

**Aus:**

JOACHIM MICHAEL

## **Telenovelas und kulturelle Zäsur**

### **Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika**

September 2010, 404 Seiten, kart., 34,80 €, ISBN 978-3-8376-1387-2

Die Telenovela ist im Zuge der Globalisierung in den verschiedensten Ländern beheimatet. Doch um was für ein TV-Genre handelt es sich? Jenseits von Kulturkritik und Rechtfertigungsrhetorik untersucht Joachim Michael die Telenovela als Ergebnis des medialen Umbruchs der lateinamerikanischen Kulturen. Er zeigt, dass die Telenovela mehr als nur ein Format ist – sie markiert eine spezifische Kultur, deren eigentümliche Faszination sich aus dem televisionären Blickregime des Genres speist. Zudem ist sie in der lateinamerikanischen Moderne und ihrem Begehren nach nationaler Emanzipation verwurzelt. Hierin finden sich die Voraussetzungen für die allabendliche ›Tele-ImagiNation‹ der Gattung.

**Joachim Michael** (Dr. phil.) lehrt romanische Literatur- und Medienwissenschaft an der Universität Hamburg und hat Einladungen als Gastprofessor an der Universidad de Guadalajara, Mexiko, wahrgenommen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1387/ts1387.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1387/ts1387.php)

# Inhalt

<b>1. Einleitung: Auf der Suche nach der Apokalypse</b> .....	9
<b>2. Medien und die Zäsuren der Kultur</b> .....	17
2.1 Sinn und Unsinn oder die Frage nach der Medienkultur..	17
2.2 Wo ist die Zäsur? .....	24
2.3 Die epistemologische Zäsur der Medien .....	29
<b>3. Intermediale Gattungspassagen</b> .....	43
3.1 Wendungen und Windungen .....	43
3.2 „Nicht meins, nicht meins ist, was ich schreibe“ .....	45
3.3 „Die Poetik hat genaugenommen von den Gattungen auszugehen“ .....	50
3.4 Der Sinn zwischen den Aussagen .....	58
3.5 Gattungen und Medien.....	66
3.5.1 Mediale Performanz .....	69
3.5.2 Das Medien-Dispositiv .....	73
3.6 Intermediale Gattungspassagen.....	87
<b>4. Das Dispositiv des Fernsehens</b> .....	91
4.1 Die Zäsur der Audiovision .....	91
4.2 Der Prozess der Audiovision .....	95
4.2.1 Das Radio-Dispositiv .....	96
4.2.2 Das Fernseh-Dispositiv.....	100
<b>5. Fernsehen in Lateinamerika</b> .....	119
5.1 Fernsehen in Brasilien.....	119
5.1.1 Zur Rede über das Fernsehen in Brasilien.....	119
5.1.2 Fernsehen zwischen Modernisierung und Unterentwicklung.....	123
5.1.3 Intermediale Bedingungen.....	130
5.1.4 Die Sehnsucht nach brasilianischer Wirklichkeit: Entwicklungen des Fernsehens .....	139
5.2 Fernsehen in Mexiko .....	167
5.2.1 Radio und <i>Posrevolución</i> .....	167
5.2.2 Fernsehen und <i>Posguerra</i> .....	169
5.2.3 Das Fernsehmonopol Televisa.....	171
5.2.4 Fernsehen und Moderne in Mexiko.....	181
5.2.5 Notizen zur Rede über das Fernsehen in Mexiko..	184
5.3 Fernsehkultur .....	186

