



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„*Madrid me mata*“ – Die *movida madrileña* als Ausdruck
der postfranquistischen Erinnerungsgesellschaft“

verfasst von / submitted by

Nora Kern

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 190 353 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on the student
record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch und
UF Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon

Danke...

meinen Eltern, für ihre Geduld und Liebe

meiner Schwester, meinem Ein und Alles

a Nicola, mi amor y apoyo

meinen Freunden, für die wunderbare Ablenkung in schwierigen Zeiten

meinen drei Cousinen, die stets mit Trost und Unterstützung für mich da sind

ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon, für die hilfreiche und motivierende
Betreuung



Abbildung 1: Visitenkarte des „Madrid Me Mata Museo Bar de la movida madrileña“. © Nora Kern

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
1. Das Gedächtnis	4
1.1 Über Erinnerung und Gedächtnis	4
1.2 Die Gedächtnistheorien.....	6
1.2.1 Maurice Halbwachs: „ <i>Mémoire collective</i> “	6
1.2.2 Aby Warburg: Pathosformeln.....	10
1.2.3 Pierre Nora: „ <i>Lieux de mémoire</i> “	11
1.2.4 Aleida und Jan Assmann: das kulturelle Gedächtnis.....	13
2. Der Franquismus	18
2.1 Die 1940er: Das „Neue Spanien“	18
2.2 Die 1950er Jahre	25
2.3 Die 1960er bis 1975: Opus Dei.....	28
3. Die <i>transición</i>.....	35
3.1 Gesellschaft und Kultur zwischen Postfranquismus, Monarchie und <i>transición</i> .	35
3.2 Erinnerungspolitik im Wandel.....	39
4. Die <i>movida</i>	43
4.1 Definition und Merkmale der <i>movida madrileña</i>	43
4.2 Die Periodisierung der <i>movida</i>	46
4.2.1 1977-1980: Die Anfänge	48
4.2.2 1980-1985: Die <i>movida</i> am Höhepunkt.....	49
4.2.3 Ab 1985: Das Ende der <i>movida</i> ?	51
4.3 Soziale Praxis der <i>movida</i>	53
4.3.1 Kleidung und Sprache.....	53
4.3.2 Drogen und Sexualität	55
4.3.3 Madrid als Schauplatz.....	57
4.4 Künstlerische Praxis der <i>movida</i>	58
4.4.1 Literatur, Zeitschriften, Fanzines.....	59
4.4.2 Musik	63
4.4.3 Film und Fernsehen	65
4.4.4 Bildende Kunst und Fotografie.....	67

5. Die <i>movida</i> heute	69
6. Resumen.....	72
7. Anhang	83
7.1 Bibliografie.....	83
7.2 Abstract (deutsch).....	88
7.3 Abstract (englisch)	89

TABELLEN- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Tabelle 1: Drei Thesen des kollektiven Gedächtnisses nach Halbwachs und ihre weiterführenden wissenschaftlichen Teilbereiche. Quelle: Erll, Kollektives Gedächtnis, 20.	9
Tabelle 2: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis nach J. Assmann im Vergleich. Quelle: J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (München 1992), 56.	15
Abbildung 1: Visitenkarte des „Madrid Me Mata Museo Bar de la movida madrileña“. © Nora Kern	5
Abbildung 2: Schematische Darstellung der Assmann'schen Gedächtnistheorie. Quelle: eigene Darstellung.	14
Abbildung 3: Graphische Darstellung der drei Entwicklungsphasen der movida madrileña. Quelle: Nolte, Madrid bewegt, 71.	47
Abbildung 4: Fassade des „Vía Láctea“ in der Calle de Velarde 18, Madrid. © Nora Kern	69
Abbildung 5: Close-up des Banners. ©Nora Kern	69
Abbildung 6: Hängeschild des „Vía Láctea“. ©Nora Kern	70
Abbildung 7: Das „Madrid Me Mata“ in der Corredera alta de San Pablo 31, Madrid. © Nora Kern	70
Abbildung 8: Hängeschild des „Madrid Me Mata“. © Nora Kern.....	71
Abbildung 9: Graffiti „Madrid es Tierno“ in der Calle de la Palma, Madrid.	71

Es wurde versucht, die Bildrechte in allen Fällen zu klären. Wo dies nicht gelungen ist, bitte ich um Mitteilung.

ABKÜRZUNGEN

E.T.A.	Euskadi Ta Askatasuna
FAO	Food and Agriculture Organization of the United Nations Organization
INI	Instituto Nacional de Industria
MMM	Madrid me mata
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
TVE	Televisión Española
UCD	Unión de Centro Democrático
UNO	United Nations Organization
WHO	World Health Organization of the United Nations Organization

Einleitung

Im Frühling 2013 wurde mir während einer durchfeierten Nacht in Malasaña ein kleiner Zettel in die Hand gedrückt. „Madrid me mata“ – ich hatte eine grobe Ahnung, wofür dieser Satz stand, und wusste, dass es vor einiger Zeit eine kulturelle Bewegung in der Stadt gab; die florierende und inspirierende Madrider Schwulenszene war ja schließlich kaum zu übersehen. Ich schenkte dem Zettelchen trotzdem kaum Beachtung – in Madrid werden einem allerlei Flyer, Prospekte und Handzettel zugesteckt, von „COMPRO ORO“ bis Gutscheine für die neueröffnete Burgerking-Filiale um die Ecke. Ich steckte also die kleine Visitenkarte in meine Jackentasche, drehte mich zu meinen Freunden und feierte weiter.

Ein Jahr später, wieder in Wien, trug ich nach langer Zeit wieder dieselbe Jacke und griff zufällig in die Tasche. Hervor kam ebenjene Visitenkarte. Ich wusste sofort, was sie war und woher sie kam. Die Erinnerungen an die Plaza dos de Mayo, die Plaza de San Ildefonso, die lauen Frühsommernächte in den Straßen Malasañas, die Calle de la Palma; sie alle schossen mir in den Kopf. Damals hatte ich wenig Interesse gezeigt, doch diesmal beschloss ich sie zu googlen. „Madrid me mata“ – ich begann zu lesen. Und plötzlich machte alles einen Sinn. Die vollbepackte Corredera alta de San Pablo. Die schrägen Typen vor dem „Vía Láctea“. Alaska im Nachtprogramm von MTV. Ich fing an über meine Stadt des Herzens zu lesen und beschloss nicht mehr aufzuhören.

Wenn man an Spanien denkt, so kommt einem wohl als Letztes der Begriff Diktatur in den Sinn. Vor allem in der europäischen Gesellschaft scheint die Tatsache, dass Spanien bis 1975 diktatorisch regiert wurde, an den Rand gedrängt zu werden. Verglichen mit der deutschen und polnischen Vergangenheitsbewältigung und der historiografischen Aufarbeitung schien der Fall Francisco Franco etwas hinterher zu hinken. Ein spanischer „Erinnerungsboom“ begann erst im neuen Jahrtausend unter sozialistischer Regierung, davor gab es nur halbherzige Unternehmungen seitens der Politik ein kollektives Erinnern und Verarbeiten zu ermöglichen. Doch innerhalb der Gesellschaft tat sich sehr wohl etwas. Was als wilde, Drogen konsumierende Gruppe mit grün gefärbten Haaren in Madrid begann, entwickelte sich zu einem subkulturellen Konstrukt, das auf seine Art und Weise mit der Franco-Diktatur umzugehen wusste.

Und genau dies ist das Thema der vorliegenden Diplomarbeit. Ich gehe der Frage nach, welchen gesellschaftlichen Stellenwert die *movida madrileña* in einer Zeit innehatte, in der die SpanierInnen nicht wussten ob und wie sie Franco erinnern dürfen, um zu beweisen, dass die *movida* ein wesentlicher Faktor in der postfranquistischen Erinnerungsgesellschaft war und dazu beitrug, den Gedächtnisprozess der Gesellschaft voranzutreiben. Die größte Stütze beim Verfassen meiner Diplomarbeit war das Buch „Madrid bewegt. Die Revolution der movida 1977-1985“ von Julia Nolte, da sie einen eindrucksvollen Überblick über die *movida* und ihre Einflussbereiche gibt, und dadurch wie ein Wegweiser für mich war, wenn ich mal den roten Faden verlor.

Ich sehe in meiner Diplomarbeit drei Bereiche: die Theorie, die Geschichte, die Analyse. Der erste Teil der Diplomarbeit zielt darauf ab, eine Basis aufzubauen, auf die sich die restliche Arbeit stützen kann. Ich beschäftige mich darin mit dem Konzept der Erinnerung und des Gedächtnisses, indem ich die vier wichtigsten Gedächtnistheorien des letzten Jahrhunderts ausarbeite und diese auf die weiteren zwei Teile der Arbeit anwende.

Mit den Kapiteln zwei und drei beginnt der historische Teil. Um die *movida madrileña* und ihre gesellschaftliche Bedeutung verstehen zu können, muss man sie in den Kontext des Franquismus und der *transición* setzen, weshalb ich einen Überblick über die knapp vier Jahrzehnte Diktatur und die darauffolgende Zeit des Übergangs zur Demokratie gebe.

Das vierte Kapitel lautet die Analyse der subkulturellen Bewegung *movida madrileña* ein. Zunächst beschäftige ich mich mit der Frage, wer oder was die *movida* war und welche ihre Merkmale waren. Danach widme ich mich ihrer Periodisierung, die in drei Abschnitten erfolgt: ihre Anfänge in den späten 1970er Jahren, der Höhepunkt der sozialen und kulturellen Praxis, und ihre Auflösung Mitte der 1980er Jahre in verschiedene kulturelle Richtungen, in denen einige AkteurInnen bis heute tätig sind. Darauf folgt eine Analyse ihrer sozialen Praxis anhand von Charakteristika, die ich „Codes“ nenne. Welche Kleidung trugen sie? Wie kommunizierten sie miteinander? Welche Sprache bzw. welches Vokabular verwendeten sie dabei? Zudem vermittele ich einen Eindruck über das soziale Verhalten der AkteurInnen, das durch Drogenkonsum und Sexualität bestimmt war. Die künstlerische Praxis der *movida*-AkteurInnen teile ich in die Kategorien Literatur, zu der ich Zeitschriften und Fanzines dazuzähle, Musik, Film und Fernsehen, und schließlich bildende Kunst und Fotografie. Dabei nenne ich

die wichtigsten VertreterInnen der jeweiligen Bereiche und ihre Signifikanz für die *movida* einerseits und für die Erinnerungsgesellschaft andererseits.

Als Abschluss der Arbeit zeige ich Fotos der letzten Spuren der *movida*, die ich u.a. während meiner vielen Aufenthalte in Madrid schoss.

Als letztes fasse ich meine Diplomarbeit in spanischer Sprache zusammen und ziehe mein Resümee, ob sich meine These bestätigt hat oder nicht.

Zu guter Letzt möchte ich erklären, dass ich mich in der gesamten Diplomarbeit stets darum bemühe, eine geschlechtergerechte Sprache zu verwenden. Sollte dies aus bestimmten Gründen nicht möglich oder nicht ausdrücklich genug formuliert sein, so bitte ich um Verständnis. Es ist mir ein wichtiges persönliches Anliegen in allen Bereichen, auf die ich Einfluss habe, einen Beitrag zur Gleichstellung der Geschlechter zu leisten. Für mich persönlich auch mit meiner Sprache.

1. Das Gedächtnis

1.1 Über Erinnerung und Gedächtnis

„[...] Erinnern als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit [...]“¹ – so nähert sich Astrid Erll dem Konzept des Gedächtnisses an. Sie beschreibt erinnern als eine „sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (re-member) verfügbarer Daten“², wobei sich die Versionen der Daten mit jedem Abrufen verändern können; aus diesem Grund sind Erinnerungen niemals ein „Spiegel der Vergangenheit“.³ Beim Akt des Erinnerns vergegenwärtigt man Eindrücke reflexiv („sich an etwas erinnern“) und aktiv („jemanden an etwas erinnern“) – in anderen Worten individuell und kollektiv. In der deutschen Sprache werden die Begriffe Erinnerung und Gedächtnis oft gleichgesetzt. Tatsächlich ist laut Mathias Berek Erinnerung Teil des Gedächtnisses⁴, jedoch plädiert Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann dafür, Erinnerung und Gedächtnis als Begriffspaar und „komplementäre Aspekte desselben Zusammenhangs“ zu verstehen.⁵ Neben Erinnern spielt auch Vergessen eine prominente Rolle innerhalb der Prozesshaftigkeit des Erinnerungsvermögens, da beide stets miteinander verbunden und voneinander abhängig sind. So setzt Erinnerung Vergessen voraus, denn „erinnert werden kann nur, was auch vergeßbar [sic] ist“.⁶

Das Gedächtnis beginnt grundsätzlich beim Individuum. Aleida Assmann definiert das individuelle Gedächtnis als „dynamisches Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung“⁷, das für Identität, Beziehungen und Erfahrungen verantwortlich ist. Erst die Erinnerung, bewusst oder unbewusst, macht den Mensch zum Menschen, unterscheidet ihn vom anderen. Egal ob ein Ereignis in der Gruppe

¹ Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* (Stuttgart/Weimar 2011), 7.

² Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 7.

³ Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 7.

⁴ Vgl. Mathias Berek, *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit.*

⁵ Vgl. Mathias Berek, *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen* (Wiesbaden 2009), 31.

⁶ Vgl. Berek, *Kollektives Gedächtnis*, 32.

⁷ Gary Smith, Hinderik M. Emrich (Hrsg.), *Vom Nutzen des Vergessens* (Berlin 1996), zitiert nach: Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* (Stuttgart/Weimar 2011), 8.

