

15 2023

Jahrgang 15, 2023
Heft 1



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artikel

Ein Serienkiller in der Provinz

Der Werwolf-Mythos zwischen Regionalität und Globalität in der spanischen
TV-Serie *Luna, el misterio de Calenda*

Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)

HeLix 15 (2023), S. 150-165.

Abstract

The article examines the Spanish TV series *Luna, el misterio de Calenda* (Antena 3, 2012/13) with regard to its serial reception of myths and its regional specificity. The analysis pursues the central question of how the werewolf as a globally known motif is functionalised within the provincial setting in order to narrate glocal transformations in a serial way. First, the focus is on the genuinely serial nature of the werewolf myth, and its macro- and microstructural patterns of repetition. Then, the investigation is devoted to the specific presentation in the TV series, which productively mixes (international) mass art and (Spanish as well as regional) folk art aspects. Finally, the negotiation of individual and collective identities within the plot is used to explore the potential creation of meaning for various target groups beyond the diegesis.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Ein Serienkiller in der Provinz

Der Werwolf-Mythos zwischen Regionalität und Globalität in der spanischen TV-Serie *Luna, el misterio de Calenda*

Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)

Der insbesondere vom US-amerikanischen Genrekino audiovisuell¹ geprägte Werwolf-Mythos ist in einer nicht unerheblichen Menge mittlerweile zu Klassikern gewordener Horrorfilme in einem urbanen Milieu situiert: Nach Übertragung des Verwandlungsfluchs – normalerweise durch einen Wolfsbiss – in den abgelegensten Regionen der Erde (im tibetischen Gebirge, einem Wald im tiefsten Ungarn oder dem nordenglischen Hochmoor), treibt der Werwolf schwerpunktmäßig in den Metropolen Europas und der USA sein Unwesen – so in Stuart Walkers *Werewolf of London* (1935), Milton Moses Ginsbergs *Werewolf of Washington* (1973) und Anthony Wallers *American Werewolf in Paris* (1997), um nur einige der bekannteren Beispiele zu nennen. Demgegenüber wechselt der Werwolf-Mythos in der von 2012 bis 2013 in zwei Staffeln ausgestrahlten Mystery- und Horror-Produktion *Luna, el misterio de Calenda* des spanischen Privatsenders Antena 3 nicht nur vom Film zur TV-Serie, sondern auch von der Großstadt zurück in die Provinz: in ein in der Sierra de Béjar gelegenes fiktives Bergdorf in der nordwestlichen autonomen Gemeinschaft Kastilien-León. Damit setzt *Luna* die beiden Schlüsselthemen dieses Bandes, serielles Erzählen und Regionalität, über die Figur des Werwolfs, der ursprünglich in der Provinz verortet wird, zueinander in Beziehung und führt ihn solchermaßen wieder an den Ort seiner mythologischen Anfänge zurück.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, bewegt sich die spanische TV-Serie, zwischen serieller Mythen-Rezeption und regionaler Spezifik. Der Fokus liegt auf der Grundfrage, wie der Werwolf als global bekanntes Motiv in der konkreten Produktion funktionalisiert wird, um glokale Transformationen seriell zu erzählen, wobei es darauf ankommt, die Eignung

¹ Im Gegensatz zu anderen Monstern wie Frankenstein oder Dracula besitzt der Werwolf keine maßgebliche literarische Referenz. Immer wieder wird er zu Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1931) in Analogie gesetzt.

dieses Mythos für eine solche Darstellung herauszuarbeiten. Das Serielle wird hier verstanden als durch eine variierend-wiederholende Behandlung auf Makro- wie auf Mikroebene, die auf popkulturell-globale Muster zurückgreift. Die regionale Spezifik zeichnet sich ihrerseits durch die Integration popularkultureller, das heißt folkloristischer und (pseudo-)historischer Elemente aus: Die Verwebung beider Aspekte macht *Luna*, so die These, zu einem globalen Produkt, bei dem die Präsentation der Werwolf-Serialität entscheidenden Einfluss auf die Präsentation der Provinz nimmt. In umgekehrter Weise reguliert die Existenz der Figur wiederum die Sichtweise auf die spanische Bergregion und die regionalen Landschaftsdarstellungen verwildern die Serienfigur des Werwolfs in zusätzlichem Maße.

Der Beitrag gliedert sich in drei Teile: Erstens steht das genuin Serielle des Werwolf-Mythos zur Diskussion, das in seinen verschiedenen Facetten – dem seriell wiederholenden Moment jeder Mythos-Rezeption und den diversen Serialitäten in der Serienhandlung – beleuchtet wird. Den Kern der Untersuchung bildet zweitens die Analyse von *Luna* hinsichtlich der Verortung des Werwolf-Mythos innerhalb der globalen Gemengelage. Dabei wird nach einer Klärung der theoretischen Grundbegriffe auch die Rolle erfundener Traditionen erörtert. Drittens wird die Serie auf sinnstiftende Potenziale der dem Mythos innewohnenden Thematisierung von individueller und kollektiver Identität im Hinblick auf eine mögliche jugendliche Zielgruppe befragt. Damit erfährt die Serie jenseits der Diegese bezüglich ihres universal- und/oder regionalkulturellen Stellenwerts eine Kontextualisierung als globales Produkt in der spanischen Fernsehlandschaft.

Das Serielle des Werwolf-Mythos

Handelt es sich beim Phänomen der Serialität allgemein um ein anthropologisches Grundprinzip,² wie die Serienforschung betont, ist das Serielle den fiktionalen und faktualen Auseinandersetzungen mit dem Werwolf von der Antike bis in die heutige Zeit eingeschrieben. Als immer wieder reaktiviertes Element des kulturellen Imaginären³ zeichnet sich der Werwolf-Mythos in der variierenden Wiederholung (Repetition) seiner Mytheme im Einzelnen

² Vgl. FAULSTICH, „Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“, 52 und BEIL/ENGELL/SCHRÖTER/SCHWAAB/WENTZ, „Die Serie“, 13.