<b>6.</b>	<b>Geschichte: Nichts ist so alt wie die Telenovela von gestern</b> .....	189
6.1	Archäologie der Telenovela.....	189
6.2	Wider die „Mexikanisierung“: die Geschichte der Telenovela in Brasilien .....	195
6.3	Chronik einer Nicht-Geschichte: Telenovelas in Mexiko..	210
	6.3.1 Televisa: Von der Historie zur Formel .....	210
	6.3.2 Argos und die <i>Brasilianisierung</i> der Telenovela ....	224
<b>7.</b>	<b>Produktion: Nichts ist so billig wie eine Telenovela</b> .....	229
7.1	Die Telenovela, das unausweichliche Genre.....	229
7.2	TV Globo: die Fiktion der Autorschaft .....	232
7.3	Studio- und Starsystem.....	235
7.4	Filmischer Realismus .....	236
7.5	Die Debatte um das „offene“ Drehbuch.....	238
7.6	Televisa: Wer hat Angst vor dem Autor?.....	240
<b>8.</b>	<b>Narration: Wer alles auf einmal erzählt, verpasst das Beste daran</b> .....	247
8.1	<i>Folhetim eletrônico</i> : serielles Erzählen .....	247
8.2	<i>Rosa salvaje</i> und die Monoplotstruktur .....	251
	8.2.1 Konzentrische Figurenringe .....	253
	8.2.2 Dauererzählung und Ereignisenzug.....	255
8.3	<i>Por amor</i> und die Multiplotstruktur .....	259
	8.3.1 Das soziale Universum der <i>núcleos</i> .....	265
	8.3.2 Das Labyrinth der Plots .....	267
8.4	Der Diskurs des Melodramas.....	272
	8.4.1 Resakralisierung und <i>terreur</i> .....	272
	8.4.2 Das Leid und das Gute in der Telenovela .....	274
	8.4.3 Die realistische Welt der Telenovela.....	280
<b>9.</b>	<b>Rezeption: „Wer alleine leidet, verpasst das Beste daran“</b> .....	301
9.1	Noch einmal: die Frage nach der Masse.....	301
9.2	Das Publikum, das große Rätsel.....	305
9.3	Die Miterzählung der Zuschauer.....	310
<b>10.</b>	<b>Tele-ImagiNation</b> .....	317
10.1	Nationalappell .....	317
	10.1.1 <i>Ustedes los jodidos</i> .....	318
	10.1.2 <i>Eles usam black-tie</i> .....	329
10.2	Mediendispositiv und Kollektivsubjekt.....	341
	10.2.1 Die Nation als kinematografische Katharsis.....	342
	10.2.2 Die televisionäre Schlüsselloch-Nation.....	347
	10.2.3 Von der Leitgattung zur Leidgattung.....	354

<b>11. Schluss: Nicht <i>classe média</i> sondern <i>classe mídia</i> .....</b>	<b>357</b>
11.1 Telenovela-Gemeinschaft .....	357
11.2 Telenovela-Kultur .....	362
11.3 Folge dem globalen Glück.....	368
<b>12. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>373</b>
12.1 Audiovision.....	373
12.2 Text .....	374

## 1. Einleitung: Auf der Suche nach der Apokalypse

Auf der Suche nach der Apokalypse ist der Ich-Erzähler einer Parabel, die sich in *Los rituales del caos* von Carlos Monsiváis findet.<sup>1</sup> Er macht das Tor zur Endzeit auf und sieht, dass Mexiko-Stadt gigantisch angewachsen ist. Die Megalopole reicht von Guadalajara bis Oaxaca. Sie macht die gesamte Mitte Mexikos aus. Der Ich-Erzähler sieht eine Stadt, in der ein Liter Wasser tausend Dollar kostet, in der man bezahlen muss, um seinen Kopf ein paar Sekunden lang in einen Sauerstoffbehälter zu stecken, in der an den U-Bahneingängen per Losverfahren entschieden wird, wer mit der unterirdischen Bahn fahren darf. Überall sucht der Ich-Erzähler nach den „Zeichen“: nach dem Thron, der Blitze schleudert, nach den „Tieren, die mit so vielen Augen bedeckt sind, dass sie aussehen wie ein Monitorraum“, er sucht die Bücher mit den sieben Siegeln. Aber nichts. Was er vorfindet, ist nichts, womit er nicht längst vertraut wäre: „die Zeichen der Plagen, des Todes, des Weinens, des Hungers, aber sonst nichts“. Nichts, was er nicht in seiner Zeit schon erlebt hätte, nur, dass es nun noch mehr Menschen betrifft. Noch mehr Proteste und noch mehr (leere) Versprechen, „noch mehr Verdruss, noch mehr Resignation, aber sonst nichts.“ Aber das kann doch nicht sein! Was ist mit den Prophezeiungen und den Vorhersagungen? Wo stauen sich Jammer und Zähneknirschen? Wo stecken die Löwen mit dem Donnergebrüll, die ihre Opfer zerfleddern, als wären sie Flugblätter? Wo ist die Sonne, so schwarz wie ein Büßerhemd? Wo der Mond voller Blut, wo die auf die Erde gestürzten Sterne? Bringt mich bloß nicht um die Apokalypse, ruft er, „ich habe in einem Tal voller Schatten der Agonie gelebt und auf die höchste Revanche der Gerechten gewartet, ich habe genauestens das Gute getan, um die Übeltäter mit Feuerkraft gescholten zu sehen und die Dreizacke und das Erlöschen von Gottes Antlitz!“ Schließlich wird ihm geantwortet: »Mann allzu festen Glaubens! Worauf wartest du, was du nicht schon erlebt hättest?« Er erfährt, dass im Wesen alle Weissagungen versöhnlich sind, weil sie die Übel der Gegenwart in das ortlose Land der entfernten Zeit verschicken. Aber nein, schreit er, der Sinn der kommenden Zeiten ist doch, dass man sich freut, nicht in ihnen leben zu müssen. Sie kennen kein Erbarmen! Dann steht er plötzlich der Apokalypse von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Er sieht die siebenköpfige Bestie und ihre zehn Hörner und zwischen den Hörnern zehn Diademe und über ihren Köpfen den Namen der Blasphemie. Um das Tier herum aber klatschen die Menschen, machen Fotos und Videos, lassen sich