⁸ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München 2006), 25.

erlebt wurde – es wird individuell und unterschiedlich erinnert. Diese Perspektivität macht die Erinnerung unaustauschbar und unübertragbar. Trotzdem sind Erinnerungen nicht isoliert, sie sind vielmehr mit den Erinnerungen anderer vernetzt, haben also auch eine verbindende und gemeinschaftsbildende Wirkung.⁸ Ein weiteres Element der Erinnerungen ist ihr fragmentarischer Charakter. „Was als Erinnerung aufblitzt, sind in der Regel ausgeschnittene, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher“, erst durch Teilen und Kommunikation „erhalten sie nachträglich eine Form und Struktur, die sie zugleich ergänzt und stabilisiert“.⁹ Mit der Zeit können sich Erinnerungen auch verändern und/oder verloren gehen, da sich die Persönlichkeit immer weiterentwickelt und sich dadurch „Relevanzstrukturen und Bewertungsmuster [verändern], so dass ehemals Wichtiges nach und nach unwichtig und ehemals Unwichtiges in der Rückschau wichtig werden kann“.¹⁰

Eine durchaus zentrale Rolle spielt dabei das soziale Umfeld. So hat Maurice Halbwachs bereits in den 1920er Jahren das Verhältnis zwischen individuellem Gedächtnis und Sozialisierung aufgezeigt.¹¹ Ein „absolut einsamer Mensch [könnte] überhaupt keine Erinnerungen bilden, weil diese erst durch Kommunikation [...] aufgebaut und gefestigt werden“.¹² Das Gedächtnis ist aber nicht nur sozial sondern auch zeitlich bedingt. Mit jeder Generation wandert der Zeithorizont der „Erfahrungs-, Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft“, die sich durch Kommunikation herausbildet.¹³ Dieses Konzept des (familiären) Generationengedächtnisses lässt sich auch auf Gesellschaften übertragen, deren Zeithorizont nicht wie beim Generationengedächtnis 80 bis 100 Jahre sondern ca. 30 Jahre beträgt.¹⁴ Innerhalb jeder Generation teilen zudem die Menschen „Überzeugungen, Haltungen, Weltbilder, gesellschaftliche Wertmaßstäbe und kulturelle Deutungsmuster“¹⁵, welche 30 Jahre lang bis zum nächsten Generationenwechsel bestehen. Diese Dynamik trägt zu einer stetigen „Erneuerung des Gedächtnisses einer Gesellschaft“ bei.¹⁶ Einen Sonderfall stellen „beschämende oder traumatische Ereignisse“ innerhalb einer Gesellschaft dar, wie im Rahmen dieser

⁸ Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten*, 24.

⁹ A. Assmann, *Der lange Schatten*, 25.

¹⁰ A. Assmann, *Der lange Schatten*, 25.

¹¹ Siehe Kapitel 1.2.1

¹² A. Assmann, *Der lange Schatten*, 25.

¹³ Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten*, 25.

¹⁴ Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten*, 27.

¹⁵ A. Assmann, *Der lange Schatten*, 26.

¹⁶ Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten*, 27.

Diplomarbeit behandelten Fall der Diktatur Francos. Hier findet eine erste öffentliche Auseinandersetzung mit der Erinnerung erst nach einer Periode von 15 bis 30 Jahren statt.¹⁷

Das kollektive Gedächtnis, definiert nach Assmann, beinhaltet sowohl Bilder, kollektive Symbole, als auch „Erzählungen, Orte, Denkmäler, und rituelle Praktiken“.¹⁸ Astrid Erll unternimmt einen allgemeinen Zugang zum kollektiven Gedächtnis:

„Das ‚kollektive Gedächtnis‘ ist ein Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt.“¹⁹

Diese breit angelegte Definition des Begriffs spiegelt seine Komplexität wider und versucht zugleich die zentralen Schlagwörter der Gedächtnistheorien zusammenzufassen – was sich angesichts der Heterogenität der Konzepte als keine leichte Aufgabe herausstellt.

1.2 Die Gedächtnistheorien

1.2.1 Maurice Halbwachs: „*Mémoire collective*“

Der französische Soziologe Maurice Halbwachs (1877-1945) gilt als Begründer der kollektiven Gedächtnistheorie, indem er sich von zeitgenössischen Ansätzen, das Gedächtnis sei rein individuell, loslöste und mit dem Werk „*Les cadres sociaux de la mémoire*“ („Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen“, 1925) den Zusammenhang zwischen Gedächtnis und seiner sozialen Bedingtheit aufzeigte.²⁰ Er besagte, „dass jede noch so persönliche Erinnerung ein kollektives Phänomen ist“ und dass „Erinnerungen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen [entstehen]“.²¹ Bricht die Kommunikation ab oder verändern sich die sozialen

¹⁷ Vgl. A. Assmann, *Der lange Schatten*, 28.

¹⁸ A. Assmann, *Der lange Schatten*, 30.

¹⁹ Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 6.

²⁰ Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 16.

²¹ Birgit Sondergeld, *Spanische Erinnerungskultur. Die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936-1939* (Wiesbaden 2010), 22.

Rahmen, so „ist Vergessen die Folge“. ²² Er betont die Koexistenz von individuellem/organischem und kollektivem/sozialem Gedächtnis, und vereint damit laut Erll zwei grundverschiedene Konzepte des kollektiven Gedächtnisses. ²³ Das kollektive Gedächtnis ist dabei nichts anderes als soziale Gruppen, die „kleiner und größere Erinnerungsgemeinschaften bilden [können], die durch direkte und indirekte (mediale) Kommunikation sowie kulturelle [...] Praktiken einen Vergangenheitsbezug herstellen“. ²⁴

Halbwachs' Theorien lösten zunächst Skepsis aus, so kritisierte der Psychologe Frederick Bartlett beispielweise, Halbwachs „[schert] soziales und individuelles Gedächtnis über einen Kamm“. ²⁵ Der Historiker Marc Bloch bemängelte die begriffliche Unklarheit in Halbwachs' Thesen, da nach Bloch Begriffe der Individualpsychologie nicht auf das Kollektive übertragen werden können. ²⁶ Halbwachs begann daraufhin an einem neuen Buch zu arbeiten, in dem er die vorangegangenen Thesen aus „Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen“ weiter ausführte. „Das kollektive Gedächtnis“, so der Titel des nachfolgenden Buchs, erschien nach 15jähriger Arbeit posthum und unvollendet im Jahr 1950. ²⁷ Anhand beider Werke lassen sich wesentliche Elemente Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses zusammenfassen:

Das kollektive Gedächtnis ist identitätskonkret. Jene namensgebenden sozialen Rahmen sind „gesellschaftliche Kollektive wie die Familie, Berufsgruppe, Religions- und Nationsgemeinschaft“. ²⁸ Der Mensch als soziales Wesen braucht zwischenmenschlichen Kontakt um grundlegende Dinge des Lebens zu erfahren, sei es Sprache, Sitte oder eben Gedächtnis. ²⁹ Und in der Gruppe erlebte Erfahrungen „schaffen ein Zusammengehörigkeitsgefühl, Identität“. ³⁰

²² Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 22.

²³ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 16f.

²⁴ Alexandre Froidevaux, Gegengeschichten oder Versöhnung? Erinnerungskulturen und Geschichten der spanischen Arbeiterbewegung vom Bürgerkrieg bis zur „Transición“ (1936-1982) (Heidelberg 2015), 37f.

²⁵ Peter Burke, Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst (Leipzig 1996) 92-112, 93.

²⁶ Vgl. Burke, Geschichte als soziales Gedächtnis, 93.

²⁷ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 16.

²⁸ Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 23.

²⁹ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 17.

³⁰ Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 23.

Das kollektive Gedächtnis ist kontextual. Individuelles und kollektives Erinnern steht immer in Abhängigkeit zueinander und vor allem zum sozialen Bezugsrahmen, innerhalb dessen die Erfahrung stattfindet.³¹ So lassen sich „vergangene Ereignisse verorten, deuten und erinnern“, der soziale Rahmen bietet also dem/der Erinnernden bzw. den Erinnernden als Gruppe Perspektive³², vor allem da der Mensch immer mehreren Gruppen angehört und daher „über einen Vorrat unterschiedlicher, gruppenspezifischer Erfahrungen und Denksystemen [verfügt]“.³³

Um eine Weitergabe der Erinnerungen innerhalb der jeweiligen Sozialrahmen gewährleisten zu können, muss *das kollektive Gedächtnis kommunikativ sein*.³⁴ Erll nennt in diesem Zusammenhang das „intergenerationelle Gedächtnis“, in dem Familienmitglieder einen sozialen Rahmen darstellen und durch Kommunikation den „Austausch lebendiger Erinnerung“ ermöglichen.³⁵ Aufgrund des meist mündlich stattfindenden Austausches und der miteinhergehenden Subjektivität, trennt Halbwachs das Generationengedächtnis von Zeitgeschichte: „Für ihn handelt es sich um zwei Formen des Vergangenheitsbezugs, die einander ausschließen“.³⁶

Daraus folgt, dass *das kollektive Gedächtnis rekonstruktiv ist*. Erinnerungen sind keine Abbilder der Vergangenheit, sondern Versionen der Vergangenheit, oder wie Halbwachs es formuliert: „Das Gedächtnis läßt [sic] die Vergangenheit nicht wiederaufleben, sondern es rekonstruiert sie.“³⁷ Deshalb sind oftmals Täuschungen und Verzerrungen die Folge, etwas wird im Laufe der Zeit anders erinnert. Halbwachs führt in „Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen“ das Beispiel der Kindheitserinnerungen an:

„Wenn uns eines der Bücher in die Hände gerät, die uns einst in unserer Kindheit erfreuten und das wir seitdem nicht wieder aufgeschlagen hatten,

³¹ Vgl. Erll, Kommunikatives Gedächtnis, 18.

³² Vgl. Erll, Kommunikatives Gedächtnis, 17.

³³ Erll, Kommunikatives Gedächtnis, 18.

³⁴ Vgl. Gerald Echterhoff, Martin Saar, Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen. In: Gerald Echterhoff, Martin Saar (Hrsg.), Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses (Konstanz 2002) 12-35, 18.

³⁵ Erll, Kommunikatives Gedächtnis, 18.

³⁶ Erll, Kommunikatives Gedächtnis, 18.

³⁷ Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen (Frankfurt 1925/1985). Zitiert nach: Gerald Echterhoff, Martin Saar, Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses (Konstanz 2002) 12-35, 18.

so beginnen wir es nicht ohne eine gewisse Neugier, in der Erwartung, daß Erinnerungen sich melden werden, und in einer Art innerer Verjüngung zu lesen. Sobald wir daran denken, glauben wir uns in den damaligen geistigen Zustand zurückversetzt. [...] Gerade weil wir sehr gut den Riß empfinden, der zwischen der vagen Erinnerung von heute und dem Eindruck unserer Kindheit, der, wie wir wissen, lebhaft, genau und stark gewesen ist, besteht, hoffen wir durch das erneute Lesen des Buches jene zu vervollständigen und diesen wieder aufleben zu lassen. Meistens geschieht jedoch dann folgendes: es scheint uns, als ob wir ein neues Buch läsen [...]“³⁸

Aufgrund ebenjener Rekonstruktivität des Gedächtnisses ist für Halbwachs die Trennung von Gedächtnis und Geschichte unabdingbar, da Geschichte universal und unparteiisch, das Gedächtnis hingegen wertend und hierarchisierend ist.³⁹ Es ist nicht Aufgabe des Gedächtnisses Geschichte festzuhalten bzw. zu konservieren, da sie einen „distanzierteren, kühleren Bezug“ zur Vergangenheit verlangt, den die Methoden der Historiographie bieten.⁴⁰

Maurice Halbwachs legte den Grundstein des kollektiven Gedächtnisses und gilt bis heute als Ausgangspunkt für nachkommende Theorien, da „sie [die Theorie, Anm.] einen gesamten Phänomenbereich neu erschließt und bisher anders begriffene Phänomene in ein neues Licht rückt“.⁴¹ Astrid Erll nennt drei (kultur)wissenschaftliche Teilbereiche, die ihren Ursprung in Halbwachs’ Theorie haben. Die Sozialpsychologie geht aus der Theorie des sozial bedingten individuellen Gedächtnisses hervor, die geschichtswissenschaftliche Teildisziplin Oral History⁴² aus dem Generationengedächtnis und schließlich Aleida und Jan Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses aus der Tradierung kulturellen Wissens.⁴³

Halbwachs’ <i>mémoire collective</i>	1. Sozial bedingtes individuelles Gedächtnis	→ Sozialpsychologie
	2. Generationengedächtnis	→ Oral History
	3. Tradierung kulturellen Wissens	→ Theorie des kulturellen Gedächtnisses (Aleida und Jan Assmann)

Tabelle 1: Drei Thesen des kollektiven Gedächtnisses nach Halbwachs und ihre weiterführenden wissenschaftlichen Teilbereiche. Quelle: Erll, Kollektives Gedächtnis, 20.

³⁸ Halbwachs, Das Gedächtnis, 125.

³⁹ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 18f.

⁴⁰ Vgl. Echterhoff, Saar, Einleitung, 22.

⁴¹ Echterhoff, Saar, Einleitung, 14. Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 29.

⁴² Mehr über Oral History siehe: J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, und politische Identität in frühen Hochkulturen (München 1992), 51.

⁴³ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 19f.

1.2.2 Aby Warburg: Pathosformeln

Nicht nur Maurice Halbwachs beschäftigte sich in den 1920er Jahren mit der Theorie des kollektiven Gedächtnisses. Der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg (1866-1929) gilt neben Halbwachs als Mitbegründer ebenjener Theorie, jedoch unterscheidet ihn seine Herangehensmethode von seinem Zeitgenossen. Während Halbwachs Wert auf theoretische Ansätze legte, lag Warburg Interdisziplinarität und Materialität am Herzen.⁴⁴ Ersteres zeigte sich an der bis heute bestehenden Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg, deren Sammlung „epochen-, medien-, genre-, und fächerübergreifend“ geordnet ist und dadurch die „'grenzpolizeiliche Befangenheit' der Einzeldisziplinen“ umgehen kann.⁴⁵ Konkret thematisierte Warburg die „Kraft kultureller Symbole [...], Erinnerungen zu evozieren“, wobei er sich im Speziellen auf antike Elemente in der europäischen Renaissancekunst konzentrierte, und dabei eine „Wiederkehr bildhafter Details und künstlerischer Formen“ feststellte, die er „Pathosformeln“ nannte.⁴⁶

„Bei Pathosformeln, so Warburg, handelt es sich um kulturelle ‚Enagramme‘ oder ‚Dynamogramme‘, die ‚mnemische Energie‘ speichern und unter veränderten historischen Umständen oder an weit entfernten Orten wieder zu entladen vermögen. Das Symbol ist eine kulturelle ‚Energiekonserve‘.“⁴⁷

Kulturelle Symbole sind laut Warburg somit Bestandteil eines kollektiven Bildgedächtnisses, das er „soziales Gedächtnis der Menschheit“ nannte.⁴⁸ Sein letztes Projekt war die Zusammenstellung des Bildatlas „Mnemosyne“, welches „das Nachleben der Antike visuell, [...] anhand von collageartigen Bildtafeln darstellen [sollte]“ und „die ‚Wanderstraßen‘ der tradierten Erinnerungsbilder zu kartografieren [versuchen sollte]“. ⁴⁹ Es überschritt das Bildgedächtnis von Epochen und Ländern, wodurch eine „europäisch-asiatische ‚Erinnerungsgemeinschaft‘“ gebildet wurde.⁵⁰

⁴⁴ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 21.

