



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das kollektive Gedächtnis im spanischen Fernsehen
„RTVE me cuenta cómo pasó“- eine serielle Darstellung der *Transición*

Verfasserin

Lisa Maria Baumgartner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 31.1.2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Danksagung

Allen voran möchte ich mich ganz herzlich bei Herrn Prof. Dr. **Jörg Türschmann** für die Unterstützung bei der Themenfindung, den hilfreichen Literaturhinweisen und seine Geduld bedanken.

Ein großer Dank gilt auch meinen Bibliotheksgenossinnen **Isabel Bojanovsky**, **Justyna Bembnista** und **Johanna Eder** die mir in Freud und Leid zur Seite standen und immer für aufmunternde und aufschlussreiche Gespräche gesorgt haben. Das Gleiche gilt für **Sarah Koller**, die mir außerdem in der Ideenfindung eine große Hilfe war.

Ferner bedanke ich mich bei **Elisabeth Bodenwinkler**, **Katriina Elisa Janhunen** und **Paula Ruiz Rodrigo** für die Tipps und Verbesserungsvorschläge während dem Entstehungsprozess der Arbeit.

Ganz besonders bedanke ich mich bei meiner Mutter **Eva Baumgartner**, die mich immer zu meinen Entscheidungen motiviert hat, und bei meinem Vater **Kurt Baumgartner**, der den Abschluss meines Studiums leider nicht mehr miterleben kann. Sie haben mir mein Studium erst ermöglicht und mich nach Kräften unterstützt.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	3
2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN ZUM KOLLEKTIVEN GEDÄCHTNIS	5
2.1. MAURICE HALBWACHS UND DAS SOZIALE GEDÄCHTNIS.....	7
2.2. ALEIDA ASSMANN	11
2.2.1. <i>Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis</i>	11
2.2.2. <i>Das Speichergedächtnis und das Funktionsgedächtnis</i>	12
2.2.3. <i>Gedächtnis im elektronischen Zeitalter</i>	14
2.3. FERNSEHEN UND GEDÄCHTNIS.....	17
2.3.1. <i>Das operative Gedächtnis</i>	19
2.3.2. <i>Erinnern/Vergessen</i>	19
2.3.3. <i>Wiederholung</i>	21
2.3.4. <i>Information und Redundanz</i>	21
2.4. FIKTIONALE SERIEN UND GEDÄCHTNIS	23
3. ERINNERN IN SPANIEN	25
3.1. DIE SPANISCHE TRANSITION.....	29
3.1.1. <i>Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung</i>	29
3.1.2. <i>Der „Pakt des Vergessens“</i>	31
3.1.3. <i>Programmpolitik von TVE während der Transición</i>	32
3.1.4. <i>Programmpolitik im 21. Jahrhundert</i>	35
3.2. DARSTELLUNGEN DER EIGENEN GESCHICHTE IN RTVE	37
3.2.1. <i>RTVE im Internet</i>	37
3.2.2. <i>Festschrift 50 Jahre RTVE</i>	38
3.2.3. <i>Fiktive Serien & Vergangenheit bei RTVE</i>	39
4. CUÉNTAME CÓMO PASÓ	41
4.1. INHALT.....	42
4.2. ANALYSE: SERIE	43
4.2.1. <i>Genrezuordnung</i>	44
4.2.2. <i>Erzählstruktur</i>	45
4.2.3. <i>Figuren als Erinnerungsräume</i>	46
4.2.4. <i>Das Generationengedächtnis</i>	48
4.2.5. <i>Die Erzählerstimme</i>	49
4.2.6. <i>Nostalgie</i>	51
4.2.7. <i>Zeitliche Dimensionen</i>	53
4.2.8. <i>Erinnerungskulturelle Positionierung</i>	55
4.4. ANALYSE: KAPITEL 123	59
4.4.1. <i>Inhalt</i>	59
4.4.2. <i>Vorspann</i>	60
4.4.3. <i>Erzählstruktur</i>	62
4.4.4. <i>Archivmaterial</i>	64
4.4.5. <i>Zeitzeugen</i>	67
4.4.6. <i>„Un, dos, tres... responde otra vez“</i>	68
4.4.7. <i>Historische Bilder im Fernsehen</i>	70
5. CONCLUSIO	73
6. BIBLIOGRAFIE	75
6.1. SEKUNDÄRLITERATUR	75
6.2. WISSENSCHAFTLICHE ARTIKEL.....	77

6.3. ARTIKEL AUS WISSENSCHAFTLICHEN ZEITSCHRIFTEN	80
6.4. INTERNETQUELLEN.....	80
6.5. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	82
7. RESUMEN EN ESPAÑOL	83
8. ANHANG.....	93
8.1. SEQUENZPROTOKOLL KAPITEL 123 : „HABÍA UNA VEZ“ (VERANO 1974).....	93
8.2. EINSTELLUNGSPROTOKOLL KAPITEL 123: VORSPANN.....	99
8.3. ABSTRACT.....	103
8.4. CURRICULUM VITAE.....	105

1. Einleitung

Soviel Vergangenheit wie gegenwärtig war noch nie. Gedächtnis und Erinnerung haben Hochkonjunktur. Das Bedürfnis unserer Gesellschaft nach Aufbewahrung hat obsessive Formen angenommen. (Mecke 2008: 121)

Jochen Mecke beschreibt ein Phänomen, das gegenwärtig im westlichen Kulturkreis stark in Erscheinung tritt. Das liefert einen guten Anlass, den Sachverhalt in einem Land mit einer sehr komplexen Erinnerungssituation zu beleuchten.

Spanien ist seit der Zeit des friedlichen Übergangs von der Diktatur in eine Demokratie von einem inoffiziellen „Pakt des Vergessens“ geprägt. Das hatte eine gesamtgesellschaftliche Amnesie als Folge. Seit der Jahrtausendwende hat sich diese Situation stark verändert und es entwickelte sich ein großes Interesse an den vergangenen Ereignissen des eigenen Landes. RTVE, der spanische öffentlich rechtliche Sender, ist in der Vergangenheitsdarstellung als eines der wichtigsten Medien Spaniens hervorzuheben. Der Sender hat die Kulturlandschaft Spaniens mit seinen unzähligen Programmen wesentlich geprägt. Die Frage, die sich hier stellt, ist die Art und Weise, wie sich der öffentlich rechtliche Sender in die kulturelle Erinnerungsverarbeitung einmischt und welche Mittel hier zur Anwendung kommen. Es wird hierzu die theoretische Grundlage der Gedächtnistheorie erarbeitet und in Folge mit dem spanischen Fernsehen verbunden.

Die Theorie des kollektiven Gedächtnisses wurde bisher vor allem im Zusammenhang mit dem Holocaust und dessen Darstellung im kulturellen Bereich verbunden. Daher ist es mir ein Anliegen mit der ebenfalls traumatischen Erinnerungssituation Spaniens einen weiteren Kulturkreis in die Gedächtnisforschung miteinzubeziehen.

Das Fernsehen wurde als gedächtnisformendes Medium lange nicht beachtet und erst von Lorenz Engell aus seiner dunklen Ecke geholt. Seine Theorien bieten eine wichtige Grundlage für den Analyseteil dieser Arbeit.

Außerdem werden verschiedene Aspekte des öffentlich rechtlichen Senders betrachtet, wie die Programmpolitik, der Internetauftritt oder die Festschrift, die zum Jubiläum von RTVE herausgebracht wurde.

Um die Problematik der Erinnerungssituation in Spanien besser einordnen zu können, wird sich ein Teil dieser Arbeit der Zeit der spanischen Transition widmen, die gleichzeitig den geschichtlichen Hintergrund für die abschließende Analyse der Serie „Cuéntame cómo pasó“ bildet.

Die erfolgreiche Serie von RTVE wird auf die erinnerungskulturelle Positionierung, im Zusammenhang mit der Darstellung der Fernsehgeschichte hin untersucht. Gemeinsam mit der theoretischen Grundlage soll erläutert werden, inwiefern das kollektive Gedächtnis in Spanien vom Fernsehen mitgeformt wird. Im Falle der Serie wird konkret auf die Mittel eingegangen, die angewendet werden um einen wichtigen Platz in der Aufarbeitung vergangener Ereignisse einzunehmen.

Es wird wohl kaum ein Zufall sein, dass die Serie „Cuéntame“ ihren Beginn in der Blütezeit des Fernsehens hat. In den 60ern wird das Medium für die breite Bevölkerung zugänglich gemacht und der Siegeszug als wichtigstes öffentliches Medium beginnt.

Die Folge 123, welche für eine nähere medienwissenschaftliche Analyse herangezogen wird, thematisiert diesen Siegeszug anlässlich des 50. Jubiläums des Fernsehsenders. Mit welchen Mitteln das geschieht und wie die Vergangenheit dabei unweigerlich mit dem Fernsehapparat verbunden wird, soll im letzten Teil dieser Arbeit erläutert werden. Denn RTVE schuf sich im Laufe der Zeit eine Monopolstellung als geschichtsschreibendes Medium.

Hierbei geht es weniger um innerästhetische Fragen sondern darum, wie sich das behandelte Werk zur Erinnerungskultur in Beziehung setzt beziehungsweise welche Erinnerungskultur es generiert. Die zentrale Frage, die sich dabei stellt, ist, ob die Serie lediglich Teilhabe an einer bestehenden Erinnerungskultur hat oder ob sie eine neue etablieren und sich dabei konkurrierend zu einer anderen in Beziehung setzen will.

2. Theoretische Grundlagen zum kollektiven Gedächtnis

Trotz der vielen kritischen Stimmen, die das kollektive Gedächtnis mit dem Begriff der Ideologie gleichsetzen, ist unvermeidlich zu erkennen, dass Bilder, aber auch Erzählungen, Orte, Denkmäler und rituelle Praktiken maßgeblich daran beteiligt sind, kollektive Symbole in einer Gesellschaft zu schaffen. Wenn also vom kollektiven Gedächtnis die Rede ist, handelt es mehr um das Überdauern von Symbolen und die damit einhergehende historische Konstruiertheit (vgl. Assmann 2006: 30).

Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses wurde von Maurice Halbwachs bereits in den 1920er Jahren eingeführt. Dieser wurde zunächst mit Zweifel und Missverständnissen aufgenommen, welche bis heute noch nicht gänzlich geklärt sind. Die verschiedenen Forscher beziehen sich zwar immer wieder aufeinander, jedoch ist jedem von ihnen auch eine personell differenzierte Terminologie eigen. Eine schier endlos erscheinende Bandbreite an Begriffen entwickelt sich somit durch die Beigabe eines Elementes oder den Wegfall von Charakteristika. Von Halbwachs ausgehend, beschäftigt sich diese Arbeit mit den Theorien, die für die Medienwissenschaften relevant erscheinen und uns letztlich zum Medium des Fernsehens führen.

Zentral in der Forschung zum kollektiven Gedächtnis ist Aleida Assmann, die zunächst alle Grundlagen zusammentragen hat und ihrerseits eine an ihre Vorgänger anschließende Terminologie, insbesondere Halbwachs, einführt. Ihre Überlegungen finden sich in den Werken von Elena Esposito, die sich unter anderem mit soziologischer Medientheorie beschäftigt. Sie führt den Begriff des „operativen Gedächtnisses“ ein und bezieht sich schon stärker auf die Funktion der Medien – vor allem der Massenmedien – im kollektiven Gedächtnis. Eine weitere wichtige Vertreterin im Bereich der kulturellen Gedächtnisforschung ist Astrid Erll. Sie konzentriert sich aber neben dem Film vor allem auf die Untersuchung von Literatur und Erinnern. Aufgrund dieser Tatsache nimmt sie in

diesem Diskurs eine Randposition ein. Zentral für diese Arbeit sind die Überlegungen von Lorenz Engell, der als erster in einer ausführlichen Art und Weise die Rolle des Fernsehens im kulturellen Erinnern beobachtet hat und seine Theorien zu einem großen Teil auf die Überlegungen von Assmann und Esposito stützt. Er stellt auf dieser Grundlage eine Verknüpfung zwischen dem Fernsehen und dem kollektiven Gedächtnis – auch in Verbindung mit den fiktiven Serien – her.

2.1. Maurice Halbwachs und das soziale Gedächtnis

Zuerst sollen die Grundlagen des kollektiven Gedächtnisses erläutert werden. Dabei spielt der Soziologe und Philosoph Maurice Halbwachs, mit seiner kulturell orientierten Gedächtnistheorie eine maßgebliche Rolle. Sie basiert auf der Annahme, dass das Gedächtnis vor allem ein soziales Phänomen ist und sich erst in Kommunikation und Gedächtnismedien entfaltet.

[...] unsere Erinnerungen bleiben kollektiv und werden uns von anderen Menschen ins Gedächtnis zurückgerufen – selbst dann, wenn es sich um Ereignisse handelt, die allein wir durchlebt und um Gegenstände, die allein wir gesehen haben. Das bedeutet, daß wir in Wirklichkeit niemals allein sind. Es ist nicht notwendig, daß andere Menschen anwesend sind, die sich materiell von uns unterscheiden: denn wir tragen stets eine Anzahl unverwechselbarer Personen mit und in uns. (Halbwachs 1967: 2)

Bei den „Personen“ die in uns wohnen, sind natürlich nicht schizophrene Tendenzen gemeint, die jedem Menschen innewohnen, sondern es wird der Einfluss betont, den die Außenwelt auf unsere Gedankenwelt hat.

Die Medien bestimmen maßgeblich die Kontinuität, also was und wie erinnert wird. Halbwachs stellt somit den kulturellen Aspekt der Gedächtnisbildung in den Vordergrund. Assmann folgert daraus, dass „Kultur [...] als der historisch veränderliche Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien“ (Assmann 1994: 114) verstanden wird.

Wenn man nun von der Kultur als Gedächtnis ausgeht, gibt es zwei Ansätze, wie diese zustande kommt. Bei C.G. Jung ist das kollektive Gedächtnis ein bereits im Erbgut jedes Einzelnen verankertes Wissen, womit er sich die Präsenz von Archetypen und Ursymbole erklärt. Die Biologen nennen es das Artgedächtnis. Es gibt ein Wissen, das wir nicht lernen müssen, oder können, wie der Überlebensmechanismus, der die Anpassung an veränderte Umweltbedingungen ermöglicht. Die Kultur ist in diesem Modell die Summe der Verhaltenskonditionierungen. (vgl. Assmann 1994: 116).

Der Semiotiker Juri Lotman ist im Gegensatz dazu der Meinung, dass die Kultur das nicht vererbte Gedächtnis einer Gruppe ist. Sie ist zuständig für die

Selbstorganisation und die Reproduktion und ist somit auf Selbstbeschreibungen angewiesen. In seiner Theorie hebt er den Menschen stark vom Tier ab. Während bei den Tieren der Überlebensmechanismus instinktiv ist, ist die Kultur eine selbstreflektierende, also nur dem Menschen inne wohnende, Eigenschaft. Wenn das kulturelle Gedächtnis nicht vererbbar ist, resultiert daraus die Frage, wie und mit welcher Absicht es von einer an die nächste Generation vermittelt wird (vgl. Assmann 1994: 116f).

Die Grundannahme von Maurice Halbwachs ist, dass es kein Gedächtnis geben kann ohne soziale Interaktion, denn „Was ich erinnere, erinnere ich mit Blick auf andere und dank der Erinnerung anderer.“ (Assmann 1994: 117)

Er ist also der Meinung, dass ein Mensch in absoluter Einsamkeit nicht fähig wäre sich zu erinnern, da dies nur durch Kommunikation möglich ist. Somit formuliert er mit dem sozialen Gedächtnis bereits die Grundlage für das von den Assmanns eingeführten kommunikativen Gedächtnis (vgl. Assmann 2006: 25). Aus seiner Annahme resultieren vier wichtige Ergebnisse, nämlich die *Soziogenese des Gedächtnisses* (Das Gedächtnis entsteht durch Gemeinschaft und lässt Gemeinschaft entstehen.), *Rekonstruktivität* (Die Vergangenheit kann nur innerhalb eines Bezugsrahmens der Gegenwart rekonstruiert werden), *Gedächtnis versus Geschichte* (subjektiv/bewohnt; objektiv/unbewohnt) (vgl. Assmann 1994: 118).

Diese Ergebnisse definieren das Wesen des kollektiven Gedächtnisses, und grenzen es gleichzeitig ab vom individuellen Gedächtnis.

Wenn ich sie [vergangene Ereignisse denen man nicht beigewohnt hat] wiederaufleben lasse, bin ich genötigt, mich völlig auf das Gedächtnis der anderen zu verlassen, das hier nicht das meine ergänzt oder verstärkt, sondern das die alleinige Quelle dessen ist, was ich mir von ihnen vergegenwärtigen will. Ich trage einen Bestand historischer Erinnerungen in mir, den ich durch Unterhaltungen oder Lektüre bereichern kann. Dies ist ein entliehenes Gedächtnis und nicht das meine. (Halbwachs 1967: 35f)

Er unterscheidet hier also zwischen dem persönlichen und sozialen oder genauer, dem autobiographischen und historischen Gedächtnis und führt somit den Begriff

des kollektiven Gedächtnisses ein, das sowohl sozial, also in Interaktion entstehend, ist, als auch historisch, also von vergangenen Inhalten bewohnt ist.

Neben Halbwachs, gilt auch Karl Mannheim als Gründungsvater der sozialen Gedächtnisforschung. Er ging davon aus, dass jede Generation von bestimmten historischen Schlüsselerfahrungen geprägt ist. Dieses Generationengedächtnis hat eine Auswirkung auf gewisse Überzeugungen, Haltungen, Weltbilder, Werte und kulturelle Deutungsmuster von Individuen einer Altersgruppe. Somit findet mit jedem Generationswechsel (ca. alle 30 Jahre) auch eine Verschiebung der Perspektive auf die Vergangenheit. Der Wandel und die Erneuerung des Gedächtnisses einer Gesellschaft sind vor allem im Falle von traumatischen oder beschämenden Ereignissen wichtig. Es ist oft der Fall, dass solche Ereignisse erst mit dem Generationenwechsel wieder aufgegriffen und verarbeitet werden (vgl. Assmann 2006: 26ff). Wenn man nun Spanien als Beispiel zur Veranschaulichung nimmt, ist sehr wohl erkennbar, dass sich der öffentliche Erinnerungsprozess zu einem Zeitpunkt einstellt, an dem die vom Bürgerkrieg akut betroffene, zum Teil auch schuldige Generation bereits dem Ende zugeht.

Assmann redet hier von einem Erinnerungsschub, da es eine Asymmetrie gibt zwischen dem Schweigen der vorherigen Generation und dem beinahe überquellenden Archiv an Zeugnissen, in Form von Büchern, Filmen, Fotografien und Videos. Nach einem Generationenwechsel gilt es, diese Asymmetrie abzubauen (vgl. Assmann 2006: 103).

Die „junge“ spanische Generation ist heute konfrontiert mit einer Fülle an Material aus dem Bürgerkrieg und der darauf folgenden Diktatur. Der Verarbeitungsprozess hat bereits begonnen, wie man am Erfolg der Serien „Amar en tiempos revueltos“ oder „Cuéntame“ sehen kann, und man darf gespannt sein, wie er in Zukunft noch verarbeitet wird.

2.2. Aleida Assmann

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann hat ihren Forschungsschwerpunkt in der Kulturanthropologie und hat die Themen kulturelles Gedächtnis, Erinnern und Vergessen maßgeblich geprägt.

Sie schafft somit die Grundlage für die moderne Gedächtnisforschung. Eine Studie von Assmanns untersucht etwa die Art und Weise wie historische Momente der Gewalt individuell erinnert werden, als gemeinsame Erfahrung ausgetauscht oder beschwiegen, öffentlich anerkannt und in medialen Formen und rituellen Inszenierungen immer wieder neu rekonstruiert werden (Assmann 2006: 15). Somit schafft sie die Voraussetzung für die zentralen Überlegungen dieser Arbeit.

2.2.1. Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis

Halbwachs hat mit seinen Thesen die Grundlagen für die soziologische Gedächtnisforschung geschaffen und Aleida und Jan Assmann führten seine Forschung weiter. Sie haben drei Aspekte hinzugefügt, denen Halbwachs weniger Beachtung schenkte: Medien, Zeitstrukturen und Funktionen des sozialen Gedächtnisses. Verschiedene Ethnologen haben festgestellt, dass ohne Schrift das soziale Gedächtnis drei Generationen zurückreicht, also relativ kurz ist. Daher kommt es in einer Gesellschaft der mündlichen Überlieferung zu einer großen Kluft zwischen der rezenten Vergangenheit und der Ursprungsgeschichte. Diese beiden sehr unterschiedlichen Vergangenheitsregister nennen die Assmanns das *kommunikative* und das *kulturelle Gedächtnis* (vgl. Assmann 1994: 119).

Das kommunikative Gedächtnis beschreibt also die Erinnerungen die ein Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt, es braucht einen Träger und kommt und geht mit der Zeit. Die Medien ermöglichen den Übergang vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis, somit wird der Radius der Zeitgenossenschaft drastisch erweitert. Es wird dabei unterschieden zwischen Medien ersten (Dokument) und zweiten (Monument) Grades; das Dokument sorgt dafür, dass Informationen

kodifiziert und gespeichert werden, aber erst durch das Monument kommt der sozial bestimmte und praktizierte *Erinnerungswert* hinzu. Bereits Halbwachs weist auf den geringen Erinnerungswert von Jahreszahlen und Inschriften hin, und spricht dabei von Geschichte als Friedhof. Wenn die Vergangenheit nur aus willkürlichen Ereignissen bestünde, würde sie fremd bleiben. Erst im richtigen Rahmen wird „leblose“ Information aus dem kulturellen Gedächtnis aufgegriffen und mit Sinn ausgestattet (vgl. Halbwachs 1967: 37).

2.2.2. Das Speichergedächtnis und das Funktionsgedächtnis

Mit der Schriftlichkeit ergeben sich gravierende Änderungen im kulturellen Gedächtnis da es nun möglich ist, extern von lebendigen Trägern Informationen zu speichern. Der Nachteil dieser Speicherung ist die unbeschränkte Akkumulation von Informationen, es wird also mehr gespeichert als gebraucht und aktualisiert wird. Es findet folglich ein Bruch statt in den Dimensionen des Gedächtnisses. Es entstehen die Bereiche der bewohnten und unbewohnten Informationen, der Aktualisierten und der Latenten. Diese Bereiche der Erinnerungslandschaft bezeichnen die Assmanns als *Speicher- und Funktionsgedächtnis* (vgl. Assmann 1994: 121f).

Auf der kollektiven Ebene ist das Speichergedächtnis unstrukturiert und residual, da es bewohnt ist von unbrauchbaren Informationen, wie fremd Gewordenes, identitätsabstraktes Sachwissen, verpasste Möglichkeiten oder alternative Optionen (vgl. Assmann 1994: 122). Im Funktionsgedächtnis werden diese unzusammenhängenden Elemente ausgewählt und zu einem sinnbildenden Ganzen verknüpft, oder wie Halbwachs es bezeichnet, in einen Rahmen gesetzt (vgl. Halbwachs 1967: 90f). Daher ist das Funktionsgedächtnis immer an ein Subjekt als Träger gebunden und bildet so die Identität. Das Subjekt kann ein Kollektiv, eine Institution oder ein Individuum sein. Die Grenze zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis ist nicht immer klar, was Inhalt und

Speichermedien betrifft, aber wird gut erkennbar in Bezug auf die Gebrauchsformen und Funktionen (vgl. Assmann 1994: 122f).

Die Motive des Funktionsgedächtnisses sind Legitimation, Delegitimation und Distinktion. Das heißt konkret, dass es Gebrauch macht von der Vergangenheit, wobei die Motive unterschiedlich sein können. Für die Legitimation ist das beste Beispiel die Allianz zwischen Gedächtnis und Herrschaft: „Herrschaft braucht Herkunft“. Diese Genealogie kann retrospektiv aber auch prospektiv sein.

Es ist das Kennzeichen staatlicher Erinnerungspolitik, dass sie ein aktuelles Gedächtnis stiftet und dabei bemüht ist, vorgängige Erinnerungsstrukturen zu usurpieren. (Assmann 1994: 124)

Somit ist das soziale Gedächtnis an die Dauer der vorherrschenden Politik gebunden und verschwindet im Falle eines Wechsels. Die Delegitimierung wäre also die (weiter bestehende) Gegenposition der besiegten Position. Sie ist das Gegenstück der genealogischen Legitimation, die auf Stabilität und Konstanz basiert, und fordert Wandel und Veränderung. Die Distinktion zielt darauf ab, durch symbolische Äußerungsformen Gemeinschaften zu bilden, sowohl im religiösen wie auch im säkularen Bereich (vgl. Assmann 1994: 124ff).