---

1 Es handelt sich um eine der „Parábolas de las postrimerías“ („Parabeln der Spätzeit“), aus denen sich zusammen mit verschiedenen *crónicas* das Buch von Monsiváis zusammensetzt. Auf einige dieser *crónicas* wird im Laufe der Arbeit noch zurückzukommen sein.

Exklusivinterviews geben. Und da wird ihm klar, dass der schlimmste Albtraum derjenige ist, den man nie träumt. Dass die heilige Angst vor dem Jüngsten Gericht auf der teuflischen Eingebung beruht, dass man ihm nie beiwohnen wird (Monsiváis 1998: 248-250).

Was der Text zum Ausdruck bringen will, ist, dass die Welt im Grunde immer schon untergeht. Eine Apokalypse, die man jedoch ständig erlebt, ist keine mehr, denn die Apokalypse ist das absolute Ende, das man *nicht* erlebt. „Die Apokalypse unter Hausarrest“ – so heißt die zitierte Parabel von Monsiváis – legt der Offenbarung des künftigen Weltendes das Handwerk. Was bleibt, ist die Gegenwart, diese Zwischenzeit zwischen Paradies und Inferno, für die sich das apokalyptische Denken nicht wirklich interessiert. Wenn Gott die Welt nicht zerstört, und das Schlimmste (und die Erlösung im Neuen Jerusalem) nicht eintritt, bleibt das Schlimme des gegenwärtigen Zustand des Untergehens. Aus der Parabel ist zu schließen, dass sich der Betrachter vom apokalyptischen Blick auf das Schlimmste lösen muss, um das Schlimme, das noch nicht Allerschlimmste, zu erkennen. Dieses Schlimme ist zwar schlimm genug, aber nie so schlimm, dass es bereits das Ende wäre. Aber die Prophezie weiß, dass es noch schlimmer wird, und dass dann das Allerschlimmste und das Ende kommen werden. Der apokalyptische Blick sieht den Untergang, das Ende, und er übersieht das Noch-nicht-Untergehen, das Noch-nicht-Enden, weil er nicht erkennt, dass, so lange es Menschen gibt, dieses absolute Untergehen und Enden nicht eintritt. Was der apokalyptische Blick dem Untergang weihet, gilt es daher zu betrachten, weil es noch nicht untergegangen ist. Dies ist das Unannehmbare, das doch angenommen wird, das Unzumutbare, das doch zugemutet wird. Es ist das Schlimmste, das nie so schlimm ist wie das Schlimme.

Monsiváis wendet sich einem solchen Abscheulichen zu, dem Chaos der lateinamerikanischen Unterentwicklung, der Auflösung aller Ordnungen, dem Raum aller Abwesenheiten. Was es hier am Allerwenigsten gibt, sind Lebensbedingungen. Verblüffend oder nicht, die Menschen leben trotzdem. Monsiváis entdeckt Rituale, die im Chaos aller Ordnungszerstörung abgeschlossen sind. Es stellt sich heraus, dass die Menschen, die es angeht, sich längst mit der „Apokalypse“ arrangiert haben, also mit den Bedingungen, unter denen die Welt untergeht. Sie haben sich im Unannehmbaren eingerichtet, so gut es geht. Manche finden an der Apokalypse einen eigenartigen Reiz:

Wie die biblischen Prophezeiungen faszinieren, die düsteren Statistiken und die katastrophistische Auswahl persönlicher Erfahrungen! In den Treffen diskutiert man, ob man gerade das unmittelbar bevorstehende Desaster erlebt oder sich mitten in den Ruinen bewegt, und der kollektive Humor beschreibt die urbanen Landschaften mit dem Enthusiasmus eines Zeugen aus der ersten Reihe des Jüngsten Gerichts: *Welch ein Horror, drei Stunden in meinem Auto, um zwei Kilometer zurückzulegen!*<sup>2</sup>

2 „¡Cómo fascinan las profecías bíblicas, las estadísticas lúgubres y la selección catastrófica de experiencias personales! En las reuniones se discute si se vive la inminencia del desastre o en medio de las ruinas, y el humor colectivo describe los paisajes urbanos con el entusiasmo de un testigo de primera fila del Juicio Final: *¡Qué horror, tres horas en mi automóvil para recorrer dos kilómetros!*“ (Monsiváis 1998: 19–20).

Wenn das Fernsehen an sich zum Desaster führt, weil es die Kultur in seichte Unterhaltung auflöst (Postman), weil es die Menschen in eine *höllische* Situation einer totalitären Massengesellschaft versetzt, die Sinn zerstört und die Menschen vereinsamt (Flusser), weil es Kultur in Industriewaren verkehrt und die Menschen auch in ihrem Denken unter die Herrschaft des Apparates zwingt (Horkheimer/Adorno), wenn das alles so ist, dann gibt es keinen Ausweg als den Untergang. Was ist dann aber vom Fernsehen unter den Bedingungen der Unterentwicklung zu halten? Kann es die elenden Massen überhaupt noch weiter entfremden, als sie ohnehin schon entfremdet sind? Wird nun auf die koloniale Unterdrückung nicht die elektronische Knebelung gesattelt? Zementiert ein leichtes und billiges Unterhaltungsgenre wie die Telenovela mit seinen unrealistischen Glücksfantasien nicht die Verelendung, indem es der materiellen Armut noch die geistige hinzufügt? Es stellt sich geradezu die Frage, wie die beiden Katastrophen – Fernsehen und Unterentwicklung – überhaupt zusammenzudenken sind, denn mehr als ausgeweglos kann eine Situation kaum sein.

Angesichts der Tatsache, dass sich die Katastrophen hinziehen und so schnell nicht enden, muss man sich fragen, ob nicht die Fragestellung zu überdenken ist. Lateinamerika ist noch nicht untergegangen – was machen die Menschen eigentlich in der Zwischenzeit? Die vorliegende Arbeit fragt nach dieser nicht enden wollenden Zwischenzeit des Noch-nicht-Untergehens. Sie fragt nach dem Schlimmen der lateinamerikanischen Telenovela, nach dem Zugemuteten und nach dem Angenommenen.

Dies bedeutet zunächst, dass zu hinterfragen ist, ob die Telenovela nach einem halben Jahrhundert andauernder Ausstrahlung tatsächlich zum Niedergang der Kultur geführt hat. Aber wozu hat sie geführt, wenn nicht zur Dekadenz? Wenn die Telenovela die Kultur nicht zerstört, dann ist sie Teil von ihr. Wenn sie aber weitreichende Wirkungen entfaltet, dann muss sie die Kultur verändert haben. Die vorliegende Arbeit erörtert den Sinn, den die Rede von einer eigenen Kultur der Telenovela, von einer Telenovela-Kultur, haben könnte.

Zunächst geht es um die Frage, inwieweit einer Gattung kulturelle Umbrüche zugeschrieben werden können. Die Untersuchung problematisiert daher zu Beginn verschiedene Ansätze, die den kulturellen Wandel auf das Wirken von Medien zurückführen. Angesprochen ist damit die mediale Zäsur, die die Technisierung der Kultur markiert. Das bedeutet letzten Endes, dass technische Medien als Grundlage der Kultur anzusehen sind. Dies wiederum hat Konsequenzen für den Kulturbegriff, der sich von der Technik nicht mehr absetzen kann. Wenn Kultur u.a. medial und technisch ist, berührt dies zwangsläufig das Selbstverständnis des Menschen. Was folgt aus der plötzlichen Einsicht, dass seine Wirklichkeit medialisiert ist, dass seine Wahrnehmung medial durchsetzt ist, dass seine Gemeinschaften nicht mehr nur auf der Angesicht-zu-Angesicht-Versicherung beruhen? Hier wird deutlich, dass die Dringlichkeit der medialen Zäsur sich weniger auf kulturhistorische Epochenschwellen bezieht sondern auf das Verhältnis zwischen Mensch und Medium. Verlangt wird, das *Entsetzen* zu wagen (Flusser) und die *Zäsur der Medien* (Tholen) als epistemologische Infragestellung sowohl