⁴⁵ Erll, Kollektives Gedächtnis, 21.

⁴⁶ Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 30.

⁴⁷ Erll, Kollektives Gedächtnis, 22.

⁴⁸ Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 31.

⁴⁹ Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 32.

⁵⁰ Erll, Kollektives Gedächtnis, 23.

Gemeinsam mit Maurice Halbwachs zeigte Aby Warburg auf, dass „der Schlüssel zu einer Kontinuierung vergänglicher sozialer und mentaler Aspekte der Kultur“ nicht, wie ihre zeitgenössischen Evolutionsbiologen annahmen, von genetischer Natur ist⁵¹, sondern dass das Gedächtnis durch „soziale Interaktion und materielle Träger“ weitergegeben wird, wodurch es erst zum kollektiven Gedächtnis wird.⁵²

1.2.3 Pierre Nora: „*Lieux de mémoire*“

Die in den 1920er von Maurice Halbwachs begonnene Trennung von Geschichte und Gedächtnis wurde 60 Jahre später mit Pierre Noras siebenbändigem Werk „*Les lieux de mémoire*“ (1984-1992) weitergeführt.⁵³ Im Band „Zwischen Geschichte und Gedächtnis“ konkretisiert Nora seine These, dass Gedächtnis und Geschichte „keineswegs [...] Synonyme [sind], sondern [...] in jeder Hinsicht Gegensätze“⁵⁴, da das Gedächtnis „stets von lebendigen Gruppen getragen [wird] und deshalb ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen [ist]“, die Geschichte hingegen „die stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen [ist], was nicht mehr ist“.⁵⁵ Anders als Halbwachs negiert Nora die Existenz des kollektiven Gedächtnisses seitdem es externe Gedächtnisspeicher wie Museen und Archive gibt, denen er die „Materialisierung des Gedächtnisses“ zuschreibt.⁵⁶ Ebenjene Speicher nennt Nora „Gedächtnisorte“⁵⁷, die im Grunde alles sein können, woran sich „Gedächtnis klammern [kann]“⁵⁸, seien es materielle oder abstrakte „Orte“.⁵⁹ Nora unterscheidet drei Arten von Gedächtnisorten. Gedächtnisorte von materieller Dimension sind „kulturelle Objektivationen“ in Form von Gemälden und geografischen Orten.⁶⁰ Die funktionale Dimension der Gedächtnisorte muss, wie der Name

⁵¹ Erll, Kollektives Gedächtnis, 23.

⁵² Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 33.

⁵³ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 25.

⁵⁴ Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Berlin 1990), 12.

⁵⁵ Nora, Geschichte und Gedächtnis, 12f.

⁵⁶ Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Berlin 1990). Zitiert nach: Birgit Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur. Die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936-1939 (Wiesbaden 2010), 34.

⁵⁷ Anm.: Astrid Erll verwendet die Bezeichnung „Erinnerungsort“ (vgl. Kollektives Gedächtnis, 25), in der deutschen Übersetzung von Wolfgang Kaiser (1990) wird *lieu de mémoire* hingegen mit „Gedächtnisort“ übersetzt. In dieser Arbeit wird der Originalbegriff „Gedächtnisort“ verwendet.

⁵⁸ Nora, Geschichte und Gedächtnis, 30.

⁵⁹ Vgl. Nora, Geschichte und Gedächtnis, 31.

⁶⁰ Erll, Kollektives Gedächtnis, 26. Vgl. Nora, Geschichte und Gedächtnis, 31.

vorwegnimmt, eine Funktion für die Gesellschaft erfüllen, wie es Bücher „pädagogischer Natur“ oder Testamente, die „für ihre Nachfahren verfaßt [sic] wurden“, tun.⁶¹ Als letztes nennt Nora den symbolischen Charakter der Gedächtnisorte, zum Beispiel bei Ritualen. Laut Erll wird ein Gegenstand erst „durch die intentionale symbolische Überhöhung, [...] schon zum Zeitpunkt der Entstehung, oder erst nachträglich zugesprochen [...]“ zum Gedächtnisort.⁶²

So bahnbrechend Pierre Noras Überlegungen auch sind; es lassen sich auch einige Schwachstellen bzw. offene Fragen finden. So fragt u.a. Pim de Boer zu Recht, was denn nun alles zum Gedächtnisort werden kann⁶³, da Pierre Nora im Verlauf der sieben Bände von seiner ursprünglichen Definition abweicht und folglich an inhaltlicher Kohärenz einbüßt.⁶⁴ Astrid Erll kritisiert die „strikte Trennung von Geschichte und Gedächtnis“, die sie nicht nachvollziehen kann angesichts der seit den 1970er diskutierten „memorialen Funktion der Geschichtsschreibung“. ⁶⁵ Vor allem Aleida Assmann widmet sich der Auflösung der harten Trennlinie zwischen Gedächtnis und Geschichte bzw. Geschichtsschreibung und betont die Wichtigkeit beider in Kombination⁶⁶:

„Unsere gegenwärtige Situation ist nicht durch Alleinherrschaft von Geschichte *oder* Gedächtnis, sondern durch die Komplexität ihres Nebeneinanders als zwei konkurrierende, sich korrigierende und ergänzende Formen des Vergangenheitsbezugs geprägt. [...] Geschichte und Gedächtnis, schrieb Nora, sind in jeder Hinsicht Gegensätze. Das mag sein, doch er übersah, dass sie auch aufeinander angewiesen sein und nur in wechselseitiger Einwirkung ihre Funktionen erfüllen können.“⁶⁷

Pierre Noras Gesamtwerk „*Les lieux de mémoire*“ kann aber trotz, oder vielleicht sogar wegen seiner begrifflichen Offenheit als Basiswerk der Gedächtnisgeschichte und Vorbild für viele nationale Gedächtnisort-Aufarbeitungen bezeichnet werden⁶⁸, denn

⁶¹ Nora, Geschichte und Gedächtnis, 31. Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 26.

⁶² Erll, Kollektives Gedächtnis, 26.

⁶³ Vgl. Patrick Schmidt, Zwischen Medien und Topoi. Die *Lieux de mémoire* und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität (Berlin 2004) 25-43, 25.

⁶⁴ Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 37.

⁶⁵ Erll, Kollektives Gedächtnis, 27.

⁶⁶ Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 37.

⁶⁷ A Assmann, Der lange Schatten, 51.

⁶⁸ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 28.

der Begriff „*lieu de mémoire*“ scheint trotz aller Kritik eine „terminologische Lücke“ gefüllt zu haben.⁶⁹

1.2.4 Aleida und Jan Assmann: das kulturelle Gedächtnis

Das Paar Aleida und Jan Assmann entwickelte in den 1980er Jahren mit dem kulturellen Gedächtnis das wohl „meistdiskutierte Konzept der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung“. ⁷⁰ Ihr Ziel war es, den Gedächtnisbegriff „systematisch, begrifflich differenziert und theoretisch fundiert [aufzuzeigen]“ und interdisziplinäre Zusammenhänge wie „kulturelle Erinnerung, kollektive Identitätsbildung und politische Legitimierung“ herzustellen, um Forschungsfelder zu einem gemeinsamen Zweck zu vereinen.⁷¹ Ihre Grundthese ging davon aus, dass das Gedächtnis der Gesellschaft zeitgleich zwei „Erinnerungsfelder“ besitze: das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis.⁷² Ersteres geht maximal drei bis vier Generationen zurück und betrifft somit die nähere Vergangenheit. Die Akteure teilen auf direktem Wege ihre Erlebnisse miteinander, jeder ist gleich kompetent und die Kommunikation erfolgt unkontrolliert und diffus. Da das Kommunikativgedächtnis eng mit Biografie und Alltag verknüpft ist, kennt es somit auch keine geschichtlichen „Fixpunkte“, die es mit der „weiter entfernten Vergangenheit“ verbinden könnte.⁷³ Die Inhalte werden mittels ZeitzeugInnen meist mündlich weitergeben und erinnert⁷⁴, wodurch es laut Sondergeld auch oftmals Gegenstand der Oral History wird.⁷⁵ Genau hier beginnt für Jan Assmann das Problem des kommunikativen Gedächtnisses, oder die „Krise des Gedächtnisses“ wie Echterhoff und Saar es pointiert formulieren:

„Es wird in naher Zukunft keine Angehörigen der Generation der Augenzeugen und Opfer des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs mehr geben, auf die sich Erinnerung oder Geschichtsschreibung stützen können. Orientiert man sich an der von Jan Assmann entwickelten Terminologie, so befindet sich die Erinnerung [...] in einem Übergangsstadium von einem kommunikativen, gelebten zu einem kulturellen, medial fixierten

⁶⁹ Schmidt, Medien und Topoi, 27.

⁷⁰ Erll, Kollektives Gedächtnis, 30.

⁷¹ Erll, Kollektives Gedächtnis, 30.

⁷² Vgl. Berek, Kollektives Gedächtnis, 42.

⁷³ Vgl. Berek, Kollektives Gedächtnis, 43.

⁷⁴ Vgl. Froidevaux, Gegengeschichten, 38f.

⁷⁵ Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 40. Vgl. dazu auch Froidevaux, Gegengeschichten, 39.

Gedächtnis; dieser Übergang ist Anlass, von einer Krise des Gedächtnisses auszugehen.“⁷⁶

Ein gutes Beispiel für das Kommunikativgedächtnis ist die Familie, da in diesem Rahmen mehrere Generationen miteinander kommunizieren und sich austauschen, allerdings nur so lange wie es deren Lebensspanne erlaubt. Stirbt ein Familienmitglied, wird es anhand „fester Objektivationen“ erinnert ⁷⁷ – ähnlich Pierre Noras Gedächtnisorten. Grundsätzlich können solche Objektivationen Bücher, Filme oder Rituale sein, der Unterschied liegt jedoch darin, dass es sich nicht mehr um mündliche, kommunikative Weitergabe des Gedächtnisses handelt, sondern dass sie nun gestiftet, also kulturell ist.⁷⁸ Nicht alle Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses gehen automatisch ins kulturelle Gedächtnis über; jene, die es nicht schaffen, gehen verloren. Dadurch entsteht eine mitwandernde Lücke von Erinnerndem und Vergessenem, die Jan Assmann „floating gap“ nennt.⁷⁹

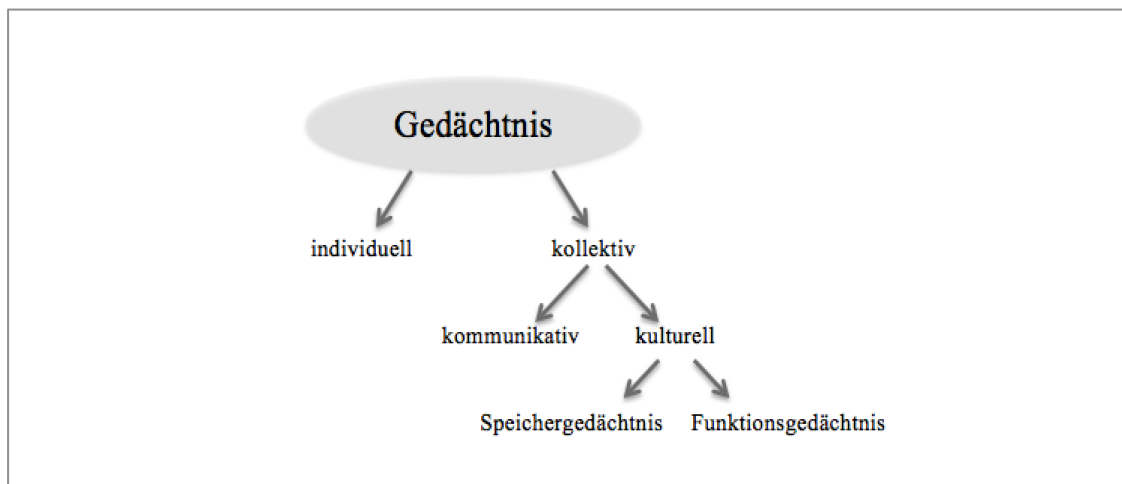


Abbildung 2: Schematische Darstellung der Assmann'schen Gedächtnistheorie. Quelle: eigene Darstellung.

Das kulturelle Gedächtnis ist im Gegensatz zum Kommunikativgedächtnis „hochgradig gestiftet und zeremonialisiert“, weshalb es eine spezialisierte Trägerschaft (zum Beispiel Priester und Archivare) zur richtigen Interpretation und Kontinuierung

⁷⁶ Gerald Echterhoff, Martin Saar, Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen. In: Gerald Echterhoff, Martin Saar (Hrsg.), Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses (Konstanz 2002) 12-35, 13.

⁷⁷ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 31.

⁷⁸ Vgl. Froidevaux, Gegengeschichten, 40.

⁷⁹ Vgl. Froidevaux, Gegengeschichten, 40.

verlangt.⁸⁰ Die Tradierung geht über die alltägliche Kommunikation hinaus und findet auf einer institutionalisierten Ebene wie Museen oder Kirchen statt. Das kulturelle Gedächtnis hat zudem wichtige Funktionen innerhalb einer Gesellschaft: es trägt zur Bildung einer gesellschaftlichen Identität bei (Identitätskonkretheit), es lässt die Gesellschaft im gegenwärtigen Bezugsrahmen Vergangenheit rekonstruieren (Rekonstruktivität), es stützt sich auf geformte und feste Objektivationen (Geformtheit), es organisiert sich mittels Institutionalisierung und Spezialisierung der Träger (Organisiertheit), es verpflichtet sich der Werteperspektive der Gesellschaft (Verbindlichkeit) und auch der Reflexion über sich selbst und seine Inhalte (Reflexivität).⁸¹

	kommunikatives Gedächtnis	kulturelles Gedächtnis
Inhalt	Geschichtserfahrungen im Rahmen individueller Biografien	mythische Urgeschichte, Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit
Formen	informell, wenig geformt, naturwüchsig, entstehend durch Interaktion, Alltag	gestiftet, hoher Grad an Geformtheit, zeremonielle Kommunikation, Fest
Medien	lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen, Erfahrungen, Hörensagen	feste Objektivationen, traditionelle symbolische Kodierung/Inszenierung in Wort, Bild, Tanz usw.
Zeitstruktur	80-100 Jahre, mit der Gegenwart mitwandernder Zeithorizont von 3-4 Generationen	absolute Vergangenheit einer mythischen Urzeit
Träger	unspezifisch, Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft	spezialisierte Traditionsträger

Tabelle 2: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis nach J. Assmann im Vergleich. Quelle: J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (München 1992), 56.

