato Díaz, Ángel: «La guerra de Filipinas (1896–1898)», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 347–358.
- Mead, George Herbert: *Mind, Self, and Society*. Chicago 1934.
- Mielke, Christine: *Zyklisch-serielle Narration*. Berlin 2006.
- Moreno Díaz, Julio: «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*. Madrid 2015, S. 341–364.
- Morris, Stephen D.: «Corruption and the Mexican political system: continuity and change», in: *Third World Quarterly* 20.3 (1999), S. 623–643.
- Münkler, Herfried: «Die postheroiische Gesellschaft und ihre jüngste Herausforderung», in: Herfried Münkler: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist 2006, S. 310–354.
- Muñiz Sarmiento, Ramón: «Los ÚLTIMOS DE FILIPINAS: la re-visitación de un mito histórico», in: *Filmhistoria Online* 28.1/2 (2018), S. 49–64.
- Naremore, James / Brantlinger, Patrick: «Introduction: Six Artistic Cultures», in: James Naremore / Patrick Brantlinger (Hg.): *Modernity and mass culture*. Bloomington 1991, S. 1–23.
- Nash, Ilana / Hains, Rebecca C. (Hg.): *Supernatural Youth in Media*. New York / Berlin 2025.
- Niepold, Hannes: *Die phantastische Serie: Unsicherheit, Bedeutungswahn und offene Enden: Verfahren des Erzählens in Serien wie TWIN PEAKS, LOST und LIKE A VELVET GLOVE CAST IN IRON*. Bielefeld 2016.
- Nogueroles Jové, Marta: «Clara Campoamor: una filósofa del derecho», in: Cristina Hermida del Llano (Hg.): *Mujeres con alma española/iberoamericana: Vidas ejemplares con coraje*. Madrid 2021, S. 201–213.
- North, Janice R.: «Three queens for the same throne: Politics, sex and disorder in TVE's ISABEL», in: *Bulletin of Spanish Visual Studies* 2.1 (2018), S. 63–81.
- Ordaz Garagallo, Jorge: «José Rizal, poeta y político de la independencia de Filipinas», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 341–346.
- Ortega Cera, Ágatha: «Isabel la Católica y la conquista de Granada: Una gran reina para una gran guerra», in: Carlos J. Rodríguez Casillas (Hg.): *Mujer y guerra en la Edad Media. El liderazgo militar femenino en la península ibérica y al ámbito mediterráneo*. Cáceres 2023, S. 93–124.
- Otero, Gerardo: «Mexico's double movement: neoliberal globalism, the state and civil society», in: Gerardo Otero (Hg.): *Mexico in transition: neoliberal globalism, the state and civil society*. London 2004, S. 1–17.
- Palacio, Manuel: *Kleine (Sozial-)Geschichte des spanischen Fernsehens*. Marburg 2022.
- Palacio, Manuel: «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.

- Parker, Elizabeth: «Who's afraid of the big bad Woods?: Deep dark forests and literary horror», in: Kevin Corstorphine / Laura R. Kremmel (Hg.): *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. Cham 2018, S. 275–290.
- Pepper, Andrew: «Regional Crime Fiction», in: Jesper Gulddal / Stewart King / Alastair Rolls (Hg.): *The Cambridge Companion to World Crime Fiction*. Cambridge 2022, S. 82–99.
- Percoco, Cristina: «Opening strategy and the self as illusion in Borges' *El otro*», in: *Variaciones Borges* 16 (2003), S. 109–120.
- Pérez Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel: «El Tratado de París», in: José Girón Garrote (Hg.): *Un cambio de siglo. 1898. España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*. Oviedo 2008, S. 85–90.
- Planka, Sabine: «Einleitung», in: Sabine Planka (Hg.): *Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche*. Würzburg 2014.
- Plaza, Elsa: *Desmontando el caso de la vampiresa del Raval. Misoginia y clasismo en la Barcelona modernista*. Barcelona 2014.
- Podovac, Miljana / Kusturica, Taisa: «FRONTERA VERDE: Towards ecocritical-decolonial image / cinema», in: *Cinema. Journal of Philosophy and Moving Image. Revista de Filosofía e da Imagem em Movimento* 14 (2022), S. 116–132.
- Pousa, Laura: «Another approximation to the Spanish series CUÉNTAME CÓMO PASÓ: the special episodes», in: *Matrizes* 11.2 (2017), S. 1–19.