Die Eigenschaften des Speichergedächtnisses sind Distanzierung, Zweizeitigkeit (Anachronie) und Individualisierung. Diese Form von Gedächtnis genießt eine gewisse politische Unliebsamkeit, da sie nur begrenzt manipulierbar ist und eher eine wichtige Ressource von kulturellem Wandel ist und somit als Korrektiv des Funktionsgedächtnisses fungiert. Daher ist es für die Entwicklung einer Gesellschaft wichtig, dass ein Grenzverkehr zwischen den beiden Gedächtnissen herrscht und das Speichergedächtnis nicht durch eine Mauer versperrt wird (vgl. Assmann 1994: 127ff), wie es im spanischen Vergangenheitsbewusstsein der Fall ist. Durch den in den 80ern entstandenen „Pakt des Vergessens“, wie ihn der Transition-Kritiker Gregorio Morán nennt (vgl. Bernecker 2005:16), wurde eine gesamte Nation dazu aufgefordert, eine Mauer zwischen diesen zwei Gedächtnissen zu errichten.

Die Bedingung für das Speichergedächtnis ist die Schrift, um folglich die Eigenschaft der Distanzierung zu gewährleisten. Es besteht aus unbewohnten Informationen, die nur über Nischen und Freiräume, wie Kunst, Wissenschaft oder Museen, zugänglich sind. Diese Distanzierung wird möglich durch die Anachronie, also einer klaren Trennung von Gestern und Heute.

Daraus ergibt sich, dass die Verkörperungen dieses Gedächtnisses auf der individuellen Ebene stattfinden, da es keine Erinnerungsbasis für kollektive Identitäten bereitstellt (vgl. Assmann 1994: 127ff).

2.2.3. Gedächtnis im elektronischen Zeitalter

Den bisher letzten großen Sprung in der Medienevolution, und der relevanteste für diese Arbeit, beschreiben die elektronischen Speicherungstechniken. Er beginnt mit Film und Radio, geht weiter mit dem Aufschwung des Fernsehens in den sechziger Jahren und landet letztlich mit dem Computer und dem Internet in der Gegenwart. Die Folgen des elektronischen Zeitalters für das Gedächtnis sind eine erhöhte Transportgeschwindigkeit und Speicherkapazität, was zu einer Art virtuellen Weltkommunikationsgemeinschaft führt. Zu den negativen Auswirkungen zählen eine gewisse Sprachlosigkeit der Rezipienten und die Analphabetisierung. Jede Medienrevolution bringt eine tiefgreifende Umstrukturierung des Wissens mit sich, so auch die Elektronische. Mit der Schrift erstarrte das Gedachte im Material, denn was geschrieben wurde stand fest. Diese Dynamik wurde durch die neuen Medien gebrochen, das Wissen ist wieder gekennzeichnet durch Flüchtigkeit und Flüssigkeit. Es ist verformbar und verschiebbar, es findet also eine Art Rückkehr zur organischen Sinnlichkeit, vor allem im Bereich der audiovisuellen Medien, statt. Im 20. und 21. Jh. fällt also den elektronischen Medien die zentrale Rolle zu die Zirkulation von Information zu steuern und zu organisieren (vgl. Assmann 1994: 130ff).

Assmann zieht daraus die Schlussfolgerung, dass das Internet ein Speichergedächtnis ohne Speicher ist, denn es ist ganz auf die Gegenwart eingestellt und stellt nur das zur Verfügung, was hier und jetzt tatsächlich

gebraucht wird. Distinkte Kulturhorizonte lösen sich im weltweiten Vernetzungszusammenhang auf denn die Allgegenwärtigkeit des Internets und seine globale Reichweite scheinen die Vorstellung von Kultur als Gedächtnis obsolet zu machen (vgl. Assmann 2004: 15).

2.3. Fernsehen und Gedächtnis

Aleida Assmann widmet sich in ihren Studien eher der Funktionsweisen und dem Leistungsvermögen von Speichermedien, die meist der Hochkultur angehören (Pyramiden, Bibel, Epen etc.). Astrid Erll betont aber, dass wir es im Bereich der Medien eher mit der Verbreitung als der Speicherung von Information zu tun haben. Sie zitiert dabei Harlod Innis („The Bias of Communication“), der von *raumgebundene Verbreitungsmedien* spricht. Die Funktion von Film und Fernsehen ist in erster Linie die der Verbreitung, als die Speicherung. Zwar ist es möglich, dass sie in Zukunft auch noch als Vergangenheitsbild dienen, doch sie funktionieren eher im Hier und Jetzt (Erll 2008: 4f). Es ist also herauszufinden wie sie auf das kollektive Gedächtnis einwirken, ohne dass sie als Speicher dienen.

Erll hebt hervor, dass Erinnerung Konjunktur hat, auch und gerade im Film. Erinnerungsfilm sind ein aktuelles und wirkmächtiges Phänomen. Dabei kommt es zu einer wechselseitigen Bemächtigung, denn kulturelle Erinnerung avanciert zum Leitthema des Films, und gleichzeitig wird der Film zum Leitmedium der Erinnerungskultur (vgl. Erll 2008:1).

Mit Film ist hier ein sehr breites Spektrum angesprochen, denn sie meint damit sowohl den Kinofilm, wie auch den Spielfilm, Dokumentationen oder andere Spielformen. Erll macht also in ihrer Einleitung zum Sammelband „Film und kulturelle Erinnerung“ keinen Unterschied zwischen Film und Fernsehen. Zwar gibt es viele Gemeinsamkeiten in der Funktionsweise der beiden Medien, doch sollte man die Unterschiede, vor allem in Hinblick auf die Rezeption nicht außer Acht lassen.

Der Film ist immer noch mehr dem Spektakel verbunden und nimmt sich als solches aus dem Leben heraus und handelt als fiktiver Text. Das Fernsehen wiederum handelt in unserem Alltag, schleicht sich ein, und formt oft sehr unbewusst unsere Gedankenwelt und somit auch die Erinnerungskultur. Wie der spanische Schauspieler Miliki von den „Payasos“ am Anfang der Folge 123 von

„Cuéntame“ kommentiert: „Das Fernsehen ist ein Wunder auf der einen Seite, aber auf der anderen ist es gefährlich, denn es betritt unser Heim ohne um Erlaubnis zu fragen.“ [00:06:15]

Lorenz Engell beschäftigt sich unter anderem mit dem Zusammenhang von Geschichte, Gedächtnis und Medien. In seinem Text über „Historizität als Medienstruktur“ (2003) geht er noch sehr stark von dem Begriff der Geschichte aus, schafft damit aber bereits eine Grundaussage für einen seiner folgenden Texte, nämlich dass geschichtliche Daten nichts Geringeres sind als ein Konstruktionsresultat. In „Jenseits von Geschichte und Gedächtnis“ rückt der Begriff des Gedächtnisses in den Vordergrund und er löst die Differenz zwischen Geschichte und Gedächtnis im Falle des Fernsehens auf, da das Fernsehen seiner Meinung nach immer auf den Außenhorizont des Geschichtlichen und auf den Binnenhorizont des Fernsehens selbst verweist (vgl. Engell 2005: 61).

Das Fernsehen, so die Behauptung, wartet mit seiner Geschichte nicht auf die Historiographen, sondern schreibt sie schon immer selbst. Eine Aufgabe der Historiographie des Fernsehens könnte dann sein, diese Autobiographie des Fernsehens in seinen Bildern, Sendungen und Programmen freizulegen. (Engell 2005:61)

Wulf Kantsteiner weist darauf hin, dass im Fernsehen das Ritual, die Apparatur und die Inhalte in einer engen Verbindung stehen und ihm daher immer eine Erinnerung an die eigene Medialität eingeschrieben ist (vgl. Kantsteiner 2010: 220).

Engell stellt gleich zu Beginn verwundert fest, dass die Theorie des sozialen und kollektiven Gedächtnisses das Fernsehen als Forschungsfeld fast völlig außer Acht gelassen hat. Dabei ist die Funktion des Mediums für das kollektive Gedächtnis sehr augenfällig, bedenkt man die immer wiederkehrenden Bilder, die zum Teil rituell an wiederkehrende Termine gebunden sind, wie 9/11 oder die Öffnung der Berliner Mauer (Vgl. Engell 2005: 63).

In der heutigen Zeit schafft das Fernsehen, wie kein anderes Medium, eine überschlagende Brücke in unserer Gesellschaft, es schafft einen gemeinsamen Erlebensraum. Sei es eine gemeinsam „erlebte“ Katastrophe oder kollektive Triumphe im Sport. Im Bereich der fiktionalen Formate schafft es ganze

Generationsidentitäten oder auch Gedächtnisgemeinschaften, wie etwa Fans bestimmter Serien. Das hat folglich eine direkte Auswirkung auf das autobiografische Gedächtnis, denn die zirkulierenden Bilder erinnern uns daran, wie und in welcher Situation wir sie schon einmal gesehen haben (vgl. Engell 2005:64f). Die spanische Schauspielerin Alicia Hermida kommentiert in der Episode 123 anlässlich zum 50. Jubiläum von RTVE: „Hay una cosa que está en la memoria colectiva de la gente del público en general, que es el ‚Estudio Uno‘.“ [00:50:08] Sie bezieht sich auf ein Fernsehprogramm aus den 60ern, das verschiedene literarische Adaptionen zeigte und in Spanien sehr beliebt war. Gustavo Pérez Puig, Regisseur und Theaterdirektor, folgt mit einer Anekdote über zwei robuste Mechaniker, die sich auf der Straße beobachtet hat, wie sie ein Stück von Lope de Vega analysierten. Er führt dies mit einem Schmunzeln zurück auf den, in diesem Fall, positiven Einfluss des Fernsehens auf die Gesellschaft [vgl. 00:53:35].

2.3.1. Das operative Gedächtnis

Für Engell ist das kollektive Gedächtnis nicht die Summe einzelner Gedächtnisse was ihn zu den Überlegungen der italienischen Soziologin Elena Esposito führt (vgl. Engell 2005: 64). Sie geht davon aus, dass eine ganz zentrale Funktion des Gedächtnisses das Vergessen ist, beziehungsweise die Dynamik von Vergessen und Erinnern. Für Esposito ist das Gedächtnis überhaupt nur operational begründet, in dem es immer und ausschließlich in der Gegenwart operiert und lediglich zwischen neuen und bekannten Informationen unterscheidet. Somit negiert sie die Funktion als Speicher für Erinnerungen (vgl. Esposito 2002: 27ff).

2.3.2. Erinnern/Vergessen

Assmann schreibt in ihrem Buch „Der lange Schatten der Vergangenheit“, dass Erinnerungen zum Flüchtigsten und Unzuverlässigsten gehören was es gibt, doch erst die Fähigkeit zum Erinnern macht uns zum Menschen (vgl. Assmann 2006:

24). Des Weiteren zitiert sie Sir Thomas Brown um auf das enge Verhältnis von Erinnern und Vergessen hinzuweisen:

Es wechseln Dunkelheit und Licht im Lauf der Zeit, und Vergessen hat an unserem Leben einen ebenso großen Anteil wie das Erinnern. Von unserem Glück behalten wir nur einen oberflächlichen Eindruck zurück, und selbst die schmerzhaftesten Hiebe vernarben bald wieder. Dem Äußeren sind unsere Sinne nicht gewachsen, und das Leid zerstört entweder uns oder sich selbst. (Sir Thomas Brown; in: Assmann 2006: 23)

Vor allem für das Fernsehen ist die Unterscheidung von Neuem und Bekannten auf der Basis von Vergessen und Erinnern fundierend, da es immer neu darüber entscheiden muss, was ausscheidet, um Platz für Neues zu schaffen (vgl. Engell 2005: 65).

Esposito beschreibt also Gedächtnis als Operation, der eine Grunddynamik von Erinnern (*ars memoriae*) und Vergessen (*ars oblivionalis*) inne wohnt. Sie beschreibt außerdem eine Tendenz hin zum Verlust von Inhalten um eine gewisse Stabilität zu gewährleisten. Das kann auch durch übermäßiges Erinnern passieren, wie es bei Massenmedien der Fall ist, denn eine Steigerung der Erinnerung bedeutet ein gleichzeitiges Ansteigen von Vergessen (vgl. Esposito 2002: 29). Das Fernsehen, wie auch alle anderen neueren Kommunikationstechnologien, sind für sie *Werkzeuge des Vergessens* (vgl. Esposito 2002: 35).

Engell ergänzt Espositos Überlegungen um zwei Punkte. Einerseits löst er die Polarität zwischen Erinnern und Vergessen auf und spricht von einem graduellen Übergang, und andererseits stellt er eine gewisse Unfähigkeit des Fernsehens zum Vergessen fest (vgl. Engell 2005: 65f). Letztere Überlegung steht also im Gegensatz zu Esposito, bei der das Vergessen die zentrale Funktion des Fernsehens übernimmt. Das liegt vermutlich daran, dass Engell die Speicherfunktion von Assmann mit berücksichtigt. Außerdem darf man nicht außer Acht lassen, dass die Theorie von Esposito einen entscheidenden Faktor vergisst: jegliches Erinnern oder Vergessen ist mit Inhalten verbunden, was immer eine gewisse speichernde Eigenschaft mit sich trägt. Zwar stimmt es, dass die Operation des Gedächtnisses einen sehr entscheidenden Faktor darstellt, doch sollte die Speicherung dadurch nicht ganz in den Hintergrund gestellt werden.

2.3.3. Wiederholung

Die Dynamik von Erinnern und Vergessen nimmt also im Bereich des Fernsehens konkret Gestalt an und ist im Bereich der Programmgestaltung zu finden. Das Einsetzen der Wiederholung kann hier sehr vielseitig und konzeptionell feingliedrig sein. Dabei handelt es sich teils um rituelle Wiederholungen ganzer Sendungen („Dinner for one“), Nachspieltätigkeit (während einer Sendung wird bereits der Wiederholungstermin eingeblendet), Nachfolgeauswertung etwa von Dritten Programmen (Tatort, James Bond) oder regelmäßige Wiederaufführungen der Nachrichtensendungen früherer Jahrzehnte. Die Entscheidung über das Erinnern und die folgende Inszenierung, also das Was und Wie, sind die eigentlichen Themen der Wiederholungssendung (vgl. Engell 2005: 65f).

Die Folge 123 von „Cuéntame“ könnte man als Ganzes als eine Neuinszenierung vergangener Formate lesen. Hier tritt die Wiederholung des Archivmaterials noch viel stärker in den Vordergrund als es bei den anderen Folgen der Fall ist. Durch die Entscheidung etwa, die Sendung „Uno, dos, tres... responde otra vez“ als zentrales Thema der Folge zu wählen, erhält es einen enormen Erinnerungswert, während andere große Formate dieser Zeit, wie „La clave“ nicht einmal erwähnt werden (vgl. Palacio 2011: 207).

2.3.4. Information und Redundanz

Das Fernsehen ist im eigentlichen Sinne ein Übertragungsmedium, was aber nicht bedeutet, dass es keinen Speicher hat. In den Anfängen (40er, 50er) des Fernsehens gab es noch keine Aufzeichnungen, es wurde also alles live übertragen. Der Archivierungsprozess tritt erst später ein. Das Archiv von Fernsehanstalten ist jedoch im Laufe der Jahre sehr umfangreich geworden, was sich wie bereits erwähnt wurde bei der Programmgestaltung in einem hohen Wiederholungsanteil niederschlägt. Im Kern ist das Fernsehen aber immer noch

ein Übertragungsmedium, denn das Archiv ist nur zugänglich durch das konstruierte Programm. Es ist also vom Fernsehsender selektiv aufbereitet und meist nur in der Gegenwart zugänglich. Erst durch die heutzutage stattfindende Verbindung von Internet und Fernsehen ist ein selbstständiger Zugriff auf ausgewählte Programme möglich, wie etwa bei *TV on demand*. Somit ist das Fernsehen in Hinsicht auf die Rolle in einer Gesellschaft kein Speicher, sondern fungiert funktional. Engell bezieht sich hier auf den von Esposito eingeführten Begriff des operativen Gedächtnisses (vgl. Engell 2011: 116f).

Das operative Gedächtnis, wie auch das Fernsehen, arbeitet nur in der Gegenwart und es entscheidet lediglich, wie mit einem eintretenden Ereignis zu verfahren ist. Es entscheidet also ob erinnert (wiederholt), oder vergessen (als neues Ereignis dargestellt) wird. Dies erinnert auch an Halbwachs und seine Theorie, dass vergangene Ereignisse in einen Rahmen gehängt werden müssen, um in der Gegenwart zu existieren (vgl. Engell 2011:120, Halbwachs 1967: 90f).

Engell greift also den, vor allem bei Esposito sehr präsenten Diskurs auf, über Erinnern und Vergessen. Bereits bei der Archivierung, oder nach Assmann im Speichergedächtnis, spielt dies eine Rolle, da ständig darüber entschieden werden muss, ob Informationen aufbewahrt (erinnert) oder vernichtet (vergessen) werden. Später, bei der Programmaufbereitung wird abermals entschieden über das Erinnern und Vergessen, je nach dem, was in das Programm hineingenommen wird. Hierbei handelt es sich hier um einen operationalen Akt handelt, also im weitesten Sinn um das Funktionsgedächtnis (vgl. Engell 2011: 119).

Engell führt zwei Begriffe ein, die sich auf dieses Phänomen von Erinnern/Vergessen beziehen, nämlich Information und Redundanz. Bei der Information handelt es sich um als Neuheiten dargestellte Inhalte, während die Redundanz Inhalte in Verbindung setzt mit bereits Bekanntem.

In der redundanz- oder informationsstiftenden Funktion erfüllt das Fernsehen eine wichtige gesellschaftliche Rolle, denn es entscheidet darüber, wie mit Ereignissen umgegangen wird, nämlich ob etwas neu oder vertraut ist.

2.4. Fiktionale Serien und Gedächtnis

Esposito geht davon aus, dass das Gedächtnis, wie bei Platon, nicht aus statischen Ideen besteht. Sie bevorzugt von Schemata zu sprechen, die eine Art Regelwerk sind, in denen man sich bewegt. Im Falle der Gesellschaft werden diese von der Kommunikation geschaffen (vgl. Esposito 2002: 33f). In der heutigen Zeit bestimmen die Medien maßgeblich die Kommunikation. Folglich stellen sie einen wichtigen Faktor in der Bildung von Schemata dar, in denen die Gesellschaft denkt. Engell nimmt wie bereits festgestellt wurde die Theorie des operativen Gedächtnisses auf und verbindet sie mit der Funktionsweise des Fernsehens. Daher könnte man darauf schließen, dass die fiktionale Serie selbst auch Schemata bildet. In welcher Art und Weise dies geschieht wird von Engell in seinem Text „Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens“ erläutert.

Die fiktionalen Serien spielen im Zusammenhang mit dem Gedächtnis für Engell eine besondere Rolle, denn in ihnen wird die Funktionsweise des Fernsehens thematisiert. Er unterscheidet dabei zwischen dem Gedächtnis der Figuren, der Folge, der Serie und des Programms (vgl. Engell 2011: 121).

Er untersucht hierfür bekannte Serienmodelle, wie die klassische Episodenserie, die Fortsetzungsserie (Soap Opera) oder die postmoderne Serie der 80er, wie beispielsweise „Miami Vice“.

Zunächst soll die Verbindung von Gedächtnis und Serie anhand der Fortsetzungsserie gezeigt werden. Das Merkmal der Soap Opera ist der Cliffhanger am Ende jeder Episode. Die Handlungen der einzelnen Folgen schließen aneinander an. Die zentrale Handlung dieses Serientypus ist das Vergehen der Zeit. Die Figuren wandeln sich, lernen dazu, altern, treten in die Serie ein oder aus. Es kann auch die Erzählperspektive wechseln oder der Ort der Handlung. Das Gedächtnis der Serie ist also auf Seite des Erinnerns, aber in jeder Folge kommen neue Geschehnisse hinzu, die Veränderungen herbeiführen, also ist das Gedächtnis der Folge auf der Seite des Vergessens. Die Figuren operieren also auch immer im Modus des Vergessens (vgl. Engell 2011: 124f).

Im Gegensatz dazu steht die Episodenserie wie Star Trek, in der das Verhältnis von Erinnern und Vergessen genau umgekehrt wird. Während auf der Ebene der Serie eine Kette an Handlungen entsteht, die nicht aufeinander aufbauen, verändert sich in den Folgen selbst, wie etwa der Ort oder die Perspektive, nicht viel (vgl. Engell 2011: 122). Eine andere Form von Fortsetzungsserie ist die mehrsträngige Soap Opera, die sich Mitte der 1980er etabliert. Es geht hier in jeder Folge ein Handlungsstrang zu Ende, ein anderer beginnt, und verschiedene weitere entwickeln sich erst. Dadurch lösen sich die Grenzen zwischen dem Erinnern/Vergessen in Bezug auf die Serie oder Folge auf.

Es gibt noch eine Reihe an, teilweise erst jüngst entstandenen Serientypen, denn der Handhabung mit dem Erinnern und Vergessen sind keine Grenzen gesetzt. Nun stellt sich die Frage in welcher Art und Weise Cuéntame damit verfährt, was im Analyseteil dieser Arbeit geklärt werden soll.

3. Erinnern in Spanien

Ein zentraler Aspekt, der während dem Demokratisierungsprozess in der Transition beginnt, ist das Verdrängen der historischen Erinnerung. Es kam nach dem Ende der Diktatur weder zu einer juristischen Aufarbeitung der Verbrechen des Franco-Regimes, noch fand eine gesellschaftliche Diskussion statt. Somit überlebte auch das franquistische Wertesystem und es fand keine Säuberung in den staatlichen Instanzen statt, es gab also keinen klaren demokratischen Bruch (vgl. Bernecker 2005: 11).

Seit der Jahrtausendwende lässt sich eine Bewegung in diesem Erinnerungsprozess beobachten. Die Grausamkeiten der Diktatur, wie die franquistischen Konzentrationslager, werden zum Thema in der Öffentlichkeit. Außerdem gibt es Bemühungen um ein Bewusstsein einer verdrängten Vergangenheit, was ein wichtiger Schritt in Richtung eines Ausgleichs mit und Annäherung an die Ungereimtheiten mit der kollektiven Erinnerung ist (vgl. Bernecker 2005: 18). Leider beginnt dieser Prozess für die betroffenen Generationen meist zu spät. Zwar sind die Verbrechen keineswegs ein Geheimnis, doch eine aktive Auseinandersetzung in der Öffentlichkeit hat kaum stattgefunden. Es geht also darum, eine gesellschaftliche Anerkennung und Symbolik zu schaffen (vgl. Bernecker 2005: 19). Mit dem Übergang in die Demokratie hat ein historiografischer Perspektivenwechsel stattgefunden. Das „Scheitern“ der Vergangenheit wurde einfach gelöscht und Spanien wird als Normalfall der europäischen Staaten angesehen. Der ökonomische Misserfolg oder die wirtschaftliche Isolation wird unter den Teppich gekehrt und man sieht sich als moderner, demokratischer Staat, der nach Europa ausgerichtet ist (vgl. Bernecker 2005: 20f). Somit ist heute eine Uminterpretation und Aufarbeitung der Geschichte notwendig, also ist die Transition noch lange nicht beendet, sondern steht erst an ihrem Angang (vgl. Bernecker 2005: 21).

Für Bettina Bannasch und Christiane Holm ist seit der Jahrtausendwende die Entstehung einer neuen Erinnerungskultur zu beobachten. Einerseits geschieht

dies durch die im Jahre 2000 außerhalb staatlicher Institutionen gebildete Initiative der *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (Vereinigung zur Wiedererlangung des historischen Gedächtnisses). Dank dieser Institution wurde die Öffnung der Massengräber und die Identifikation der im Bürgerkrieg Ermordeten, mit Hilfe von DNA-Analysen möglich gemacht. Zwar brachte diese Exhumierung nicht viele konkrete Erkenntnisse, doch sie trug wesentlich dazu bei, dass die Vergangenheit wieder in den öffentlichen Diskurs gelangt und somit Veränderungen im kollektiven Erinnern hervorruft. Zeitzeugen kommen zu Wort und werden angehört, ein öffentliches Totengedenken findet statt und es bildet sich eine *oral history* über den spanischen Bürgerkrieg. Das zweite Ereignis ist die Veröffentlichung der Literaturverfilmung „Soldados de Salamina“ 2003. Die Vorlage wurde von Javier Cercas verfasst und löste gemeinsam mit dem Film einen regelrechten „Bürgerkriegs-Erinnerungstourismus“ aus. Es wird in einigen Rezensionen als das erste Werk betrachtet, das mit dem „Pakt des Vergessens“ brach (vgl. Bannasch/Holm 2005: 1f).

Erll bemerkt in ihrem Buch „Film und kulturelle Erinnerung“, dass erst das Zusammenspiel von dem Erinnerungsfilm und der Gesellschaft die Wirkungsweise ausmachen (vgl. Erll 2008: 2). Im Fall von Spanien und „Cuéntame cómo pasó“ ist es also erst das politische Auflehnen gegen die Produktion der ausschlaggebende Punkt. Zwar will die Serie vielleicht auch eine Art Aufklärung oder Dokumentation von früheren Zeiten abliefern, doch der zentrale Effekt und der Reiz entstanden dadurch, dass sie ein gesellschaftliches Tabu brach, nämlich den Pakt des Schweigens, wie es auch bei „Soldados de Salamina“ der Fall war.