³ Vgl. SIMONIS/ROHDE, „Das kulturelle Imaginäre“, 1-12.

– wie jede Mythos-Aktualisierung – durch eine Wiederholung (Vergegenwärtigung) seiner Inhalte in unterschiedlichen historischen Kontexten aus. Dieser grundsätzlich rekapitulierende Charakter im Sinne einer Rezeptionslinie setzt nach babylonischen Vorläufern⁴ im Alten Griechenland mit einer Gruppe von Texten um den arkadischen König Lykaon ein, der für das Servieren von Menschenfleisch von Zeus in einen Wolf verwandelt wird.⁵ In europäischem Mittelalter und Früher Neuzeit lassen sich mit der Verortung des Werwolf-Phänomens im Rituellen (Druidentum, Krieger-Initiation), im Medizinischen (lykantrope Geisteskrankheit) und im Magischen (Teufelsbund, Hexenfluch) drei Bereiche unterscheiden, die je verschiedene Erklärungen für die Mensch-Tier-Verwandlung anbieten.⁶ Mit dem 19. Jahrhundert wird der Werwolf zeitgleich mit der Entstehung seriell-industrieller Vervielfältigungstechniken zur Figur der populärkulturellen Massensliteratur. Sein Parademedium findet er aber im Kino des 20. Jahrhunderts, das in den USA durch Universal-Horrorfilme⁷ mit Lon Chaney jr. in der Hauptrolle des Larry Talbot in den 1940er Jahren einen internen seriellen Effekt kreiert.⁸ Ihr spanisches Äquivalent erhalten diese Hollywood-Produktionen mit dem Boom des *fantaterror* ab Ende der 1960er in einer Reihe von zehn Werwolf-Filmen⁹, die ebenfalls durch einen Hauptdarsteller, Jacinto Molina (Künstlername: Paul Naschy) als Waldemar Daninsky, zusammengehalten werden.¹⁰ Weitere spanische Filmproduktionen prägen eigene kleinere Werwolf-Serien bis in unser Jahrtausend aus.¹¹

Neben der großen Leinwand ist der Werwolf nicht zuletzt deshalb auch für den kleinen Bildschirm besonders interessant, weil mit der seriellen Struktur des Fernsehens¹² als *dem* Massenmedium nach dem Zweiten Weltkrieg¹³ die inhaltlichen Serialitäten des Mythos

⁴ Im Gilgamesch-Epos verwandelt die Göttin Ishtar ihren Geliebten in einen Wolf.

⁵ Vgl. FREÁN CAMPO, „El mito del hombre lobo en la antigüedad“, 47-68.

⁶ Vgl. LLINARES GARCÍA, „Lobishome“, 123-148. Zur Hexen-Verbindung vgl. JACQUES-LEFÈVRE, „Such an impure, cruel, and savage beast“, 181-198.

⁷ Zum Beispiel *The Wolf Man* (1941) und *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943).

⁸ Vgl. WORLAND, *The Horror Film*.

⁹ Angefangen bei *La marca del hombre lobo* (1968) bis zu *Licántropo: el asesino de la luna llena* (1996).

¹⁰ Vgl. GUERRERO SALAZAR, „El hombre lobo como protagonista en el cine español (1968-2004)“, 93-104. Im letzten Jahrzehnt sind vermehrt universitäre Arbeiten zum Thema entstanden. Vgl. CASADO GARCÍA, *Historia y análisis del cine fantástico* und PLANA RAMÓN, *El hombre lobo en el cine de terror español*.

¹¹ *El bosque del lobo* (1970) und *Romasanta, la caza de la bestia* (2004) basieren auf einem galizischen Lykanthropie-Fall. Vgl. GUERRERO SALAZAR, „El hombre lobo como protagonista en el cine español (1968-2004)“.

¹² Vgl. HICKETHIER, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, 8-10.

¹³ Zur Verbindung von seriellem Erzählen und Moderne vgl. WINKLER, „Moderne Serialitäten“, 9-29.

auf formaler Ebene im Vergleich zum Film aufgrund der seriellen Senderorganisation und der dadurch notwendigen Anpassung der seriellen Narration in nochmals potenzierte Form aufgegriffen werden können. Mit der mythengemäß¹⁴ zyklisch(-seriell) bei jedem Vollmond sich wiederholenden Verwandlung des Werwolfs und den in diesen Nächten begangenen Bluttaten verbindet sich das Motiv des Serienmörders, das – schon mehrfach von Serien wie *Dexter* oder *Harper's Island* exploriert¹⁵ – seine hohe Adaptionfähigkeit für das seriell organisierte Fernsehen unter Beweis stellt. Die monatlich beständig wiederkehrende Transformation vom Mensch in eine Bestie ist also jener genuine Kern des Werwolfmythos, der ihn von anderen Mythenaktualisierungen insofern abhebt, als er ihn dadurch dezidiert und unwiderrufflich im Seriellen verankert.

In *Luna*¹⁶ werden die Zuschauer:innen mit einer wie oben beschriebenen Kombination aus Horror- und Crime-Handlung konfrontiert: Die Serie kreist um die Ermittlungen zum Mord an *capitán* David Costa (Leonardo Sbaraglia), Leiter der örtlichen *Guardia Civil*, dessen mysteriöses Verschwinden ausgerechnet auf die erste Nacht, einer Vollmondnacht, nach Ankunft seiner bis dato getrennt von ihm lebenden Ehefrau Sara Cruz (Belén Rueda) und Tochter Leire (Lucía Guerrero) fällt, die ihrer Familie mit dem Umzug von Madrid ins provinzielle Calenda eine zweite Chance geben wollen. Als neue Richterin vor Ort sieht sich Sara schon bald gemeinsam mit dem Stellvertreter Davids, *teniente* Raúl Pando (Daniel Grao), einer allmonatlichen nächtlichen Mord- bzw. Verbrechenserie gegenüber, die beide in den Ermittlungen immer wieder zum nahen Naturreservat führt. Parallel dazu verliebt sich die vormalige Großstädterin Leire in ihren mysteriösen Klassenkameraden Joel (Álvaro Cervantes), der sich im Lauf der Handlung als Werwolf entpuppt und auf den der Fluch übersprang, als sein Vater Fernando (Marc Martínez), Geschichtslehrer am örtlichen *Colegio*, ihn als schwerkranken Jungen dank der Kenntnis einer alten lokalen Legende im Wald von Calenda durch einen Werwolfbiss heilen ließ.