- Rábade Obradó, María Pilar: «Los judíos en tiempos de Isabel la Católica. Una aproximación de conjunto», in: *Mar Oceana* 9 (2001), S. 107–121.
- Ramírez Berg, Charles: «Categorizing the Other», in: Charles Ramírez Berg: *Latino images in film: Stereotypes, subversion, and resistance*. Austin 2002, S. 13–37.
- Ramírez Berg, Charles: «A crash course on Hollywood's latino imagery», in: Charles Ramírez Berg: *Latino images in film: Stereotypes, subversion, and resistance*. Austin 2002, S. 66–86.
- Ramiro Sáenz, José: «España, Isabel y la cuestión judía», in: *Gladius* 61 (2004), S. 63–117.
- Ravelo, Ricardo: El narco en México. Historia e historias de una guerra. Barcelona 2011.
- Ricœur, Paul: «La première aporie de la temporalité: l'identité narrative», in: Paul Ricœur: *Temps et récit. Band 3: Le temps raconté*. Paris 1985, S. 392–400.
- Rigol, A. / Sebastian, J.: «España aislada: Los ÚLTIMOS DE FILIPINAS (1945) de Antonio Román», in: *Film.Historia* 1.3 (1991), S. 171–184.
- Roberts, Keith: «Eine Werwolf-Formel. Eine kleine Kulturgeschichte des Werwolfs», in: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen 1999, S. 565–582.
- Robertson, Roland: «Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit», in: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M. 1998, S. 192–220.
- Rojas, Nelson: «Time and tense in Carlos Fuentes' *Aura*», in: *Hispania. A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 61.4 (1978), S. 859–864.
- Rojo Polo, Miguel: *La figura del hombre lobo en la literatura moderna peninsular*. Milwaukee 2013.
- Romero-González, Tanya: «Espacios surrealistas: La tercera España en EL LABERINTO DEL FAUNO», in: *Revista de ALCES-XXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film* 6 (2024), S. 241–288.
- Rueda Laffond, José Carlos / Coronado Ruiz, Carlota: *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid 2009.
- Rueda Laffond, José Carlos / Coronado Ruiz, Carlota: «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.
- Ruiz Navarro, Amanda: «De cronicrímenes

- y extraterrestres: Fantástico y ciencia ficción en Nacho Vigalondo», in: *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1.1 (2013), S. 135–150.
- Sağlam, Büke: «Multiple Selves: Understanding the Nature of Dissociation in BLACK SWAN (2010)», in: Elizabeth Kovach / Jens Kugele / Ansgar Nünning (Hg.): *Passages: Moving beyond Liminality in the Study of Literature and Culture*. London 2022, S. 173–185.
- Sainz Bariaín, Isabel: «Análisis de las virtudes de la perfecta casada: De los tratabistas a cubillo de Aragón», in: Francisco Domínguez Matito / Juan Manuel Escudero Baztán / Rebeca Lázaro Niso (Hg.): *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Frankfurt a. M. / Madrid 2020, S. 243–260.
- Salvador Esteban. Lucía: «Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en ISABEL», in: *índex. comunicación* 6 (2016), S. 151–171.
- Salvador Esteban, Lucía / Etura Hernández, Dunia: «Vidas ejemplares y vidas mediáticas. Una aproximación a la narrativa de los biopics televisivos españoles», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid 2015, S. 309–340.
- Sánchez Trigos, Rubén / Mondelo González, Edisa / Peláez Paz, Andrés: «Un nuevo modelo de series fantásticas en la ficción televisiva», in: Belén Puebla Martínez / Nuria Navarro Sierra / Elena Carrillo Pascual (Hg.): *Ficcionando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid 2015, S. 277–308.
- Sarita Gaytán, Marie: «The jimador», in: Marie Sarita Gaytán: *¡Tequila! Distilling the spirit of Mexico*. Stanford 2014, S. 99–105.
- Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016.
- Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas: «Intro», in: Markus Schleich / Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016.
- Schlobach, Jochen: *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühauklärung*. München 1980, S. 7–27 und S. 332–345.
- Scholtz, Gerhard: «Segmentierung. Ein zoologisches Konzept von Serialität», in: Gerhard Scholtz (Hg.): *Serie und Serialität: Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*. Berlin 2017, S. 139–166.
- Schrader, Sabine / Winkler, Daniel (Hg.): *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate*. Marburg 2014.