Dabei wird weniger das *Was* als das *Wie* der Erinnerung in den Fokus der Aufmerksamkeit gelegt. Der Anteil der Bildmedien ist bei der Darstellung und Reflexion des Spanischen Bürgerkrieges sehr hoch. Somit stellt sich immer öfter auch die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und Authentizität, von subjektivem Erinnern und objektivem Erzählen und nach dem dynamischen Wechselverhältnis von Erinnern und Erzählen (vgl. Bannsch/Holm 2005: 3).

Wenn man aber die Theorien von Assmann oder Esposito berücksichtigt, ist diese Suche nach dem Wahrheitsgehalt obsolet, da für das kollektive Gedächtnis die Vergangenheit immer in einem Wechselverhältnis mit der Gegenwart steht. Sie ist also ein Produkt der jeweils vorhandenen gesellschaftlichen Interpretation. Man kann also lediglich feststellen, ob ein Film oder eine Serie diese vorherrschende Meinung teilt oder eine eigene Interpretation konstatieren will. Augenfällig ist dabei, dass junge Autoren dazu neigen, die Thematik des Bürgerkrieges zu ironisieren und fiktionalisieren, da sie keine Zeitzeugen mehr sind und einen größeren Abstand zur Thematik haben. Anhaltspunkte hierfür finden sich in der Erzählerperspektive in Hinsicht auf räumliche und zeitliche Distanz. Es stellt sich also die Frage, ob der Erzähler den Bürgerkrieg miterlebt hat oder nicht, im Exil oder Spanien gelebt hat und so weiter. Analysen der erzählerischen Konstruktion und Manifestation von Erinnerung sind im Kontext des Spanischen Bürgerkrieges von besonderem Interesse, weil die spanische Geschichte, begünstigt durch den franquistischen Zensurapparat, eine außergewöhnlich krisenbehaftete Form der Erinnerungs- und Vergessensgeschichte darstellt (vgl. Bannasch/Holm 2005: 3f).

Neben der Spannung zwischen dem kommunikativen, bis zu drei Generationen verbindenden Gedächtnis, dessen mündliche Überlieferung jedoch im franquistischen Spanien durch den ‚Pakt des Vergessens‘ weitgehend unterdrückt wurde, und einem kulturellen, epochenübergreifenden Gedächtnis, zu dessen Träger mit dem zunehmenden Verlust der lebendigen Erinnerung der Zeitzeugen unter anderem eben jene im Sammelband untersuchten Texte und Bildmedien werden, kennzeichnet die Literatur, Filme und Fotografien zum Spanischen Bürgerkrieg noch eine weitere Spannung: Es ist die Gratwanderung zwischen der Aufarbeitung persönlicher individueller Erinnerungen und der Revision einer kollektiven Vergangenheit. (Bannasch/Holm 2005: 4)

3.1. Die spanische Transition

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt ist die Zeit der spanischen Transition einer der zentralen Ausgangspunkte für die vorherrschende Erinnerungssituation und verdient daher eine genauere Betrachtung. Gleichzeitig bildet sie den historischen Hintergrund der Serie „Cuéntame cómo pasó“. Die Serie fand eine große Anhängerschaft in Spanien und es begann gleichzeitig mit der Ausstrahlung 2001 ein umfangreicher Erinnerungsprozess, der zuvor durch die politischen Ereignisse der Transition der 70er und 80er gestoppt wurde. Die Meinung von Bernecker, dass die Transition noch in ihren Anfängen steckt, könnte sich also bestätigen und das große Interesse an der Serie erklären.

3.1.1. Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung

Die spanische Transition ist die Zeit des gewaltfreien Übergangs vom Franco-Regime zur einer westlich ausgerichteten parlamentarischen Monarchie. Es ist somit ein Brückenmoment hin zu einer offenen, freien Gesellschaft. Daher scheint es sehr schwierig zu sein, diesem Prozess einen zeitlichen Rahmen zu setzen und es gibt auch recht unterschiedliche Auffassungen. Eine sehr enge Definition beginnt mit dem Tod Francos 1975 und endet mit den ersten freien Wahlen 1977. Andere Begrenzungen beginnen bereits im Spätfranquismus um 1973, im Zeitraum des Attentats gegen Admiral Carrero Blanco, und sehen das Ende der Transition im Jahr der Eingliederung Spaniens in die Europäische Union 1986 (vgl. Palacio 2011: 201).

Diese Zeit ist politisch gesehen geprägt durch die *ruptura pactada*, nämlich dem gemeinsamen Wunsch nach einem Bruch mit der Vergangenheit. Dieses offizielle Vergessen beschränkt sich vorerst auf den Bürgerkrieg und wurde in Folge ausgedehnt auf die Repression im Franquismus (vgl. Bernecker 2005: 11). Sowohl die Reformisten, ehemaligen Franquisten, als auch die Demokraten wollen einen Demokratisierungsprozess einleiten um das Land zu modernisieren und einen Anschluss an Mitteleuropa zu ermöglichen (vgl. Palacio 2011: 201). Die

spanische Transition galt lange Zeit als Vorbild eines friedlichen Demokratisierungsprozesses, vor allem in den ehemaligen Militärdiktaturen Lateinamerikas, den ehemals kommunistischen Staaten, oder in Südafrika nach der Apartheid, doch es wird immer mehr Kritik geübt an der Vorgehensweise (vgl. Bernecker 2005: 9). So war dieser Übergang nur unter einer gesamtgesellschaftlichen Amnesie möglich, die die Verbrechen des Franquismus unter den Teppich kehrt (vgl. Palacio 2011: 201). Man war der Meinung, dass eine Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit destabilisierend sei für den erst beginnenden Demokratisierungsprozess. Der Bürgerkrieg wurde somit als kollektive Tragödie dargestellt und die Versöhnung der beiden Seiten schaffte zugleich die Grundlage für die Bewältigung der Vergangenheit. Die Bürgerkriegserinnerung wird also funktionalisiert um sich vor inneren Unruhen zu schützen (vgl. Bernecker 2005: 11f). Dabei kristallisieren sich zwei vorherrschende Deutungen heraus: Die Erste unterstreicht die positive Funktion der Diktatur, nämlich dass sie wieder eine Ordnung herstellte, nach dem durch die Republik verursachten Chaos. Sie wird vom konservativen Spanien bis heute vertreten. Die zweite Deutung geht davon aus, dass es auf beiden Seiten zu Grausamkeiten kam und es mit dem Ende der Diktatur zu einer Wiedervereinigung der zwei Spanien kam. Beide Positionen sind konservativ geprägt und bis heute existent (vgl. Bernecker 2005: 15f).

Der Regimewandel wurde außerdem von den franquistischen Institutionen und der politischen Elite durchgeführt, es hat also kein Bruch mit dem von Franco errichteten Verfassungsrecht stattgefunden. Es wurden lediglich die staatlichen Strukturprinzipien einer Diktatur ersetzt durch die Prinzipien einer Demokratie (vgl. Bernecker 2005: 9).

Ein anderer wesentlicher Punkt, der Spanien von anderen Ländern mit demokratischen Bestrebungen zu dieser Zeit vielleicht unterscheidet, ist der bereits Ende der 70er beginnende Schritt in die Konsumgesellschaft (vgl. Palacio 2011: 202). Dieser wird immer wieder und vor allem in den ersten Folgen der Serie „Cuéntame cómo pasó“ thematisiert. Im ersten Kapitel passiert dies durch den Kauf eines Fernsehers, im zweiten durch die zentrale Frage, was man mit einer Million machen würde, initiiert durch die beliebte Sendung „Un millón para

el mejor“ und in der dritten Folge der Serie steht der Tourismus im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

3.1.2. Der „Pakt des Vergessens“

Ausgangspunkt des nationalen Vergessens in Spanien sind die beiden Amnestiegesetze, das erste wurde im Juli 1976 verabschiedet als „Geste der Versöhnung an die vom Regime Inhaftierten“. Das zweite Gesetz (1977) garantierte mit seiner Verabschiedung den Schutz vor strafrechtlicher Verfolgung der während der Diktatur begangenen Verbrechen. Man wollte eine Versöhnung schaffen, die offenbar nur möglich war, indem man eine ungeschriebene Verpflichtung einging, eine kollektive Amnesie über die dunkle Vergangenheit zu werfen. So kam es zu einem *Pakt des Vergessens*, wie der Transition-Kritiker Gregorio Morán es bezeichnet (vgl. Bernecker 2005:16).

Da die Massenmedien unter starkem Einfluss der Regierung standen, wurde das Vergangenheitsthema auch in diesem Bereich nur zurückhaltend behandelt. Erst im Jahr 2002, unter Druck der Menschenrechtskommission der UNO, werden die ersten anonymen Massengräber exhumiert und die Regierung somit aufgefordert, die Opfer des Franquismus anzuerkennen. Gleichzeitig konnte aber die konservative Regierung (*Partido Popular*) verhindern, dass es zu einer Verurteilung der Verantwortlichen kommt (vgl. Bernecker 2005: 17).

In der spanischen Bevölkerung ist es aber längst zu einem Bruch des Paktes gekommen. Was seinerzeit als heilsam und sinnvoll galt, sehen viele jetzt als großen historischen Fehler. Und die spanische Gesellschaft diskutiert mehr denn je die Vorgeschichte, die Ursachen, den Verlauf und die Wirkung jenes Bürgerkrieges von 1936 bis 1939 (vgl. Perger 2006). Im Diskurs der politischen Korrektheit wird die Erinnerungspolitik Spaniens weiterhin in Frage gestellt um die Opfer des Bürgerkrieges zu würdigen. Daraufhin wurde 2006 von der spanischen Regierung das *Ley de la recuperación de la memoria histórica* durch Initiativen von privaten Vereinigungen wie der *Asociación para la recuperación de la memoria histórica* oder dem *Foro de la Memoria* beschlossen. Damit wird eine

offizielle Berechtigung der Verarbeitung der schwarzen Flecken auf der Landkarte der Erinnerungsorte verabschiedet (vgl. Mecke 2008: 133f). Die Partido Polpular sieht diese Aktionen, obwohl von privaten Vereinen initiiert, als ein Instrument, das von Zapatero und der Linken gegen sie verwendet wird. Diese Haltung erinnert an die bereits während der Transition vorherrschende Debatte, dass nur durch das Verschweigen der Geschichte eine Spaltung des Landes verhindert werden kann (vgl. Perger 2006).

An den letzten Entwicklungen in der Vergangenheitsverarbeitung lässt sich aber erkennen, dass es nicht mehr nur in den Händen der Politik liegt, diesen Diskurs voranzutreiben oder zu hemmen.

3.1.3. Programmpolitik von TVE während der *Transición*

Als Franco 1975 starb, war das Fernsehen seit seiner Gründung 1956 bereits fast zwanzig Jahre alt und längst nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb der Landesgrenzen präsent, solange die Politik außen vor blieb (vgl. Türschmann: 2011, 417). Gegenüber anderen Medien, wie etwa dem Kino, hatte das Fernsehen in Spanien den Vorteil, dass der Zuschauer beim Einschalten des Gerätes nicht die oft riskante Entscheidung zugunsten einer Kritik an den Zuständen unter Franco treffen musste (vgl. Türschmann: 2011, 428).

Televisión Española ist in den 70ern mit seinen zwei Sendern TVE 1 und TVE 2 mit Abstand das wichtigste Informations- und Unterhaltungsmedium der Spanier. Vor allem TVE 1 ist hervorzuheben mit seiner großen Reichweite: der Sender erreichte 90% der Bevölkerung. (vgl. Palacio 2011: 202)

Manuel Palacio beschreibt die Rolle von TVE während der Zeit der Transition folgendermaßen:

In der historischen Rückschau tritt deutlich zutage, dass das spanische Fernsehen mehr als nur Spiegel und Dokument des historischen Wandels ist. Vielmehr sollte man es als einen am Demokratisierungsprozess maßgeblich beteiligten Akteur verstehen. (Palacio 2011: 202)

In seinem Aufsatz beschreibt Palacio diese Rolle des Akteurs, indem er die Programmpolitik von TVE im Zeitraum zwischen dem Tod Francos 1975 und der Erarbeitung der Verfassung 1977 erläutert. Diese Darstellung soll hier

zusammengefasst werden um die enge Verknüpfung zwischen der Politik und dem Fernsehen zu veranschaulichen.

Bereits in den Jahren des Spätfranquismus versucht das spanische Fernsehen seinem Publikum nach Kräften neue Horizonte zu erschließen, die ideologisch dem Regime diametral entgegengesetzt waren. Es war also immer wieder möglich, an der Zensur vorbei Sendungen zu produzieren, die inhaltlich bis heute gewagt scheinen. Unter diesen findet sich zum Beispiel „La Cabina“ (1972) von Antonio Mercero oder Verfilmung der Legende „Juan Soldado“ (1973) und die Serie „El Pícaro“ (1973) von Fernando Fernán Gómez (vgl. Palacio 2011: 203f). „La Cabina“ erzählt von der Tragödie eines Mannes, der in einer Telefonzelle eingesperrt ist. Diese Metapher löst einen breiten Diskurs in der Medienlandschaft aus (vgl. Ibáñez 2006: 46).

Diese Umgehung der Zensur war deshalb möglich, da das Fernsehen in Spanien von Anfang an ein Unterhaltungsmedium war, selbst wenn Nachrichten und Dokumentarfilme gesendet wurden. Folglich konnte dort ein kritischer Diskurs stattfinden, aber nur unter der Prämisse der doppelten Codierung mit dem Spektakel oder der Übertreibung (vgl. Türschmann 2011: 427).

Die Wochenschau, ein traditionellerweise eher kontrolliertes Programm, berichtete über Tabuthemen wie Scheidung oder Abtreibung. Während und nach dem Tod Francos hält das Medium seine Linie bei und sendet regime-kritische Programme, was teilweise zu Konflikten führte. So die Kindersendung „Cuentopos“, ein Meisterwerk der Zweideutigkeiten und antiautoritären Diskursen. Aber da es im Kinderprogramm gezeigt wurde und zur Zeit der Ausstrahlung politische Unruhen herrschten, auf denen die öffentliche Aufmerksamkeit gerichtet wurde, entging es einem Verbot (vgl. Palacio 2011: 204f).

Dabei ist aber nicht zu vergessen, dass die Redaktionen von TVE nach 1977 und vor den ersten freien Wahlen mit der Politik der Franquisten linientreu waren. Bis zur Ausrufung des *Estatuto de la Radio y la Television* 1980 war TVE ein Teil des Ministeriums für Information und Tourismus (vgl. Palacio 2011: 206).

Diese enge Verbindung wird sowohl unter der Amtszeit von Carlos Arias Navarro wie auch, und vor allem, bei Adolfo Suárez erkennbar. Es ging in der Amtszeit von Arias Navarro vor allem darum, der Monarchie ein positives Image zu verschaffen. Außerdem versuchte man im Bereich des Nachrichtensektors den gesellschaftlichen Wandel hin zur Demokratie bestmöglich zu umgeben, indem man über Streiks und Demonstrationen nicht berichtete. Trotz allem brachte TVE großartige Formate heraus, wie zum Beispiel das Kulturprogramm „La clave“ (vgl. Palacio 2011: 206f).

Die intensivste politische Intervention erfuhr TVE in der Zeit von Adolfo Suárez (1976-77). Als Experte in Öffentlichkeitsarbeit war ihm wohl gut bewusst, dass das Fernsehen ein wichtiges Werkzeug der Macht war. So verkündete er wichtige politische Entscheidungen über den Bildschirm. Diese Instrumentalisierung des Fernsehens durch die Regierung wurde von der Presse stark kritisiert, denn die demokratische Opposition hatte keinerlei Zugang zu den Debatten (vgl. Palacio 2011: 209ff).

Die ersten Wahlen 1977 wurden als Spektakel inszeniert, bis heute ist der Slogan „Fiesta de la Democracia“ bekannt. Nach dieser „Show“ findet eine neue Verteilung des Stimmgewichts der Parteien statt, was sich auch in der Programmgestaltung von TVE niederschlägt. Die Reformisten sind verantwortlich für das Hauptabendprogramm von TVE 1, was Shows und Varietés angeht während die Linke sich im zweiten Kanal um Kulturprogramme und Kinderprogrammformate kümmert (vgl. Palacio 2011: 211f).

Das Ziel des Fernsehens der *Transición* ist es, an einem Demokratieverständnis der Spanier zu arbeiten. Die damals großen Serien, wie „La Barraca“ oder „La plaza del diamant“ (1978), vermitteln Werte wie Vergebung, Eintracht, Freiheit und Solidarität (vgl. Palacio 2011: 2012).

Es ging also darum, einen Wandel der sozialen Praktiken herbeizurufen. Dazu gehört zum Beispiel die Fähigkeit, Argumente des Anderen anzuhören, Minderheiten zu respektieren, oder für die Ausweitung der Bürger- und Arbeitsrechte einzustehen. Dass dieser Wandel stattgefunden hat, zeigt sich für Palacio in den Erhebungen zu den Publikumsvorlieben: Während 1976 noch

Programme über heiles Familienglück („Heidi“) an der Spitze standen, verlieren 1977/78 genau diese Programme an Interesse und werden von Familienformaten mit starkem Bildungsauftrag oder aufwendig produzierten Serien abgelöst (vgl. Palacio 2011: 214f).

3.1.4. Programmpolitik im 21. Jahrhundert

Diese vergangene goldene Ära des Fernsehens ist heute verschwunden und die neu gewählte spanische Regierung der Sozialisten legt ein Hauptaugenmerk auf die Sanierung und Reformen in dem Bereich des Fernsehens. Sie proklamiert eine Befreiung von Manipulation und ‚trashigen‘ Fernsehformaten (vgl. Gómez 2003). Um dessen entgegenzutreten, wurde ein „*Consejo de Medios Audiovisuales*“ gegründet, bestehend aus Philosophen wie Fernando Savater, Medienwissenschaftler und Linguisten. Diese und andere neue Entwicklungen geben den Anstoß, dem Medium Fernsehen eine nähere Betrachtung zu widmen. Die Qualität des spanischen Fernsehens hat sich seit der Jahrtausendwende deutlich verbessert und hat das „*Golden Age*“ der 60er Jahre mit dem „*New Golden Age*“ und einer Explosion an qualitativ hochwertigen fiktiven Formaten hinter sich gelassen. Ein weiterer Aspekt, den das Fernsehen als Forschungsobjekt interessant erscheinen lässt ist, dass es viel mehr die Komposition der spanischen Gesellschaft spiegelt, als das Medium des Films. Auch wenn manche spanische Gelehrte von einem von Ignoranz und Vorurteilen geleiteten Journalismus sprechen, so setzt sich doch der Trend durch, das Fernsehen als Medium anzuerkennen und zu verteidigen. Diesem Trend folgen Wissenschaftler wie José Miguel Contreras, Manuel Palacio, John Ellis oder John Caughie (Smith 2006: 11f).

3.2. Darstellungen der eigenen Geschichte in RTVE

3.2.1. RTVE im Internet

Das 21. Jahrhundert leitet einen bedeutenden Wandel in der Fernsehlandschaft ein, denn mit dem Internet ist nun ein nahezu unbegrenzter Zugang zu den TV-Programmen möglich (vgl. Mittell, Jason 2011: 131). Mittell verstärkt sein Argument indem er schreibt: „So lässt sich wohl mit einiger Gewissheit festhalten: In keiner anderen Dekade seit den 1950ern hat sich das Fernsehen als Industrie, textuelle Form und Technologie so nachhaltig verändert wie in den 2000er Jahren.“ (Mittell, Jason 2011: 131)

Alle Folgen von Cuéntame, und anderen, teilweise sehr alten, Produktionen sind auf der Webseite des Fernsehsenders jederzeit zugänglich. RTVE hat ein umfangreiches Archiv gestaltet und somit die klassische Funktionsweise des Fernsehens vom operativen verschoben in eine gleichzeitig archivierende. Interessant ist also im Fall von „Cuéntame“, aber auch anderen von RTVE produzierten Serien die im Internet zugänglich sind, das enge Verhältnis von Speicher- und Funktionsgedächtnis. Engell beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: „das Format der Serie [geht dadurch] vom operativen Gedächtnis zum Speichergedächtnis über.“ (Engell 2011: 130)

Doch darf man den starken operativen Charakter nicht vergessen, der in der Gestaltung der Webseiten der Sendungen liegt. Die Folgen der verschiedenen Serien sind nicht nur zugänglich, sie werden auch mit allen möglichen Hintergrundinformationen und Verlinkungen zu relevanten weiterführenden Seiten ausgestattet. Mit dem Medium Internet wird das Fernsehen verstärkt in seiner Funktion als Speichermedium, aber nur im inszenierten Rahmen von RTVE. Beide Mechanismen, der Speicher und die Funktionalisierung koexistieren. Dadurch verändert sich die Beobachtung und Reflexion des medialen Gedächtnisses, da nun weniger die Binnendifferenzen des operativen Gedächtnisses zu untersuchen sind, sondern mehr die Leitdifferenz von Speicher- und Operationsgedächtnis und Aufzeichnungs- und Verbreitungsmedien (vgl. Engell 2011: 130).

3.2.2. Festschrift 50 Jahre RTVE

Wer lieber ein Buch in die Hand nimmt und erfahren möchte was RTVE in den letzten 5 Jahrzehnten getrieben hat, so ist er gut beraten mit „Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE“, der Festschrift zum 50. Jubiläum des staatlichen Fernsehsenders.

Es bietet eine umfangreiche Auflistung der wichtigsten und beliebtesten Sendungen von den Anfängen bis in die Gegenwart mit Beiträgen von verschiedenen Fernsehpersönlichkeiten. Manuel Palacio, ein Experte im Feld des spanischen Fernsehens übernimmt die Aufgabe des Herausgebers und verfasst außerdem eine historische Einbettung zu jeder Fernsehdekade. Die Einleitung liefert die damalige Direktorin von RTVE (2004-2007) Carmen Caffarel, die den Einfluss von RTVE auf die Geschichte Spaniens in den Himmel lobt und hier kurz kommentiert werden soll (vgl. Caffarel 2006: 6). Neben dem Lob der Erfolge betont sie außerdem die enorme Entwicklung des Landes:

Si la España de 1956 era una sociedad sin derechos y carente de instituciones democráticas, la de 2006 cuenta con una Constitución que goza de muy buena salud, con instituciones plurales elegidas democráticamente, con una estructura del Estado en la que los poderes están claramente diferenciados, en la que el sistema de libertades está plenamente garantizado. (Caffarel 2006: 7)

Da sie *ciudadanos* (Bürger) und *telespectadores* (Fernsehzuschauer) in Folge auf die gleiche Stufe stellt, könnte man das Zitat also auch im Sinne der enormen Entwicklung des Fernsehsenders RTVE lesen (vgl. Caffarel 2006: 7).

Dieser Eindruck bestätigt sich im weiteren Verlauf des Textes, denn es folgt ein Rückblick auf die letzten 50 Jahre, in denen darauf hingewiesen wird, dass der staatliche Informationssektor immer autonomer, wahrheitsgehaltvoller, objektiver und respektvoller im Hinblick auf den politischen, sozialen und kulturellen Pluralismus in Spanien wurde (vgl. Caffarel 2006: 8)

Außerdem wird darauf hingewiesen, dass mit 2004 ein neues Gesetz eingeführt, mit dem TVE zu RTVE wurde. Diese Namensänderung geht einher mit der Verbindung zweier Institutionen, nämlich dem Radio und dem Fernsehen. Die

Festschrift blickt somit nicht nur in Vergangenheit, sondern auch einer neuen Zukunft entgegen, die Folgendes berücksichtigen und bestärken soll:

El pluralismo político, la diversidad cultural y artística, el encuentro entre tradiciones y lenguas, la independencia del gobierno y la dependencia permanente de los intereses y necesidades de los ciudadanos. (Caffarel 2006: 8)

Außerdem erfährt man, dass es sogar einen eigenen Kanal nur fürs Jubiläum TVE 50 años gibt, der sich der „memoria documental“ und den Programmen des halben Jahrhunderts widmet (vgl. Caffarel 2006: 9).

Die Ähnlichkeiten, die dieser Text mit den Inhalten der Serie „Cuéntame“ aufweist, sind augenfällig, wenn man die enge Verflechtung der Geschichte des Fernsehens mit der des Landes beachtet und die in die Zukunft ausgerichtete Vergangenheits-darstellung.

3.2.3 Fiktive Serien & Vergangenheit bei RTVE

Es gibt zwar viele Produktionen, die sich in der Vergangenheit abspielen, aber oft werden die historischen Ereignisse der Zeit außer Acht gelassen. Daher werden hier lediglich Serien besprochen, die diese Ereignisse mit in die Handlung einbauen oder Hinweise darauf geben, was zu dieser Zeit passiert ist.

Die katalanische Serie „Temps de silenci“ (TV3: 2001) war Vorreiter in der fiktiven Aufarbeitung des Bürgerkrieges im Fernsehen. Danach folgte die Telenovela „Amar en tiempos revueltos“ (TVE: 2005-) die in ganz Spanien von TVE ausgestrahlt wurde (vgl. Palacio/Ciller 2010: 52). „Amar“ hat einen Trend geschaffen und es folgten Einige seinem vergangenheitsweisenden Beispiel.