Eine eindeutige Definition des kulturellen Gedächtnisses gibt es nicht, jedoch nähert sich Aleida Assmann dem Begriff durch die Aufspaltung in Kultur und Gedächtnis, zwei Begriffe, die sich „gegenseitig bestimmen und begrenzen“⁸², an – Gedächtnis als etwas Größeres als ein rein neurologisches oder individuell psychologisches Gedächtnis, und Kultur als strukturierende Dimension des Gedächtnisses.⁸³ In der kulturellen Dimension verwischen sich die Grenzen der Zeit, da durch den Zugang zu

⁸⁰ Erll, Kollektives Gedächtnis, 31.

⁸¹ Vgl. Berek, Kollektives Gedächtnis, 43. Vgl. auch Erll, Kollektives Gedächtnis, 31f.

⁸² Aleida Assmann, Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität (Berlin 2004) 45-60, 46.

⁸³ Vgl. A. Assmann, Mediengeschichte, 46.

historischen Artefakten und Praktiken „Individuen über ihre eigene Zeit [hinauswachsen]“.⁸⁴ In diesem Zusammenhang schafft das kulturelle Gedächtnis erst „den Rahmen für Kommunikation über zeitliche Abstände“, so wie das Internet über räumliche Distanz tut.⁸⁵

Aleida Assmann wagt eine weitere Annäherung, indem sie die Notwendigkeit des Terminus „kulturelles Gedächtnis“ analysiert. Das, was bislang mit Tradition, Überlieferung und Erbe bezeichnet wurde, betont den „Willen zur ‚Verewigung‘ und Tradierung“ einer Erinnerungsgemeinschaft, ignoriert dabei allerdings, dass Vergessen eine genauso wichtige Rolle spielt. Mit dem Begriff „kulturelles Gedächtnis“ soll deshalb „die Dynamik von Erinnern und Vergessen in Erscheinung [treten]“.⁸⁶ Der Dynamik wird umso mehr Bedeutung gegeben, indem Assmann Erinnern als „ars“, als Kunst im Sinne eines Wissensspeichers, und Vergessen als „vis“, eine auf den Wissensspeicher ausübende Kraft, beschreibt.⁸⁷ Übertragen auf ihre Gedächtnistheorie entstehen somit zwei unterschiedliche Gedächtnis Modi, welche Aleida Assmann „Speichergedächtnis“ und „Funktionsgedächtnis“ nennt.⁸⁸ Laut Assmann muss das, „was von einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt ausgeblendet [...] ist, [...] noch nicht gänzlich verloren/vergessen sein [...]“⁸⁹, da es sich im „unbewohnten“ Speichergedächtnis manifestiert und dort aufgehoben wird. Es ist damit eine Art Hintergrund für das „bewohnte“ Funktionsgedächtnis, das aktive Gedächtnisinhalte zur Verfügung stellt; Assmann nennt zur Veranschaulichung das Beispiel eines Museums. Dessen Archiv ist das Speichergedächtnis: es bewahrt die gesamte Sammlung des Museums auf. Das Funktionsgedächtnis entspricht hingegen einer Ausstellung, die eine sorgfältig kanonisierte Auswahl der Sammlung zeigt.⁹⁰ Die Beziehung zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis ist aufgrund des ständigen Zusammenarbeitens deshalb nicht dualistisch (wie im Verhältnis zwischen Geschichte und Gedächtnis bei Nora und Halbwachs), sondern perspektivistisch.⁹¹ Deshalb können grundsätzlich alle Inhalte des Speichergedächtnisses in das Funktionsgedächtnis übergehen, sofern sie „für die Gesellschaft eine zusätzliche Sinndimension erhalten“ und es der Grad der

⁸⁴ A. Assmann, Mediengeschichte, 47.

⁸⁵ A. Assmann, Mediengeschichte, 47.

⁸⁶ A. Assmann, Der lange Schatten, 52.

⁸⁷ Vgl. Erll, Kollektives Gedächtnis, 33f.

⁸⁸ Vgl. A. Assmann, Mediengeschichte, 47.

⁸⁹ Vgl. A. Assmann, Mediengeschichte, 48.

⁹⁰ Vgl. A. Assmann, Der lange Schatten, 56.

⁹¹ Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 47f. Vgl. auch Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2010), 134.

Durchlässigkeit zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis erlaubt.⁹² Was letztendlich im Funktionsgedächtnis landet, spielt eine wichtige Rolle in der gesellschaftlichen Weiterentwicklung und Veränderung, da es eine Gesellschafts- bzw. Herrschaftsform legitimieren oder delegitimieren kann. In einer Diktatur – wie die von Franco – stützt sich die offizielle Erinnerungs- bzw. Legitimationspolitik auf das durch Zensur und „künstliche Animationen“ kontrollierte Funktionsgedächtnis; und löst aber dabei ein inoffizielles, kritisches Gegen-Funktionsgedächtnis der Besiegten und Unterdrückten aus, deren Ziel „die Delegitimierung von Machtverhältnissen, die als oppressiv erfahren werden“ ist.⁹³

⁹² Erll, Kollektives Gedächtnis, 34f.

⁹³ A. Assmann, Erinnerungsräume, 138f.

2. Der Franquismus

2.1 Die 1940er: Das „Neue Spanien“

Die ersten Jahre nach dem Bürgerkrieg galten der Gestaltung und des Aufbaus des „Neuen Staates“, das eine Weiterführung der konservativ-katholischen, militärischen Traditionen und der faschistischen Ideologie der *Falange* vorsah.⁹⁴ Bereits am 1. Oktober 1936, am Tag der Machtübergabe an Franco, der sich von jenem Tag an *Generalísimo* und *Caudillo* nannte, zeichnete sich ab, in welche Richtung Franco sein neues Spanien lenken wollte: „Ihr legt Spanien in meine Hände, und ich vergewissere Euch, dass meine Hand nicht zittern sondern stets Härte zeigen wird. Ich werde das Vaterland zu höchsten Ehren führen, oder bei dem Vorsatz verenden.“⁹⁵ In dieser Rede offenbarte Franco seine Vision eines totalitären Staates, eine Vision, die er mit den faschistischen Achsenmächten des Zweiten Weltkriegs teilte und dadurch auch legitimiert sah:

„No sólo resultaba ‚natural‘ defender los principios del fascismo, sino que [Franco, Anm.] se podía estar seguro de que las naciones democráticas, entretenidas en los sucesos de la guerra, iban a dejar en paz a Franco durante mucho tiempo“.⁹⁶

Die deklarierte Neutralität Spaniens im Zweiten Weltkrieg war reinstes Kalkül von Franco. Der falangistischen Kriegsbegeisterung zum Trotz hielt sich Franco die ersten Kriegsjahre militärisch zurück, obwohl er durchaus mit Hitler und dessen Kolonialisierungsvorstellungen sympathisierte. Als Spanien jedoch im Verlauf des Kriegs wirtschaftlich von Deutschland profitierte (Deutschland bezog viele Rohstoffe, wie Wolfram, Wolle und Häute aus Spanien, deren Preise enorm stiegen) und schließlich auch Alliierten-Gruppen in Nordafrika landeten, sah Franco keine Notwendigkeit in den Krieg einzugreifen. Dennoch entsandte er eine 45.000 Mann starke Truppe Freiwilliger an die Ostfront um sich auf diesem Wege bei Deutschland für die Unterstützung im Bürgerkrieg zu bedanken.⁹⁷ Obwohl sich beide ideologisch

⁹⁴ Vgl. Walther L. Bernecker, *Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute* (Darmstadt 2002), 178.

⁹⁵ ABC (Sevilla), 2.10.1936, zitiert nach: Collado Seidel, *Franco*, 92f.

⁹⁶ Vgl. M. Fernando Varela Iglesias, *Panorama de Civilización Española. España y España en América* (Wien 2005), 380.

⁹⁷ Vgl. Ursula Prutsch, *Iberische Diktaturen. Portugal unter Salazar, Spanien unter Franco* (Innsbruck 2012), 130f.

nahestanden, „entstand zwischen den beiden Diktatoren Spaniens und Deutschlands, dem ‚Führer‘ Adolf Hitler und dem ‚Caudillo‘ Francisco Franco, keinerlei Freundschaft“.⁹⁸ Vielmehr sollen sie eher wenig vom jeweils anderen gehalten haben – so soll Hitler zum Beispiel im Gespräch mit Mussolini gesagt haben, „[...] lieber wolle er sich drei oder vier Backenzähne ziehen lassen, als noch einmal einen ganzen Nachmittag lang mit Franco zu reden“.⁹⁹

Francos Taktik ging trotz der angeblichen gegenseitigen Abneigung am Ende voll auf: das Land profitierte wirtschaftlich durch Handelsverträge mit Deutschland vom Krieg, bei den Alliierten behielt es aber den Schein der Neutralität. Höhepunkt dieser Farce war die Rede von Winston Churchill im Jahr 1944, in der er sich bei Franco für dessen Neutralität bedankte. Dies spielte – zum Leidwesen der ExilspanierInnen – Francos Propaganda in die Hände, die sich gegen Kriegsende um das Bild einer international glaubhaften, katholischen Demokratie bemühte.¹⁰⁰

Der Schein währte aber nicht lange, denn Spanien zahlte nach dem Zweiten Weltkrieg einen hohen Preis für die Nähe zum Dritten Reich und zu Mussolini. Während das restliche Europa damit begann Kriegsspuren zu beseitigen, manövrierte sich Spanien in die politische Isolation. Von den Vereinten Nationen im Jahr 1946 ausgeschlossen und boykottiert, und bei der Potsdamer Konferenz verurteilt, lag das Land seit dem Bürgerkrieg zusätzlich in Schutt und Asche, Fabriken und Infrastruktur waren zerstört – nur der Export von Wolfram schlug sich positiv auf die Wirtschaft aus.¹⁰¹ Mit dem Kriegsende kam aber das Erliegen der an sich schwachen Wirtschaft, und zu allem

⁹⁸ Walter Haubrich, Spanien (Die Deutschen und ihre Nachbarn, Reihe, München 2009), 52.

⁹⁹ Haubrich, Spanien, 53.

¹⁰⁰ Vgl. Prutsch, Iberische Diktaturen, 131f.

¹⁰¹ Vgl. Prutsch, Iberische Diktaturen, 133. Anm.: Ursula Prutsch nennt 1945 als das Jahr der UN-Resolution gegen Spanien. Aus anderen Werken (Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 84; Varela Iglesias, Panorama, 381) geht jedoch hervor, dass es sich um das Jahr 1946 handelt, vor allem da die erste Resolution des Sicherheitsrates im Januar 1946 beschlossen wurde. UN-Resolutionen aus dem Jahr 1946, die den Franquismus bzw. Spanien betreffen, sind folgende: S/RES/4 (1946) (Einigung über Beobachtung der Situation in Spanien); S/RES/7 (1946) (Verurteilung des Franco-Regimes; Einigung über Weiterführung der Beobachtung); S/RES/10 (1946) (Einigung über Entfernung der Spanischen Frage von Themenliste des UNO Sicherheitsrates). Vgl. dazu URL <<http://www.un.org/en/sc/documents/resolutions/1946.shtml>> (17.02.2017); URL <[http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/4\(1946\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/4(1946))> (09.05.2017); URL <[http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/7\(1946\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/7(1946))> (09.05.2017); URL <[http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/10\(1946\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/10(1946))> (09.05.2017).

Überdruss wurde Spanien zusätzlich vom US-Wiederaufbauprogramm Marshall-Plan ausgeschlossen.¹⁰²

Das faschistische Regime wusste aber auch dies zu seinem Vorteil zu nutzen, indem es die Isolation als ideologisches „Element der Identitätsstiftung benützt und als ‚Quarantäne‘ bezeichnet“.¹⁰³ Als entscheidende Hauptinstitution gründete das Regime bereits im Jahr 1941 das *Instituto Nacional de Industria* (INI), das als staatlicher Dachverband alle Schlüsselindustrien besaß, kontrollierte und förderte. Somit wurde nicht nur der Import substituiert, sondern auch eine Politik der Autarkie betrieben, die Fehlinvestitionen, Qualitätsmangel der Erzeugnisse, Korruption und einen dramatisch sinkenden Lebensstandard zur Folge hatte – und dies bis 1959.¹⁰⁴ Dieses Konzept des *proteccionismo económico* betraf allerdings nur die Industrie; in der Landwirtschaft gab es keinerlei Vorkehrungen um die Rezession abzufangen. Deren Erzeugnisse wurden immer teurer und die Inflation stieg.¹⁰⁵ Dies hatte allerdings zur Folge, dass erstmals die ländliche Bevölkerung ein größeres Einkommen hatte als die urbane Bevölkerung, da erstere von niedrigen Produktionskosten und hohen Endverbraucherpreisen profitierte. Die Städte hingegen litten an Knappheit von Lebensmitteln, sinkender Reallöhne und steigender Steuerlasten. Erst gegen Ende der 1950er Jahre erlebte das Land einen Schwenk vom Agrar- zum Industrieland.¹⁰⁶

Retrospektiv wird jene Zeit als „*Años del Hambre*“, die Hungerjahre bezeichnet, wobei sich der Hunger nicht nur auf die bestehende Lebensmittel- und Wasserknappheit bezog, sondern auch auf einen psychologischen Hunger, ausgelöst durch Indoktrination und staatlichen Terror.¹⁰⁷ Geplagt von Lebensmittelrationierung und Wirtschaftskrise war die Bevölkerung staatlicher Indoktrinierung ausgeliefert, der sie Folge leisten musste. So erlegte das Regime gewisse Verhaltensweisen auf, die den staatlichen und katholischen Werten entsprachen und von welchen das Regime ausgehen konnte, dass das Volk sie wegen „Hoffnungslosigkeit [...] und niedrigem Bildungsgrad“ befolgen würde.¹⁰⁸ Ziel war ein „neues Bewusstsein und eine neue ‚spanische‘ Identität in den

¹⁰² Vgl. Dieter Nohlen, Andreas Hildenbrand, Spanien. Wirtschaft, Gesellschaft, Politik. Ein Studienbuch (2. erweiterte Auflage, Wiesbaden 2005), 21.