---

Die Übersetzungen in der vorliegenden Arbeit stammen – so nicht anders gekennzeichnet – vom Verfasser.

der Fremdheit der Medien wie auch der Eigenheit des Menschen zu denken. Es zeichnet sich ab, dass der Mensch seinen primordialen Verfügungsanspruch über die Medien als schlichte Mittel zum Zweck nicht aufrechterhalten kann. Ebenso wenig jedoch weicht er hinter die Medien zurück als das Fremde des Technischen, das erst von seinen Sinnesorganen Besitz ergreift und ihn schließlich aus seiner Rolle als Subjekt der Geschichte verdrängt. Das Mediale bricht vielmehr in das Selbstbild des Menschen ein und macht sich als das bemerkbar, was ihm immer schon zuvorkommt, seine Wahrnehmung rahmt und mit-teilend alle Gemeinschaft bedingt.

Wenn aber der Mensch nicht Herr über die Sinnschöpfung ist, sondern sich diese außerhalb seiner Subjektivität im *Draußen* der Kultur (Nancy) vollzieht, welcher Anteil an der kulturellen Sinnstiftung fällt dann den Medien zu? Die Enthaltung der Medien gegenüber der Botschaft deutet auf die Gattungen als sinnstiftender Anknüpfungskontext. So ist die gegenseitige Bedingung von Gattung und Medium in den Blick zu rücken. Im Mittelpunkt stehen die Passagen der Gattungen zwischen den Medien. In dem Maße, wie sich das Augenmerk darauf richtet, dass intermediale Passagen die Gattungen grundlegend verwandeln, können die kulturellen Umbrüche als Bewegungen der Gattungen zwischen den Medien in den Fokus gerückt werden. Jedoch inwiefern wirken sich die Medien auf die Gattungen aus? Wie wäre die Medialität der Gattungen zu denken? Die Untersuchung greift hierzu die Performativitätsdebatte auf und überträgt sie auf den Zusammenhang von Gattung und Medium. In der Performanz ist der Bedeutungsmehrwert des Mediums zu sehen, der nicht diskursiv und nicht in der Sphäre der Zeichen anzusiedeln ist. Vielmehr sind mit der medialen Performanz die Subjektwirkungen angesprochen, die der Gattung anhaften.

Vor diesem Hintergrund ist die kulturelle Bedeutung der Telenovela neu zu diskutieren. Eine solche Diskussion hat einen Weg zu suchen, der Abstand hält zu Deutungen der Gattung, die sie immer schon als Ankündigung des Endes (des Subjekts und der Kultur) bzw. als Merkmal der Vermassung verstehen. Zugleich ist den Versuchungen zu widerstehen, den distanzierten Blick abzuwenden und sich den Selbstrechtfertigungen des Bestehenden zu ergeben. Sich gegenüber dem Determinismus des Schlimmsten zu verweigern, bedeutet, die dauerhafte Herrschaft des Schlimm-Seienden zu erschüttern.

Weder das Subjekt noch die Kultur könnten an die Telenovela dasjenige verlieren, was sie nicht immer schon entbehren – die Unversehrtheit vor medialen Zäsurierungen. Vielmehr ist die Ausgestaltung der medialen Performanz der Telenovela zu bestimmen. Es liegt nahe zu vermuten, dass die Bannkraft des Genres wie in allen Fällen des technischen Sehens von den Subjekt-Effekten ihres medialen Dispositivs ausgeht. Im televisuellen Dispositiv unterwirft das Fernsehen die Zuschauer einer subjekt-wirksamen An/Ordnung. Diese Performanz des Mediums erscheint wichtiger als die meist offenkundige ideologische Dimension seiner Botschaften. So zeigt sich, dass nicht (allein) die Botschaften im televisuellen Übertragungsgeschehen entscheidend sind, die im Übrigen auch durch andere Medien übertragen werden.