Die aktuellsten und beliebtesten Serien mit Blick in die Vergangenheit sind „La señora“ (2008-), „Águila roja“ (2009-) und vor allem „23 F. El día más difícil del Rey“ (Silvia Quer, 2009), eine Miniserie in der König Juan Carlos und die Geschehnisse vom 23. Februar 1981 dramatisiert werden. Vor allem das letzte Beispiel, neben zahlreichen anderen Serien von RTVE, nimmt laut Manuel Palacio und Carmen Ciller zweifellos einen großen Teil der offiziellen Geschichtsdarstellung ein (vgl. Palacio/Ciller 2010: 42).

Vorreiter in der Auseinandersetzung mit der Thematik der spanischen Transition ist „La Transición española“ (TVE: 1995). Zwar ist die 13 Kapitel lange Sendung kein fiktives, sondern eher dokumentarisches Werk, aber es zeigt sehr gut die Dialektik zwischen Fernsehtexten die von der Regierung (TVE) geleitet werden und von jenen der Autonomen, wie „Dies de transició“ (TV3 2004). Oft nimmt nämlich der staatliche Sender in der Schaffung eines historischen Bildes eine Monopolstellung ein (vgl. Palacio/Miller 2010: 49f) und die autonome Sichtweise bleibt dabei auf der Strecke.

Auf die bereits erwähnte Serie „Amar en tiempos revueltos“ soll an dieser Stelle genauer eingegangen werden, da sie eine sehr wichtige Rolle im Erinnerungsprozess im Bereich des Fernsehens einnimmt. Sie wurde zur Zeit ihrer Ausstrahlung auf der Seite der Politik stark kritisiert, da sie Emotionen von einigen Zuschauern provozieren könnte: „ofende a la sensibilidad de algunos espectadores“ (Smith 2009: 121). Die *Partido Popular* bezieht sich dabei vermutlich größtenteils auf sich selbst, aber auch auf den während der Transition geschlossenen Pakt, die Vergangenheit ruhen zu lassen. „Amar en tiempos revueltos“ ist eine nach dem lateinamerikanischen Modell produzierte spanische Telenovela, die sich zur Zeit des Bürgerkrieges abspielt. Neben den zahlreichen Archivmaterialien, die mit der Handlung verschmelzen, sind laut Elena Galán auch thematische Übereinstimmungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart in soziopolitischer Hinsicht zu erkennen. Somit ist die Reaktion auf Seite der Konservativen, obwohl es sich um eine Telenovela handelt, weniger verwunderlich, aber umso aussagekräftiger in Hinblick auf die gegenwärtige Erinnerungssituation in Spanien (vgl. Smith 2009: 121ff).

4. Cuéntame cómo pasó



(Abb. 1)

Idee: Eduardo Ladrón de Guevara

Produzent: Miguel Ángel Bernardeau

Ko-Produzent: Mario Pedraza

Direktoren: Tito Fernández, Agustín Crespi, Antonio Cano

Skriptleiter: Eduardo Ladrón de Guevara, Patrick Buckley

Skriptschreiber: Eduardo Ladrón de Guevara, Patrick Buckley, Alberto Macías, Verónica Fernández, Javier Amezúa

Fotograf: Tote Trenas

Art Direction: Gonzalo Gonzalo

Darsteller:

Antonio: Imanol Arias

Mercedes: Ana Duato

Carlos: Ricardo Gómez

Herminia: María Galiana

Inés: Irene Visedo

Toni: Pablo Rivero

(vgl. Smith 2009: 25f)

„Cuéntame cómo pasó“ ist eine der erfolgreichsten Serien, die RTVE, der spanische öffentlich rechtliche Sender, seit der Jahrtausendwende produziert hat. Isabel Estrada kommentiert in ihrem Artikel „Cuéntame cómo pasó‘ o la revisión televisiva de la historia española reciente“ (2004) den außergewöhnlichen Erfolg der Serie mit einem Rekordpublikum von 7 Millionen. Außerdem bekam die Sendung zahlreiche Auszeichnungen für die Produktion und Schauspielleistung (vgl. Estrada 2004: 547f). Die Pilot Folge wurde bereits 1995 von Eduardo Ladrón de Guevara und Patrick Buckley geschrieben aber musste offensichtlich diverse Fernsehsender abklappern um letztendlich von TVE akzeptiert zu werden (vgl. Rueda/Coronado 2009: 103)

Die Serie wird nun wöchentlich zur Primetime am Donnerstag, also dem Tag mit den besten Einschaltquoten vor dem Wochenende, ausgestrahlt. Dieses einzigartige Fernseh drama triumphiert sogar über Reality Shows, die sich in Spanien großer Beliebtheit erfreuen. Das Erfolgsformat „Cuéntame“ verbindet komische und dramatische Handlungsstränge, wird hochwertig und aufwändig produziert und dauert im Schnitt 70 Minuten (vgl. Smith 2009: 17).

4.1. Inhalt

„Cuéntame“ handelt von einer Mittelschichtfamilie namens Alcántara, die in Madrid in einem erfundenen Stadtteil namens San Genaro lebt. Die Handlung konzentriert sich stark auf die Erlebnisse der verschiedenen Familienmitglieder. Zeitlich beginnt die Serie Ende der Sechziger und es werden immer wieder geschichtliche Ereignisse des jeweiligen Jahres mit in die Erzählung aufgenommen. Das kann entweder direkt erfolgen, indem die Protagonisten in dieses Ereignis verwickelt werden, oder indirekt, indem Kommunikationsmedien, vor allem das Fernsehen, sie einführen.

Die zentralen Figuren sind Vater Antonio, Mutter Mercedes, Großmutter Herminia und die Kinder Toni, Inés, Carlos und María, daneben gibt es eine Reihe von Nebenfiguren, wie die Freunde der Kinder, Nachbarn, der Pfarrer oder der Trafikant. Die Geschichte wird begleitet von der Stimme des erwachsenen Carlos,

die jede Episode einführt und abschließt, aber auch erklärende Kommentare zu geschichtlichen oder familiären Ereignissen abgibt.

4.2. Analyse: Serie

Es gibt eine Reihe an Wissenschaftlern, die sich bereits mit der Serie beschäftigt haben und sie in verschiedene Modelle und Funktionsweisen eingeordnet haben. Paul Julian Smith hat etwa die zwei komplementären Modelle „*Working through*“ von John Caughie und „*Pedagogy*“ Manuel Palacio herangezogen, um die Serie auf ihren Rezeptionswert hin zu untersuchen (Smith 2006: 14). Einerseits schreibt er „Cuéntame“ eine pädagogische Funktionsweise zu, in Hinblick auf die Verarbeitung nationaler Geschichte, aber stellt dem eine emotionale Komponente gegenüber, die auf der Ebene der Nostalgie arbeitet. Dieser Prozess besitzt aber seiner Meinung nach keine klaren Absichten in Hinblick auf ideologische Werte (vgl. Smith 2009: 22).

Elena Cueto Asín geht auch davon aus, dass „Cuéntame“ eine doppelte Funktion erfüllt, aber unterscheidet sich in ihrer Auslegung von Smith. Sie ist nämlich der Meinung, dass die Serie einerseits der Unterhaltung dient, in Form von Nostalgie und Ironie, und andererseits der Information, indem es die Vergangenheit wachruft. Mit diesen beiden Funktionen gemeinsam kollektiviert die Serie laut Cueto Asín die Erinnerung der Spanier. Dabei weist sie auf die notwendige Ausgeglichenheit hin, die bei der Darstellung der Vergangenheit zwischen den Erfolgen und Fehlern vorherrschen sollte (vgl. Cueto Asín 2009: 138). Isabel Estrada kritisiert wiederum, dass es die Serie verabsäumt, eine erinnerungskulturell relevante Aussage zu treffen (vgl. Estrada 2004: 562).

Die Liste der Auseinandersetzungen mit „Cuéntame“ ist bereits lang und es wurden hier zentrale Wissenschaftler, wie etwa Manuel Palacio oder Bénédicte Bremard noch nicht erwähnt. Die folgende Analyse soll keinen Überblick geben über die Auslegungen Anderer, sondern wird sich nur teilweise ihrer Überlegungen und Ergebnisse bedienen, um sie mit den eigenen Absichten zu verknüpfen.

4.2.1. Genrezuordnung

Bei einer Fernsehserie ist zunächst klarzustellen, in welchem Bezug sie zum filmwissenschaftlichen Begriff des Genre steht. Engell kommentiert dazu den Philosophen Stanley Cavell, der in diesem Verhältnis von einer Formel redet, die jede Serie individuell festlegt. Diese Formel muss von jeder Episode befolgt werden und gründet somit das, was in der Filmwissenschaft als Genre bezeichnet wird (vgl. Engell 2012: 16f).

Hickethier legt in seiner Einführung in die Fernsehanalyse verschiedene Formen von Serien fest, wobei „Cuéntame“ nicht in ein bereits bestimmtes Genre eingeteilt werden kann. Einerseits besitzt sie den Charakter der *Serie mit abgeschlossenen Handlungsfolgen*, denn in jeder Episode kommt die erzählte Geschichte zu einem Ende und bedient sich keines Cliffhangers. Andererseits durchlaufen die Figuren in der Serie eine Evolution, verändern sich mit dem Alter und der Erfahrung im Laufe der Serie, was charakteristisch ist für *Daily Soaps*. Er weist auch darauf hin, dass die Formen der Serien ein immer wieder variierbares System darstellen. Die einzige Gemeinsamkeit aller Serienformen bildet das Ziel, den Zuschauer in eine feste Bindung zu manövrieren (vgl. Hickethier 2001: 197ff). „Cuéntame“ verfolgt dieses Ziel, indem es nicht auf der Ebene des Inhalts eine Kontinuität verfolgt, sondern im extradiegetischen Bereich einem Verlauf folgt, nämlich der Geschichte Spaniens, mit einem starken Fokus auf die damit verbundene Geschichte von RTVE selbst. Die Geschichte der Familie Alcántara erfüllt dabei eher den Zweck eine sinnstiftende Rahmenhandlung für die historischen Ereignisse oder gesellschaftlichen Entwicklungen.

Es gibt noch eine Reihe an teilweise erst jüngst entstandenen Serientypen, denn der Handhabung mit dem Erinnern und dem Vergessen sind keine Grenzen gesetzt. Nun stellt sich die Frage in welcher Art und Weise die Serie „Cuéntame“ mit der von Lorenz Engell hervorgehobenen Dynamik von Erinnern und Vergessen verfährt. Man könnte sagen, dass sie sich in das Schema der Fortsetzungsserie einordnen lässt, da die Folgen aufeinander aufbauen, die Figuren sich weiterentwickeln und altern, sich also dem Prozess der Erinnerung

verschreiben. Die Ereignisse sind in jeder Folge neu und führen Veränderungen herbei, also befinden sie sich hier auf der Seite des Vergessens.

Wenn man nach der geschichtlichen Ebene geht, ungeachtet der Narration, erfüllt auch jede Folge eine erinnernde Funktion in Bezug auf die Verweise jener Zeit. Denn der Zuschauer weiß, was passieren wird, da sich die Geschichte Spaniens bereits ereignet hat. Diese erinnernde Komponente wird erst wegfallen, wenn die Serie die Jetztzeit überschritten hat und in der Zukunft spielt, falls sie überhaupt noch so lange laufen wird.

4.2.2. Erzählstruktur

Smith hebt hervor, dass die Narration von „Cuéntame“ formal sehr strengen Regeln folgt. Beispielsweise müssen Imanol Arias und Ana Duato in 30% der Szenen vorkommen und jedes Familienmitglied soll eine eigene Geschichte haben. Außerdem muss eine Balance herrschen zwischen Erzählsträngen, die in einer Folge abgeschlossen werden und welchen, die sich über Monate ziehen (vgl. Smith 2009: 20).

Die Einheit der Erzählungen innerhalb der Episoden entsteht durch ein Rahmenthema, das die einzelnen Handlungen miteinander verknüpft und in einem Punkt zusammenlaufen lässt (vgl. Smith 2009:24). Diese Struktur erinnert stark an einen Konsens der Gedächtnisforschung, der besagt, dass ein Inhalt immer nur in einem gegenwärtigen Rahmen, also einem Thema funktioniert. Diese Rahmen werden also in jeder Folge gestellt und die familiären, als auch die historischen Ereignisse werden darin eingebunden.

Diese Vernetzung von Geschichte und Fernsehprogramm wird von Engell kommentiert und hervorgehoben in seinen Betrachtungen, denn es findet eine Überlagerung von fremdreferenzieller Geschichte und selbstreferentiell Gedächtnis statt. In der Sparte der Geschichtssendung, so Engell, findet man eine Polarität von einerseits Nachrichten (Bezug auf Außenwelt) und fiktionales Format (Selbstreferenz, Bezug auf Innenwelt). Bei „Cuéntame“ handelt es sich

zwar nicht um eine klassische Geschichtssendung, doch findet durch das Einsetzen des Archivmaterials ebenfalls ein Bezug auf die Außenwelt statt (vgl. Engell 2005: 67).

4.2.3. Figuren als Erinnerungsräume

Der Begriff der Figur spaltet sich in den Bereich des Charakters, der eine sehr individuelle Gestalt annehmen kann und Typus, der ein Vertreter einer größeren Gruppierung ist. Typologien waren im Kino lange Zeit sehr populär, aber vor allem mit dem Aufkommen des Fernsehens in den 60ern verloren sie immer mehr an Bedeutung. Im Fernsehen lassen sich zwar auch unterschiedliche Darstellertypen und ‚Fernsehpersönlichkeiten‘ feststellen, doch sind vergleichbare Typologien wie in der Kinoliteratur noch nicht entwickelt (vgl. Hickethier 2001: 127f). In „Cuéntame“ könnte man im Sinne der Generationendarstellung zwar auch von einer Typologie ausgehen doch nach Hickethier wird hier bewusst von Figuren gesprochen, da es sich bei den Alcántara eher um eine Mischform zwischen der Darstellung einer Gruppierung einerseits handelt, aber doch jedes Familienmitglied individuelle Charakterzügen aufweist.

Paul Julian Smith vermutet, dass der Erfolg von „Cuéntame“ in der Fähigkeit liegt, Jung und Alt anzusprechen, indem es auf die Goldene Ära des Fernsehens zurückblickt, in der das Fernsehpublikum ähnlich gemischt war, in Bezug auf die Altersstufen (vgl. Smith 2009: 18). Volker Fischer beobachtet, dass die Familiensaga eine beliebte Erzählform für Erinnerungsfilme ist, da sich die Verknüpfung von biografischen Schicksalen und Veranschaulichung der Geschichte anbietet (vgl. Fischer 1980: 22). Wulf Kansteiner weist auf die Beziehung zwischen dem Erinnern und der Kleinfamilie hin und kommt zum Schluss, dass die Krise der Kleinfamilie gleichzeitig auch eine Erinnerungskrise ist, die durch fehlende familiäre Kommunikation im Familienkreis entsteht. Ein Grund für diese Entwicklung sieht er in der zunehmend wichtigen Rolle des

Internets, die das Fernsehen als familienzelebrierendes Medium zurückdrängt (vgl. Kansteiner 2010: 222).

Die Aufstellung der Figuren in „Cuéntame“ ist also sehr familiär und bunt gemischt in Alter und Geschlecht. Für das mittlere Alter stehen Antonio und Mercedes, die Teenager sind vertreten von Toni und Ines, die Kinder können sich mit dem kleinen Carlitos identifizieren und die ältere Generation ist durch Herminia, der Großmutter, miteinbezogen. 2001, zur Zeit der Ausstrahlung der Serie, haben wir es mit einer Generation von Spaniern zu tun, die den Bürgerkrieg und die darauf folgende Diktatur nicht mehr miterlebt haben. Das steigert folglich das Interesse der Jugendlichen, die wissen wollen, was passiert ist, als ihre Eltern im selben Alter waren. Aufgrund des vorherrschenden Schweigens über diese Zeit schafft es „Cuéntame“ auf diese Neugierde zu reagieren. Der Effekt der dabei entsteht ist vergleichbar mit dem, der von „Soldados de Salamina“ (2003) zur Zeit seiner Ausstrahlung erzeugt wurde. Die Buchverfilmung über den Bürgerkrieg, löste eine große Faszination in der spanischen Bevölkerung aus und war verantwortlich für einen regelrechten Erinnerungstourismus (vgl. Estrada 2004: 548).

In „Cuéntame“ ist die Stimme von Herminia repräsentativ für den Bürgerkrieg. Die Figur der Großmutter bewegt sich zwar meist im Hintergrund, ist aber in der Handlung immer präsent. Oft kommentiert sie das Geschehen mit Vergleichen zur damaligen Zeit und hebt die gravierenden Veränderungen hervor. Dadurch stellt sie eine Verbindung zu einer Zeitspanne her, die im Begriff ist von der Gesellschaft verdrängt zu werden. Einen weiteren Erinnerungsraum des Bürgerkrieges könnte man im Konflikt der Figurenkonstellation von Antonio und seinem Chef Don Pablo sehen. Antonio und sein autoritärer Chef, als Vertreter der kapitalistischen Bourgeoisie, erinnern an die zwei Parteien, die sich 1936 gegenüberstanden (vgl. Cueto Asín 2009: 145f).

Die Erinnerungsräume werden auch auf extradiegetischer Ebene geschaffen. Das Casting der Schauspieler zeigt eine enge Verflechtung der Serie mit der

nationalen Geschichte und Identität. So ist Imanol Arias (Antonio) ein bekannter spanischer Filmstar, wie auch die Filmveteranen Fernando Fernán Gómez (der Priester) oder Toni Leblanc (der Kiosk Besitzer). Letztere erzeugen somit auch eine gewisse Kontinuität in der spanischen Film- und Fernsehlandschaft und sprechen gleichzeitig die ältere Publikumsgeneration an (vgl. Smith 2009: 21). Somit haben wir es bei „Cuéntame“ mit einer Vielzahl an Erinnerungsräumen zu tun, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Narration.

An dieser Stelle soll noch ein kleiner Exkurs gemacht werden, in Hinsicht auf eine besondere Figurensituation, wenn hier im klassischen Sinne überhaupt von einer Figur die Rede sein kann: dem Fernseher. Der Fernsehapparat nimmt in „Cuéntame“ fast schon die Rolle eines Protagonisten ein. Dieser Effekt wird oft von der Kamera erzeugt, durch subjektive Einstellungen oder Schuss-Gegenschuss Sequenzen zwischen dem Fernseher und einer Person, die normalerweise für eine Gesprächssituation verwendet wird. Er ist ein ständiger Begleiter bei den abendlichen Familienessen, dabei wird die Kamera auf dem Apparat positioniert, als wäre er Teil ein des Geschehens. Der Fernseher wird also von der Kamera als „teilnehmendes Objekt“ behandelt (vgl. Estrada 2004: 559).

Es entsteht dadurch eine gewisse Verbindung zwischen den fiktiven Figuren und den Fernsehzuschauern, denn beide nehmen eine aktive und passive Haltung ein. Wir, die Zuschauer, gemeinsam mit den Alcántara, sind gleichzeitig Empfänger und Konsumenten (vgl. ebd.).

4.2.4. Das Generationengedächtnis

Karl Mannheim hat sich, wie im ersten Teil dieser Arbeit nachzulesen ist, intensiv mit dem Generationengedächtnis beschäftigt. Nach seinen Überlegungen ist jede Generation geprägt von der Zeit in die sie hineingeboren wurde. Das hat Auswirkungen auf das Weltbild, Werte und eben auch auf die Sichtweise der Vergangenheit. Mannheim ist der Meinung, dass sich dieses

Generationengedächtnis immer nach einer Zeitspanne von ca. 30 Jahren in einem Wechsel befindet und es vor allem nach traumatischen Ereignissen, wie eine Diktatur, sehr wichtig ist, um die Vergangenheit verarbeiten zu können.

Wenn man seiner Theorie also im Falle Spaniens nachgeht, kann man erkennen, dass sie mit ziemlicher Genauigkeit zutrifft. Nach etwa dreißig Jahren, genau 26 Jahre nach Francos Tod, findet in der spanischen Gesellschaft ein Wandel statt und ein Interesse an der Vergangenheit macht sich breit. Der große Erfolg von „Cuéntame“ ist also eine logische Folgerung nach Mannheim.

In diesem Zusammenhang ist auch interessant, dass die Serie sehr stark auf diesen Generationendiskurs eingeht und ihn auch verarbeitet. Denn einerseits könnte man meinen, dass man sich in einem Film oder einer Serie immer mit der eigenen Altersstufe identifiziert. Im Falle von „Cuéntame“ ist dies aber nicht so leicht zu beantworten, denn es schiebt sich eine zweite Rezeptionsebene ein, indem sich die jetzt erwachsene Generation der Zuschauer auch sehr stark mit den Kindern der Sendung verbunden fühlen, da sie in jener Zeit im selben Alter waren. Das könnte eine der Erklärungen sein, warum die Serie einen starken Fokus auf den kleinen Carlitos setzt und ihn zur Erzählerfigur macht, denn er überbrückt genau diese Zeitspanne des Generationenwechsels.

4.2.5. Die Erzählerstimme

Die Erzählstruktur von „Cuéntame“ erinnert stark an die berühmte amerikanische Fernsehserie „Wunderbare Jahre“ (N. Marlens/ C. Black 1988-93). In beiden Serien findet man die Stimme aus dem Off des erwachsenen Protagonisten, der von seinen vergangenen Tagen in Verbindung mit geschichtlichen Ereignissen spricht. Sogar der ironische Unterton wurde von „Cuéntame“ übernommen, der immer eine gewisse Einfachheit über doch sehr große Geschehnisse der Geschichte legt (vgl. Rueda/Coronado 2009: 116f). In verschiedenen Auseinandersetzungen mit der Serie wird dieser Unterton auch mit der Nostalgie beschrieben, auf die später noch eingegangen werden soll.

Der Trick des Erzählers außerhalb der Narration hat nichts mit einem ästhetischen Mittel zu tun, da die Ästhetik in Fernsehprogrammen nicht üblich ist. Der Fernsehzuschauer konzentriert sich in der Regel auf den informativen Wert eines Programms, daher schlägt Manuel Palacio vor, sich bei der Analyse einer Fernsehsendung auf die Interrelation zwischen dem pädagogischen Wert und dem Text zu widmen, als der Ausdrucksform selbst (vgl. Palacio 2005: 128f). Die Geschichte wird erzählt von der Stimme des erwachsenen Carlos, es ist also ein Rückblick aus der Perspektive einer Zukunft, die aber nicht definiert wird. Dieser technische Rekurs veranschaulicht in expliziter Form, dass hier die historische Zeitspanne nicht nur für sich selbst steht, sondern in Verbindung gebracht werden soll mit der Gegenwart und hier neu evaluiert wird (vgl. Estrada 2004: 549).

Die Stimme aus dem Off ist immer am Beginn und am Ende einer Folge zu hören und fungiert als Einführung und am Ende als Reflexion des Gesehenen. In der Handlung selbst hört man sie oft, um historische oder familiäre Zusammenhänge zu erklären. Die Stimme von Carlos erzeugt einen nostalgischen Unterton, indem er die Zeitspanne zwischen der Zukunft und der Vergangenheit aufweist. Die Erzähl-situation ist somit eine Mischung aus auktorialer Erzählhaltung und dem Ich-Erzähler (vgl. Hickethier 2001: 130f). Denn einerseits wirkt die Stimme aus der Zukunft wie ein allwissender Erzähler von Außen, da auch Situationen kommentiert werden, von denen der junge Carlos gar nicht wissen kann, wie beispielsweise Gespräche der Eltern in ihrem Schlafzimmer. Andererseits ist die Erzählsituation stark Ich-bezogen, indem er seine Gedanken- und Gefühlswelt von damals nacherzählt oder erklärt.

Für Engell ist der immer präsente Verweis auf die Zukunft durch die Figur des Ansagers eine zentrale „Operation“ des Fernsehens. Sie dient dazu, das Programm in einen kohärenten Fluss zu bringen und ermöglicht eine Überlappung oder Verdichtung. Außerdem verweist sie immer wieder auf folgende Programme und bettet sie somit in das gegenwärtige Programm ein (vgl. Engell 2011: 118). Bei „Cuéntame“ haben wir durch die Off-Stimme von Carlos

eine ähnliche Funktionsweise wie die des Ansagers von Engell. Sie vernetzt die Ereignisse, führt sie ein, oder fügt erklärende Hinweise hinzu. Da die Stimme aus der Zukunft kommt, ist sie auch immer mit einem vorantreibenden Element verbunden. Man könnte darin also auch eine Art Reflexion der Funktionsweise des Fernsehens selbst sehen. Engell behauptet, wie anfangs in dieser Arbeit genauer erläutert wird, dass fiktionale Serien immer auf die zentralen Mechanismen des Fernsehens hinweisen. Er geht dabei von der Narration als Ganzes aus und untersucht dabei das Verhältnis von Erinnern und Vergessen. Im Unterschied dazu handelt es sich bei der Erzählerstimme um ein die ganze Serie übergreifendes Element das eine der Grunddynamiken des Fernsehens reflektiert.

4.2.6. Nostalgie

Hannah Hatzmann stellt in ihrem Text „Nostalgieboom im spanischen Fernsehen“ fest, dass die Trendwelle beim Fernsehpublikum in Richtung Retro, Kitsch und Nostalgie geht und in den letzten Jahren über alle Sendeformate hinweg zu beobachten war (vgl. Hatzmann 2011: 263).