¹⁴ Zu den Merkmalen vgl. ROBERTS, „Eine Werwolf-Formel“, 565-582, FROST, *The Essential Guide to Werewolf Literature* und BARING-GOULD, *The book of were-wolves*.

¹⁵ Vgl. WÜNSCH, „Serialität und Wiederholung in filmischen Medien“, 191-203.

¹⁶ Das Serielle wird auch im Titel firmierenden Ortsnamen semantisch aufgegriffen: ‚Calenda‘ leitet sich von lat. ‚calendarium‘ (‚Kalender‘) ab.

Der serielle Dreh- und Angelpunkt von *Luna* ist jedoch der Werwolf inmitten der Provinz und die mit ihm zusammenhängende Imagologie: Die Serie wird chronologisch durch das zyklische Auftreten von Vollmondnächten (mit der Verwandlung des/der Werwölf/e, mit Morden/Mordversuchen des unbekanntes Täters) strukturiert: Auf der synchronen Zeitlinie der Serie tritt dies in der ersten Staffel in vier Folgen – „La leyenda“ (1.01), „Luna llena“ (1.05), „Secretos“ (1.09) und „El aullido“ (1.12) – ein, in der zweiten Staffel in zwei Folgen – „Las minas de la plata (2.03) und „Para siempre“ (2.08) – sowie in der Variation des Neumonds in einer weiteren Folge: „La noche de la luna nueva“ (2.06).¹⁷ Auf diachroner Zeitlinie, auf Ebene des Seriedgedächtnisses, lässt sich eine weitere serielle Struktur feststellen, setzt sich doch mit jedem neuen Werwolfbiss der Fluch wie eine Krankheit epidemisch fort und führt über die Zeiten zu mehreren regelrechten Plagen im dörflichen Milieu – so im 16. Jahrhundert zur Zeit des fiktiven Inquisitors Espinosa (im Erinnerungsbogen des kulturellen Gedächtnisses), in Raúls Kindheit vor 30 Jahren mit einer Mordserie, bei der auch sein Vater umkam (im Erinnerungsbogen des kommunikativen Gedächtnisses) und aktuell in der Seriengegenwart.¹⁸ Alle benannten Serialitäten sind dezidiert im provinziellen Kontext verortet, sodass dieses spezielle zyklische Erleben direkt an die Vorstellungen des Regionalen mit seiner besonderen Zeitwahrnehmung gekoppelt sind.

Im makrostrukturellen Staffilverlauf werden diese wiederholenden Strukturen ebenfalls seriell-typisch durch Variationen ergänzt und die Handlung dadurch vorangetrieben: Zentrierte sich Staffel 1 um die polizeiliche Jagd nach dem Serienmörder bzw. Joels persönlichen Nachforschungen nach dem zweiten unbekanntes Werwolf, verlagert sich der Fokus in Staffel 2 in Richtung der detektivischen Aufklärung der weiteren Calenda umgebenden Geheimnisse durch Sara und Raúl und die Suche der Teenager nach einem inkognito agierenden Werwolfjäger, bei der die umfangreichere Vorstellungswelt des Mythos – die Bekämpfungsmöglichkeiten des Werwolfs durch Eisenhut oder einen Silberdolch – in *Luna* aktualisiert (wiedergeholt) und seriell-wiederholt werden. Damit kündigt sich hier schon das Eindringen über-regionaler Mythenaspekte in die Serie an.

¹⁷ *Luna, el misterio de Calenda*, prod. von Grupo Planeta/Globomedia, Spanien 2012-2013.

¹⁸ Zur Unterscheidung von kulturellem und kommunikativem Gedächtnis vgl. grundlegend ASSMANN, „Einleitung“.

Luna zwischen globaler Pop(ulär)kultur und regionaler Popularkultur

Vor einer Betrachtung globaler und regionaler Serienelemente in *Luna* müssen zunächst die beiden Bereichen zugeordneten Kulturbegriffe aufgrund ihrer oft unscharfen oder überschneidenden Verwendung genauer konturiert werden: Mit Frank Kelleter, der seine Unterscheidung von James Naremore und Patrick Brantlinger ableitet, handelt es sich bei populärkulturellen Phänomenen um Erscheinungsformen der industriellen Mainstream-Kultur, bei populärkulturellen Produkten um Erzeugnisse der häufig oralen ‚Volkskultur‘, der ‚aus dem Volk heraus‘ entstehenden, volkstümlichen Kultur.¹⁹ Bei allen Grenzproblematisierungen kann der (mit einer Amerikanisierung des Geschmacks gleichgesetzten) Pop(ulär)kultur als der elitären Hochkultur entgegengesetzten, beliebten und kommerziellen Massenkultur das Attribut des Globalen beigelegt werden, wohingegen sich die Volks- bzw. Popularkultur mit dem Begriff des Lokalen etikettieren lässt.²⁰ Während Populärkultur sich entscheidend erst in Folge der industriellen Revolution und Urbanisierung entwickelt,²¹ also in direkter Beziehung mit dem Phänomen serieller Produktion steht, wurzelt die Popularkultur im Gründungsmythos jedes gesellschaftlichen Zusammenschlusses, gewinnt aber gerade durch globale Entwicklungen an (neuer) identitätsstiftender Bedeutung.