Aber auch eine Diskussion der Subjekt-Wirkungen des Fernsehens reicht nicht aus, um den Sinn der Telenovela zu konturieren. In Betracht zu ziehen sind außerdem die soziokulturellen Voraussetzungen, auf die das Fernsehen

in Lateinamerika stößt. Die These der Arbeit ist, dass sich die Telenovela nicht als Einzelphänomen erklären lässt. Eine fernsehimmanente Analyse wäre höchstens beschreibend, nicht erklärend. Nur als Schnittstelle von Medium, Kultur und Gesellschaft lässt sich die soziale Funktion der Telenovela erörtern, um die es geht, will man die Bedeutung der Telenovela erfassen. So gilt es beispielsweise herauszuarbeiten, dass das Fernsehen aufgrund der postkolonialen Bedingungen der immer nur inselhaften Modernisierung keine allgemeine Buchkultur vorfindet, die es ablösen oder korrumpieren könnte. Was bedeutet, mit anderen Worten, Fernsehen unter den Bedingungen der Unterentwicklung? Es bedeutet, dass das Fernsehen in Lateinamerika eine kulturelle Zäsur darstellt, die nur annähernd mit dem Kulturwandel vergleichbar ist, den das Medium in Europa/Nordamerika ausgelöst hat. Unterentwicklung ist zweifellos ein Begriff mit imperialismuskritischen Implikationen. Aus Ermangelung einer besseren Alternative findet er in der vorliegenden Arbeit Verwendung, doch wird versucht, ihn dem Modernisierungsdiktat ein Stück weit zu entwinden. Der Begriff wird Moderne-kritisch verstanden. Unterentwicklung heißt in diesem Kontext, dass sich die Moderne immer nur selektiv und unvollständig entfalten konnte. Die postkoloniale Bürde der *inneren* Verschuldung der Gesellschaften ihren Bevölkerungen gegenüber wird damit angesprochen. Zu zerklüftet sind die lateinamerikanischen Gesellschaften, als dass das Radio oder das Fernsehen imstande gewesen wären, das Publikum eine homogene Masse zu verschmelzen, in dem der Zuhörer und Zuschauer als Einheitsmensch im Ganzen aufginge. Umso deutlicher zeichnet sich ab, dass die Telenovela-Kultur nicht schlicht deformiert, sondern dass sie eine neue Kultur formiert, die historisch ohne Beispiel ist. Dies bedeutet, dass das Genre nicht einfach im Fernsehen wiederholt, was der Feuilletonroman, die Radionovela oder das *cine mexicano* bereits scheinbar endlos vorgemacht haben. Der Ansatz der intermediären Gattungspassage bildet die Voraussetzung für eine Archäologie der Telenovela, die ebenso die Übergänge wie die Brüche deutlich macht, die mit dem neuen Genre einhergehen. So kann das, was die Gattung hervorbringt, als etwas in den Blick genommen werden, das nicht vollständig mit seinen historischen Voraussetzungen bricht, aber eben nicht vollständig auf sie zurückzuführen ist.

Ausgangspunkt ist, dass die Telenovela als erste Gattung die lateinamerikanischen Gesellschaften als ganze (allmählich) erfasst und durchdringt. Vor dem Hintergrund der Unterentwicklung und der postkolonialen Spaltungen und Nicht-Übereinstimmungen der Gesellschaften mit sich selbst muss dabei der Telenovela als Leitgattung eine immense Bedeutung zukommen. Diese Bedeutung gilt es zu konturieren. Sie ist in erster Linie im Lichte dessen zu erörtern, was sich als sozio-kulturelle Funktion der Gattung abzeichnet. Einmal mehr zeigt sich, dass Gattung und Medium zugleich angesprochen sind, denn die Telenovela kann jene Funktion nur ausüben, weil sie televisionär ist, aber, wie herauszuarbeiten sein wird, ist das Fernsehen in seiner gesellschaftlichen Reichweite auf diese Gattung angewiesen. Die These ist, dass Medium und Gattung in Lateinamerika von der Machtformation der Unterentwicklung bestimmt werden. Gemeint ist damit die Schlüsselrolle, die diesem Fernseh-Genre in der peripheren Modernisierung zukommt. Es gilt daher, die Bedeutung der Telenovela vor dem Hintergrund der spezifischen Bedingungen der lateinamerikanischen Moderne zu erörtern. Es stellt sich in diesem Sinne heraus, dass die kulturkritische Debatte der Moderne auf die-