In vielen wissenschaftlichen Texten wie auch Pressebeiträgen über „Cuéntame“ fällt der Begriff der Nostalgie im Zusammenhang mit der Vergangenheitsdarstellung. Paul Julian Smith meint etwa, dass die ideologische Ambiguität unter anderem durch die nostalgische Reaktion der älteren Zuschauer, hervorgerufen durch Produktionsdesign (Kostüme, Möbel, Spielzeug) und den Ausschnitten aus dem großen Archiv von TVE, entsteht (vgl. Smith 2009: 17). Für Estrada stellt die Erzählerstimme von Carlos, vor allem am Ende jeder Episode ein zentrales Mittel für die nostalgische Konnotation dar (vgl. Estrada 2004: 549). Im Abspann fasst die Stimme die Ereignisse zusammen und bringt sie noch einmal in Verbindung mit den geschichtlichen Ereignissen. Dazu wird meistens ein passendes Archivmaterial abgespielt und ein Song aus der damaligen Zeit.

Nostalgie, wörtlich ‚Heim-Leid‘ oder auch Heimweh, ist eine spezifische Art um sein Verhältnis zur Realität zu organisieren, nämlich eine Art, in der immer sowohl gewisse Konnotationen des Wortes *nostos* (Heim), als auch Konnotationen des Wortes *algia* (Leid) analytisch relevant sind (vgl. Zwingmann 1962: 308f, Davis 1979: 1). Nach längerer Recherche zur Nostalgie in der Medienwissenschaft macht sich erkennbar, dass sich die Definition, beziehungsweise die Begriffsgeschichte, länger gestalten könnte, als anfangs gedacht. Christine Sprengler macht in „Screening nostalgia“ gleich in der Einführung klar, dass es fast unmöglich sei, Nostalgie in konkreter Art und Weise zu definieren. Handelt es sich um ein Phänomen, eine Emotion, eine Position oder um ein Verhalten gegenüber der Vergangenheit? Das hat einerseits mit den vielen Disziplinen zu tun, die sich damit beschäftigen, aber auch mit den unterschiedlichen kulturellen Möglichkeiten, den Begriff zu verstehen (vgl. Sprengler 2009: 1).

In der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen wird das Konzept der Nostalgie oft sehr kritisch gesehen, da es meist verbunden ist mit der Verfälschung von Geschichte, dem Ersetzen von Geschichte mit Ästhetik oder sie wird schlicht zur Handelsware gemacht (vg. Cook 2005: 2).

Es wird also schnell klar, dass das Feld einige Spannungen erzeugt: Wie wird Vergangenheit dargestellt? Beansprucht das Medium, das sich der Nostalgie bedient, Wahrheitsgehalt? Wie kann man unterscheiden zwischen Dokument und Fiktion? Gibt es überhaupt eine „richtige“ Darstellung der Vergangenheit?

Fakt ist, dass die Nostalgie für das Individuum ein Weg ist, in einen Dialog mit der Vergangenheit zu treten, um sich in der Gegenwart besser zu situieren (vgl. Feyerabend 2009:1). Es wird aber bei Britta Feyerabend relativ schnell klar, dass es sich für sie vor allem, im Gegensatz zum kollektiven Gedächtnis, um ein individuelles Phänomen handelt.

In Charles Zwingmanns Artikel „Über das nostalgische Phänomen“ kann man nachlesen, dass der Begriff von Schweizer Söldnern in Frankreich kommt und ursprünglich eine psychische Krankheit beschreibt. Aus Angst, dass diese Krankheit der Nostalgie ausbricht, hat der französische König sogar eine schweizerische Melodie verbieten lassen (vgl. Zwingmann 1962: 309f). Es bleibt

also unklar ob es sich tatsächlich auf ein individuelles Phänomen beschränken lassen kann.

Im Fall von „Cuéntame“ könnte man diese Ambiguität gut veranschaulichen. Die Mittel, die von der Serie verwendet werden, sprechen eindeutig ein Kollektiv an. Die Ausschnitte alter Fernsehsendungen oder Requisiten wie altes Spielzeug sprechen zwar ein ganzes Kollektiv an, doch die konnotative Erinnerung, das nostalgische Empfinden findet im Individuum statt. Denn jeder Einzelne verbindet eine Erfahrung mit dem dargestellten Objekt. Das setzt wiederum voraus, dass diese Erfahrungen überhaupt stattgefunden haben. Es gibt eine Reihe an Dingen, die mit einer Zeit verbunden werden, wie etwa Konsumartikel, die aber nicht jeder konsumiert oder verwendet hat. Nichtsdestotrotz sind sie bekannt als Phänomen dieser Zeit und bekommen somit einen nostalgischen Wert. Das deutet darauf hin, dass es sehr wohl auch im kollektiven Rahmen zu einer Nostalgiewahrnehmung kommen kann.

Obwohl oft die Meinung vorherrscht, dass Vergangenheit persönlich erfahren werden muss, um nostalgische Gefühle zu wecken, schließt sich Katie Bennett nicht dieser Meinung an und argumentiert, dass durch das Teilen von Geschichten, Fotografien oder anderen Objekten die Erinnerungen Anderer auch zu eigenen werden können (vgl. Bennett 2009: 189f).

4.2.7. Zeitliche Dimensionen

Von entscheidender Bedeutung ist bei über Jahre laufenden Serien und Daily Soaps der Zeitaspekt. „Der Zuschauer sieht, wie aus den Kindern Erwachsene werden, Jugendliche Familien gründen usw. (Hickethier 2001: 185f).“

In „Cuéntame“ sind die zeitlichen Dimensionen nicht nur innerhalb der Narration relevant, wie Hickethier es beschreibt, sondern auch außerhalb. Es geht dabei um die Rezeptionsebene der heutigen Zuschauer, die sich in einer sehr veränderten Gesellschaftsstruktur wiederfinden als die Figuren in der Serie. Heutzutage ist es in Spanien möglich, sich auf freie Art und Weise zu äußern. Im Gegensatz dazu steht das Jahr 1968, in dem sich höchstens Studenten aus gutem Hause erlauben

konnten Kritik zu üben. Der Konsumwahn hat des Weiteren dazu beigetragen, die Bevölkerung zu verstummen und nicht allzu sehr an die Politik denken zu lassen, was eine gewisse Parallele zur heutigen Zeit aufweist.

Von größerer Bedeutung erscheinen in Hinblick auf die zeitlichen Dimensionen die Veränderungen in der Fernsehindustrie. Im Jahr 1968 befindet sich TVE in einer goldenen Ära. Das Fernsehen ist gleichzeitig mit dem Konsum über das Land hereingebrochen und hat es für sich eingenommen.

Ganz im Gegensatz zum Jahr 2001. Zur Zeit der Ausstrahlung der Serie befindet sich die Fernsehindustrie in einer wirtschaftlich schwierigen Lage. So schreibt Rosario G. Gómez in *El país* 2004, dass José Luis Rodríguez Zapatero, der ehemalige sozialistische Ministerpräsident Spaniens, ein wie nie zuvor verschuldetes Fernsehen übernimmt (vgl. Gómez 2004).

Kein Wunder also, dass sich das Fernsehen gerade zu diesem Zeitpunkt gerne erinnert an die „guten alten Tage“ und diese nostalgischen Gefühle in Form einer Serie der ganzen Nation vermitteln will.

Paul Julian Smith kommentiert die zeitliche Ubikation mit den Adjektiven ‚zugänglich‘ und ‚weniger traumatisch‘ und schließt dabei auf ein Aussparen der Verarbeitung der Zeit von Repression unter der Franco Diktatur.

Only ‚Cuéntame‘ addressed Francoist issues, but even that successful weekly series was set in the more accessible and less traumatic 1960s and 1970s and leavened past repressions with humor and nostalgia. (Smith 2009: 132)

Vielleicht gerade die weniger traumatische Zeit, von der Smith redet, macht es möglich, sich mehr in die Geschichte hineinzusetzen. Man könnte also sagen, dass „Cuéntame“ als Schwelle fungiert, sich mit der Thematik der Franco Zeit zu beschäftigen. Isabel Estrada ist wiederum der Meinung, dass gerade diese konfliktfreie Zeit die Botschaft der Serie charakterisiert (vgl. Estrada 2004: 548). Die Botschaft, unter dem Gesichtspunkt der schwierigen Lage RTVEs zur Zeit der Ausstrahlung könnte also auch die Wichtigkeit der Rolle des Fernsehens in Spanien sein, um somit einen neuerlichen Aufschwung herbeizurufen. Denn gerade in schwierigen Zeiten ist es oft der Fall, dass der Blick abschweift in die Vergangenheit, um aus ihr zu lernen oder von der Gegenwart abzulenken.

4.2.8. Erinnerungskulturelle Positionierung

Abschließend zur Analyse der Serie soll hier der erinnerungskulturelle Bezug konkretisiert und zusammengefasst werden. Bereits im Titel der Serie „Cuéntame cómo pasó“ finden wir Hinweise auf die mögliche Intention der Serie. Für Isabel Estrada ist nämlich das „pasar“ (geschehen) nicht ausschließlich auf die Familie Alcántara bezogen, sondern auch auf die Erzählung der jüngsten Geschichte (vgl. Estrada 2004: 549).

Estrada weist darauf hin, dass zur Zeit der Ausstrahlung zwei wichtige Diskurse in Spanien stattfinden. Einerseits der Diskurs der ideologischen Revision der Vergangenheit, denn „un pueblo que no conoce su pasado, no puede afrontar su futuro.“ (Estrada 2004: 550) Dabei bezieht sie sich auf die seit der Jahrtausendwende entstehende Erinnerungskultur und die damit einhergehenden Entwicklungen wie die *Asociación Nacional para la Recuperación de la Memoria Histórica*, die Aushebung der Massengräber oder die 2004 produzierte Serie „Las fosas del olvido“ (TVE2), eine Dokumentation über Familien, deren Angehörige in Massengräber endeten (vgl. Estrada 2004: 550). Der zweite Diskurs ist die pragmatische Revision, also alles was effektiv geschaffen wird, sowohl politisch als auch kulturell, um die Erinnerungsproblematik zu verbessern oder zu lösen, wie etwa Gesetze.

Für Estrada ist „Cuéntame“ dabei ein wichtiger Faktor für den ideologischen Diskurs, denn die Serie erreicht mit ihrem Unterhaltungsgehalt auch Bevölkerungsgruppen, die etwa bei politischen oder literarischen Diskursen außen vor bleiben. Fehlend für sie ist dabei der kritische Aspekt, der aus der Handlung von Cuéntame nicht klar hervorgeht. Viel mehr scheint es ihr der Fall zu sein, dass die Serie ein Bild von Spanien vermittelt, als direkten Erben des Wohlstandes des Fernsehens der 60er (vgl. Estrada: 551f). Im Gegenteil dazu schreibt Smith, dass dieses TV Drama sein Publikum dazu einlädt, Verantwortung zu übernehmen und die vergangene Geschichte zu verstehen (vgl. Smith 2009:20).

Wenn man den spanischen Artikel über „Cuéntame“ der Wikipedia Seite überfliegt, scrollt man an einer langen Auflistung der historischen Ereignisse

vorbei, die in der Serie verarbeitet werden. Es sind 42 konkrete Ereignisse, die hier festgestellt werden (vgl. Stand vom 20.1.213). Zwar lässt sich über die Intention der Serie streiten, doch die enge historische Verknüpfung weist doch auch auf einen gewissen pädagogischen Wert, wie ihn Smith nach Manuel Palacio kommentiert, hin (Smith 2006: 14).

Die Charaktere in „Cuéntame“ erleben den historischen Wandel nicht nur in einer machtlosen Haltung, sondern auch in einer naiven Art und Weise (vgl. Smith 2009: 21). Die Figuren verstehen nicht, warum gewisse Dinge passieren. Das erzeugt beim „aufgeklärten“ Zuschauer eine gewisse Ironie, doch darf man nicht außer Acht lassen, dass diese vermeintlich humoristischen Szenen vergangene und auch teilweise gegenwärtige Realität zeigen.

„Cuéntame“ behandelt auch Themen, die im heutigen Spanien relevant sind. Das Land ist nach wie vor ideologisch gespalten und diese Uneinigkeit wird in der Serie immer wieder thematisiert (vgl. Smith 2006: 22). Die Botschaft der Serie ist aber unklar und somit bleibt auch der Verarbeitungsprozess der Geschichte offen. Die wahre Stärke der Serie liegt in der Darstellung des Fernsehens selbst und der gleichzeitigen Reflektion seiner Rolle im Alltag (vgl. Smith 2006:23). Der Fernsehapparat, wie bereits bei den Figuren kommentiert wurde, ist allgegenwärtig, sei es bei Besprechungen im Wohnzimmer oder beim täglichen Abendessen.

Estrada kritisiert stark, dass sich „Cuéntame“ von einer Haltung gegenüber der Vergangenheit distanziert und sieht darin eine Komplizenschaft mit der konservativen Haltung, die Geschehnisse ruhen zu lassen oder die Konfrontation mit den Leichen im Keller zu vermeiden („evitar el enfrentamiento con sus cadáveres“) (Estrada 2004: 562). Sie weitet daraufhin ihren Gedanken auf den ganzen öffentlichen Fernsehsektor aus. TVE unterstützt also ihrer Meinung nach die Tendenz hin zum Vergessen und ist somit weit davon entfernt ein öffentlicher Dienst für die gesamte Bevölkerung zu sein. Die Serie schafft zwar einen Nexus zwischen der Transition und der Gegenwart, aber es geht mehr darum, die zwei historischen Momente zu idealisieren und in einem gelungenen demokratischen

Projekt zu präsentieren. „Cuéntame“ schaut demnach in die Zukunft, nicht in die traumatische Vergangenheit, genauso wie die Transition damals (vgl. Estrada 2004: 562f). Man könnte aber meinen, dass sie in ihren Ausführungen etwas zu weit geht, da die Produzenten der Serie nie eine aufklärerische Absicht geäußert haben, und dennoch die Vergangenheit in ihrer Gegenwärtigkeit der dargestellten Ereignisse nicht außer Acht lassen.

Bei der Rezeption sollte man außerdem unterscheiden zwischen der persönlichen oder individuellen Erinnerung und der Geschichtsdarstellung im Allgemeinen also dem was beispielsweise in der Schule unterrichtet wird. Während „Cuéntame“ stark mit dem individuellen Bereich spielt, vor allem mit dem Hervorrufen nostalgischer Gefühle, lässt es den geschichtlichen Fakten nur in der Relation des Persönlichen einen Raum.

Dabei kann man unterschiedliche Herangehensweisen bei den Familienmitgliedern erkennen. In der Episode 15 der ersten Staffel kristallisiert sich dieser Unterschied im Fall von Mercedes und Antonio gut heraus. Die Folge „Pretérito Imperfecto“ handelt vom unerwarteten Besuch eines Cousins von Herminia, der aufgrund der Repressionen der Diktatur in den Untergrund abgetaucht ist. Während Antonio bemüht ist, die Vergangenheit Schritt für Schritt aufzuarbeiten, ist Mercedes die Verkörperung der Verdrängung und des Vergessens. Die Kinder reagieren aber mit Neugierde, und wollen mehr erfahren über die Vergangenheit, vor allem die Geschichte über den Großvater, von dem sie bisher kaum etwas wussten, fasziniert sie. Antonio kommentiert die Geschichte mit den Worten: „Tenemos un pasado amargo, pero tenemos que recordarlo“. Kurioserweise beginnt Antonio in dieser Folge, sich seiner politischen Funktion zu widmen (vgl. Cueto Asín 2009: 149f).

Abschließend kann man also festhalten, dass „Cuéntame“ zwar keine definitiven Aussagen in Richtung der schwierigen Erinnerungspolitik Spaniens macht, doch wird die Auseinandersetzung mit der Thematik sehr wohl immer wieder in die Narration eingebunden. Das heißt, um es mit den Worten Palacios auszudrücken:

Un producto televisivo sólo puede ser lustroso si su universo audiovisual permite transitar a lo pedagógico; y de ahí que las series más suntuosas sean aquellas en las que

se privilegie la circulación de las imágenes asentadas en el imaginario colectivo y/o faciliten ajustar el pasado a las necesidades de lo nuevo. (Manuel Palacio 2005: 130)

Palacio fasst also die beiden zentralen Mechanismen der Serie zusammen, nämlich die der Zirkulation von Bildern des kollektiven Bewusstseins und die Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart und erklärt damit seinen Erfolg. Zwar bezieht er sich in seinem Kommentar auf eine Fernsehadaptation des „Don Quijote“, aber es gilt gleichermaßen für die Serie „Cuéntame cómo pasó“. Zwar erzählt sie keinen nationalen Epos, sondern im weitesten Sinne die Geschichte von RTVE, doch gehört der Fernsehsender mittlerweile genauso zum nationalen Bewusstsein wie der klapprige Don Quijote.

4.4. Analyse: Kapitel 123

Um einige der vorangegangenen Thesen zu veranschaulichen, soll nun eine Folge von „Cuéntame“ genauer betrachtet werden. Die 123ste Episode erschien am 12. Oktober 2006 in TVE1. Für die Analyse der Folge namens „Había una vez“ dienen zwei Protokolle, ein Sequenzprotokoll über die gesamte Folge und ein Einstellungsprotokoll des Vorspanns.

Viele Filmwissenschaftler, unter anderem Werner Faulstich oder Helmut Korte, stellen die Protokollierung an den Beginn einer Strukturanalyse eines Films (vgl. Hickethier 2001: 37). Da sich diese Arbeit weniger um die Montage kümmert als um den Inhalt, wird ein Sequenzprotokoll herangezogen, um den Aufbau des Inhalts besser zu erfassen. Um ein besseres Verständnis der Erzählstruktur zu bekommen, wurde der dokumentarische Teil kursiv markiert, die Verbindung von Fiktion und Archivmaterial fett markiert und der restliche Text beschreibt die Fiktion. Das Einstellungsprotokoll des Vorspanns soll dazu dienen, die Komplexität der Machart zu erfassen und die darin liegenden Hinweise auf die folgenden Handlungen zu zeigen. Beide Protokolle wurden nach den Anleitungen von Helmut Korte in der „Einführung in die systemische Filmanalyse“ (Korte 2004) angefertigt.

4.4.1. Inhalt

Das Besondere an diesem Kapitel ist einerseits der Anlass zu dem es gemacht wurde und andererseits die Machart selbst. Am Erscheinungsdatum der Episode am 26. Oktober 2006 feierte RTVE seinen 50. Geburtstag. Daher ist das Kapitel 123 etwas außergewöhnlicher, als die üblichen Folgen von „Cuéntame“. Die gewohnte Fiktion über die Familie Alcántara wechselt sich ab mit einer Vielzahl an Kommentaren von Menschen, die entweder aus dem Bereich des spanischen Fernsehens kommen, oder sich damit beschäftigen. Die Handlung schwankt also zwischen der diegetischen und der extradiegetischen Ebene der Geschichte. Mit der Geschichte soll gemeint sein, dass es einerseits von der Geschichte der

Alcántara handelt und andererseits von der Geschichte von TVE, beginnend in den 60er Jahren. Im Verlauf der Ereignisse erscheinen immer wieder Kommentare von Schauspielern, Direktoren, Regisseuren, Journalisten und sogar dem ehemaligen Minister für Information und Tourismus selbst, Manuel Fraga Iribarne.

Während die Geschichte RTVEs von den verschiedenen Sprechern aufgerollt wird, spielt sich in der Welt der Alcántara ein historisches Erlebnis für den Sohn Carlos ab. Nachdem er seine Eltern ausgetrickst hat, kann er mit seinen Freunden in das Studio von TVE und bei einer Aufnahme der Sendung „Un, dos, tres... responde otra vez“ dabei sein. Er verliert während der Aufnahme seine Schwester Maria und macht sich mit seinen Freunden auf die Suche. Dabei platzen sie in verschiedene Produktionen von TVE, bis sie plötzlich wieder auftaucht in Begleitung der „Payasos“ (Kindersendung).

Am Ende des Tages sitzt Carlos mit seinen Eltern im Wohnzimmer und schaut fern. Sie fragen ihn nach seinem Tag und merken nach einem Anruf des Nachhilfelehrers, dass etwas faul ist. Nachdem seine Schwester im Fernsehen auftaucht wissen sie Bescheid. Letztendlich wird ihm aber verziehen, da die Freude über die Schwester in der Show der „Payasos“ überwiegt.

4.4.2. Vorspann

Der Anfang hat die Dramentheorie als poetisches Problem immer wieder beschäftigt, weil in ihm der Grundstein für die folgende Darstellung gelegt, der Zuschauer bei seinen Erwartungen ‚abgeholt‘ und fasziniert werden muss. Hier werden die Dimensionen des dramatischen Geschehens angelegt. (Bickert 1969 in Hickethier 2001:124)

Ob der Anfang wirklich ein Problem ist, sei dahingestellt, doch er ist ungeachtet dessen ein wichtiger Teil der Narration und es wird ihm vor allem im Bereich der Serien oft wenig Beachtung geschenkt. Dieses fehlende Interesse ist umso verwunderlicher, da man bei der Serie stets von neuem damit konfrontiert wird und sich der Vorspann durch diese Wiederholung unweigerlich in unser Gedächtnis brennt. Wie bei Hickethier also kommentiert wird, hat der Vorspann

die Aufgabe, unser Interesse zu wecken und gleichzeitig in die Handlung einzuführen.

Im Vorspann von „Cuéntame“ ist nach Anfertigung des Einstellungsprotokolls vor allem die enorme Geschwindigkeit augenfällig, in der wir mit den bewegten Bildern konfrontiert werden. Es ist also bei der ersten Ansicht schier unmöglich, alle Inhalte aufzunehmen. Somit entdeckt man jedes Mal eine neue Einstellung und der Vorspann vermeidet somit ein schnell abnehmendes Interesse.

Ein weiteres Merkmal ist die enge und bildlich sehr gut ausgearbeitete Verknüpfung der Geschichte der Alcántara mit dem Fernsehen. Das Ganze passiert auf der sehr greifbaren Ebene der Projektoren und Filmrollen, die immer wieder erscheinen, um die Materialität des Fernsehens miteinzubeziehen.

Beinahe alle Aufnahmen der Schauspieler werden auf einer Filmrolle oder im Format eines Fernsehbildschirms gezeigt. Wenn man die Serie am Fernseher sieht, so erscheint also das Bild in einem „doppelten Fernsehbild“. Es wird also bereits im Vorspann klar, dass es sich hier nicht nur um die Vergangenheitsdarstellung der Familie Alcántara oder Spaniens geht, sondern vor allem auch um die Historisierung von RTVE selbst.

Es werden auch Archivaufnahmen miteingebunden, und durch geschickte Blenden mit den Aufnahmen der Fiktion verbunden. Somit entsteht ein sehr homogenes Bild von den drei Vergangenheitsebenen, was auf die sehr starke Monopolstellung des Fernsehsenders in der Geschichtsdarstellung der Nation hindeutet.

Auf der auditiven Ebene wird die enge Verknüpfung zwischen der Geschichte der Alcántara und dem Fernsehen auch zum Ausdruck gebracht, indem immer wieder das Geräusch eines Filmabspielgerätes parallel zur Musik eingearbeitet wird. Auf der visuellen Ebene wird neben den bereits erwähnten Hinweisen auf das Medium des Fernsehers auch eine visuelle Metapher des Erinnerns eingebaut. So zeigt das ein immer wiederkehrendes Bild eine undefinierbare Kreisform, die scheint, als bestünde sie aus Licht (vgl. Einstellungen 13, 38, 44). Ein Hinweis auf diese Form ist vermutlich in der Einstellung 12 zu finden. Sie zeigt die Aufnahme von einem Kind aus der Froschperspektive, die augenscheinlich aus dem Grund eines Brunnens gefilmt wurde. Das Kind beugt sich hinunter und berührt die

Kameralinse - quasi unseren Bildschirm – die sich daraufhin kräuselt wie Wasser (vgl. Abb. 2, 3, 4, 5). Dieses Bild erinnert stark an die von Märchen generierte Vorstellung, dass Wasser oder ein Brunnen als Fenster zur Zukunft oder auch Vergangenheit dient.



(Abb. 2)



(Abb. 3)



(Abb. 3)



(Abb.4)

4.4.3. Erzählstruktur

Wie bereits erwähnt ist die Erzählstruktur in dieser Folge anders als gewohnt. In der Regel überwiegt in der Erzählung die Fiktion der Alcántara, in die immer wieder Teile des Archivmaterials von RTVE, wie alte Fernsehbeiträge oder Ausschnitte aus Sendungen und Serien hineingeschnitten werden, aber doch eine Teil der Handlung bilden.

In der Folge 123 wird diese gewohnte Handlungsstruktur vermischt mit dokumentarischen Beiträgen von fernsehnahen Persönlichkeiten. Die Schnitte passieren eher abrupt, man wird beinahe aus der Fiktion gerissen und merkt am Licht und der Kamerahaltung einen Wechsel der Erzählsituation. In diesem Wechsel herrscht eine sehr schnelle Dynamik er findet alle 3-4 Minuten oder

weniger statt. Die Fiktion nimmt dabei nur einen geringen Teil der Zeit ein und es überwiegt der dokumentarische Teil (vgl. Sequenzprotokoll im Anhang).