Dass diese Kontrastierung indes nicht als Resultat einer undurchlässigen Trennlinie missverstanden werden darf, wird durch das präzisierende Konzept der Glokalisierung deutlich: Nach Roland Robertson sind Globalität und Lokalität relative Begrifflichkeiten, deren Inhalte vom jeweils anderen überformt werden: Zeitgenössische Entwürfe des Lokalen werden in globaler Terminologie formuliert und scheinbar homogenisiert; das Globale gewinnt in lokalen Aneignungsprozessen spezifisch-regionale Ausprägungen.²² Im Hinblick auf die europäische Serienkultur sind diese globalen Sachverhalte bereits nachgewiesen worden;²³

¹⁹ Vgl. KELLETER, „Populäre Serialität“, 34 und NAREMORE/BRANTLINGER, „Six Artistic Cultures“, 11-13.

²⁰ Vgl. STOREY, „Was ist Populärkultur?“, 19-40.

²¹ Vgl. ebd., 34.

²² Vgl. ROBERTSON, „Glokalisierung“, 193, 201 und 208.

²³ Vgl. SCHRADER/WINKLER, „Europäische Serienkultur“, 7-28 sowie die dortigen Einzelbeiträge.

der bislang in der Forschung unterrepräsentierte spanische Fall bildet aufgrund des ausgeprägten Regionalismus²⁴ und des langen diktaturbedingten Sonderstatus des spanischen Fernsehens in Europa²⁵ ein besonders interessantes Untersuchungsfeld.

Luna zwischen globalisiertem und regionalem Horror

Serielle Horror- und Phantastik-Formate haben im spanischen TV eine bis in die Anfänge der Ausstrahlung zurückreichende Tradition,²⁶ wie Narciso Ibáñez Serradors mittlerweile kultrichtige *Historias para no dormir* (TVE1, 1966-1982)²⁷ belegen, und neue Produktionen – *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010), *Angel y Demonio* (Telecinco, 2011) und *El barco* (Antena 3, 2011-2013) – bereichern auch die aktuelle Serienlandschaft.²⁸ Kontrovers diskutiert wird als eines der herausstechenden Merkmale des spanischen Horror-Genres seine hybride Konstitution durch Inhalte verschiedener kultureller Herkunft, die auf einer globalisierten, US-dominierten Zirkulation von *gothic*-Elementen beruht.²⁹ Sehen einige Kritiker darin die Gefahr einer Deterritorialisierung und Sinnentleerung des Horrors,³⁰ kann aus der Kombination internationaler Einflüsse und national-regionaler Eigencharakterlichkeiten – vergewärtigt man sich den generell grenzüberschreitenden Charakter des Horror-Genres³¹ – wie mit *Luna* als Produkt, in der das Serielle der Provinz inszeniert wird, ein kreatives *glokales* Produkt entstehen.

Tatsächlich verbindet schon die erste Sequenz der Serie universale Horror- und Spannungselemente mit den regionalspezifisch landschaftlichen Gegebenheiten der westspanischen Bergregion: Unter den Klängen eines englischen Popsongs, Francis Whites „Like a Stranger“, im Tonkanal folgt der/die Zuschauer:in den weiblichen Hauptpersonen, Sara und Leire, auf dem Weg vom urbanen Madrid ins ländliche Calenda. Der atmosphärische Einstieg

²⁴ Vgl. SCHRIJVER, „Spain, Regionalism in the State of the Autonomies“, 81-118.

²⁵ Vgl. PALACIO, *Historia de la televisión en España* und CASCAJOSA VIRINO, „Formas y contenidos“, 15-33.

²⁶ Vgl. SÁNCHEZ TRIGOS/MONDELO GONZÁLEZ/PELÁEZ PAZ, „Un nuevo modelo de series fantásticas“, 277-308.

²⁷ Vgl. TÜRSCHMANN, „Historias para no dormir“, 417-434.

²⁸ Vgl. ÁLVAREZ MÉNDEZ, „Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI“, 197.

²⁹ Vgl. DAVIES, „Introduction“, 1-24.

³⁰ Bekannteste Zielscheibe der Kritik ist Alejandro Amenábars Horror-Hit *The Others* (2001) mit der international erfolgreichen Nicole Kidman. Vgl. DAVIES, „Introduction“, 13.

³¹ Vgl. ebd.

wird im Bildkanal von wechselnden Natur- und Landschaftsansichten in weiter und totaler Einstellung eröffnet, die die per Kamerafahrt imitierte Autofahrt durch den Wald bei einbrechender Dämmerung einfangen. Plakativ werden neben dem Ortsschild aufziehender Nebel und der Vollmond – die zwei international etablierten Schauer motive schlechthin – visualisiert. Die Plötzlichkeit des Zusammenstoßes mit einem fremden Wesen bildet das erste gattungskonventionelle Schockmoment der Folge, deren weiterer Verlauf durch eine allmählich sich intensivierende Musik und Waldgeräusche spannungssteigernd unterlegt ist. Es folgt ein erster Augenkontakt zwischen Leire und ‚dem Tier‘, dessen beunruhigende Identität via subjektiver Kameraperspektive durch seinen Blick und die Detailaufnahme seiner braunen Pupille noch nicht enthüllt wird, aber für den Fortgang der Geschichte eine Bestie erahnen lässt, zusätzlich suggeriert durch das unheimliche Knacken im Dickicht und ein kurzes Knurren. Die Sequenz endet mit einer Überblendung in das von Laternen erleuchtete, an einer Bergsenke situierte Calenda. Es ist insbesondere der mit dunklen Baumschemen inszenierte Wald als Schauplatz, der *Luna* im Horror-Genre, d.h. mit einem Topos der Angst und des Unbewussten konnotiert, als auch konkret im Regionalen, d.h. in einer abgelegenen spanischen Provinz verortet.