sem Kontinent den Entfremdungsgedanken primär nicht auf das Individuum bezieht sondern immer auf das Kollektiv. Nicht das individuelle Sein steht im Zeichen der Unterentwicklung erstrangig in Frage sondern das nationale. Damit verbindet sich auch der Anspruch an ein pluralistisches und demokratisches Fernsehen, das der Vielfalt und der Verschiedenartigkeit seines Landes Ausdruck verleiht. Denn erst wenn sie ihre Differenzen ausstrahlt, kann sich die Nation über sich selbst verständigen und eine selbstbestimmte Entwicklung einschlagen. Die emanzipative Modernisierung der Nation erscheint als der Maßstab, an dem die Telenovela in ihrem Kontinent gemessen wird.

In diesem Zusammenhang lautet die kritische Frage – welche die historische Entwicklung der Telenovela geprägt hat – inwieweit sich das Genre in den Dienst der nationalen Selbstfindung stellt. Wird in diesem Licht die Geschichte der Gattung rekonstruiert, so gibt sich ein gattungsinterner Gegensatz zu erkennen, der mit sogenannten *brasilianischen* und *mexikanischen* Telenovelas bezeichnet werden kann.<sup>3</sup> Während sich in Brasilien aufgrund spezifischer historischer Konstellationen ein „realistisches“ Modell herausgebildet hat, dessen Gattungsthema die brasilianische Nation in ihren unterschiedlichen Facetten ist, wurde das Genre in Mexiko weitgehend auf kontinuierliche Neuauflagen des Aschenbrödelmotivs reduziert. Was passiert, wenn die Telenovela ihren gesellschaftlichen Erwartungen gerecht zu werden scheint, was, wenn sie daran scheitert? Zum Einen bietet sie einen (bereitwilligen) Anlass zur *mania nacional*, zum Andern regt sie ein Unbehagen, dass sich nicht zuletzt als *telenoverlas* äußert.

Aber warum bleiben die Zuschauer der Gattung trotz aller Immergleichheit insbesondere der *mexikanischen* Telenovela seit Jahrzehnten treu? Der Mangel an Alternativen ist wichtig, aber nicht allein entscheidend. Wie erträgt das Publikum jene Unzulänglichkeit von Gattung und Medium? Eine Analyse der narrativen Struktur deckt die Erzählstrategien des seriellen Melodramas auf, das sich in der Zwischen-Zeit der Erzählpausen in der Vorstellungswelt der Zuschauer einnistet, wenn die Telenovela nicht auf Sendung ist. An zwei konkreten Serien, der brasilianischen Produktion *Por amor* und der mexikanischen *Rosa salvaje*, wird gezeigt, wie sich der jeweilige narrative Kosmos aufbaut, vor allem aber wie das Genre Ereignisse nicht erzählt sondern erzählend aufschiebt, um so die Zuschauer tagtäglich mit-erzählend einzubinden. So kommt auch zum Vorschein, dass die Gattung eine Welt voller Konflikte und Leid darstellt, die erst ganz am Ende zur Auflösung gelangen. In beiden Gattungsvarianten macht sich das postkoloniale Vermächtnis der Klassengesellschaft bemerkbar, denn das Leid, das die Zuschauer in Affektappellen befällt, geht immer auf Klassengegensätze und Erniedrigungen zurück. Immer geht es um eine brutale und ungerechte Welt, in dem eine schurkische Oberschicht alle anderen quält. Gibt das Melodrama nicht vor, dass alles gut wird, weil das Gute immer siegt? Zweifelsohne ist das Glück am Ende Gattungsmerkmal. Aber Merkmal des Mediums ist, dass das Chaos der Welt erst im allerletzten Kapitel zurückweicht. Schon ein Sen-

---

3 Es gibt selbstredend eine sehr interessante Anzahl weiterer Gattungsvarianten sowie nationaler Telenovela-Produktionen, wie die argentinische, die kolumbianische, die venezolanische u.a. Auf sie sei hingewiesen, aber in der Untersuchung kann sie kaum berücksichtigt werden.

detag später ist es mit der Folgeserie triumphierend zurück. Die Nation, das Gute zerfallen in der medialen Endloserzählung der Leidgattung. Was die Telenovela tatsächlich andauernd erzählt, ist das Leid an der ungleichen Gesellschaft. Kurze Lichtblicke des Glücks bestätigen die Ungerechtigkeit der Telenovela-Welt, die in der Miterzählung der Zuschauer mit dem Sendeloch (deren Privatleben) eigenartig verwächst.