In der Filmwissenschaft tritt immer wieder der Realitätsdiskurs im Fall des Dokumentarischen auf. Brecht bringt diesen Diskurs auf den Punkt indem er eine These miteinbezieht, die bereits in der Gedächtnistheorie kommentiert wurde. Er ist der Meinung, dass bei der Dokumentation das Gezeigte nicht der Wirklichkeit entspricht, da die Realität in die Funktionale rutscht (vgl. Brecht in Hickethier 2001:201).

In Verbindung mit der Gedächtnistheorie ist der Unterschied von Realitätsnähe und Fiktion nicht von Bedeutung, da für sie die Vergangenheitsdarstellung sowieso immer eine Funktionale in der Gegenwart ist. Daher wird in dieser Arbeit nicht näher auf diesen Diskurs eingegangen.

Relevant für die Analyse der Folge 123 sind die Eigenschaften des Genres der Dokumentation, die einerseits in der organisierenden Kraft liegen, aber auch im Gefühl des unmittelbaren Dabeiseins (vgl. Hickethier 2001: 202).

Wenn es, wie in unserem Fall, zu einer Vermischung von Fiktion und Dokumentation kommt, wird dieser Wechsel als Irritation innerhalb der Erzählhaltung wahrgenommen, denn er stellt einen Bruch in der Kohärenz des Erzählten dar. Hickethier sieht darin die Absicht, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu wecken um ein Nachdenken über das Gezeigte zu provozieren. Aber so sehr die Fiktion durch derartige dokumentarische Einschübe an Realitätsnähe und Härte gewinnt, so sehr wird umgekehrt auch das dokumentarische Material langfristig entschärft und fiktionalisiert (vgl. Hickethier 2001: 204ff).

Die Parallelmontage von zwei Erzählsträngen erzeugt außerdem den Eindruck, an mehreren Orten gleichzeitig zu sein. Bei zwei fiktiven Handlungssträngen sollte man beachten, dass immer eine innere Verbindung der beiden Handlungen besteht, sie sind also nicht wirklich parallel angeordnet, sondern laufen auf einen gemeinsamen Schnittpunkt zu (vgl. Hickethier 2001: 140). In diesem Fall ist dies zwar inhaltlich sehr wohl der Fall, da die Fiktion immer Bezug auf die Kommentare außerhalb der Geschichte nimmt und umgekehrt. In ästhetischer und genrespezifischer Hinsicht klaffen die zwei Stränge aber auseinander. Die Kombination der beiden Effekte, einerseits die Verflechtung der Handlung,

andererseits die Kontrastierung, erinnern an ein vorangegangenes Kommentar im Kapitel über Figuren, nämlich dass man immer zugleich Konsument und Empfänger ist. Die Kommentatoren treten also mit der Geschichte in eine ambivalente Verbindung mit der Fiktion, denn einerseits empfangen sie den Text, aber konsumieren ihn gleichzeitig, indem sie ihn für ihre Ausführungen benutzen.

In Verbindung mit der Figurenkonstellation ist außerdem augenfällig, dass sich das Kapitel 123 ganz und gar nicht an die sonst so strikt vorgeschriebenen Regeln hält, dass jedes Familienmitglied mit einem eigenen Erzählstrang vorkommen muss. In dieser Folge überwiegt der Fokus auf die kindliche Erzählerfigur des Carlitos, seine Freunde und seine kleine Schwester María. Es geht im Kern der Folge um das Revuepassieren der Geschichte von RTVE, also um das, was es bei der Serie im Allgemeinen auch geht, nur hier, anlässlich zum Jubiläum, veranschaulicht in komprimierter und intensiver Form. Dass dabei ausgerechnet die Kinder im Mittelpunkt stehen, ist wohl durch die bereits angesprochenen zwei Rezeptions-ebenen zu erklären. Die jetzt erwachsene Generation von Spanier hatte zur Zeit der fiktiven Geschehnisse das gleiche Alter von Carlos und seinen Freunden und findet so einen leichteren Zugang zur Geschichte.

Außerdem wird durch die Fokussierung auf die Figur von Carlos ein typisches Element der Dokumentation herangezogen. Es ist oft der Fall, dass eine Person eingeführt wird, anhand derer die Suche oder Erforschung eines Sachverhalts näher gebracht wird (vgl. Ortega 2005: 199). Es wird durch die Einführung des Suchenden der Effekt erzeugt, bei den Forschungen dabei zu sein. In diesem Fall geschieht dies in Form von Carlos, der die Fernsehanstalt erkundet, begleitet von der „echten“ Suche nach seiner Schwester. In dieser doppelten Erkundung könnte man also einen Verweis zum dokumentarischen Charakter der Folge sehen.

4.4.4. Archivmaterial

Große historische Ereignisse wurden seit Beginn des Fernsehen von der Wochenschau dokumentiert und finden in den Serien „Amar en tiempos

revueltos“ und „Cuéntame“ wieder eine Verwendung, indem sie in die Handlung eingebaut werden. Dabei wechselt die originale schwarzweiße Aufnahme in die farbigen fiktionalen Sequenzen, um somit einen Bogen zur Vergangenheit zu schlagen (vgl. Smith 2009: 136f). Die Archivmaterialien werden dabei durch neue *blue-screen* Technik mit den fiktionalen Charakteren verbunden (vgl. Smith 2006: 22). Dadurch erscheint plötzlich der kleine Carlos in einem Musikvideo einer spanischen Sängerin, wie es in der Sequenz 5 der Fall ist.

In der Folge 123 wird das Archivmaterial oft mit der Narration verbunden, da es sich durch die Verbindung von Fiktion und Dokumentation anbietet, verschiedene Erzählebenen miteinander zu verbinden, um die Übergänge besser gestalten zu können. Es wird eine Vielzahl an alten Sendungen, Berichten über historische Ereignisse oder Werbespots gezeigt. Eine detaillierte Auflistung der verarbeiteten Materialien ist im Sequenzprotokoll nachzulesen.

Außerdem kommen immer wieder technisch aufwändige Verflechtungen vor, beispielsweise tauchen Carlos und seine Freunde im Vorspann von Bonanza auf.



(Abb. 5)



(Abb. 6)



(Abb. 7)



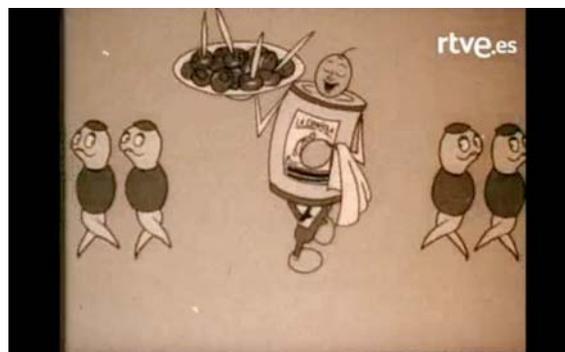
(Abb. 8)

Die Archivaufnahmen und die Narration werden durch die Kommentare geschickt miteinander verbunden. Eine sehr schöne Verflechtung findet im Falle

der berühmten Werbung „La Aceituna“ statt (Sequenz 22). In der Narration sehen wir, wie sich ein Mädchen furchtbar echauffert, da sie nicht davon ausging, dass sie für ihren Fernsehauftritt in ein Olivendosen-Kostüm gesteckt wird. In ihrer Rage wirft sie dem Regisseur an den Kopf, dass er sich seine Werbung doch aufzeichnen soll, denn sie macht nicht mehr mit. Das Bild blendet um und es zeigt die als Cartoon gezeichnete Werbung „La Aceituna“, die anschließend von den Kommentatoren als eine in ganz Spanien bekannte und beliebte Werbung beschrieben wird.



(Abb. 9)



(Abb. 10)

RTV bedient sich beim Einsatz der Archivmaterialien einer Grundfunktion des Fernsehens nämlich die des Übertragungsmediums das einen Ort an einem anderen sichtbar macht. Engell weist auf die Besonderheit des Originalschauplatzes in seinem Aufsatz „Jenseits von Geschichte und Gedächtnis“ hin. RTVE besitzt durch sein umfangreiches Archiv die Möglichkeit, diese Originalschauplätze sogar mit Originalaufnahmen in Szene zu setzen.

Das erzeugt nach Engell einen ambivalenten Effekt, einerseits zeigt es Züge von Anwesenheit, aber macht gleichzeitig die Sensation von Distanz sichtbar. Dem Zuschauer wird der vergangene Ort zwar näher gebracht, aber durch die klare Ausweisung als alte Aufnahme wird gleichzeitig das Vergangene des Ortes markiert. Das Bild semiotisiert den Ort, denn wo immer das Dokumentarische eingesetzt wird, wird es begleitet vom Fiktiven. Das Archivmaterial wird also je nach Absicht der Aussage der Serie eingesetzt, um die Narration zu stützen (vgl. Engell 2005: 69f).

Im Einsetzen der alten Aufnahmen findet eine Zeitspaltung statt, denn einerseits lässt es das Abwesende oder Vergangene ikonisch anwesend sein und verweist zugleich auf die modale Distanz als bloßes Re-Konstrukt, es oszilliert also zwischen einem memorativen und historiographischen Verfahren. Die Wiederaufführung von Fernsehdokumenten im Zuge der historischen Dokumentation führt uns einerseits das umfangreiche Archiv des Fernsehens vor Augen und es markiert dabei seine eigene Wiederholungstätigkeit als Prozess der Generierung des Historischen (vgl. Engell 2005: 70).

Durch Einblendung oder Kommentar wird in der Folge 123 bei einem Teil des Materials auf den Archivcharakter eigens hingewiesen. Damit wird rein operativ eine Unterscheidung zwischen neuem, hier fiktivem Material, und redundantem, wiederholtem Material eingeführt. Durch die Markierung als Wiederholung produziert das Fernsehen, oder in unserem Fall die Folge 123 selbst das kollektive Gedächtnis und macht sich damit zum – mehr oder weniger beteiligten – universalen Zeitzeugen (vgl. Engell 2005: 71).

4.4.5. Zeitzeugen

Nach Engell fokussiert sich das Fernsehen bei der Darstellung der Geschichte meist nicht auf die Präsentation der investigativen und rekonstruierten Ergebnisse eines Sachverhalts sondern thematisiert vielmehr die Rekonstruktionsanstrengung an sich. Dabei spielt die Inszenierung der Befragung von Zeitzeugen eine wichtige Rolle, denn sie beschreibt den Weg der Recherche

eines fiktiven oder realen Protagonisten, in diesem Fall dargestellt von Carlos und seinen Freunden (vgl. Engell 2005: 75).

In der Folge 123 fällt auf, dass ein breites Spektrum an Zeitzeugen herangezogen wird, um möglichst viele Perspektiven abzudecken. Auf der einen Seite werden Zeugen befragt, die Teil der Fernsehindustrie sind oder waren. Hier sprechen Regisseure, wie auch die ehemaligen Leiter der Fernsehanstalt oder ehemalige Fernsehschauspieler über das Innenleben von RTVE. Aber auch die Perspektive von außen wird herangezogen, wie etwa Journalisten. Die Schauspieler Imanol Arias und Ana Duato aus „Cuéntame“ stellen eine Besonderheit dar, da sie zwar aus dem Fernsehsektor kommen, doch die damaligen Geschehnisse nicht wie ihre älteren Kollegen aufrollen können, da sie noch zu jung sind. Daher nehmen sie oft die Position der Zuschauer-Seite ein und schlagen für das Publikum eine Brücke (Sequenzen 10, 20, 25, 29).

4.4.6. „Un, dos, tres... responde otra vez“

Der Titel dieses Kapitels beschreibt eine bekannte Spielshow von TVE, die von 1972 bis 2004 ausgestrahlt wurde. Sie gehört zu den beliebtesten und am meisten vermissten Programmen des spanischen Fernsehens (vgl. Türschmann 2011: 217). Sie spielt in der Narration der Folge eine tragende Rolle, daher stellt sich die Frage warum gerade eine Spielshow als zentraler Fokus der Jubiläumsfolge gewählt wurde. Nach Hickethier ist das Besondere an dieser Programmform, dass die konventionellen Erzählstrukturen wie die Erzählposition oder Formen der Zeit- und Raumstrukturierung außer Kraft gesetzt werden (vgl. Hickethier 2001: 207). Diese Eigenschaft erinnert an die Form, die von der gesamten Folge angenommen wird. Als Beispiel für diese enge Verknüpfung wird hier die Erzählerstimme von Carlos herangezogen. In der Fiktion leitet uns die Stimme von Carlos durch die Narration. Man könnte hier die Erzählerstimme in ihrer Funktionsweise vergleichen mit der eines Quizmasters. Beide werden sie auf sehr ähnlich Art eingesetzt, denn sie führen den Zuschauer ein und schließen die Show oder Serie ab. Dazwischen beschränken sich die

Kommentare auf eine erklärende oder betonende Funktion. Spielshows arbeiten mit vielen appellativen Ansprachen auf einer interaktiven Ebene. Zuschauer fühlt sich oft direkt einbezogen. Im Gegensatz zu erzählende Fernsehformen besteht der Zweck der Spielshow in der Herstellung einer solchen Interaktion als Unterhaltung (vgl. Hickethier 2001: 209). In der Folge 123 wird diese aktive Rolle des Zuschauers gefördert, durch die bereits kommentierte Irritation aus dem abrupten Wechsel zwischen den Erzählsträngen. Diese Absicht der aktiven Auseinander-setzung könnte sich also im Fokus auf die Spieleshow widerspiegeln. Ein weiterer Hinweis auf diese Absicht liegt in einem weiteren Merkmal der Spieleshow, nämlich der Live-Übertragung. Sie erzeugt den Eindruck von Gegenwärtigkeit, so wie die Parallelmontage eine Gleichzeitigkeit suggeriert. Beide Merkmale zusammen potenzieren also die Partizipation des Zuschauers (vgl. Hickethier 2001: 141). Diese gesteigerte Anteilnahme wird in der Folge 123 visuell dargestellt, indem sich der träumende Carlos in einer Folge der Show wiederfindet.



(Abb. 11)



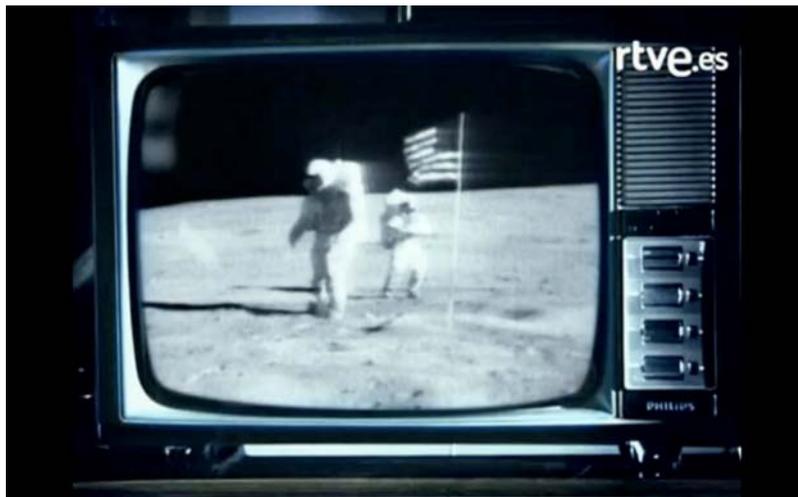
(Abb. 12)

Eine weitere Besonderheit des Spiels im Fernsehen ist für Hickethier, dass der Zuschauer nur indirekt mitspielen kann. Gleichzeitig befindet er sich auch insgesamt in einer interaktiv spielerischen Beziehung mit dem Fernsehen, indem er mit der Fernbedienung mit dem Angebot, also dem Programm „spielen“ kann. Somit wird durch die Wahl der Spieleshow „Un, dos, tres... responde otra vez“ als Leitthema eine zentrale Funktionsweise des Fernsehens reflektiert (vgl. Hickethier 2001: 208).

4.4.7. Historische Bilder im Fernsehen

Abschließend werden nun zwei historische Ereignisse in der Folge 123 aufgegriffen. Sie gehören nicht zur expliziten Geschichtsdarstellung von RTVE und sollen nun auf ihren Verwendungszweck hin untersucht werden.

Die Episode beginnt mit einer Archivaufnahme eines Fußballspiels der Weltmeisterschaft 1974 in Deutschland, das daraufhin von Carlos und seinen Freunden kommentiert wird. Bereits in den ersten Minuten der Serie wird uns eine enge Verbindung vor Augen geführt, nämlich die von Fernsehen und Fußball. Kaum ein Spektakel ist in seiner Inszenierung so sehr mit diesem Medium verflochten. Das nächste Ereignis beschreibt die Mondlandung, die von den staunenden Alcántara im Fernsehapparat mitverfolgt wird.



(Abb. 13)

Die Bilder von dieser Sensation der Menschheitsgeschichte sind, ganz ähnlich wie beim Fußball, vom Fernsehen stark geprägt. Die erste Einstellung der Folge zeigt die Übertragung der Fußballweltmeisterschaft, die von Carlos und seinen Freunden vor einem Geschäft, das Fernsehapparate verkauft, verfolgt wird.



(Abb. 14)

Diese zwei Ereignisse deuten auf den starken geschichtsschreibenden Charakter des Fernsehens hin. Auch wenn immer wieder betont wird, dass „Cuéntame“ eben keine klaren Absichten in Hinsicht der Geschichtsdarstellung hat, so lässt sich sehr wohl eine klare Aussage über die Wichtigkeit des Mediums Fernsehen im Text der Folge 123 erkennen. Man könnte also folgern, dass die Serie über die Vergangenheitsdarstellung verschiedener Ereignisse klarstellen will, welche enormen Erinnerungswert sie hat.

Mit der Mondlandung und dem Fußballspiel sind zwei zentrale Medienereignisse in die Narration eingebunden worden, die ohne Fernsehen in der heutigen Gesellschaft gar nicht mehr vorstellbar sind. Folglich sind sie auch der Beweis dafür, wie stark das Fernsehen in das kollektive Gedächtnis bereits eingegriffen hat.

5. Conclusio

Wie am Anfang dieser Arbeit festgestellt wurde ist das Fernsehen lange Zeit in Hinblick auf seine kulturelle Funktion unterschätzt worden. Wenn man einen Blick in die Medienevolution wirft, kann man feststellen, dass wir uns im Moment in einem Wechsel im Bereich der Massenmedien befinden, denn das Fernsehen wird immer mehr abgelöst durch das Internet. Dadurch kommt es, wie es in der Geschichte oft zu beobachten ist, zu einer Aufwertung des Mediums durch gesellschaftliche und wissenschaftliche Reflexion. Die Arbeit soll neben dem Leitthema der Geschichts-darstellung im Fernsehen die Komplexität des Mediums zum Ausdruck bringen.

Im Fall der Serie „Cuéntame cómo pasó“ wird die theoretische Grundlage von Engell auf ein Fallbeispiel angewandt. Seine Theorie hat sich im Laufe der Analyse als sehr geeignet herausgestellt. Anhand der Serie wurde vor allem seine Grundthese bewiesen, die besagt, dass in fiktiven Serien immer auch eine Art Selbstreflexion des Fernsehens zu finden ist. Diese These von Engell, obwohl sehr theoretisch und praktisch schwer zu fassen, dient in diesem konkreten Fall als hervorragendes Mittel, die Serie auf ihre Funktionsweise hin besser fassen zu können.

Die im Vorwort gestellte Frage nach der Beziehung, die „Cuéntame“ mit der Erinnerungskultur eingeht, ist am ehesten dem Selbstzweck einzuordnen. Zwar weckt die Serie ein reges Interesse und fördert die Auseinandersetzung mit den vergangenen Ereignissen, doch zeigt sie immer wieder auf, was für eine wichtige Rolle das Fernsehen dabei spielt.

Daher ist die zweite Fragestellung, ob die Serie eine neue Erinnerungskultur etablieren will, oder an einer Bestehenden Teilhabe behauptet, obsolet, da sie keine Intention in Richtung einer ideologischen Generierung aufweist.

Man kann lediglich eine konkurrierende Haltung in Hinblick auf die Monopolstellung in der Vergangenheitsaufarbeitung im Rahmen des Fernsehens

erkennen. RTVE nimmt im Gegensatz zu den regional autonomen Fernsehsendern eine Zentralgewalt im öffentlichen Mediendienst ein.

Diese Tendenz ist auch im Fall von „Cuéntame“ zu erkennen. Die Idee zur Serie kommt ursprünglich von einer katalanischen Fernsehserie namens „Temps de silenci“. Im Gegensatz zu „Cuéntame“ kam es bei der katalanischen Verarbeitung der Geschichte nicht zu einem Rekord der Einschaltquoten. Daher ist die Vorliebe der Spanier als Fernsehpublikum klar im Bereich von RTVE zu verorten.

Ein Grund mehr also, die Wirkung des Mediums auf die Gesellschaft klar zu definieren. Bei „Cuéntame“ ist die nostalgische Aufarbeitung der (Fernseh-) Geschichte zwar nicht mit einer politisch definierten Absicht verbunden, aber wie im mittleren Teil der Arbeit näher ausgeführt wird, trifft die Serie einen Nerv der Zeit, nämlich den Erinnerungsboom in der spanischen Bevölkerung. Und wie Astrid Erll hervorhebt, erst das Zusammenspiel von Erinnerungsfilm oder in unserem Fall Erinnerungsserie und der Gesellschaft macht die Wirkungsweise aus. Der zentrale Effekt und der Reiz entstehen dadurch, dass sie ein gesellschaftliches Tabu brach, nämlich den Pakt des Schweigens.

6. Bibliografie

6.1. Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: *Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*. UVK: Konstanz, 2004.

Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Beck: München, 2006.

Cook, Pam: *Screening the past. Memory and nostalgia in cinema*. Routledge: London, 2005.

Davis, Fred: *Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia*. Free Press: Michigan, 1979

Engell, Lorenz: *Fernsehtheorie zur Einführung*. Junius Verlag (Band 10: Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie): Hamburg, 2012.

Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Metzler: Stuttgart, 2011.

Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2002.

Feyerabend, Britta: *Seems Like Old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allen's Work*. Universitätsverlag Winter (Band 157: American Studies, A Monograph Series): Heidelberg, 2009.

Fischer, Volker: *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*. C. J. Bucher Verlag: Luzern/Frankfurt, 1980.

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Ferdinand Enke Verlag: Stuttgart, 1967.

Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Kultur Medien Kommunikation (Band 2: Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft): Lüneburg, 1991.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart, 2001.

Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Erich Schmidt Verlag: Berlin, 2004.

Ortega, María Luisa: *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Ocho y medio: Madrid, 2005.

Palacio, Manuel: *Las cosas que hemos visto, 50 años y más de TVE*. RTVE (Inst.): Madrid, 2006.

Palacio, Manuel: *Historia de la televisión en España*. Ed. Gedisa: Barcelona, 2008.

Rueda Laffond, José Carlos; Carlota Coronado Ruiz: *La Mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Editorial Fragua: Madrid, 2009.

Smith, Paul Julian (Hg.): *Television in Spain. From Franco to Almodovar*. Tamesis: Woodbridge, 2006.

Smith, Paul Julian: *Spanish screen fiction. Between Cinema and Television*. Liverpool Univ. Press: Liverpool, 2009.

Sprengler, Christine: *Screening nostalgia*. Berghahn Books: New York, 2009.

6.2. Wissenschaftliche Artikel

Assmann, Aleida; Jan Assmann: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: Merten, Klaus; Siegfried J. Schmidt; Siegfried Weischenberg (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaften*. Westdeutscher Verlag: Opladen, 1994.

Bannasch, Bettina; Christiane Holm: *Einleitung*. In: Bannasch, Bettina; Christiane Holm: *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Erzählliteratur und in den Bildmedien*. Narr: Tübingen, 2005.

Bennett Katie: *Telling tales: Nostalgia, Collective Identity and an Ex-Mining Village*. In: Smith, Mick, Joyce Davidson (et.al.): *Emotion, place and culture*. Ashgate: Farnham, 2009.

Bernecker, Walther L.: *Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien*. In: Bannasch, Bettina; Christiane Holm (Hg.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Erzählliteratur und in den Bildmedien*. Narr: Tübingen, 2005.

Caffarel Carmen: *TVE cumple medio siglo*. In: Palacio, Manuel: *Las cosas que hemos visto, 50 años y más de TVE*. RTVE (Inst.): Madrid, 2006.

Cueto Asín, Elena: *Memorias de progreso y violencia: La Guerra Civil en ‚Cuéntame cómo pasó‘*. In: López, Francisca, Elena Cueto Asín, David R. George, Jr. (Hg.): *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Iberoamericana: Madrid, 2009.

Engell, Lorenz: *Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens*. In: Blanchet, Robert, Kritstina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Schüren Verlag: Marburg, 2011.

Erll, Astrid, Stephanie Wodianka: *Einleitung*. In: Erll, Astrid, Stephanie Wodianka (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Walter de Gruyter: Berlin, 2008.

Hatzmann, Hanna: „¡Hola, mis queridísimos amigos y bienvenidos como siempre a nuestro queridísimo Cine de Barrio!“- *Der Nostalgieboom im staatlichen spanischen Fernsehen*. In: Türschmann, Jörg, Birgit Wagner (Hg.): *TV global. Erfolgreiche Fernseh-Formate im internationalen Vergleich*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2011.