Dass Regionalität ein entscheidendes Merkmal der Serie ist, wird in den zwei Staffeln von *Luna* immer wieder unter Beweis gestellt.³² Die charakteristische Verortung von *Luna* in der spanischen Provinz schließt jedoch freilich globale Einflüsse des US-geprägten *gothic horror* nicht aus: Geheimnisumwobene Orte wie die von den Verantwortlichen akribisch abgeriegelte *reserva natural* und vermehrt in der zweiten Staffel – die einsame *ermita de San Clemente*, aus deren Krypta ein (scheinbar) mumifizierter Toter entsteigt, die entlegene Hütte am See, in der eine Attacke des Täters der ersten Staffel auf die Teenager geschieht, die verlassenen Silberminen im Wald, in denen das Gitter hinter Joel und seinen Freunden in

³² Im Bildkanal dienen weite Landschaftseinblendungen von Calenda und Umgebung zur lokalen Einordnung des Geschehens, die dem Ort seine typisch leonesische Atmosphäre verleihen. Die Wohnhäuser sind sämtlich am Waldrand gelegen, auch das in der ersten Folge eingesetzte Zirpen und Vogelgezwitscher verortet die Serie abseits urbaner Zivilisation. In der Narration werden konventionelle mit der Provinz in Verbindung gebrachte Topoi aufgerufen – das ruhige Leben mit schlechtem Handyempfang, wenig kulturellen Beschäftigungen und ohne Verbrechen, wie Raúl Sara erklärt (vgl. 1.01, 26:48-26:54). Auch die sich zwischen tiefverwurzeltem Aberglauben und klischeehafter Geschwätzigkeit bewegende Mentalität der Dörfler zählt zum Provinzmuster (vgl. 1.11, 53:16-53:34).

einer Vollmondnacht zufällt – transportieren das universale populäre Spannungsrezept von *mystery* und *suspense* in der seriellen Reproduktion in die spanische Provinz, die globalisierte Schauerästhetik im Sinne Edmund Burkes und seiner Nachfolger, die entsprechend glokalisiert wird.

Luna zwischen regionaler Folklore und erfundenen Traditionen

Neben seiner populärkulturellen Prägung besitzt der Werwolf – nicht zuletzt durch das Vorkommen des *lobo ibérico*³³ vor allem im nordwestlichen Teil der Iberischen Halbinsel – in der spanischen Folklore eine eigene populärkulturelle Tradition mit jeweils regionalen Ausformungen (wie dem baskischen *gizotso* oder dem galizischen *urco*).³⁴ Die folkloristische Überlieferung unterscheidet mit unwillentlich erlittener Verfluchung, temporärer Strafe, Geburt als siebter Sohn in einer Reihe und selbstgestifteter Hexerei vier spezifisch iberische Auslöser der Werwolf-Verwandlung;³⁵ hinzu kommt die mit dem (Wer)Wolf korrelierende, auch in Frankreich³⁶ verbreitete Vorstellung vom *lobero*,³⁷ dem Wolfsführer. Darüber hinaus ist in Spanien über den Zusammenhang mit der magischen Variante die Verbindung zur Inquisition als Verfolgerinstitution von Relevanz, in deren Prozessakten mehrere historische Werwolf-Fälle tradiert sind.

Bei der Mythos-Bearbeitung in *Luna* sticht allererst ins Auge, dass darin auf das typischste Erklärungsmodell der Verwandlung als Los des Siebtgeborenen, iberisches Alleinstellungsmerkmal innerhalb der allgemeinen Werwolf-Imagination, das eine regionale Anbindung evident gemacht hätte, verzichtet wird. Stattdessen werden mit der Variante des Joel nach Werwolfbiss auferlegten Fluchs das populärkulturelle Motiv des leidenden ‚sympathischen Werwolfs‘³⁸ sowie mit Anklängen an den *lobero* am Ende von Folge 1, in der Joel ein Wolfsrudel durch Blickkontakt von der Verfolgung abbringt (vgl. 1.01, 76:10-77:40), solche

³³ Vgl. GRANDE DEL BRÍO, *El lobo ibérico*.

³⁴ Vgl. FREÁN CAMPO, „El Urco en Galicia y Asturias“, 75-86.

³⁵ Vgl. CAMARENA LAUCIRICA, „Mitología del lobo en la Península Ibérica“, 269-289, FONDEBRIDER, „Portugal y España“, 251-260, LLINARES GARCÍA, „Lobishome“ sowie die Ausführungen in der Masterarbeit: ROJO POLO, *La figura del hombre lobo*.

³⁶ Vgl. die fiktionale Auseinandersetzung von Dumas: *Le meneur de loups*.

³⁷ Vgl. FONDEBRIDER, „Loberos“, 261-272.

³⁸ Vgl. ROBERTS, „Eine Werwolf-Formel“, 579 f.

Mytheme aufgerufen, die sich mit einer über-regionalen bzw. internationalen Imagination in Einklang bringen lassen. Aus vornehmlich fremdkulturell-globalen Quellen speisen sich die ‚modernen‘ Motive zur Bekämpfung des übermenschlich starken Werwolfs durch Silber (erstmalig 1930 in einer amerikanischen Kurzgeschichte integriert und von *The Wolf Man* popularisiert)³⁹ sowie durch *acónito*, Eisenhut (vgl. 2.06, 9:24-9:53), – eine Methode, die sich ähnlich auch in *The Vampire Diaries* wiederfindet.

Trotz dieser hybridisierenden Tendenzen verortet *Luna* den Werwolf-Mythos jedoch gezielt auch im Regionalen, wobei es sich bei diesen popularkulturellen Reminiszenzen im Eigentlichen um erfundene Traditionen gemäß Eric Hobsbawm ohne direkte Entsprechung in der außerfiktionalen Wirklichkeit handelt:⁴⁰ Verdichtet die Serien-Mythologie etwa durch die Benennung des (periodisch auftretenden) starken Bergwinds als ‚*el aullido*‘ (‚Geheul‘) und des ersten Wolfswesens in Calenda als Licaón (gleich dem Arkadier-König der griechischen Überlieferung) die regionale Werwolf-Imaginologie, findet die ausgeprägteste lokale Einbettung durch die folkloristische Erfindung eines historischen Buchs, *Calenda 1526-1564*, des angeblichen Inquisitors Fray Bernardo de Espinosa statt. Dieses fiktive Werk, das innerhalb einer transmedialen Serienstrategie⁴¹ im Internet zugänglich ist, ist auch innerfiktional von zentraler Bedeutung, denn es verleiht der Welt von *Luna* eine ortsgebundene, (pseudo-)historische Tiefe, nicht zuletzt durch das Aufrufen der realhistorisch zuständigen *spanischen* Inquisition. Nicht nur suggeriert die Aufmachung mit mittelalterlich anmutenden Miniaturen und altertümlicher Schrifttype ein hohes Alter (und darüber Authentizität), sondern auch der Textinhalt erschafft über die von Espinosa niedergeschriebenen Berichte – je nach Sicht der abergläubischen oder skeptischen Einwohner Calendas Tatsachen oder Legenden – eine gemeinsame lokal geprägte Sinnwelt, auf deren Basis das Dorf eine regionale kollektive Identität nach Jan Assmann ausprägt.⁴² Doch gehen Identitätsstiftungssignale nicht nur vom Aspekt des Regionalen, sondern auch von jenem des Lebensalters aus, wie nun behandelt wird.