¹⁰³ Prutsch, Iberische Diktaturen, 133.

¹⁰⁴ Vgl. Nohlen, Hildenbrand, Spanien, 21f.

¹⁰⁵ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 390.

¹⁰⁶ Vgl. Walther L. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg (München 1988), 87f.

¹⁰⁷ Vgl. Walther L. Bernecker, Spanien-Lexikon. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft (München 1990), 23.

¹⁰⁸ Martina Sturm, „¡Si te acuerdas de ella es que no estuviste allí!“ Zur alltags- und popkulturellen Bewegung *Movida Madrileña* ab 1975 (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2009), 26.

Menschen zu erzeugen, bei der Gott und Vaterland an erster Stelle standen“¹⁰⁹; der Blick zurück in die unmittelbare Vergangenheit – in die Zeit der Zweiten Republik, Zeit der Demokratie – war verboten.¹¹⁰

Francos *Estado Nuevo* stützte sich auf seine Partei *Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (FET JONS)* bzw. *Movimiento Nacional*, die Armee, die katholische Kirche und die Monarchisten, und dies nicht ohne Grund, wie Ursula Prutsch auf den Punkt bringt:

„Diese vier ‚Säulen‘ des Regimes, Francos Talent, innen- wie außenpolitisch zu taktieren und Gruppen gegeneinander auszuspielen, sowie ein äußerst repressiver Polizei- und Zensusapparat begründen die lange Dauer der iberischen Diktatur.“¹¹¹

Jene vier Säulen trugen maßgeblich dazu bei, Francos Macht zu erhalten und die Ideologie des Franquismus zu fundamentieren. Ausgehend von einer „ruhmreichen“ monarchisch-katholischen Vergangenheit der „Hispanidad“ baute der Franquismus ein „virtuelles Kolonialreich“ auf, dessen Konzept der „Reinheit des spanischen Blutes“ das Land nach dem Bürgerkrieg vereinen¹¹² und sich politisch in Form der *Falange* manifestieren sollte. Die Anfänge des spanischen Faschismus gehen bis ins Jahr 1931 zurück, als Ramiro Ledesma Ramos und Onésimo Redondo ihre Parteien *Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (J.O.N.S.) und *Junta Castellana de Actuación Hispánica* fusionierten und unter ersterem Namen weiterführten.¹¹³ Die Ideologie des frühen Faschismus wurde paradoxerweise vom liberalen Philosophen und Essayisten José Ortega y Gasset inspiriert, dessen Überlegungen einerseits sehr wohl faschistische Charakteristika aufwies, sie aber andererseits auf die ideologischen Bedürfnisse der J.O.N.S. umgemünzt wurden: Militarismus versus Pazifismus, Hierarchie versus Demokratie, ein starker Staat versus einen liberalen Staat, „milicias imperiales“ versus ein industrielles Heer, und die Idee eines mächtigen, cäsarischen Führers, der die Liebe zum Vaterland verkörpert. Für Ledesma Ramos und Redondo waren diese Überlegungen die Grundpfeiler ihrer Partei.¹¹⁴ Sie vertraten einen „totalitarismo y

¹⁰⁹ Sturm, *Movida Madrileña*, 27.

¹¹⁰ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 25.

¹¹¹ Prutsch, *Iberische Diktaturen*, 131.

¹¹² Prutsch, *Iberische Diktaturen*, 148.

¹¹³ Vgl. Varela Iglesias, *Panorama*, 354f.

¹¹⁴ Vgl. Varela Iglesias, *Panorama*, 353f.

autoritarismo de orientación nacionalista“, „sindicalismo radical“ und eine „vocación imperialista“, die laut Redondo ein unbestrittenes Grundrecht des spanischen Imperiums war.¹¹⁵ Zwei Jahre später trat mit der *Falange Española* die wichtigste der drei bzw. zwei Parteien in Erscheinung. Gründer José Antonio Primo de Rivera, Sohn des früheren Diktators Miguel Primo de Rivera, konzeptualisierte die Partei als „movimiento político“, als politische Bewegung, ein Konzept, dass Jahre später von Franco aufgegriffen wurde¹¹⁶, als er 1958 den Parteinamen *Falange* in *Movimiento Nacional* umänderte.¹¹⁷ Die Grundideen der *Falange Española* überschnitten sich teilweise mit derer der J.O.N.S.; so war Spanien eine „unidad de destino en lo universal“; Parteien wichen „corporaciones“, die die Interessen der einzelnen Gruppen (Familien, Gemeinden, Gewerkschaften) vertraten; alle Arbeiter hatten das Recht auf ein gerechtes, würdiges Leben; und der Respekt und Schutz des „espíritu religioso“ wurde große Bedeutung beigemessen.¹¹⁸

Franco übernahm all diese Elemente in die Ideologie des Franquismus und seiner Bewegung *Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*¹¹⁹, und verband sie mit dem Begriff der „raza“, der bereits in den 1920er Jahren von Miguel Primo de Rivera geprägt wurde. Der Rassenbegriff verstärkte den religiösen Fanatismus einer „wieder zu errichtende[n] Schicksalsgemeinschaft“ und „versinnbildlichte und konzentrierte für Franco wesentliche Bestandteile franquistischer Ideologie des ‚neuen Menschen‘“.¹²⁰ Vor allem die religiöse Komponente, Charakteristikum des Franquismus in der militärischer und religiöser Opferkult bzw. Märtyrerkult miteinander verschmolzen, unterschied den spanischen Faschismus von anderen Faschismen und vor allem vom Laizismus der Zweiten Republik. Bereits im Bürgerkrieg bekannten sich alle rechten Gruppierungen aufgrund der starken ideologischen Präsenz zur spanischen katholischen Kirche, weshalb der Franquismus der 1940er Jahre „auch keine politische Religion ausprägen [musste]“.¹²¹ Vielmehr gab sich das Land den Status eines „neuen Israels“, dessen „spanische Rasse“ von Gott zur Rettung des Abendlandes auserwählt wurde, so wie es dies bereits in Lateinamerika getan hatte. Da das Kolonialreich aber nicht mehr existierte, bediente sich der Franquismus am Kompensationsmodell der „Hispanidad“

¹¹⁵ Varela Iglesias, Panorama, 354f.

¹¹⁶ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 354f.

¹¹⁷ Vgl. Bernecker, Spanien-Lexikon, 183.

¹¹⁸ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 356.

¹¹⁹ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 357.

¹²⁰ Prutsch, Iberische Diktaturen, 148f.

¹²¹ Prutsch, Iberische Diktaturen, 150.

um einerseits ein virtuelles Reich aufzubauen – so wurde der Jahrestag der Entdeckung Amerikas, der 12. Oktober, zum „Tag der Rasse und Hispanität“ umfunktioniert¹²² – und um andererseits eine „Zivilisierungsmission ewiger spanischer Werte in einem weitgehend zerstörten Land“ zu unternehmen, in der Hoffnung, dass sich die „Hispanidad“ erneut in Lateinamerika festigt.¹²³ Das Idealmodell des „Neuen Menschen“ der Hispanität bündelte demnach alle für den Franquismus wichtigen Werte:

„[D]ie Utopie des Imperiums römischer, christlich-mittelalterlicher und kolonialer Herrschaftstradition, die spanische ‚Rasse des reinen Blutes‘, die kulturelle, politische und geistige Einheit, die gleichzeitig eine Gegenkultur zum kulturell und politisch Feindlichen darstellt, den imaginierten und zu restaurierenden Moralkodex des Spaniens der Kreuzzüge, der sich durch Autorität und Hierarchie, Adel und Rittertum, Gewalt und Religion äußere.“¹²⁴

Die organisatorische Struktur des Landes, bzw. die Grundlegung des Regimes, kristallisierte sich erst im Verlauf der 1940er heraus, da Franco es bevorzugte mittels „Grundgesetzen“ zu regieren, anstatt eine Verfassung als konstitutionelle Grundlage für sein Regime zu schaffen. So erließ er bis Anfang der Fünfzigerjahre eine Reihe an Gesetzen und Erlassen, die zusammen die rechtsstaatliche Ordnung bildeten.¹²⁵

Das erste dieser Grundgesetze war das *Fuero del Trabajo*, das „Grundgesetz der Arbeit“, aus dem Jahr 1938, in dem die Wirtschaft in falangistischer Denkweise in hierarchisch vertikale Nationalsyndikate zusammengefasst wurde, geleitet von „Prinzipien der Einheit, Totalität und Hierarchie“.¹²⁶ Es dauerte weitere vier Jahre bis eine formulierte staatliche Struktur erstmals anhand des „Gesetz über die Bildung der spanischen Cortes“ (*Ley de Creación de las Cortes*, 1942) offengelegt wurde. Dieses Ständeparlament, das aus fast 600 Mitgliedern bestand, hatte zur Aufgabe Gesetze vorzubereiten und auszuarbeiten, über die Franco letztlich die oberste Entscheidungsmacht innehatte. Somit hatten die *Cortes* in erster Linie einen beratenden Akklamationscharakter.¹²⁷ Der nächste Schritt war das *Fuero de los Españoles*, das „Grundgesetz der Spanier“ vom 17. Juli 1945, das den spanischen Bürgern demokratische Grundrechte zusicherte. Das Gesetz diente im Grunde dazu, Francos

¹²² Vgl. Prutsch, Iberische Diktaturen, 150.

¹²³ Prutsch, Iberische Diktaturen, 150f.

¹²⁴ Prutsch, Iberische Diktaturen, 151.

¹²⁵ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 59.

¹²⁶ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 64.

¹²⁷ Vgl. Bernecker, Spanien-Lexikon, 124.

Position zu festigen, dementsprechend autoritär wurde es formuliert: die zugeschriebenen Grundrechte wurden mit den Prinzipien des Staates (Einheit, Totalität, Hierarchie) verknüpft und setzten Pflicht zur Treue dem Staatsoberhaupt gegenüber voraus.¹²⁸ Zusammen mit dem „Gesetz über den Volksentscheid“ (*Ley del Referendum*) aus demselben Jahr bildete es Francos „demokratische“ Legitimation, auch wenn diese relativ wenig mit Demokratie zu tun hatte. Das Volksabstimmungsgesetz diente ausschließlich Franco selbst, da nur er zur Abstimmung aufrufen durfte und die Gesetzesentwürfe vorschlagen durfte, und sich auf diesem Weg direkte Zustimmung für sein Regime vom Volk einholte.¹²⁹ Dies fand dann tatsächlich zwei Jahre später mit dem „Gesetz über die Nachfolge der Staatsführung“ (*Ley de Sucesión de la Jefatura del Estado*, 26. Juli 1947) statt, zu dem das Volk per Entscheid seine Zustimmung gab. Spanien wurde darin zur Monarchie erklärt und bestätigte Franco offiziell in seiner Funktion als Staatsoberhaupt. Es war das letzte in einer langen Reihe staatsformender Gesetze.¹³⁰ Die faktische „Umbenennung“ in eine Monarchie änderte jedoch nichts am diktatorischen, autarken Charakter der Staatsführung Spaniens. Es war vielmehr ein Schachzug Francos um sich der Kritik der europäischen bzw. westlichen Demokratien zu entziehen. Zudem beantwortete es die Frage, was mit dem Staat passieren sollte nach Francos Ableben – es räumte ihm die Entscheidung seiner Nachfolge selber ein und nicht der eigentlichen Erbthronfolge. Spanien war nun also ein Königreich ohne rechtmäßigen König.¹³¹

¹²⁸ Vgl. Bernecker, Spanien-Lexikon, 204f.

¹²⁹ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 62.

¹³⁰ Vgl. Nohlen, Hildenbrand, Spanien, 250f.

¹³¹ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 388.

2.2 Die 1950er Jahre

Das Jahrzehnt begann mit einer Besserung der spanischen Reputation am internationalen Parkett. Bereits 1947 bereiste Eva Perón, Ehefrau des argentinischen Präsidenten Juan Domingo Perón, in einer groß angelegten PR-Aktion Spanien und gab dadurch „dem Regime vorübergehend Anerkennung und Glanz“.¹³² Angesichts zwei neuer Fronten – der Kalte Krieg und der Krieg in Korea – sah sich die westliche Welt ohnehin in ihren Werten und ihrer Moral bedroht, wodurch die Ächtung von Francos Regime ein Ende fand. Die politische, strategische und wirtschaftliche Stellung des Landes machte Spanien Teil des antikommunistischen Lagers, was innerhalb Spaniens vom Regime als propagandistisches Mittel zur Loslösung vom „Vorwurf“ des Faschismus genutzt wurde.¹³³ Als die UNO 1950 ihre eigene Resolution von 1946 revidierte, galt Spanien als vollends „rehabilitiert“. In den darauffolgenden Jahren wurde es Mitglied der UN-Organisation für Ernährung und Landwirtschaft (FAO) und der Weltgesundheitsorganisation (WHO), bis es 1955 schließlich endgültig in die UNO aufgenommen wurde.¹³⁴

Ein weiterer großer Schritt in Richtung internationaler Akzeptanz war der *Pacto de Madrid* von 1953. In diesem hispano-amerikanischen Pakt verhandelten Franco und US-Präsident Harry S. Truman bzw. sein Nachfolger Dwight D. Eisenhower über zwei Jahre lang hinweg, bis es im September 1953 zur Unterzeichnung von insgesamt drei Abkommen kam. Das erste Abkommen erlaubte den Bau von US-Militärstützpunkten auf spanischem Territorium; im zweiten und dritten Abkommen verpflichteten sich die USA im Gegenzug zu militärischer und wirtschaftlicher Unterstützung Spaniens.¹³⁵ Die wirtschaftliche Hilfe, die bis 1963 lief, belief sich auf eine Höhe von 1,5 Mrd. US-Dollar (die Hälfte davon in Form von Krediten), war aber zugleich an einige Konditionen gebunden. Laut Abkommen musste unter anderem die Wirtschaft einen deutlichen Schwenk in Richtung Liberalismus absolvieren: „Die spanische Regierung verpflichtete sich, die Währung zu stabilisieren, einen gültigen Wechselkurs festzusetzen und aufrechtzuerhalten, [...] innere finanzielle Stabilität zu schaffen,

¹³² Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 85.