Ibáñez, Juan Carlos: *La cabina*. TVE1 (1972). Obra única. In: Palacio, Manuel: *Las cosas que hemos visto, 50 años y más de TVE*. RTVE (Inst.): Madrid, 2006.

Kansteiner, Wulf: *Film und Fernsehen*. In: Gudehus, Christian, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart, 2010.

Mecke, Jochen: *Erinnerungen an das Vergessen*. In: Geisenhanslüke, Achim; Hans Rott (Hg.): *Ignoranz. Nichtwissen, Vergessen und Missverstehen in Prozessen kultureller Transformationen*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2008.

Mittell, Jason: *Serial Boxes. DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien*. In: Blanchet, Robert, Kritstina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Schüren Verlag: Marburg, 2011.

Palacio, Manuel: *Transición und demokratische Konsolidierung in Spanien 1974-1977: Die Rolle des spanischen Fernsehens (TVE)*. In: Türschmann, Jörg, Birgit

Wagner (Hg.): *TV global. Erfolgreiche Fernseh-Formate im internationalen Vergleich*. Transcript Verl.: Bielefeld, 2011.

Palacio, Manuel; Carmen Ciller: *La mirada televisiva del pasado. El caso español (2005-2010)*. In: Ibáñez, Juan Carlos; Francesca Anania (Hg.): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Comunicación social: Zamora, 2010.

Palacio, Manuel: *Cervantes televisivo*. In: Rosa, Emilio de la (Hg.): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Festival de Cine de Alcalá de Henares: Madrid, 2005

Smith, Paul Julian: *Una telenovela transnacional: Amar en tiempos revueltos*. In: López, Francisca, Elena Cueto Asín, David R. George, Jr. (Hg.): *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Iberoamericana: Madrid, 2009.

Türschmann, Jörg: *Historias para no dormir. Eine frühe spanische Fernsehserie*. In: Blanchet, Robert, Kritstina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Schüren Verlag: Marburg, 2011.

Türschmann, Jörg: *„Subastas para no dormir“: Die Gameshow Un, dos, tres als Autorenfernsehen*. In: Türschmann, Jörg, Birgit Wagner (Hg.): *TV global. Erfolgreiche Fernseh-Formate im internationalen Vergleich*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2011.

Zwingmann, Charles: *Das nostalgische Phänomen*. In: Zwingmann, Charles (Hg.): *Zur Psychologie der Lebenskrisen*. Akademische Verlagsgesellschaft: Frankfurt am Main, 1962.

6.3. Artikel aus wissenschaftlichen Zeitschriften

Bénédicte Brémard: *Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva*. Trama y Fondo: 24, 2008, 141-149.

Engell, Lorenz: *Historizität als Medien-Struktur*. In: Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Fernsehgeschichte. Modelle Theorien Projekte*. Hamburger Hefte zur Medienkultur: 2, 2003, 23-35.

Engell, Lorenz: *Jenseits von Geschichte und Gedächtnis. Historiographie und Autobiographie des Fernsehens*. In: Brinckmann, Christine, Robin Curtis et.al. (Hg.): *Fernsehhistoriographie Geschichte(n) des Fernsehens*. montage/AV, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation: 14/1, 2005, 60-79.

Estrada, Isabel: „*Cuéntame cómo pasó*“ o la revisión televisiva de la historia española reciente. In: Hispanic Review, University of Pennsylvania: 72/4, 2004, 547-65.

6.4. Internetquellen

Gómez, Rosario G.: *¿El fin de la television de partido?*

http://elpais.com/diario/2004/03/21/domingo/1079844760_850215.html,

(2004, letzter Zugriff: 16/1/2013)

Gómez, Rosario G.: *Zapatero se compromete a acabar con la televisión pública „de partido“*.

http://elpais.com/diario/2003/11/26/sociedad/1069801208_850215.html,

(2003, letzter Zugriff: 16/1/2013)

Perger, Werner A.: *1936- Spaniens Trauma*.

<http://www.zeit.de/online/2006/29/Spanien-Buergerkrieg>, (2006, letzter Zugriff: 20/1/2013)

„Cuéntame cómo pasó“

<http://www.rtve.es/television/cuentame/> (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Kapitel 1 „El retorno del fugitivo“:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t1-capitulo-1/385751/> (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Kapitel 2 „Un cielo lleno de futbolines“:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t1-capitulo-2/385758/> (letzter Zugriff: 23/1/2013)

Kapitel 3 „A lo lejos del mar“:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t1-capitulo-3/385761/> (letzter Zugriff: 23/1/2013)

Kapitel 15 „Pretérito imperfecto“:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t1-capitulo-15/392054/> (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Kapitel 123 „Había una vez“:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t8-capitulo-123/880908/> (letzter Zugriff: 20/1/2013)

6.5. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: <http://cuentamecomopaso.seriesynovelas.net/> (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Abb. 2-4: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t8-capitulo-123/880908/> [00:00:16] (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Abb. 5-8: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t8-capitulo-123/880908/> [00:25:12] (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Abb. 9-10: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t8-capitulo-123/880908/> [00:31:15] (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Abb. 11-12: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t8-capitulo-123/880908/> [00:04:43] (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Abb. 13: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t8-capitulo-123/880908/> [00:05:37] (letzter Zugriff: 20/1/2013)

Abb. 14: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t8-capitulo-123/880908/> [00:02:03] (letzter Zugriff: 20/1/2013)

7. Resumen en español

La memoria colectiva relacionada con la televisión española destaca como objeto de investigación por la situación especial que se produce con la memoria histórica española. En el campo de la investigación se recurre a la serie popular “Cuéntame cómo pasó” para ilustrar el recuerdo en series ficticias.

Al principio del trabajo aquí presentado, hay que aclarar la terminología de la memoria colectiva. Por lo tanto son introducidos varios científicos que se dedican a ese tema en sentido cultural. A pesar de que el tema fue muchas veces criticado en el pasado o el presente, y comparado con la idea vaga de la ideología, es inevitable reconocer que existen imágenes dentro de cada cultura que crean símbolos y forman parte de lo que se denomina la memoria colectiva.

Uno de los primeros en introducir la terminología de la memoria colectiva fue Maurice Halbwachs en los años 20 creando ciertas dudas. Él relaciona la memoria por primera vez con la cultura y piensa que se trata sobre todo de un fenómeno social que se revela en la comunicación. La consecuencia de su teoría es que un hombre en puro aislamiento no será capaz de recordar.

Su discurso crea una base para los científicos contemporáneos en el campo de la memoria colectiva bastante abierta. Las investigaciones están relacionadas entre sí, pero muchas veces introducen una nueva terminología. Por ese motivo el trabajo se centra en presentar a unos elegidos relacionados con el campo de los medios de comunicación.

Una persona central en cuanto a la memoria colectiva es Aleida Assmann. La científica ha acumulado todas las informaciones relevantes sobre tema y ha escrito varias introducciones para este campo de investigación. Además ha introducido una nueva terminología: la memoria comunicativa y cultural. En cuanto a la memoria cultural distingue entre *Speichergedächtnis* (memoria archivada) y *Funktionsgedächtnis* (memoria funcional). Según ella, la memoria archivada es el conjunto de las informaciones no usadas dentro de una cultura, la cual es desestructurada y residual. En la memoria funcional, las informaciones

son compuestas en un ámbito conveniente y razonable. Mientras la memoria archivada es solamente accesible en nichos como museos, arte o ciencia, la memoria funcional actúa como instrumento en cuanto a la legitimación, deslegitimación o distinción. En otras palabras, hace uso del pasado usando la íntima relación entre memoria y régimen.

Assmann ya revela la gran importancia que ocupan los medios de comunicación en cuanto a la creación de la memoria colectiva y concluye que cada revolución de medios, como la imprenta, lleva consigo una reestructuración del saber. Mientras Assmann se fija más en el valor del archivo, Astrid Erll, otra científica de referencia en el tratamiento de la memoria colectiva, denota la distribución de información como mecanismo básico en cuanto a los medios informativos. Entonces se puede decir que la función básica de la televisión se basa más en la distribución que en la acumulación. Entonces hay que investigar, cómo influye la memoria colectiva sin que acumule información. Erll destaca que la memoria tiene lugar en el cine y en la televisión y por lo tanto es un fenómeno actual y potente en cuanto a la recepción.

Lorenz Engell relaciona en sus estudios la memoria y la historia con la televisión. Al principio se centra en la historia y se acerca cada vez más en la terminología de la memoria colectiva. En el ensayo "Jenseits von Geschichte und Gedächtnis" comenta la falta incomprensible de la televisión en cuanto a la investigación de la memoria, ya que se trata de un medio que crea ritos cotidianos en nuestra sociedad y forma un espacio de acontecimientos comunes. Si se tienen en cuenta formatos ficticios incluso genera la identificación para toda una generación.

La base de sus investigaciones la forman los discursos de Aleida Assmann y Elena Esposito, quien se aleja de la idea de Assmann y alega que la memoria describe un mecanismo en el sentido de una operación entre *Recordar* y *Olvidar*. Por lo tanto introduce la terminología de la *memoria operativa* que ocupa un lugar central dentro del discurso de Engell.

La dinámica de *Recordar* y *Olvidar* toma forma en la programación de la televisión. Con la repetición y su puesta en escena, la televisión tiene varios caminos para la elaboración de conceptos audiovisuales. Además decide continuamente sobre qué recordar u olvidar en materia de contenidos

informativos. En la serie „Cuéntame cómo pasó“ destaca esa dinámica sobre todo en el episodio 123, que recupera una gran cantidad de material de archivo de RTVE revisando los inicios de la edad de oro de la televisión en los años 60. Al elegir los formatos utilizados entonces, la serie decide sobre qué se recuerda y lo relaciona con aquel tiempo.

Junto con los archivos televisivos y el trabajo con la repetición aparece otra dinámica importante para Engell. Los dos procesos se llaman *información y redundancia*. La programación actúa siempre en el presente y decide cada vez de nuevo sobre el tratamiento de un acontecimiento que se revela. Si la programación trata el tema como algo nuevo, se trata de la información. Si por el contrario actúa como si estuviéramos enfrentados con un acontecimiento ya conocido, se llama redundancia.

En cuanto a series ficticias, Engell comenta que en este caso nos encontramos en un universo dominado por la puesta en escena de Recordar y Olvidar. Distingue entre varios tipos de series, como la *Soap Opera* o la serie postmoderna de los años 80. Para aclarar la relación entre la memoria y la serie tomamos uno de ellos para ejemplificar. En la *Soap Opera*, cada episodio “recuerda” los acontecimientos anteriores, entonces la memoria de la serie está al lado del Recordar. Cada episodio nos enfrenta con acontecimientos nuevos, por lo tanto es ejemplar para el mecanismo del olvido. Opuesto a ese modelo es, por ejemplo, una serie como *Star Trek*, en dónde la relación entre Recordar y Olvidar es al revés. En el análisis se aclarará, cómo actúa la serie “Cuéntame” en esa dinámica. Con Engell, la parte teórica del trabajo llegó a un punto final y sigue con la presentación de la situación de la memoria española.

El inicio del desarrollo específico en el paisaje de la memoria española tiene lugar en la transición española, justamente la ubicación temporal de la serie “Cuéntame”. Por lo tanto el trabajo presente se dedica a los acontecimientos de este periodo del tiempo en cuanto a las acciones políticas que afectan la pérdida de memoria. Además echamos una mirada sobre el tratamiento de la televisión y su programación, ya que forma gran parte del episodio elegido para el análisis.

Después de la muerte de Franco no había una revisión propia de los acontecimientos pasados durante la Guerra Civil y las décadas de represión por la

dictadura. Algo que se basa en la “Ley del olvido”, un fenómeno que aclaramos más adelante. Desde el fin de milenio, se aprecia un movimiento en el proceso de la memoria y las atrocidades de la dictadura forman parte del discurso público en España. Además se pueden observar esfuerzos hacia la creación de una conciencia contra la pérdida del pasado y la necesidad de recuperarla. En consecuencia se forman iniciativas como la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* que se ocupa entre otras cosas de la localización e identificación de las víctimas de la Guerra Civil. Los resultados no fueron especialmente significativos, dado que es casi imposible reconstruir el destino de una víctima que acabó en una de las fosas comunes, pero forman una parte importante en la creación de una conciencia común dentro del interés público con respecto a este período del tiempo.

Al mismo tiempo crece una industria cultural alrededor del recuerdo de tiempos pasados. Aparte de las series televisivas como “Cuéntame” o “Amar en tiempos revueltos”, la adaptación cinematográfica del libro “Soldados de Salamina” (2003) fue un gran éxito, siendo una de las primeras obras que rompen con el “Pacto del olvido”.

En la elaboración contextual del tema de la memoria no se trata tanto de qué se recuerda en concreto, sino de cómo se pone en escena. Esto abre un gran discurso sobre la ficción y realidad de una obra cinematográfica, entre la memoria subjetiva y la narración objetiva. En nuestro caso la pregunta de la autenticidad en la representación del pasado no tiene gran importancia, porque según las teorías de la memoria colectiva, la puesta en escena de los acontecimientos de la memoria de archivo gana valor en relación al presente. Sin embargo, el análisis de la construcción narrativa de los recuerdos colectivos en el caso de España genera un gran interés debido a una situación marcada por una cierta crisis de memoria. La transición española, que es el período pacífico entre el final de la dictadura de Franco y el establecimiento de la democracia, es marcada por la *ruptura pactada*. Este término describe el deseo de los dos partidos, tanto los socialistas así como los reformistas o franquistas, de superar el pasado a fin de introducir el proceso de democratización lo antes posible. La transición española fue un caso ejemplar para muchos países que se encontraban en situaciones parecidas. Pero hoy en

día, las voces de crítica se levantan porque la paz tuvo como consecuencia una amnesia social, condenando al olvido a todas víctimas que sufrieron bajo el régimen de Franco.

El punto de salida del olvido a grandes rasgos son dos Leyes del olvido, la primera aprobada en 1976 y la segunda en 1977, que garantizaba el asilo a personas involucradas en crímenes durante la dictadura. Con estas dos leyes se desarrollaba el “pacto del olvido”, como lo denomina el historiador y crítico de la transición Gregorio Morán. Dado que los medios de comunicación estaban y todavía están bajo el control del gobierno, el tema fue tratado con mayor discreción. Esta situación se prolongó hasta 2002, cuando bajo la presión de la ONU, el gobierno reconoce las víctimas de la dictadura, pero se evitó imputar a los responsables. Cuando en la sociedad española el discurso de la recuperación ya se ha impuesto, entonces reacciona el gobierno en 2006 con la *Ley de la recuperación de la memoria histórica*.

Para aclarar el punto ya mencionado de la relación íntima entre estado y televisión, el capítulo siguiente trata la política de programación durante la transición y por lo tanto el papel que juega en el proceso de la democratización. La televisión, como medio, siempre ha gozado de una relativa libertad de expresión en comparación con el cine, por ejemplo, por ser un medio de entretenimiento, cuya seriedad es menor. Además, siempre ha tenido la ventaja de que la audiencia no tenía que tomar la decisión atrevida de criticar el franquismo al encender el televisor. Dada esta situación, TVE siempre ha tenido la posibilidad de publicar programas de doble sentido, que estrenaban por delante de la censura, como “La cabina” o “Juan Soldado”. Pero esto no significa que la política no interviniese. En 1976, bajo Adolfo Suárez, la televisión sufrió una intervención muy intensa. Suárez, como experto en relaciones públicas, sabía muy bien el poder que tenía la tele y lo usaba como instrumento para propagar sus ideas, algo que motivo de críticas por parte de la oposición. Después de las primeras elecciones, la cuales se retransmitieron en la televisión como un espectáculo (“Fiesta de la democracia”), la situación se relajó y el control de la programación fue distribuido entre la izquierda y los reformistas. La meta de los programas era difundir la idea de la democracia, lo que se transmitía en formatos

bien elaborados, como “La Barraca” o “La plaza del diamante” (1978). Se trataba de transmitir valores sociales como tolerancia, el respeto las minorías o la importancia de los derechos de la ciudadanía.

Los capítulos siguientes pretenden mostrar la imagen de RTVE hoy en día y la forma en que la historia es puesta en escena. La entrada en internet muestra que actúa como un archivo inmenso, en dónde ofrece el acceso a casi todos los programas, incluso a los más antiguos. Otro medio que da una visión panorámica de la programación de RTVE, es el libro en homenaje al quincuagésimo aniversario, tras el cual, además se creó un canal propio que se ocupa de la memoria documental y los programas emergentes durante este medio siglo.

Otra muestra del papel de RTVE como historiador son las series ficticias. Entre ellas se encuentran “Amar en tiempos revueltos” (2005-), “Águila roja” (2009-) o la miniserie “23 F. El día más difícil del Rey” (2009). Todas esas series gozan de una gran popularidad dentro de la sociedad española, lo que señala el gran interés en recuperar acontecimientos pasados. La desventaja de ese desarrollo es el abandono de producciones regionales. RTVE ocupa un monopolio en cuanto a la representación de la historia, mientras producciones de Cataluña u otras regiones autónomas no llegan a un gran público en el territorio nacional.

Como se ha mencionado anteriormente, una de las series que actúa como historiador es “Cuéntame cómo pasó”, la cual es el objeto de la parte analítica del trabajo presente. La obra alcanza récords de audiencia y por lo tanto es estrenada en *Primetime* cada jueves. La idea del programa es de Eduardo Ladrón de Guevara, el guionista principal, y es producida por Miguel Ángel Bernardeau.

La serie trata de una familia de la clase media, que vive en un barrio ficticio de Madrid. La narración se centra en los hechos acontecidos a los miembros de la familia, los que combina con eventos históricos de la temporada en que se desarrolla la historia. Empieza a finales de los años 60 y sigue cronológicamente en el tiempo. Los episodios que fueron realizados hasta ahora se ubican entonces en la transición española. Otro factor muy importante es la puesta en escena del televisor, que acompaña la familia desde el primer episodio.

Existen ya varios ensayos científicos que se ocupan de “Cuéntame cómo pasó” y su función cultural. Entre estos científicos se encuentran por ejemplo Paul Julian

Smith, Elena Cueto Asín, Isabel Estrada o Manuel Palacio. Sus reflexiones son elaboradas mediante el análisis y conectadas con el enfoque propio a la memoria colectiva.

El análisis empieza según las normas de la ciencia de los medios de comunicación con la ubicación en el género. La dificultad en cuanto a una serie televisiva es que no se puede clasificar en ningún género, como ocurre en el cine. Las series se distinguen en concreto por contar con un hilo conductor que relaciona los episodios entre sí. Esas formas diferentes ya fueron mencionadas en el estudio de Engell, entonces queda la clasificación de “Cuéntame” como serie. Como los personajes crecen y el tiempo pasa de manera lineal en la serie, podemos decir que es una especie de “Fortsetzungsserie”, pero cada episodio tiene su narración cerrada, no hay una aventura. Los acontecimientos son nuevos, por lo tanto nos ubicamos en el caso del episodio, según Engell, en el lado del Olvido. Sin embargo, la serie se centra en el Recordar, incluso en un doble nivel, porque también sigue la vía conocida de la historia de España.

En cuanto a la estructura de la narración, hay que mencionar que la serie sigue reglas establecidas de una manera muy estricta, sobre la apariencia de todos los personajes y el balance del hilo narrativo. Lo que une los acontecimientos de cada episodio es un tema principal, algo que recuerda a un mecanismo central de la ciencia de la memoria. Cada contenido sólo puede funcionar en un cierto marco en que gana valor.

Lo que llama la atención acerca de la función memorativa son los diferentes personajes principales de la serie. “Cuéntame cómo pasó” cuenta representantes para cada generación, los padres Mercedes y Antonio, la abuela Herminia, los jóvenes Inés y Toni y los niños Carlos y María. Smith piensa que el éxito de la serie radica en esa amplitud de banda en el rango de edad al que se dirige.

Además, cada generación genera una propia manera de tratar la historia y a la vez crean áreas de memoria. Karl Mannheim, científico cultural que fue uno de los primeros en tratar el estudio de la memoria colectiva, mencionaba la importancia de las generaciones en relación al tratamiento de la memoria. En el caso de “Cuéntame” se produce una representación de varias formas y por lo tanto diferentes modos de identificarse. Una mención aparte merece “la figura” del

televisor, que es tratado casi como un ser humano por la cámara. La integración de la televisión indica ya la relación íntima entre la historia de los Alcántara y la de RTVE.

Otro campo de investigación es la voz en off del narrador extradiegético en forma de Carlos como adulto. Ese recurso técnico muestra en forma explícita que el lapso de tiempo debe relacionarse con el presente, para evaluar de nuevo los acontecimientos pasados.

Así, la voz de Carlos crea la sensación de nostalgia, otro recurso eficaz del que se ocupa la serie. En muchos ensayos sobre “Cuéntame” se menciona el matiz nostálgico que crea la obra, entonces se debería investigar sobre lo que describe este fenómeno en concreto. Existe un gran número de definiciones, pero la conclusión será que describe una sensación que facilita ponerse en contacto con el pasado para situarse mejor en el presente, sea en el caso de un individuo o de un grupo. La parte siguiente se ocupa consecuentemente con las dimensiones del tiempo, en que se observa la dimensión actual del receptor en comparación con la ubicación temporal de la serie. El elemento más destacado en este contexto es la situación de la industria televisiva. Mientras la serie ofrece un vistazo al siglo de oro de TVE, la situación de hoy es más bien lo contrario. Entonces se puede concluir que la serie hoy en día quiere propagar una imagen de un tiempo en que la televisión sí ha obtenido un papel importante.

En cuanto al posicionamiento memorial está claro que la serie no intenta tanto revisar los acontecimientos históricos en general por lo que no tiene un gran valor pedagógico, pero en cambio se centra mucho en subrayar la importancia de la televisión y refleja el rol que ocupa en la vida cotidiana.

Para ilustrar mejor los pensamientos previos sigue un análisis del capítulo 123 de “Cuéntame”. En el caso del episodio elegido se trata de una excepción dentro del conjunto de los otros episodios porque fue rodado con motivo del 50º aniversario de RTVE. La ficción habitual sobre la familia Alcántara se entremezcla con varios comentarios de expertos acerca de la televisión española, como ex directores de TVE, periodistas o actores, los cuales revisan los tiempos pasados de TVE. Aparte de las teorías anteriores se forman dos protocolos en la base de la investigación. Uno trata las secuencias de todo el episodio para captar mejor la estructura

narrativa y el segundo se fija en los planos de genéricos. El inicio de una pieza siempre es una parte importante en cuanto a la narración porque prepara al espectador para el relato siguiente. Tiene dos funciones básicas, que son el despertar del interés y la introducción del contenido. En el caso de "Cuéntame" es evidente la relación ya establecida entre los personajes de la serie y la televisión. Los títulos de crédito se mezclan con imágenes de proyectores y muchas veces las tomas de los personajes aparecen en un carrete o en la pantalla de un televisor. La estructura de la siguiente narración se parte entonces en dos lados, la ficción y el documental. Al principio los cortes entre las dos partes parecen abruptos pero se revela una conexión bien elaborada en cuanto al contenido y los trasposos se mezclan con material de archivo que es comentado en la toma siguiente. Ese montaje paralelo crea la impresión de estar en múltiples lugares.

Las características más destacadas en el episodio son la buena elaboración del material de archivo con tecnologías muy modernas, las entrevistas con testigos del período del tiempo, el papel grande del concurso televisivo "Uno, dos, tres, ... responde otra vez" y la representación de la televisión como historiador en la referencia al alunizaje y al mundial de fútbol.

En total, se puede concluir que la teoría de Lorenz Engell es apta para expresar el valor memorativo de la serie "Cuéntame". Además la serie aprueba la tesis fundamental de Engell, que las representaciones históricas televisivas reflejan la historia misma de la televisión.

Entre los varios medios de comunicación, la televisión siempre ha sido subestimado en cuanto a su valor cultural. Pero hoy en día nos encontramos en una nueva etapa de la evolución de medios y la televisión es más y más sustituida por el internet. Entonces viene a una revalorización del medio, que es un desarrollo habitual, como se puede observar históricamente. Por lo tanto el trabajo presente también tiene el objetivo de enseñar la complejidad del medio televisivo y sus formas de expresión.