³⁹ Vgl. ebd., 578.

⁴⁰ Vgl. HOBBSAWM, „Inventing Traditions“, 1-14.

⁴¹ Zum Verhältnis von Serialität und Transmedialität vgl. allgemein CORNILLON, „Quand la fiction sort de son cadre“, 19-35.

⁴² Vgl. ASSMANN, „Kulturelle Identität und politische Imagination“, 130-160.

Universale und/oder lokale adoleszente Identitätsstiftung

Die Kombination aus übernatürlichen Inhalten und jugendlicher Zielgruppe ist in internationalen und spanischen TV-Serien zahlreich erprobt⁴³. Aus dieser narrativen Engführung ist ersichtlich, dass sich insbesondere die Werwolf-Figur zur Repräsentation des heranwachsenden Jugendlichen – gerade im regionalen Spanien – eignet und sich zentrale, universell geltende adoleszente Themen und Probleme (als verstörend empfundene Veränderungen des Körpers, hormonelle Stimmungsschwankungen, erste sexuelle Erfahrungen, Drogenkonsum) mit den Werwolf-Symptomen parallelführen lassen,⁴⁴ sodass Provinz und Serie erneut eine globale Verbindung eingehen. Tatsächlich ist dieser Aspekt vor allem in den Auseinandersetzungen zwischen Joel und seinem Vater in der ersten Staffel präsent, in der sich Joels Werwolf-Identität allererst bewusst offenbart und in Konflikt mit seinem Bedürfnis als Heranwachsender nach Selbstbestimmtheit gerät. Exemplarisch für die durch das Werwoltum potenzierte Pubertätsthematik ist eine Sequenz aus der Folge „El monstruo“, in der der besorgte Fernando Joel vom Ausgehen abhalten will, und dieser ihn, sich seiner übermenschlichen Stärke nur halbbewusst, zu Boden stößt (vgl. 1.04, 36:27-37:51).

Durch die Verwebung von übernatürlicher und adoleszenter Transformation wird der Mythos in Richtung des erlittenen Fluchs und damit des populärkulturellen, gequälten und mit seiner Identität hadernden Werwolfs gelenkt. Deutlich wird dies an einem Parallelsyntagma in der fünften Folge: Während Leire sich auf eine Ballett-Aufnahmeprüfung vorbereitet, verwandelt sich Joel unter Schmerzen in seine zweite Gestalt, wobei hier auch das Motiv der Regionalität im Gegensatz Provinzialität/Urbanität hineinspielt: Werden die Tätigkeiten der beiden Jugendlichen farbsymbolisch analog inszeniert – der nackte Joel muss seine Ketten im Keller des Hauses anlegen, Leire tanzt in der ebenfalls spärlich beleuchteten Dachkammer, differieren sie im Bildkanal allerdings im Moment der Bewegung. Während Leire konzentriert und ungehindert durch den Raum wandelt und Pirouetten schlägt, verliert Joel

⁴³ Zu nennen sind etwa die Pionier-Serie *Buffy the Vampire Slayer* (The WB, 1997-2003) oder die bereits zitierten *Vampire Diaries* (The CW 2009-2017) aus den USA, aber auch die spanische Serie *El internado* (Antena 3, 2007-2010). Spielt in all diesen Serien ein Werwolf eine wichtige (Neben-)Rolle, wird er in der MTV-Serie *Teen Wolf* (2011-2017), die ihrerseits auf einem Film von 1985 mit Fortsetzung (1987) basiert, sogar zur Hauptfigur.

⁴⁴ Vgl. dazu am Beispiel von *Teen Wolf* FRADEGRADI, „*Teen Wolf*“, 79-106 und generell zu übernatürlichen Teenager-Transformationen SUBRAMANIAN/LAGERWEY, „*Teen Terrors*“, 180-200.

beim Anlegen der Ketten in seiner vorübergehenden Gefangenschaft jegliche Freiheit. Unterstützt wird diese Diskrepanz im Tonkanal durch die Hammerschläge beim Fixieren der Eisen und die Schreie des jungen Werwolfs, die durch die generelle musikalische Untermahlung mitunter in Leires Sequenz hinüberdringen. Im Hinblick auf die Verquickung von Serialität und Provinz wird hier das als Belastung empfundene, seriell unaufhörlich wiederkehrende und darum unendlich einschränkende Element der Werwolfexistenz überdeutlich: Steht das Tanzen für Leires unbeschwerte Zeit in Madrid und probt sie für ein Stipendium in Paris, bedeutet Joels Schicksal seine ewige Bindung an die menschenarme Abgeschiedenheit fern der Metropolen, im Ländlichen.