¹³³ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 382.

¹³⁴ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 98f.

¹³⁵ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 100.

allgemein: das Vertrauen in das Währungssystem wiederherzustellen“.¹³⁶ Den Inhalt der Unterstützung legte die USA fest. So wurden einerseits dringend benötigte Nahrungsmittel und altes Kriegsmaterial an Spanien verkauft, wobei ersteres – in Kombination mit der Aufhebung der Lebensmittelrationierung im Jahr 1951 – wesentlich dazu beitrug, dass es der Bevölkerung endlich ein wenig besser ging und gewissermaßen einem Ende der „*Años del hambre*“ gleichkam.¹³⁷ Andererseits wurde aber auch festgelegt, dass alleine 200 Mio. der Finanzhilfe in den Bau ebenjener Militärbasen und deren US-Personalkosten investiert werden mussten.¹³⁸ Die Resonanz in Spanien kam einem Triumph Francos gleich, da nur er „allein die Weitsicht besessen [habe], frühzeitig und unbeirrt vor den Gefahren des Kommunismus zu warnen“, ohne dabei ein „Fünkchen der Souveränität Spaniens“ verloren zu haben.¹³⁹ Jedoch entsprach das nicht ganz der Realität, wie Angel Viñas 1981 feststellte, als er Dokumente zu geheimen Zusatzklauseln des Abkommens entdeckte und veröffentlichte. Diese Geheimklauseln gaben Washington „nahezu völlige Handlungsfreiheit in der Nutzung der Basen und konnte von ihnen aus operieren, ohne vorab Rücksprache mit der spanischen Regierung zu halten“.¹⁴⁰ In Retrospektive beschreibt Walther Bernecker das Militärabkommen sehr treffend:

„Das strategische (und nukleare) Risiko, das Spanien mit dem Stützpunktabkommen einging, wurde in keiner Weise durch die amerikanische Wirtschaftshilfe kompensiert; gewisse positive Effekte, vor allem im Hinblick auf die Versorgungslage des Landes, lassen sich zwar nicht leugnen, der eindeutige Gewinner für nahezu 20 Jahre aber war das Sicherheitsbedürfnis Nordamerikas“.¹⁴¹

Im Jahrzehnt der *democracia cristiana* wurde zusätzlich zum US-Stützpunktabkommen noch ein zweites wichtiges internationales Abkommen unterzeichnet, das zur Etablierung des Franco-Regimes beitrug: das *Concordato con la Santa Sede*. Im August 1953, also nur knapp vier Wochen vor dem US-Pakt, unterzeichneten die spanische Regierung und der Heilige Stuhl ein Konkordat, in dem sich Spanien zur römisch-katholischen Konfession und ihrer Integrierung in den spanischen Staat verpflichtete.

¹³⁶ Bernecker, *Spanische Geschichte*, 182.

¹³⁷ Vgl. Nohlen, Hildenbrand, *Spanien*, 22.

¹³⁸ Vgl. Varela Iglesias, *Panorama*, 390.

¹³⁹ Vgl. Collado Seidel, *Franco*, 182f.

¹⁴⁰ Collado Seidel, *Franco*, 184. Siehe dazu auch: Angel Viñas, *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos. Bases, ayuda económica, recortes de soberanía* (Barcelona 1981), 196-239.

¹⁴¹ Bernecker, *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*, 104.

Dies bedeutete die Festlegung auf das Kirchenjahr und gesetzliche Feiertage, Francos Recht auf Ernennung von Kandidaten für kirchliche Ämter, Steuerfreiheit für den Klerus, eine neue Regelung des Eherechts, verpflichtender Religionsunterricht in den Schulen und „la obligación, por parte de los sacerdotes, de rezar por el Generalísimo“.¹⁴² Das Konkordat kann somit als der Anfang des heute tief verwurzelten Nationalkatholizismus in Spanien aufgefasst werden:

„In der Geschichte Spaniens ist es unmöglich, die kirchliche und die staatliche Gewalt zu trennen, denn beide wirken stets zusammen, um die durch die Vorsehung zugewiesene Bestimmung unseres Volkes zu erfüllen.“¹⁴³

Das Jahr 1956 war die erste große Krise für das Franco-Regime. Die Wirtschaftspolitik stand noch immer im Zeichen des Staatsinterventionismus und der staatlichen Regulierung, fehlende Investitionen in Produktion und Produktivität ließen die Wirtschaft erlahmen, Sozialleistungen trieben die Staatsverschuldung und damit die Inflation in die Höhe, und die Preise für Lebensmittel stiegen bei gleichbleibenden Löhnen.¹⁴⁴ Das ganze Land erfasste eine Welle von Streiks und Unruhen der Arbeiter- und Studentenschichten, die in der Folge eine Erhöhung der Löhne erreichten. Dies wirkte sich jedoch zusätzlich negativ auf die Volkswirtschaft aus, sodass die Regierung vor der Frage stand, „ob sie zur alten, von der *Falange* vertretenen Linie wirtschaftlicher Isolierung zurückkehren oder diese endgültig aufgeben und sich dem Wirtschaftsliberalismus verschreiben sollte“.¹⁴⁵ Die Regierungsumbildung von 1957 läutete deswegen eine neue „Ära“ im Franquismus ein, die eine breite Liberalisierung und Rationalisierung der Wirtschaft erlaubte.¹⁴⁶ Im Zuge der Umbildung wurde die wirtschaftliche und politische Basis für das nachfolgende Jahrzehnt gelegt, indem 12 der 18 Minister durch Opus Dei-Mitglieder ausgewechselt wurden und wichtige Protagonisten, wie Luis Carrero Blanco in die Schaltzentrale des Landes kamen.¹⁴⁷

Gegen Ende des Jahrzehnts erließ Franco das bedeutendste Grundgesetz der Diktatur – das „Gesetz über die Prinzipien der Nationalen Bewegung“ (*Ley de Principios del*

¹⁴² Varela Iglesias, Panorama, 382f.

¹⁴³ Rede Francos, in: La Vanguardia, 27.10.1953, zitiert nach: Collado Seidel, Franco, 156.

¹⁴⁴ Vgl. Collado Seidel, Franco, 210.

¹⁴⁵ Bernecker, Spanische Geschichte, 184.

¹⁴⁶ Vgl. Nohlen, Hildenbrand, Spanien, 22.

¹⁴⁷ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 112.

Movimiento Nacional, 17.5.1958). Es glich einer Verfassung, da es alle vorangegangenen Grunderlasse zusammenfasste und somit als Rechtsbasis des Regimes fungierte. Es war „unabänderlich“ und im Grunde das Maß aller Dinge: es formulierte die Grundsätze des *Movimiento Nacional*, auf die die gesamte Staatsordnung basierte. Der Parteiname *Falange* wurde nun endgültig abgeschüttelt.¹⁴⁸ Das Gesetz gab unter den alteingesessenen Falangisten auch Anlass zur Sorge, da nun das Opus Dei eine neue Bedrohung für deren Stellung innerhalb des Regimes darstellte. Dies wurde vor allem deutlich, als Carrero Blanco, überzeugter Unterstützer des Opus Dei, den neu geschaffenen Posten des Ministerpräsidenten einnahm und somit Francos rechte Hand wurde.¹⁴⁹

2.3 Die 1960er bis 1975: Opus Dei

Der beginnende politische und wirtschaftliche Wandel gegen Ende der 1950er Jahre läutete eine neue Ära der Technokratie im Franquismus ein. Es gelang dem Opus Dei durch ihre „Aktivitäten im Bereich von Wirtschaft und Technik [das Land] aus seiner tiefen Krise herauszuführen und einen umfassenden wirtschaftlichen Liberalisierungs- und Modernisierungsprozess einzuleiten ohne jedoch die konservative Gesellschaftsstruktur anzutasten“.¹⁵⁰ Das Opus Dei selbst bezeichnet sich bis heute als religiöses *instituto secular*, wobei der Grad an Säkularisierung in Frage gestellt werden kann, da Mitglieder sowohl weltlicher als auch geistlicher Herkunft sein dürfen. In der Folge lässt sich auch seine Zweckdienlichkeit im Regime hinterfragen: ist dessen Absicht nun weltlicher oder doch religiöser Natur? Vor allem diese Frage stellte laut Varela Iglesias das größte Problem des letzten Jahrzehnts der Franco-Diktatur dar, da durch die Verschränkung von Opus Dei und Regierung die Grenze zwischen Staat und Kirche verschwamm. Vor allem die „naturaleza mafiosa“ und die Geheimniskrämerei des Opus Dei förderte diese Ansicht: „Porque los miembros, aunque actúan siempre en favor de la Obra, no actúan nunca en nombre de la Obra“¹⁵¹ – „El Opus es la fuerza que actúa en la sombra“.¹⁵² Auch deshalb waren Opus-Mitglieder perfekte

¹⁴⁸ Vgl. Bernecker, Spanien-Lexikon, 205.

¹⁴⁹ Vgl. Collado Seidel, Franco, 212f.

¹⁵⁰ Bernecker, Spanien-Lexikon, 312.

¹⁵¹ Varela Iglesias, Panorama, 383.

¹⁵² Varela Iglesias, Panorama, 384.

Ministerkandidaten für Franco, zumal sie keine politische Agenda verfolgten und ausschließlich „eficiencia ,técnica’, virtudes administrativas“ mit in Regierungsposten brachten.¹⁵³ Somit wurden im Laufe der 1960er Jahre immer mehr Opus-Mitglieder bzw. Opus-Nahestehende mit Spitzenpositionen innerhalb des Staates betraut, zum Beispiel López Bravo mit dem Industrieministerium und López Rodó mit der durchaus wichtigen Leitung des Stabilisierungsprogramms und des Programms für wirtschaftliche Entwicklung.¹⁵⁴

Im Gesamtbild begann sich das Ende des Opus Dei im Staatsapparat im Jahr 1969 abzuzeichnen, als die letzten übrig gebliebenen *Movimiento*-Minister, unter ihnen Carlos Fraga Iribarne, einen Finanzskandal rund um die Opus-Firma Matesa aufdeckten. Ihr Ziel war es, Francos Vertrauen in seine Opus-Minister zu erschüttern, was jedoch im genauen Gegenteil resultierte: Franco entließ Iribarne und die *Movimiento*-Minister, sodass das gesamte Kabinett nun aus Mitgliedern des Opus Dei bestand; ein Zustand, der bis 1973 anhielt.¹⁵⁵

Wirtschaftspolitisch erlebte Spanien ein Jahrzehnt des Aufschwungs und Wachstums. Der Stabilisierungsplan von 1959 bildete die Voraussetzungen für das spanische „Wirtschaftswunder“, sodass das Bruttoinlandsprodukt innerhalb von sechs Jahren von 0,2% (1960) auf 8,9% (1966) stieg. Die Industrieproduktion schoss bis Ende der Diktatur gar um 400% in die Höhe.¹⁵⁶

Unmittelbar nach Einsetzen des Stabilisierungsplans ergriff allerdings eine Rezession die Wirtschaft, unter der vorrangig Arbeiter und Kleinunternehmer litten, da die Preise bei gleichbleibenden bzw. sinkenden Löhnen stiegen. Erst 1962 setzte der Plan als „wirtschaftliche[r] Take-Off [...] des Aufschwungs mit starker unternehmerischer Konzentration und Zentralisierung des Kapitals“ in allen gesellschaftlichen Schichten ein.¹⁵⁷ Die Öffnung der Wirtschaft hin zum Ausland hatte zur Folge, dass Spanien in das „internationale kapitalistische System“ eingegliedert wurde.¹⁵⁸ Das spanische Volk wurde zunehmend konsumorientierter, auch da die Löhne langsam aber doch stiegen und sich damit die Lebensgewohnheiten veränderten. Der größte Indikator dafür fand sich im Automobilsektor. Waren Autos früher ein extravagantes Luxusgut in Spanien,

¹⁵³ Varela Iglesias, Panorama, 384.

¹⁵⁴ Vgl. Bernecker, Spanien-Lexikon, 312.

¹⁵⁵ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 384.

¹⁵⁶ Vgl. Nohlen, Hildenbrand, Spanien, 22.

¹⁵⁷ Bernecker, Spanische Geschichte, 186.

¹⁵⁸ Bernecker, Spanische Geschichte, 186.

so erleichterten im Jahrzehnt des Wirtschaftsbooms Ratenzahlungen und Kredite den Kauf eines „Garanten [für] individuelle Fortbewegung“.¹⁵⁹ Die Motorisierung der Bevölkerung bedeutete aber mehr als Bewegungsfreiheit und Konsum, sie stand auch für Emanzipation. Das Auto war bis in die 1950er geschlechterspezifisch männlich konnotiert, dies änderte sich allerdings mit der immer größer werdenden Menge an Autos auf Spaniens Straßen. Mehr und mehr Frauen wurden Autofahrerinnen, sodass der Anteil an weiblichen, motorisierten Straßenteilnehmern bis 1975 auf 26% stieg.¹⁶⁰ Auch das Regime zog seinen Nutzen aus dem Symbol Auto, da die gesellschaftliche „Euphorie“ des Autobooms bewusst über politische (Legitimations-)Mängel hinwegtäuschen sollte, worin auch die „wesentliche ideologische Komponente der Massenmotorisierung“ lag; „Sie war ein wichtiger Bestandteil des staatlichen Versuchs, das Regime nicht mehr (nur) ideologisch, sondern (vor allem) ökonomisch über wirtschaftlichen Erfolg zu legitimieren“.¹⁶¹

Um den Wirtschaftsboom am Leben zu erhalten, arbeitete López Rodó an einem Entwicklungsplan bzw. -pläne, denen er als Kommissar (*Comisario del Plan de Desarrollo*) vorstand. Der erste Plan betraf die Jahre 1964 bis 1967, der zweite 1967 bis 1972, und der dritte schließlich 1972 bis 1975. Hauptaufgabe der Pläne war die Berechnung des voraussichtlichen Wirtschaftswachstums im entsprechenden Zeitraum, um in einem weiteren Schritt Investitionen im öffentlichen und staatlichen Industriesektor durchzuführen.¹⁶² Die Pläne hatten Erfolg, Spanien in eine große Industrienation zu verwandeln, jedoch zu einem hohen Preis, da der Wandel vom Agrar- zum Industriestaat schwerwiegende Folgen für die Bevölkerungs- und Arbeitsstruktur mit sich zog. Varela Iglesias nennt drei wesentliche Schwachpunkte in López Rodós Plänen:

„[...] en primer lugar, eran *planes*, y la economía capitalista difícilmente se deja planificar y encerrar en esquemas. En segundo lugar, se trataba de planes inspirados en una mentalidad *tecnocrática* en la que sólo se barajaban números y no realidades humanas [...]. En tercer lugar, los *Planes de Desarrollo* basaban sus cálculos en estadísticas, pero en estadísticas

¹⁵⁹ Walther L. Bernecker, *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert* (München 2010), 248f.