- Schuchardt, Beatrice: *Die Anthropologisierung des Ökonomischen in spanischen Komödien, 1762–1805: Vom vir oeconomicus bis zur femina profusa*. Frankfurt a. M. / Madrid 2023.
- Schüngel-Straumann, Helen: *Eva. Die erste Frau der Bibel: Ursache allen Übels?* Paderborn 2014.
- Sielke, Sabine: «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.
- Stephanis, Rebecca M.: «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.
- Subramanian, Janani / Lagerwey, Jordie: «Teen Terrors. Race, Gender, and Horrifying Girlhood in THE VAMPIRE DIARIES», in: Jessica R. McCort (Hg.): *Reading in the Dark. Horror in Children's Literature and Culture*. Jackson 2016, S. 180–200.
- Tajfel, Henri: *Social identity and intergroup relations*. Cambridge 1982.

- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.
- Toepfer, Georg: «Serialität als natürliches Phänomen, Beschreibungsmodell der Biologie und Evolutionsprodukt», in: Gerhard Scholtz (Hg.): *Serie und Serialität: Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*. Berlin 2017, S. 11–30.
- Torres, David: «Paul Naschy: La maldición del hombre lobo», in: *Revista de Occidente* 372 (2012), S. 117–124.
- Travalia, Caroline: «The legend of Isabel la Católica, founder of Spain», in: Hilaire Kallendorf (Hg.): *A Companion to the Queenship of Isabel la Católica*. Leiden 2023, S. 299–338.
- Tröger, Hannah: *Zeitreisen erklären. Herausforderungen für philosophische Modelle von Zeit und Identität*. Potsdam 2022.
- Türschmann, Jörg / Miller, Noëlle / Contardo, Santiago (Hg.): *Der Wille zur Wiederholung II. Der Doppelgänger in Literatur und Film*. Wiesbaden 2025.
- Türschmann, Jörg: «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.
- Uka, Walter: «Idol/Ikone», in: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 255–259.
- Urzáiz, Héctor: «¡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.
- Viñals, Carole: «Clara Campoamor en Buenos Aires (1938–1955): Un feminismo transnacional», in: *Romance Studies* 38.2 (2020), S. 106–116.
- von Tschilschke, Christian: «Gegen die Binarität der Geschlechter: Benito Jerónimo Feijoo und sein rationaltheologisches Plädoyer für die Gleichheit der Frauen», in: Ute Gause (Hg.): *Buchreligion und Binarität*. Stuttgart 2025 (im Druck).
- von Tschilschke, Christian: «Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft bei Josefa Amaya Borbón», in: Beatrice Nickel / Hans Fernández (Hg.): *Strategien der Legitimation und Autorisierung. Femmes de lettres in romanischen Literaturen des 17. und 18. Jahrhunderts*. Hannover 2025, S. 187–209.
- von Tschilschke, Christian: «Biofiction transmédia et transculturelle: la vie de Pablo Escobar, un cas exemplaire», in: Andreas Gelz / Christian Wehr (Hg.): *Biofictions ou la vie mise en scène. Perspectives intermédiaires et comparées dans la Romania*. Tübingen 2022, S. 213–228.
- Waldau, Paul: «Introduction», in: Paul Waldau: *Animal Studies: An Introduction*. Cary 2013, S. 9–16.
- Weissberger, Barbara F.: «Isabel on TV: politics past and present», in: *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* 8 (2013), S. 349–359.
- Wörsdörfer, Anna Isabell: «Ein Serienkiller in der Provinz. Der Werwolf-Mythos zwischen Regionalität und Globalität in der spanischen TV-Serie LUNA, EL MISTERIO DE CALENDÁ», in: Teresa Hiergeist / Daniel Winkler (Hg.): *Provinz in Serie, zugleich Dossier von HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* 15 (2023), S. 148–163.
- Wörsdörfer, Anna Isabell: «Discursos brujescos ambivalentes. La bruja como delincuente y como víctima en la serie de televisión EL MINISTERIO DEL TIEMPO», in: Anna Isabell Wörsdörfer (Hg.): *Außenseiterdiskurse – Interdisziplinäre Perspektiven auf ein anhaltend aktuelles Phänomen, zugleich Dossier von apropos. Perspektiven auf die Romania* 5 (2020), S. 53–70.
- Wörsdörfer, Anna Isabell: «Hexen-Revival. Produktive Bécquer-Rezeption und Gattungsspezifität in Jugendbuch und TV-Serie», in: *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* 5 (2019), S. 53–184.