Mit einem abschließenden fokuserweiternden Blick weg von ebendiesen Elementen der innerfiktionalen Welt auf die Serie jenseits der Diegese gilt es, hinsichtlich der Identitätsstiftungsangebote für eine jugendliche Zuschauerschaft eine ebenfalls glokale Gemengelage festzustellen: Wie in den US-amerikanischen übernatürlichen Teen-Serien spielen auch in *Luna* Schulbälle (die *fiesta de la luna nueva* in Folge 2.06) und andere typische Party- und Freizeitaktivitäten eine wichtige Rolle. Außerdem handelt es sich bei allen in die Serie integrierten Liedern um englischsprachige Popsongs, wie bei Francis Whites' „Things I did before“ mit dem die adoleszente Stimmung leitmotivisch aufgreifenden „Change“ im Chorus, die das Gezeigte als Teil einer globalisierten Medienwelt ausweisen und das Behandelte in eine universale Grunderfahrung des Heranwachsens einbetten. Nichtsdestotrotz legen die Serienmacher Wert auf eine authentisch-regionale Darstellung, wie Drehbuchautor David Bermejo mit Blick auf die personelle Zusammensetzung der Bewohner Calendas betont.⁴⁵

Bei dieser televisiven Standortbestimmung dürfen allerdings nicht die Spezifitäten der spanischen TV-Serie vergessen werden, die sie noch immer aus der Masse der europäischen und internationalen Serien heraushebt: Im Gegensatz zu diesen adressiert die spanische Serienproduktion keine engumgrenzte Zuschauergruppe, sondern zielt auf eine größtmögliche, das heißt überregionale *target group*;⁴⁶ *Luna* weist als glokale Serie also über das Regionale aufs Nationale (und über DVD-Verkäufe potentiell aufs Internationale) hinaus. So spricht *Luna* neben adoleszenten Zuschauern mit dem breiten Raum der Mordermittlung und

⁴⁵ Vgl. MARCOS RAMOS, „Los guionistas hablan“, 164.

⁴⁶ Vgl. SÁNCHEZ TRIGOS/MONDELO GONZÁLEZ/PELÁEZ PAZ, „Un nuevo modelo de series fantásticas“, 288.

der Sara-Raúl-Handlung auch ein erwachsenes Publikum und mit der Einführung von Leires Großvater in Staffel 2 letztendlich potentiell die ganze Familie an. Die altersmäßige Breite der Rezipienten hat ihr Pendant in der territorialen, überregionalen Ausbreitung der Rezeption. Als landesweit empfangener Privatsender setzt sich Antena 3, auf dem die Serie lief, vom ‚hispanopudding‘⁴⁷ ab, der zerklüfteten spanischen Fernsehlandschaft mit zahlreichen Regionalsendern von geringer Reichweite. *Luna* ist mit dem Einsatz eines national populären Schauspielcasts, allen voran mit Bélen Rueda als der großen Horror-/Thriller-Schauspielerin Spaniens,⁴⁸ ein über das Lokale hinausgehendes, gesamtspanisches Angebot. Dabei ist es bei aller regionaler Einbettung nicht unbedeutend, dass die Serie im Kastilisch-Leonesischen angesiedelt ist – und nicht etwa in Galizien oder Katalonien, in denen das Autonomiestreben ungleich größer ist.⁴⁹ Auf diese Weise wird die Wahrnehmung des globalen Produkts in eine spanisch-nationale Perspektive gelenkt, die in die Bildung einer kollektiven Identität einwirkt.

Literaturverzeichnis

Primärmedium

Luna, el misterio de Calenda, prod. von Grupo Planeta/Globomedia, Spanien 2012-2013.

Sekundärliteratur

ÁLVAREZ MÉNDEZ, NATALIA: „Presentación: Lo fantástico en la cultura española del siglo XXI“, *BRUMAL* 1.2 (2013), 195-200.

ASSMANN, JAN: „Einleitung“, ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 2018, 14-28.

— „Kulturelle Identität und politische Imagination“, ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 2018, 130-160.

BARING-GOULD, SABINE: *The book of were-wolves. Being an account of a terrible superstition*, New York: Causeway Books 1973.

⁴⁷ Vgl. PALACIO, „Spanien: Modernität und Aufschwung der globalen Kultur in Fernsehserien“, 30.

⁴⁸ Vgl. GARCÍA REINA, *Análisis de series de ficción de Prime Time en Antena 3*, 54.

⁴⁹ Vgl. SCHRIJVER, „Spain, Regionalism in the State of the Autonomies“, 98.

- BEIL, BENJAMIN/LORENZ ENGELL/JENS SCHRÖTER/HERBERT SCHWAAB/DANIELA WENTZ: „Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7.2 (2011), 10-16.
- CAMARENA LAUCIRICA, JULIO: „Mitología del lobo en la Península Ibérica“, JEAN-PIERRE ETIENVRE (Hg.): *La leyenda: Antropología, historia, literatura. La légende: Anthropologie, histoire, littérature*, Madrid: Casa de Velázquez 1989, 269-289.
- CASADO GARCÍA, LUCÍA: *Historia y análisis del cine fantástico y de terror en España. El hombre lobo en el cine español*, Madrid: URJC 2014.
- CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN: „Formas y contenidos: las estructuras narrativas de la ficción televisiva en España“, BELÉN PUEBLA MARTÍNEZ/NURIA NAVARRO SIERRA/ELENA CARRILLO PASCUAL (Hgg.): *Ficcioneando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*, Madrid: Icono 14 Editorial 2015, 15-33.
- CORNILLON, CLAIRE: „Quand la fiction sort de son cadre. Quelques repères sur les démarches transmedia“, dies.: *Sérialité et transmédiabilité: Infinis des fictions contemporaines*, Paris: Champion 2018, 19-35.
- DAVIES, ANN: „Introduction“, dies.: *Contemporary Spanish Gothic*, Edinburgh: EUP 2016, 1-24.
- FAULSTICH, WERNER: „Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“, GÜNTER GIESENFELD (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim: Olms 1994, 46-54.
- FONDEBRIDER, JORGE: „Portugal y España“, ders.: *Historia de los hombres lobo*, Madrid: sextopiso 2004, 251-260.
- „Loberos“, ders.: *Historia de los hombres lobo*, Madrid: sextopiso 2004, 261-272.
- FRADEGRADI, MAURO: „Teen Wolf. Licantropia e adolescenza. Temi e figure“, *BRUMAL* 4.1 (2016), 79-106.
- FREÁN CAMPO, AITOR: „El mito del hombre lobo en la antigüedad“, *Flor II* 30 (2019), 47-68.
- „El Urco en Galicia y Asturias: análisis y caracterización“, *Boletín de Literatura Oral* 10 (2020), 75-86.
- FROST, BRIAN J.: *The Essential Guide to Werewolf Literature*, Madison: UWP 2003.
- GARCÍA REINA, MARÍA: *Análisis de series de ficción de Prime Time en Antena 3 durante el período de 2003-2013*, Sevilla: US 2014.
- GUERRERO SALAZAR, SUSANA: „El hombre lobo como protagonista en el cine español (1968-2004)“, *Miríada Hispanica* 14 (2016), 93-104.
- GRANDE DEL BRÍO, RAMÓN: *El lobo ibérico. Biología y mitología*, Madrid: Blume 1984.
- HICKETHIER, KNUT: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg: Faulstich 1991.
- HOBBSAWM, ERIC: „Introduction: Inventing Traditions“, ERIC HOBBSAWM/TERENCE RANGER (Hgg.): *The Invention of Tradition*, New York: CUP 2012, 1-14.
- JACQUES-LEFÈVRE, NICOLE: „Such an impure, cruel, and savage beast. Images of the Werewolf in Demonological Works“, KATHRYN A. EDWARDS (Hg.): *Werewolves, witches, and wandering spirits. Traditional belief & folklore in Early Modern Europe*, Kirksville: TSUP 2002, 181-198.