¹⁶⁰ Vgl. Bernecker, *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert*, 251.

¹⁶¹ Bernecker, *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert*, 252.

¹⁶² Vgl. Varela Iglesias, *Panorama*, 391.

elaboradas sin sinceridad ni competencia, por lo que, frecuentemente, se planeaba cometiendo grandes errores.“¹⁶³

Mit jenen „realidades humanas“ meint Varela Iglesias u.a. die Landbevölkerung, deren Lebens- und Arbeitsschema nicht mehr zum Wirtschaftsplan des Staates passten, oder auch landwirtschaftliche Unternehmen, die als ganze Sparte im Entwicklungsplan außer Acht gelassen wurden.¹⁶⁴ Dies hatte einerseits eine große Abwanderung nach Lateinamerika und andere europäische Länder, andererseits eine immense Binnenwanderung und Urbanisierung des Landes zur Folge. Madrid und Barcelona waren wie „Magnet“, die Industrie löste die Landwirtschaft als primären Erwerbssektor ab.¹⁶⁵

Die wachsende Unzufriedenheit der Mittelschicht- und Arbeiterklasse und emanzipationsdemokratische Bestrebungen führten schließlich zu einer erhöhten Protestbereitschaft innerhalb der Bevölkerung, die sich in anhaltenden Demonstrationen entlud. Vor allem Studenten der großen Unistädte zeigten sich konfliktbereit, sie forderten soziale Reformen und eine Demokratisierung der Universität.¹⁶⁶ Später griffen auch die Arbeiter zum Mittel des Protests, indem sie illegale Gewerkschaften gründeten und zu Streiks aufriefen. Der Klerus solidarisierte sich mit den Studenten und Arbeitern, Intellektuelle und Journalisten machten ihrem Unmut über die Repression immer lauter und in der Öffentlichkeit Luft¹⁶⁷, und Katalonien und das Baskenland revoltierten gegen die zentralstaatliche Diktatur in Madrid.¹⁶⁸

Franco geriet zunehmend in Erklärungsnot. Innerhalb der Regierungskreise ging die Frage nach der Nachfolge des damals 72-jährigen Diktators umher, unter anderem da man sich der „Menschlichkeit“ des *Caudillos* wegen eines Jagdunfalls, bei dem er sich schwer an der linken Hand verletzte, bewusst wurde.¹⁶⁹ Zum 25. Jahrestag des Bürgerkriegsendes am 1. April 1964 versprach Franco in seiner Rede eine Modernisierung des Staatsapparats und präsentierte – passend zum Kontext des Jahrestags – eine Abweichung vom gängigen Legitimationsdiskurs (der „Sieg“ im

¹⁶³ Varela Iglesias, Panorama, 391.

¹⁶⁴ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 391.

¹⁶⁵ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 129f.

¹⁶⁶ Vgl. Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, 253.

¹⁶⁷ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 143f.

¹⁶⁸ Vgl. Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 163f.

¹⁶⁹ Vgl. Collado Seidel, Franco, 218.

Bürgerkrieg) zur neuen wirtschaftlichen Rechtfertigung für das Weiterbestehen der Diktatur.¹⁷⁰

Die versprochene Reform kam zu Beginn des Jahres 1967 in Form des „Staatsgrundgesetzes“ (*Ley Orgánica del Estado*, 11.1.1967). Es war das letzte und wohl auch das bedeutungsvollste Gesetz des Franco-Regimes, obwohl es keinerlei Fortschritt oder Reform brachte.¹⁷¹ Dennoch war es eine Zäsur in der Verfassungsgeschichte des Landes, da es eine Zusammenfassung der Grundgesetze der vergangenen 30 Jahre und zudem ein Versuch ihrer „Modernisierung“ war.¹⁷² Kernstück des Staatsgrundgesetzes war die Trennung der Ämter des Staatsoberhauptes und des Ministerpräsidenten, eine Trennung, die immer dringender wurde aufgrund Francos sich verschlechternden Gesundheitszustands. Ein weiterer Schritt in Richtung Öffnung war das im Gesetz deklarierte Recht auf Religionsfreiheit, eine Reform des Arbeitsrechts, eine neue „repräsentative“ Zusammensetzung und Funktion der *Cortes*, und das offizielle Eingeständnis der Existenz von „politischem Interessenspluralismus“ des Volkes in Form von „politischer Assoziationen“ (und nicht von „Parteien“, ein Wort, das noch immer tabu war).¹⁷³ Betrachtet man das Staatsgrundgesetz im Kontext der letzten Jahre der Diktatur, so lässt sich sein wahrer Zweck ausmachen: „[Franco zielte] darauf ab, das Fortbestehen seines Regimes auch nach seinem Ableben sicherzustellen“, indem er einerseits Prinz Juan Carlos de Borbón y Borbón als seinen „königlichen Nachfolger“ ernannte und andererseits seinem Protegé Luis Carrero Blanco, der in seiner „Funktion als ‚Stellvertretender Präsident des Ministerrates‘ praktisch die Geschäfte von Staat und Regierung“ leitete, nach Francos Tod die fünfjährige Aufgabe des Premierminister zuteilte.¹⁷⁴ 1973 erfolgte schließlich die Ernennung Carrero Blancos zum Regierungschef, eine Position, die er allerdings nur ein halbes Jahr innehatte.¹⁷⁵ Im Dezember 1973 fiel Luis Carrero Blanco einem E.T.A.-Attentat zum Opfer, das von Historikern als baskische „Antwort“ auf Francos bzw. Carrero Blancos politischer Zentralisierung Spaniens und Unterdrückung der Regionen gewertet wird.¹⁷⁶ Mit seinem Tod zeichnete sich das Ende der Franco-Diktatur ab:

¹⁷⁰ Vgl. Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, 256f.

¹⁷¹ Vgl. Bernecker, Spanien-Lexikon, 205.

¹⁷² Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 183.

¹⁷³ Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 181f.

¹⁷⁴ Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, 263.

¹⁷⁵ Vgl. Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, 264.

¹⁷⁶ Vgl. Varela Iglesias, Panorama, 384.

„Seine Ermordung machte Francos Regelungen der eigenen Nachfolge wieder zunichte. Vielfach wurde sein gewaltsamer Tod daher – aus der Retrospektive lässt sich sagen: zu Recht – als der Anfang vom Ende der Franco-Ära interpretiert. Spätestens mit Carrero Blancos Tod hatte das politische System des Franquismus jegliche Zukunftsperspektive verloren.“¹⁷⁷

Nachfolger wurde Carlos Arias Navarro, bisheriger, als „unnachgiebig wahrgenommener“ Innenminister und zweite Wahl Francos für den vakanten Posten (Franco konnte sich mit seinem Favoriten, Admiral Pedro Nieto Antúnez, bei den Ultrarechten nicht durchsetzen).¹⁷⁸ Angesichts seines Rufes als „Mannes der Repression“, stand die Ernennung Arias Navarros im Widerspruch zu Francos Andeutungen einer Öffnung des Landes.¹⁷⁹ Der neue Regierungschef brach mit dem Usus der vergangenen Dekade: Er entließ die Opus-Dei-Technokraten aus der Regierung und ersetzte sie mit „Männern der Bewegung mit falangistischer Vergangenheit“.¹⁸⁰ Seine kurze Regierungszeit war geprägt von politischer Unruhe und Zerfallerscheinungen, die er mangels eines Konzepts nicht zu bändigen wusste.¹⁸¹ Franco war mittlerweile an Parkinson erkrankt, wodurch seine geistige Präsenz in Ministerratssitzungen, öffentlichen Auftritten und anderen Aufgaben eingeschränkt war.¹⁸²

Zur politischen Unruhe der letzten zwei Regime-Jahre kam zusätzlich eine erneute schwere wirtschaftliche Krise, die durch das Ende der Entwicklungspläne in Spanien und der weltweiten Ölpreiskrise begünstigt wurde.¹⁸³ Im Oktober 1975 verschlechterte sich Francos Gesundheitszustand, nachdem er mehrere Herzinfarkte erlitt und diverse Notoperationen brauchte. Als eine Genesung Francos von den behandelnden Ärzten ausgeschlossen wurde, wurde am 30. Oktober offiziell die Staatsführung an Prinz Juan Carlos übergeben. Der *Caudillo* wurde fast vier Wochen künstlich am Leben erhalten,

¹⁷⁷ Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, 264.

¹⁷⁸ Collado Seidel, Franco, 229f.

¹⁷⁹ Fusi, Franco, 218f.

¹⁸⁰ Fusi, Franco, 219.

¹⁸¹ Vgl. Collado Seidel, Franco, 230.

¹⁸² Vgl. Collado Seidel, Franco, 224.

¹⁸³ Vgl. Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, 265f.

bis er am 20. November, am 39. Todestag des Gründers der *Falange* José Antonio Primo de Rivera, schließlich verstarb.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 206.

3. Die *transición*

3.1 Gesellschaft und Kultur zwischen Postfranquismus, Monarchie und *transición*

Der Tod des Caudillos kam wenig überraschend. Seit dem 30. Oktober 1975 war Prinz Juan Carlos amtierender Staatsoberhaupt, allerdings nicht zum ersten Mal; schon im Sommer 1974 übergab Franco die Amtsgeschäfte vorübergehend an den jungen Prinzen, als er schwer erkrankt war. Zwei Tage nach dessen Tod, am 22. November 1975, wurde es offiziell: Juan Carlos wurde als König Juan Carlos I. vereidigt und gab mit seiner Thronrede einen Ausblick auf den kommenden Abschnitt der spanischen Geschichte¹⁸⁵:

„Una figura excepcional entra en la Historia. El nombre de Francisco Franco será ya un jalón del acontecer español y un hito al que será imposible dejar de referirse para entender la clave de nuestra vida política contemporánea. Con respeto y gratitud quiero recordar la figura de quien durante tantos años asumió la pesada responsabilidad de conducir la gobernación del Estado. Su recuerdo constituirá para mí una exigencia de comportamiento y de lealtad para con las funciones que asumo al servicio de la Patria. [...] Hoy comienza una nueva etapa de la Historia de España. Esta etapa, que hemos de recorrer juntos, se inicia en la paz, el trabajo y la prosperidad, fruto del esfuerzo común y de la delicada voluntad colectiva. La Monarquía será fiel guardián de esa herencia, y procurará en todo momento mantener la más estrecha relación con el pueblo. [...] Con su [la de Dios] gracia y con el ejemplo de tantos predecesores que unificaron, pacificaron y engrandecieron a todos los pueblos de España, deseo ser capaz de actuar como moderador, como guardián del sistema constitucional y como promotor de la justicia. Que nadie tema que su causa sea olvidada; que nadie espere una ventaja o un privilegio. Juntos podremos hacerlo todo si a todos damos su justa oportunidad. Guardaré y haré guardar las Leyes, teniendo por norte la justicia y sabiendo que el servicio del pueblo es el fin que justifica toda mi función. [...] Una sociedad libre y moderna requiere la participación de todos en los foros de decisión, en los medios de información, en los diversos niveles educativos y en el control de la riqueza nacional. Hacer cada día más cierta y eficaz esa participación debe ser una empresa comunitaria y una tarea de gobierno.“¹⁸⁶

Juan Carlos schaffte mit dieser Rede den Spagat zwischen Kontinuität und Wandel, indem er sich sowohl der Erinnerung an Franco verpflichtete, als auch dem Volk eine klare Wende versprach. Die Situation war keine leichte, da die Opposition den Bruch

¹⁸⁵ Vgl. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg, 206f.

¹⁸⁶ Transkript „Discurso de Proclamación de Don Juan Carlos I como Rey“ vom 22. November 1975; URL <<http://www.fororeal.net/disc3.htm>> (03.05.2017)

mit dem Franquismus und der *búnker*¹⁸⁷ Kontinuität forderte. Juan Carlos entschied sich für den Mittelweg und setzte auf einen „langsamen Wandel“, der alle Kräfte – politische und bürgerliche – miteinbeziehen sollte.¹⁸⁸ Diese Öffnung stieß zunächst auf Widerstand der Opposition, da es ihr nicht radikal genug war, jedoch „fügte [sie] sich in einen ‚paktierten‘ Übergang“.¹⁸⁹ Grund für das Misstrauen der Opposition war die Rolle, die Juan Carlos innerhalb des Regimes bis zur seiner Ernennung spielte. Er galt aufgrund der engen Beziehung, die er zum Caudillo unterhielt, als „Werkzeug Francos und Vertreter der Diktatur“¹⁹⁰, ein Bild, das korrigiert werden musste. Aus diesem Grund zog Juan Carlos die Konsolidierung der Monarchie die der Demokratie zeitlich vor. Seine Taktik war, durch reformwillige Politiker, wie Adolfo Suárez, der den franquistischen Hardliner Arias Navarro im Posten des Regierungschefs ersetzte, und Torcuato Fernández Miranda als Cortes-Präsidenten, seine Bereitwilligkeit zur Demokratisierung zu beweisen.¹⁹¹ In einem weiteren Schritt forderte der König das Militär zu Gehorsam und Disziplin auf, war er doch selbst Soldat und wusste über die Macht des Militärs über den bevorstehenden Demokratisierungsprozess Bescheid. Um das spanische Volk von seiner Treue zu überzeugen, veranlasste er insgesamt drei Amnestiedekrete, welche die inhaftierte Opposition begnadigten und somit einer „nationalen Versöhnung Spaniens“ gleichkamen.¹⁹² Sein hohes Ansehen innerhalb des Volkes und der politischen Riege kam allerdings zustande, weil er wegen seines „konkreten politischen Verhalten[s] im Demokratisierungsprozess“ hinter vielen „weitreichenden Reformmaßnahmen“ stand; zurecht wurde ihm der Titel des treibenden „Motors des Wandels“ gegeben.¹⁹³

König Juan Carlos und Adolfo Suárez werden deswegen als entscheidende Faktoren genannt, die die Grundlage schafften, gesellschaftliche und kulturelle Veränderung in

¹⁸⁷ Mit *el búnker* bezeichnet man in der spanischen Geschichte die franquistische Ultrarechte; „der kompromißlose Teil des franquistischen Establishments“ (vgl. Walther L. Bernecker, Sören Brinkmann, Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2006 [Nettersheim 2006], 229).