8. Anhang

8.1. Sequenzprotokoll Kapitel 123 : „Había una vez“ (Verano 1974)

Nr.	Zeit	Inhalt	Erzählerstimme	Archivmaterial
1	00:00:00 – 00:01:41	Vorspann		
2	00:01:41 – 00:04:30	Carlos und seine Freunde stehen vor einer Auslage mit Fernseher, schauen ein Fußballspiel und kommentieren es; Karina erzählt, dass der neue Freund ihrer Mutter beim Fernsehen arbeitet und lädt sie ein, zu einer Aufnahme von „Uno, dos, tres...“ zu kommen.	Erklärt warum sie in der Straße Fußball schauen, die Faszination vom Farbfernseher und dass für ihn (Carlos) ein Traum in Erfüllung geht, diese Frauen in Echt zu sehen.	Fußballspiel der Weltmeisterschaft in Deutschland; Werbespot für Damenunterwäsche
3	00:04:30-00:04:55	Carlos im Wohnzimmer, schaut eine Folge von „Uno, dos, tres... responde otra vez“, fängt an zu träumen, die Sendung verschmilzt mit dem Traum, Carlos ist in der Sendung und wird von den hübschen Frauen umarmt.		
4	00:04:55 - 00:05:02	<i>Alfredo Amestoy (periodista), Tico Medina über „Uno, dos, tres“; „La tele permitía soñar con los ojos abiertos“</i>		
5	00:05:02 – 00:05:15	Tanzende Frau, Kerzen im Vordergrund, Wolken im Hintergrund, Carlos mit dem gleichen Hintergrund, wirkt wie ein Traum, abwechselnd Carlos und tanzende Frau.		Musikvideo einer Sängerin
6	00:05:15 – 00:05:24	<i>Miguel de la Quadra-Salcedo (reportero y cronista): „La tèle es una alfombra mágica“.</i>		
7	00:05:24 – 00:05:35	Die Alcántara sitzen vorm Fernseher und sehen die Mondlandung.		Aufnahme der Mondlandung
8	00:05:35 – 00:05:37	<i>Juan Luis Cebrián (Director de informativos de TVE 1974) über die Sensation, die Mondlandung durch das Fernsehen mitzuerleben.</i>		
9	00:05:37 – 00:05:44	Die Alcántara sitzen vor dem Fernseher, sie sehen die Mondlandung.		Aufnahme der Mondlandung
10	00:05:44 – 00:06:35	<i>Juan Luis Cebrián, Ana Duato: „Crea modas, estilos; un efecto directo a nuestra vida“, Imanol Arias: „Quise viajar por los sitios de la television“,</i>		

		<i>Miliki (actor, ‚Payaso‘): „La televisión es maravillosa, pero peligrosa. Entra en nuestro hogar, sin preguntar por permiso“, Manuel Fraga Iribarnes (ministro de información y turismo 1962-69)</i>		
11	00:06:35 – 00:08:50	Antonio mit Kindern vor dem Fernseher, Carlos fragt um Erlaubnis zum Fernsehen zu gehen, Mercedes ist dagegen, Carlos muss auf seine Schwester aufpassen.	Kommentiert die Frustration über Verbot und dass er nicht aufgeben wird und einen Plan braucht.	Aufnahme über die Funktionsweise von Tonaufnahmen.
12	00:08:50	Carlos bei seinem Freund, der ihm sein Aufnahmegerät erklärt.		
13	00:10:01	<i>Pedro Amalio López (Realizador de TV) redet über alte Zeiten und wie sie begannen, Serien zu machen im Paseo de la Habana 1956, Carmen Góni (Valentina der ‚Chiripitifláuticos‘), Manuel Fraga Iribarnes über das improvisierte Fernsehen von damals.</i>		<i>Alter Bericht über die neue Fernsehantenne in Madrid; Aufnahmen von den ersten Arbeiten von TVE in Madrid.</i>
14	00:11:32	<i>Juan Luis Cebrián, Alfredo Amestoy, Manuel Fraga Iribarnes, Pedro Amalio López über Einweihung und „Teleclubs“; Amestoy meint, dank der von Fraga eingeführten Teleclubs wurde eine Trennung von Stadt/Land verhindert.</i>		<i>Aufnahme der Einweihung von TVE im „Prado del Rey“, Begrüßung von Franco, Reklame von TVE „1962: 325000 receptores 1968: 3500000 receptores“; Reklame für die Teleclubs.</i>
15	00:14:20	Carlos verwickelt seine Mutter in ein Gespräch um es auf Tonband aufzunehmen.	Erklärt den Plan und dass er damals ein Talent für das Kriminelle entdeckt hat, schafft somit Überleitung zu Archivmaterial.	
16	00:16:45	Ausschnitt aus „¿Es usted el asesino?“ (1968)		Ausschnitt aus „¿Es usted el

				asesino?“ (1968)
17	00:17:03	<i>Chicho Ibáñez Serrador (realizador y director de programas), Pedro Amalio López über Programmgestaltung von damals. Horror war sehr beliebt. Valerio Lazarov (realizador de televisión) über die Bedeutung von Fernsehpreise. Jose María Íñigo (escritor y presentador), Chicho Ibáñez Serrador über Lazarov und seine neue, frische Programmgestaltung; Alfredo Amestoy, Chicho Ibáñez Serrador über Alfredo Amestoy als Moderator.</i>		Intro und Ausschnitte von „Historias para no dormir“; Interview mit Narcisco Ibáñez Serrador über seine Preise; Ausschnitt aus „La última moda“ (1969); „El irreal Madrid“ (1969) „35 millones de españoles“ (1974)
18	00:21:37	Carlos und seine Freunde bereiten das Tonband vor, werden vom Nachhilfelehrer unterbrochen, der Lehrer wird mit dem Tonband ausgetrickst.	Abschließende Worte zum erfolgreichen Plan.	
19	00:25:12	„Bolanza“: Carlos und seine Freunde auf Pferden, Western Kulisse; Wirkt wie das Intro von „Bonanza“.		
20	00:25:26	<i>Tico Medina, Eduardo Ladrón de Guevara (guionista von „Cuéntame“) über Bonanza und Einfluss auf Spanier: „Los niños jugaban a eso“; Jesús Guzmán (actor, „Crónicas de un pueblo“), Ladrón de Guevara über ausländische Serien; Carmen Góni über „La casa de los Martinez“; Guzmán über „Crónicas de un pueblo“; „Verano azul“ als Überleitung zu Bedeutung der Kinder im Fernsehen. Imanol Arias, Ana Duato: „Verano azul cuenta una historia nuestra y muestra que puede funcionar“. Über Mercero und seinen großen Einfluss auf das Fernsehen. Über „Curro Jiménez“.</i>		Aufnahme von zwei Kindern die mit Bonanza Karten spielen; Ausschnitt „La casa de los Martinez“ (1967-71) „Crónicas de un pueblo“ (1971-74) mit Making off; „Verano Azul“ (1981); Szene aus „Curro Jiménez“

				(1976)
21	00:28:44	Freund der Mutter von Karina bringt sie zur Fernsehanstalt, stehen davor, alte Aufnahme des Studios wird eingeblendet, er führt sie im Studio herum, „alte“ Kulissen werden gezeigt, die Szenen sind immer wieder vermischt mit alten Aufnahmen über das Studio und die Arbeiten darin; kleine ironische Episode über das Making off der Werbung von Oliven.		Aufnahme von dem alten Studio
22	00:31:30	Werbung „La Aceituna“.		Werbespot „La Aceituna“
23	00:31:40	<i>Juan Luís Cebrián: „Los dichos y frases populares de entonces vienen de los anuncios“; Julián Bravo (publicitario) über Werbung; Pedro Amalio López, Julián Bravo über Werbung und Staat.</i>		Werbespot „Y“; Werbespot für Rasierer; Werbespot „Daily“; Werbespot für den Fernseher
24	00:34:27	Carlos und seine Freunde schauen bei der Aufnahme einer Sendung von „Uno, dos, tres...“ zu, wird mit Originalaufnahmen der Sendung gemacht, die sich mit der Fiktion von „Cuéntame“ mischen; Show beginnt, Original Intro wird eingeblendet; Carlos traut sich näher an das Set heran.		
25	00:36:42	<i>Chicho Ibáñez Serrador über sein Programm „Uno, dos, tres... responde otra vez.“; Imanol Arias, Tico Medina über „Un millón para el mejor“; Jose María Íñigo, Miguel de los Santos (periodista); Valerio Lazarov über die Zuschauerzahlen.</i>		Aufnahmen von „Uno, dos, tres...“ „Un millón para el mejor“ (1968-69)
26	00:39:54	Carlos und seine Freunde belagern das Set und flirten mit den Mädchen der Show, eine Lautsprecherstimme beschwert sich. Währenddessen verschwindet seine kleine Schwester María. Die Vier bemerken, dass die Kleine weg ist und machen sich auf die Suche. Zwei Männer beschwerten über Lazarov. Carlos fragt sie nach seiner Schwester, Mann beklagt sich, dass kleine Kinder „Uno, dos, tres...“ schauen, und über die kurzen Röcke, will das ändern. Er ist „Don Francisco“, und verantwortlich für Zensur.		
27	00:42:13	<i>Chicho Ibáñez Serrador über „Don</i>		<i>Mädchen in</i>

		<p>Francisco“; die Figur von Don Francisco in „Cuéntame“ wird kurz eingeblendet; Gustavo Perez Puig (realizador y director teatral), Amalio López über die Zensur und die Tricks, sie zu umgehen; Chicho Ibáñez Serrador über „Historia de la frivolidad“ (1967), Programm über die Geschichte der Zensur. José María Íñigo, Chicho Ibáñez Serrador über Zensur der Kleidung; „Cambie su suerte“ wird eingeblendet, Sängerin hat ein am Rücken tief ausgeschnittenes Kleid an; Alfredo Amestoy bezeichnet seine Generation als „nietos del franquismo“; Juan Luis Cebrián über Franco im Spital und Fernsehinszenierung; Pedro Erquicia (periodista) über die Kontrolle des Fernsehens; Cebrián meint, dass Fraga sich bemüht hat, die Zensur klein zu halten; Manuel Fraga Iribarnes über Presse und Übermitteln von Informationen; Tico Medina über die „Autocensura“; Sketch über Zensur wird eingeblendet.</p>		<p>Miniröcken; Intro von „Historia de la frivolidad“ und Szenen; Lied „Cambie su suerte“ (1974) Sketch über Zensur</p>
28	00:48:59	<p>Carlos und seine Freunde suchen nach María, sehen sie und laufen ihr nach. Eine Szene aus einem alten Film/Serie wird eingeblendet, Carlos platzt in ein Studio in dem gerade diese Szene gedreht wird, der Schauspieler regt sich über Störung auf, blendet wieder um in die Originalaufnahme.</p>		
29	00:50:08	<p>Alicia Hermidia (actriz), Amalio López über seine Serie „Muerte de un viajante“ (1972) und über literarische Adaptionen; „La metamorfosis“ (1968) von Josefina Molina; jede Woche wurde der Regisseur gewechselt, damit das Publikum sich nicht langweilt; Imanol Arias über die Rezeptionsseite, hatte die Möglichkeit, große Texte mit großen Schauspielern zu sehen; „Doce hombres sin piedad“ (1973) von Gustavo Pérez Puig; Programm „El teatro de siempre“: „Los comadros de las mujeres“ (1968) von Jaime de Azpilicueta. Alicia Hermidia: „Todavía hoy la gente recuerdan esos espacios de teatro.“ Anekdote von Perez Puig.</p>		<p>Szene aus „Muerte de un viajante“ Szene aus „La metamorfosis“ Szenen aus „Doce hombres sin piedad“ Szene aus „Los comadros de las mujeres“</p>
30	00:54:06	<p>Carlos und seine Freunde suchen immer noch nach María, Karina will zur Dienststelle, Carlos sträubt sich, weil er ohne Erlaubnis da ist. Sie sind schon bei der Dienststelle, María kommt in Begleitung von zwei</p>		

		kostümierten Männern auf sie zu.		
31	00:55:35	Miliki über „Los payasos de la tele“: „Trata de pura diversión para niños.“ Carmen Góni, Imanol Arias über Kindersendung; Miliki über das damalige spanische Kinderprogramm, ist das Beste in der Fernsehgeschichte: „Un programa hecho para el niño español“.		Szenen von „Los payasos de la tele“ (Kindersend ung 1973- 81) (Kindersend ung) Intro von „Chiripitiflá uticos“ + Szenen; „Un globo, dos globos, tres globos“ TVE Logo mit Mafalda und ihren Freunden;
32	00:59:40	Antonio, Mercedes, Carlos und María im Wohnzimmer, im Hintergrund hört/sieht man die Kindersendung „Los Payasos“. Eltern wollen wissen, wie ihr Tag war, das Telefon läutet, der Nachhilfelehrer will wissen was los war, gleichzeitig sieht Antonio María im Publikum von „Los Payasos“. Carlos bekommt Standpauke, aber die Eltern sind stolz auf María, dass sie im Fernsehen ist und das Lied der „Payasos“ auswendig kann; Carlos wird verziehen.		
33	01:02:27	Abspann	Abschließendes Kommentar.	

(vgl. Korte 2004: 51)

8.2. Einstellungsprotokoll Kapitel 123: Vorspann

Nr.	Zeit	Liedtext	Bild	Text im Bild	Ton
1	00:00:00-00:00:04		Logo Schriftzug von TVE.	TVE presenta	-
2	00:00:04-00:00:05		Retro-verschwommene Schrift von TVE, mit Fernsehbildschirm im Hintergrund (flackernd), dann „zappt“ das Bild und man sieht einen Kommentator im Bildschirm, TVE steht in weißen Lettern darunter.	TVE presenta	Filmrolle die abgespielt wird
3	00:00:05-		Weißer Schriftzug mit Schatten auf schwarzem Hintergrund, wieder flackernd.	Una producción	Filmrolle die abgespielt wird
4	00:00:06		Schriftzug wechselt ins farbliche Gegenteil, flackert wieder und wirkt dann wie eine Filmrolle.	Una producción ED	Filmrolle die abgespielt wird
5	00:00:07		Wirkt wie ein blaues Fernsehbild im Dunklen.	DE	Filmrolle die abgespielt wird
6	00:00:08		Weißer Schriftzug mit Schatten auf schwarzem Hintergrund, flackernd.	Grupo Ganga	Filmrolle die abgespielt wird; Gekicher von einem Kind, Musik setzt ein
7	00:00:09-		Logo von Grupo Ganga.	-gG	Filmrolle die abgespielt wird; Gekicher von einem Kind; Musik setzt ein
8	00:00:10		Weißer Schriftzug mit Schatten auf schwarzem Hintergrund, flackernd.	para	Filmrolle die abgespielt wird; Musik setzt ein
9	00:00:11		Logo Schriftzug (weiß ,blauer Hintergrund), flackernd.	TVE	Geräusch von Filmrolle die abgespielt wird; Musik setzt ein
10	00:00:12		Weißer Schriftzug mit Schatten auf schwarzem Hintergrund, flackernd.	Una serie original de	Filmrolle die abgespielt

					wird; Musik
11	00:00:13		Zwei weiße Blöcke im Hintergrund, die zu einem verschmelzen; Schriftzug davor, verschwindet dann.	Miguel Angel Bernardeau	Filmrolle die abgespielt wird; Musik
12	00:00:16		Figur dreimal gesplittet; wird dann erkennbar, Kind (Carlos?), zuerst ganzes Bild, dann zweimal gesplittet; dann ganz; Kind taucht den Finger in eine Flüssigkeit die der Bildschirm zu sein scheint.		Musik
13	00:00:20	Cuéntame...	Weißer Schriftzug auf schwarzem Bild mit kreisartiger Form; wird größer. Schriftzug verdreifacht, dann vereinfacht.	Cuéntame	Musik
14	00:00:24	... tu que has vivido - el despertar ...	Logo von TVE, mit Mafalda. Kriecht aus dem Logo, das verschwindet, zieht sich die Pyjamahose hoch.	Especial 50 años TVE	Musik
15	00:00:30	... de un tiempo que nos cambió. Volverás ...	Antonio, halbnaher Aufnahme, wechselt in eine Filmrolle (links im Bild), rechts davon Aufnahme einer Filmrolle die abgespielt wird; Antonio mit Baby wieder in Filmrolle, wird zu halbnaher Aufnahme in Fernseheroptik abgerundete Ecken); Teil von einer Maschine (Drucker?), halbnaher Aufnahme von ihm und Frau Mercedes, wieder Druckermaschine, Aufnahme von Antonio bei der Arbeit (halbnah).	Imanol Arias Antonio	Musik
16	00:00:36	... a ser un niño ...	Aufnahme von zwei drehende Räder (spielen Film ab?), rechts Großaufnahme von Mercedes, links in Filmrolle gezeichnetes! Bild einer Frau.	Ana Duato	Musik
17	00:00:39		Bild von einer Filmabspielmaschine, blendet um in Bild von Mercedes, Schriftzug ändert sich von Ana Duato auf Mercedes, dann nochmal Filmrolle mit Mercedes und Baby.	Ana Duato Mercedes	Musik, Filmrolle die abgespielt wird
18	00:00:44	... al recordar ...	Links Aufnahme von Carlos mit Kerze, rechts, abgespielter Film (flackernd); Teil von einer Maschine (totale).	Ricardo Gómez	Musik
19	00:00:46		Aufnahme (s/w) von Carlos in einem Bildschirm, daneben eine Filmrolle.	Ricardo Gómez	Musik, Kinderstimme im Hintergrund, Filmrolle die abgespielt wird

20	00:00:46	... las largas tardes de sol.	Halbtotale von Carlos in seinem Zimmer im Zeitraffer; Aufnahme von Teil einer Maschine; Filmrolle auf der ein Baby zu sehen ist.	Carlos	Musik, Kinderstimme (von Carlos?) im Hintergrund.
21	00:00:50	Hablame de lo que ...	Herminia auf der Filmrolle, Splitscreen; dann ein Bild.	María Gallana	Musik
22	00:00:53	... has encontrado ...	Auf eine Wand projiziertes Bild: Herminia mit Baby, dann erscheint Filmrolle rechts mit Kinderbild.	Herminia	Musik
23	00:00:55	... en tu largo caminar ...	Bild blendet flackernd, halb gezappt um, orange getöntes Bild von Inés in Bildschirmform, wird heller.	Irene Visedo	Musik
24	00:00:56	... cuéntame como ...	Rechts Filmrolle mit Inés und ihrer Freundin; links Licht von Filmmaschine, Bild von abgespielter Rolle wird immer wieder kurz eingeblendet; dann ganzes Bild, Inés lächelnd am Sofa in Hippiekleidung, wirft Polster in Kamerarichtung.	Inés	Musik, abgespielte Filmrolle
25	00:01:00	... te ha ido ...	Zwei Männer mit Rauten vor dem Gesicht, Bild wird rot, Bild von Toni.	Pablo Riveras	Musik
26	00:01:01	... ya que has conocido	Weißes Licht im Dunklen, dann Blende, links Filmrolle mit Toni und seiner Freundin, rechts Filmrolle mit Licht von anfangs, Aufnahme in s/w von einem Aufruhr.	Toni	Musik
27	00:01:04	... la felicidad..	Flackernde Blende zu einem Familienfoto (tableau vivante), wird dann zu einem fixen Foto mit Stempel.		Musik
28	00:01:05	Cuéntame ...	Handkameraaufnahme von Mercedes, Ines, Toni und Baby.		Musik
29	00:01:05		Kurz aufflackerndes Bild von Uniformiertem (Franco?).		Musik
30	00:01:06	... como te ha ido ...	Bild von ihm, Aufnahme im seitlichen Rückspiegel von ihm; rückt nach links, rechts davon Aufnahme von Antonio und ihm.	José Sancho	Musik
31	00:01:09	... si has conocido la felicidad-	Bild hüpfte zwischen Rückspiegel, ganze Aufnahme und Antonio; dann verschwindet der Schriftzug, Don Pablos mit eindringlichem Ausdruck, redet in die Kamera.	Don Pablo	Musik
32	00:01:12	aaad.	Drei Menschen die in einen Bildschirm schauen, Kameraperspektive hinter ihnen.	Actuación	Musik
33	00:01:14		Horizontal aneinandergereihte Bilder; links Fernsehantenne, dann Fernsehaufnahmen (zb Nachrichtensprecherin).	Alicia Hermidia	Musik

34	00:01:15	Sentirás...	Aufnahme von Leuten, die in einen Fernseher schauen, aus der Perspektive des Fernseher gefilmt (vermutlich ein „Teleclub“).	Delegado T.V.E.	Musik
35	00:01:17		Aufnahme von Rakete die in den All fliegt, Perspektive schaut auf die Erde.	Carlos Garzón	Musik, Funkgespräch aus dem All im Hintergrund
36	00:01:19	... el dulce abrazo ...	Familie Alcantara sieht gebannt in den Fernseher, gefilmt aus der Perspektive des Fernseher.		Musik
37	00:01:20	... de aquellos padres ...	Horizontal aneinandergereihte Bilder/Aufnahmen; links ein Don Quijote, dann Schreibmaschine etc., Bilder wechseln, man sieht z.b. die Kinder der Königsfamilie, nochmals Wechsel: Bilder von Antonio und Mercedes.	Productor ejecutivo Miguel Ángel Bernardeau	Musik
38	00:01:25	... que dieron todo por ti ...	Froschperspektive, Kreis von Menschen die sich die Hände reichen, wieder die kreisförmige Lichtform auf schwarzem Hintergrund.	Con la colaboración especial de	Musik
39	00:01:29	... el ...	Dreifach gesplittete und übereinandergelegte Aufnahme des Schauspielers.	Pere Ponce	Musik
40	00:01:31	... sabor ...	Dreifach gesplittete und übereinandergelegte Aufnahme des Schauspielers.	Enrique San Francisco	Musik
41	00:01:33	... del...	Dreifach gesplittete und übereinandergelegte Aufnahme des Schauspielers.	Alicia Hermidia	Musik
42	00:01:35	... primer beso...	Dreifach gesplittete und übereinandergelegte Aufnahme des Schauspielers	Roberto Cairo	Musik
43	00:01:37	... todos los sueños que ...	Doppelt gesplittete und übereinandergelegte Aufnahme des Schauspielers.	Y con Tony Leblanc	Musik
44	00:01:41	... tu querías cumplir ... [fade out]	Flimmernder Bildschirm mit kreisförmigen Licht im Hintergrund, blendet um in flimmerndes Bild.	Cuéntame cómo paso	Musik

(vgl. Korte 2004: 51)

8.3. Abstract

Die spanische Erinnerungskultur hat sich seit der Jahrtausendwende von dem lange auferlegten „Pakt des Vergessens“ erholt und es werden seitdem zahlreiche kulturelle Verarbeitungen der rezenten Geschichte Spaniens publiziert.

Dazu gehört auch die hier thematisierte Serie „Cuéntame cómo pasó“. Sie handelt von der Familie Alcántara und beginnt im ereignisreichen Zeitraum am Ende der 60er Jahre. Die historischen Momente dieser Zeit werden immer wieder in die Handlung eingebaut und vor allem durch das umfangreiche Archivmaterial von RTVE in Szene gesetzt.

Daher eignet sich die Serie gut, um einen Einblick in die Vergangenheitsdarstellung der öffentlich rechtlichen Fernsehanstalt zu erhalten. In Verbindung mit den Theorien des kollektiven Gedächtnisses bietet sich ein faszinierender Blick auf die Komplexität, mit der die oft unterschätzten Fernsehserien produziert werden. Ziel dieser Arbeit ist es letztendlich, eine erinnerungskulturelle Positionierung der Serie „Cuéntame“ zu beschreiben. Außerdem ist herauszufinden, ob die Serie eine neue Erinnerungskultur etablieren oder sich zu einer Anderen bereits bestehenden in Beziehung setzen will.

Die Art der Erinnerungskultur, die von der Serie generiert wird, ist am ehesten dem Selbstzweck einzuordnen, da RTVE mit dem geschickten Einsatz des Archivmaterial und anderen narrativen Tricks das Fernsehen als solches historisiert und in Szene setzt. Daher kann man auch keine definitive ideologische Ausrichtung feststellen. „Cuéntame cómo pasó“ ist auf jeden Fall der Beweis für die Monopolstellung des Fernsehsenders RTVE in Spanien und wird als solches in der Serie dargestellt.

8.4. Curriculum Vitae

Lisa Maria Baumgartner

Geboren am 21.01.1987 in Linz

Staatsbürgerschaft: Österreich

E-Mail: lisa.baumgartner@hotmail.com

Ausbildung

09/1993 – 07/1997	Öffentliche Volksschule Lichtenegg, Wels.
09/1997 – 06/2005	Bundesgymnasium Dr.-Schauerstraße, Wels.
03/2007 -	Diplomstudium Spanisch (Universität Wien)
10/2008 -	Bakkalaureats-Studium Philosophie (Universität Wien)

Studienbegleitende Tätigkeiten

09/2005 – 06/2006	Auslandsjahr in Caracas (Venezuela) über das Austauschprogramm von „Rotary“.
04/2006	Workshop über Führungsqualitäten (RYLA).
07/2009	3 Wochen Projektarbeit „Woof“ (Working on organic farms) auf Belle île, Frankreich.

Berufliche Tätigkeiten

2007	Praktikum: Kommunikationsmanagementagentur <i>Deutschcom</i> .
04/2008- 09/2008	Besucherfotografin im Tiergarten Schönbrunn.
09/2008 – 03/2009	Verkauf im Shop Kunsthaus Wien (Hundertwasserhaus).

05/2009 – 07/2009 Praktikum: Redaktionelle Tätigkeiten beim Magazin
Fleisch.

08/2009 – 12/2011 Tätigkeiten in den Bereichen Organisation, Verkauf
und Küche bei *Lena&Laurenz* Essgeschäft.

02/2012 - 07/2012 Studienassistentz Romanistik Wien (Prof. Türschmann).

09/2012 - Büro und Abenddienst im Interkulttheater.