Die Geschwätzigkeit des Genres kann nicht außer Acht gelassen werden, aber erst die Analyse des medialen Charakters der Gattung kann die „Unausweichlichkeit“ der Gattung plausibel machen. Die mediale Performanz der Telenovela gestaltet sich als eine voyeuristische Erfahrung des Begehrens einer *schöner-als-schönen* Bild-Nation. Nicht um Widerspiegelung sozialer Wirklichkeit geht es selbst der realistischen Telenovela sondern stets um die Schau einer Opulenz, die den Mangel der Unterentwicklung überblendet. Weniger auf diskursiver als auf performativer Ebene ereignet sich die Tele-ImagINATION. Die Gattung konstituiert ein spezifisches Blickregime, das sich als Schlüsselloch-Blick in die streng bewachten Sperrbezirke der Allerersten Welt gestaltet. Welcher Art ist der Blick der immer schon Ausgeschlossenen und Vergessenen auf die Prallheit und Fülle vollendeter Eleganz und vornehmen Luxus (auch wenn dies *böse* ist)? Nicht Realitätsspiegelung entfacht den eigenartigen Telenovela-Blick sondern der imaginäre Spiegel der Fern-Anwesenheit des nationalen Schlaraffenlandes.

Welche Ausstrahlung hat die Flimmerkiste im ‚Meer‘ der buchlosen Dunkelheit? Die Frage zielt auf das Paradox der *audiovisuellen Alphabetisierung* Lateinamerikas. Kaum ein anderes Genre ist in der Lage, die vielfältigen sozialen Grenzen und Abgründe der lateinamerikanischen Gesellschaften zu überwinden. Eine eigentümliche Kultur ist aus der vielfältigen Sogwirkung des technischen Sehens entstanden. Die sozialen Distanzen werden nicht überwunden, sie bleiben immer Voraussetzung der Telenovela-Kultur. In Gesellschaften, die das Buch in Sicherheitszonen einsperren, sprudeln die Tele-Bilder in nahezu jedes Heim. Primäres wird fern-gesehen und das Fern-Gesehene wird zum Primären. Fern-Nähe also bedingt diese Tele-Kultur in vielfacher Hinsicht. Die größte Fiktion der Telenovela ist die einer fern-anwesenden Gemeinschaft, die alle Grenzen missachtet. Die Nation wähnt sich – nicht auf dem Bildschirm allabendlich sondern in der gleichzeitigen und gemeinsamen Schau auf den Bildschirm. Die eigentliche Bestimmung des Genres ist ein fantasmatiches Wir, das sich darin spiegelt, dass *alle* dieselbe Telenovela schauen. Es ist die Schau der Schau, in der sich die Nation halluziniert. (Aber wenn es zu schlecht gemacht ist, sieht sie lieber weg.)

Schließlich sei der Frage nachgegangen, was aus der globalisierten Telenovela wird. In einer interkontinentalen Gattungspassage *lateinamerikanisiert* die Telenovela die Welt und wird von dieser zugleich *entlateinamerikanisiert*. Einmal mehr zeigt sich, dass die Gattungspassage mehr verwandelt als bewahrt. Zu untersuchen gilt es etwa, warum und inwiefern die *deutsche* Telenovela keine Telenovela ist.

Die vorliegende Arbeit verdankt sich vielen. Sie ist an den Betreuern Prof. Dr. Walter Bruno Berg und Prof. Dr. Georg Christoph Tholen und an ihrem Werk gewachsen. Ihnen sei auch gedankt für den Einsatz, die Ausdauer und den Glauben an ein gutes Ende. Den Fördereinrichtungen (Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg, DAAD, DFG) und dem Freiburger Son-

derforschungsbereich 541 „Identitäten und „Alteritäten“ sei gedankt. Besonders sei auch Markus Klaus Schäffauer gedankt für sein uneingeschränktes Engagement für das Gelingen des Unternehmens. Vieles darin geht auf ihn zurück. Cecilia Valdez schulde ich tiefen Dank.