- KELLETER, FRANK: „Populäre Serialität. Eine Einführung“, ders. (Hg.): *Populäre Serialität: Narration, Evolution, Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 2012, 11-48.
- LLINARES GARCÍA, MAR: „Lobishome. Las metamorfosis en lobo en las tradiciones europea y gallega“, *Memoria y Civilización. Anuario de Historia* 17 (2014), 123-148.
- MARCOS RAMOS, MARÍA: „Los guionistas hablan. Cómo se crean personajes en la ficción nacional. Resultados de un estudio cualitativo“, *Fonseca* 9 (2014), 144-174.
- NAREMORE, JAMES/PATRICK BRANTLINGER: „Introduction: Six Artistic Cultures“, dies. (Hgg.): *Modernity and mass culture*, Bloomington: IUP 1991, 1-23.
- PALACIO, MANUEL: *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Editorial Gedisa 2005.
- „Spanien: Modernität und Aufschwung der globalen Kultur in Fernsehserien“, JULIEN BOBINEAU/JÖRG TÜRSCHMANN (Hgg.): *Quotenkiller oder Qualitätsfernsehen?: TV-Serien aus französisch- und spanischsprachigen Kulturräumen*, Heidelberg: Springer 2022, 23-40.
- PLANA RAMÓN, ALEJANDRO: *El hombre lobo en el cine de terror español*, Gandia: UPV 2015.
- ROBERTS, KEITH: „Eine Werwolf-Formel. Eine kleine Kulturgeschichte des Werwolfs“, ULRICH MÜLLER/WERNER WUNDERLICH (Hgg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen: UVK 1999, 565-582.
- ROBERTSON, ROLAND: „Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit“, ULRICH BECK (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp 1998, 192-220.
- ROJO POLO, MIGUEL: *La figura del hombre lobo en la literatura moderna peninsular*, Milwaukee: UWM 2013.
- SÁNCHEZ TRIGOS, RUBÉN/EDISA MONDELO GONZÁLEZ/ANDRÉS PELÁEZ PAZ: „Un nuevo modelo de series fantásticas en la ficción televisiva“, BELÉN PUEBLA MARTÍNEZ/NURIA NAVARRO SIERRA/ELENA CARRILLO PASCUAL (Hgg.): *Ficcioneando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*, Madrid: Icono 14 Editorial 2015, 277-308.
- SCHRADER, SABINE/DANIEL WINKLER: „Einleitung. Europäische Serienkultur und die Debatte um das Qualitätsfernsehen“, dies. (Hgg.): *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate*, München: Schüren 2014, 7-28.
- SCHRIJVER, FRANS: „Spain, Regionalism in the State of the Autonomies“, ders.: *Regionalism after Regionalisation. Spain, France and the United Kingdom*, Amsterdam: AUP 2006, 81-118.
- SIMONIS, ANNETTE/CARSTEN ROHDE: „Einleitung: Das kulturelle Imaginäre. Perspektiven und Impulse eines kulturwissenschaftlichen Schlüsselkonzepts“, *Comparatio* 6 (2014), 1-12.
- STOREY, JOHN: „Was ist Populärkultur?“, THOMAS KÜHN/ROBERT TROSCITZ (Hgg.): *Populärkultur. Perspektiven und Analysen*, Bielefeld: transcript 2017, 19-40.
- SUBRAMANIAN, JANANI/JORDIE LAGERWEY: „Teen Terrors. Race, Gender, and Horrifying Girlhood in *The Vampire Diaries*“, JESSICA R. MCCORT (Hg.): *Reading in the Dark. Horror in Children's Literature and Culture*, Jackson: UPM, 180-200.

- TÜRSCHMANN, JÖRG: „*Historias para no dormir*: Eine frühe spanische Fernsehserie“, ROBERT BLANCHET/KRISTINA KÖHLER/TEREZA SMID/JULIA ZUTAVERN (Hgg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg: Schüren 2011, 417-434.
- WINKER, DANIEL: „Moderne Serialitäten, disziplinäre Traditionen und medienwissenschaftliche Trends. Zur Einleitung“, DANIEL WINKER/MARTINA STEMBERGER/INGO POHNLAUGGAS (Hgg.): *Serialität und Moderne. Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*, Bielefeld: transcript 2018, 9-29.
- WORLAND, RICK: *The Horror Film: An Introduction*, Malden: Blackwell Publishing 2007.
- WÜNSCH, MICHAEL: „Serialität und Wiederholung in filmischen Medien“, CHRISTINE BLÄTTLER (Hg.): *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*, München: Fink 2010, 191-203.