¹⁸⁸ Vgl. Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, 269.

¹⁸⁹ Walther L. Bernecker, Die Rolle von König Juan Carlos. In: Walther L. Bernecker, Carlos Collado Seidel (Hrsg.), Spanien nach Franco. Der Übergang von der Diktatur zur Demokratie 1975-1982 (München 1993) 150-170, 160.

¹⁹⁰ Bernecker, König Juan Carlos, 160.

¹⁹¹ Vgl. Bernecker, König Juan Carlos, 160f.

¹⁹² Vgl. Bernecker, König Juan Carlos, 161f.

¹⁹³ Vgl. Bernecker, König Juan Carlos, 163.

Spanien erst möglich zu machen.¹⁹⁴ Ihre politischen Reformen gehen „Hand in Hand mit der Liberalisierung der Gesellschaft“¹⁹⁵, wobei die wirtschaftlichen Entwicklungen der 1960er und 70er Jahre – Urbanisierung, Industrialisierung, internationaler und nationaler Tourismus – den Grundstein zur Modernisierung der *transición*-Gesellschaft legten.¹⁹⁶ Im Zuge der Demokratisierungsmaßnahmen wurde das Verbot über politische Parteien und Gewerkschaften aufgehoben, sodass 1977 die ersten freien Wahlen seit mehr als 40 Jahren stattfinden konnten; im selben Jahr wurde die erste spanische Punkband namens „Kaka de Luxe“ symbolträchtig gegründet. Die Verfassung von 1978 garantierte durch Abschaffung der Zensur und Trennung von Staat und Kirche Presse- und Religionsfreiheit; künstlerische und sprachrechtliche Freiheit (z.B. Katalanisch, Baskisch) wurden verankert, genauso wie die Gleichstellung von Mann und Frau.¹⁹⁷ Dies war vor allem für die weibliche Bevölkerung von Bedeutung, da es u.a. das Ende strafrechtlicher Verfolgung wegen außerehelichem Geschlechtsverkehrs und Verkaufs von Verhütungsmitteln zur Folge hatte.¹⁹⁸ Erwähnenswert ist der damalige Bürgermeister Madrids Enrique Tierno Galván, der sich für die Liberalisierung des Lebens in der Hauptstadt einsetzte, indem er im Franquismus verbotene Volksfeste unterstützte damit „sich die Bevölkerung öffentlich amüsiert“.¹⁹⁹

Der politische Wandel zeigte sich auch in Kunst und Kultur. In den Zeiten der Diktatur waren kulturelle Bereiche wie Film, Musik und Literatur Opfer von Repression und Zensur, die nach dem Tod des Diktators zwar nicht abrupt endeten, aber auf dem Weg zur Abschaffung (im Jahr 1977) immerhin entschärft wurden, mit dem Ergebnis, dass nur mehr zwei ausländische Spielfilme zensiert wurden.²⁰⁰ Das kulturelle Ideal der Freiheit übertrug sich auch auf die Gesellschaft, die Kunst und Kultur in der Folge immer mehr als Ventil für ihre eigenen Bedürfnisse betrachtete. Der „ausgeprägte Freiheitsdrang“ und „die persönliche Ausstrahlung populärer Künstler“ führte dazu,

¹⁹⁴ Vgl. Froidevaux, Gegengeschichten, 470f.

¹⁹⁵ Julia Nolte, Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985 (Frankfurt am Main 2009), 11.

¹⁹⁶ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 11f.

¹⁹⁷ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 11.

¹⁹⁸ Vgl. Karl-Wilhelm Kreis, Zur Entwicklung der Situation der Frau in Spanien nach dem Ende der Franco-Ära. In: Walther L. Bernecker, Josef Oehrlein (Hrsg.), Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur (Frankfurt a. Main 1993) 313-346, 321.

¹⁹⁹ Nolte, Madrid bewegt, 12.

²⁰⁰ Vgl. Javier Tusell, Genoveva García Queipo de Llano, Die Kultur in der Zeit des politischen Umbruchs. In: Walther L. Bernecker, Carlos Collado Seidel (Hrsg.), Spanien nach Franco. Der Übergang von der Diktatur zur Demokratie 1975-1982 (München 1993) 231-247, 233.

dass Kultur immer mehr Anklang in der Gesellschaft fand²⁰¹ und mit der Zeit zu einem „Konsumprodukt für breite Bevölkerungsschichten“ avancierte.²⁰² Konzert- und Ausstellungsbesuche wurden zur üblichen Wochenendbeschäftigung der Bevölkerung, worauf die Politik mit der Schaffung größerer kultureller Freiräume reagierte.²⁰³ Im Jahr 1977 wurde schließlich das Ministerium für Kultur ins Leben gerufen, das zunächst leider wenig Fortschritt aufweisen konnte, da der Mitarbeiterstab fast zur Gänze vom *Movimiento Nacional* übernommen wurde und somit wenig bis gar keine Erfahrung mit dem kulturellen Aufgabenbereichen hatte. Dieses Problem war auch pathologisch für den Posten des Kulturministers, welcher in fünf Jahren fünf Mal mit Politikern, die „entweder keinerlei Interesse für das Ressort aufbrachten oder lediglich aus parteipolitischen Gründen im Kabinett [waren]“, neu besetzt wurde.²⁰⁴

Eines der größten kulturellen Anliegen der *transición*-Politik war die Rückholung der Exilkunst. Der Großteil davon fand in der konservativen UCD-Regierung Adolfo Suárez' statt, in dieser Zeit kamen auch die meisten Exil-KünstlerInnen nach Spanien zurück.²⁰⁵ Höhepunkt war zweifelsfrei die Rückkehr Pablo Picassos Meisterwerk und Sinnbild der Bürgerkriegsgewalt „Guernica“,²⁰⁶ ein Umstand, das dem spanischen Volk einer „Ausöhnung [...] mit sich selbst“ gleichkam.²⁰⁷ Trotz großer Bemühungen fand der gesellschaftliche Wandel erst spät Eingang in die kulturellen Institutionen, da die UCD-Regierungen politischen Reformen Priorität einräumten. Bis Mitte der 1980er Jahre galten die veralteten Kulturgesetze des Franquismus, erst 1985 wurde das „Gesetz über das kulturelle Erbe“ (*Ley de Patrimonio Histórico*) verabschiedet, mit dem „alle nur möglichen Vorkehrungen“ zum Schutz des spanischen Kulturerbes getroffen wurden.²⁰⁸ Dementsprechend spät wurden heute wichtige Kulturinstitutionen wie das *Instituto Cervantes*, die *Filmoteca Nacional*, das *Centro Dramático Nacional* und das *Instituto Nacional del Libro Español* gegründet.²⁰⁹

²⁰¹ Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 232.

²⁰² Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 240.

²⁰³ Vgl. Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 233.

²⁰⁴ Vgl. Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 235.

²⁰⁵ Vgl. Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 238.

²⁰⁶ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 13.

²⁰⁷ Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 239.

²⁰⁸ Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 242.

²⁰⁹ Vgl. Tusell, García Queipo de Llano, Kultur, 243.

3.2 Erinnerungspolitik im Wandel

Kollektive Erfahrungen können in unterschiedlichen Erinnerungen resultieren. Es stellen sich dazu immer die Fragen: *Wer* erinnert? *Was* wird erinnert? *Wie* wird erinnert? Abhängig von den Antworten, lassen sich „unterschiedliche Perspektiven auf die jeweiligen Konstruktionen“ der Erfahrungen schließen – oft beeinflusst von Scham oder Stolz, von Verlieren oder Siegen.²¹⁰ Das Siegergedächtnis bezieht sich auf einen historischen Bezugspunkt, der „das positive Selbstbild stärk[t] und im Einklang mit bestimmten Handlungszielen steh[t]“; und „was nicht in dieses heroische Bild passt, fällt dem Vergessen anheim“.²¹¹ Kein Wunder also, dass Francisco Franco schon in Bürgerkriegszeiten großes Interesse daran zeigte, seine Erinnerungspolitik dahingehend zu steuern, dass der Sieg im Bürgerkrieg Legitimation seiner Herrschaft sein würde.²¹² Nur wenige Tage nach Ausbruch des Krieges begann die *Falange* mit der Entfernung von Straßenschildern, was den Beginn der Auslöschung von Erinnerungen an die republikanische und demokratische Zeit markierte. Ziel war es, eine eigene Identität zu kreieren, die den Ansprüchen der faschistischen Ideologie entsprach, doch dazu musste zunächst die republikanische Vergangenheit gelöscht werden.²¹³ Dies geschah durch die „politische Eroberung von Zeit“, in der die kurz zurückliegende Vergangenheit – die der Zweiten Republik – bewusst vergessen bzw. ausgelöscht wurde um an eine länger zurückliegende, glorreiche Zeit – die des Imperialismus – anknüpfen zu können. Das Regime läutete zudem eine neue Ära mitsamt neuer Zeitrechnung ein: das Siegerjahr 1939 wurde zum Ausgangspunkt der neuen Erinnerungspolitik.²¹⁴ Ein weiterer wichtiger Schritt im Zuge der Eroberung der Erinnerung betrifft – und dies ist besonders spannend angesichts der behandelten Theorien Pierre Noras – den Aspekt „Raum“. Das Franco-Regime beherrschte nicht nur die Erinnerung an die Vergangenheit, sondern löschte auch ganze Erinnerungsorte durch Entfernung und Namensänderungen von Straßennamen, Gebäuden und Denkmälern, um eine „Erinnerung an die Gegenwart“, also an den Sieg durchzusetzen. Das Regime ließ zudem neue bzw. künstliche Erinnerungsorte bauen und erschaffen, sei es in materieller Form wie das *Valle de los*

²¹⁰ Sondergeld, *Spanische Erinnerungskultur*, 54.

²¹¹ A. Assmann, *Der lange Schatten*, 64.

²¹² Vgl. Bernecker, Brinkmann, *Kampf der Erinnerungen*, 151.

²¹³ Vgl. Josefina Cuesta, *Die Erinnerung der Francodiktatur (Spanien 1936-2000)*. In: Bruno Groppo (Hrsg.), *Erinnerung an Diktatur und Verfolgung im internationalen Vergleich (Linzer Konferenz 36, Linz 2000)* 62-89, 62.

²¹⁴ Cuesta, *Francodiktatur*, 63. Vgl. dazu auch Bernecker, Brinkmann, *Kampf der Erinnerungen*, 152f.

Caidos, symbolträchtiges Mausoleum und Francos letzte Ruhestätte, oder abstrakter Form wie religiöse Rituale und politische Veranstaltungen.²¹⁵ Laut Ulrich Winter kann das *Valle de los Caidos* jedoch „niemals als ein *lieu de mémoire* für alle Spanier angesehen werden“²¹⁶, da es einerseits Siegesmal und Herrschaftssymbol der Falangisten ist, andererseits Erniedrigung und Ausgrenzung der gefallenen bzw. zu Zwangsarbeit genötigten Republikanern symbolisiert.²¹⁷

Nach dem Tod des Diktators stand Gesellschaft und Politik vor der großen Frage: verarbeiten, schweigen, verdrängen oder gar vergessen? Viele Gemeinden und Städte, vor allem jene mit sozialistischen oder kommunistischen Stadtverwaltungen, entschieden sich für die Verdrängung und Auslöschung von franquistischer Symbolik. Statuen wurden entfernt und Straßennamen wieder umgeändert um die unmittelbare Vergangenheit zu vergessen.²¹⁸ So kam es auch, dass der erste Jahrestag von Francos Tod von einem anderen Ereignis in den Schatten gestellt wurde. Presse und Bevölkerung widmete ihre Aufmerksamkeit dem bevorstehenden Referendum über die politische Reform²¹⁹, das „entschieden über die zurückliegende Vergangenheit [überwog]“.²²⁰

Vergangenheitsbewältigung zu den Themen Bürgerkrieg und Diktatur schien ein Problem der spanischen Gesellschaft zu sein, da Opfer und Täter sich „aus diversen Gründen nicht öffentlich [damit] auseinandersetzten“.²²¹ In der Regierung überwog der Drang zu politischen Kompromissen. Seit Beginn der *transición* einigte sich die Politik auf eine „Kollektivschuldthese“, nach der alle Konfliktparteien Mitschuld am Bürgerkrieg trugen.²²² Umgemünzt auf die Realpolitik zeigte sich dies in Form von Amnestie, welche unmittelbar nach Francos Tod von König Juan Carlos erteilt wurde. Allerdings war hierfür wahrscheinlich Legitimationstaktik sein Grund, um die Monarchie „mit der Akzeptanz durch alle Spanier und ihrer Versöhnung untereinander

²¹⁵ Vgl. Cuesta, Francodiktatur, 64f.

²¹⁶ Jannis Harjus, Vergangenheitsbewältigung in Spanien. Vom Umgang mit Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien seit 1975 (München 2010), 47.

²¹⁷ Vgl. Harjus, Vergangenheitsbewältigung, 46f.

²¹⁸ Vgl. Cuesta, Francodiktatur, 77f.

²¹⁹ Vgl. Bernecker, Brinkmann, Kampf der Erinnerungen, 230.

²²⁰ Cuesta, Francodiktatur, 79.

²²¹ Harjus, Vergangenheitsbewältigung, 74.

²²² Vgl. Harjus, Vergangenheitsbewältigung, 74.

in Verbindung [zu bringen]“.²²³ Die spanische Gesellschaft blieb dennoch in zwei Lager geteilt: eines, das erinnern und eines, das verdrängen wollte.²²⁴ Das 1977 verabschiedete Amnestiegesetz brachte auch wenig bis keinen Fortschritt für die gesellschaftliche Erinnerungshaltung, da es republikanische und falangistische Verbrechen des Bürgerkriegs und Diktatur gleichsetzte, egal ob es sich um „Funktionäre, die systematisch Menschenrechte im Franquismus verletzten“ oder „Menschen, die nach heutigen Standards friedlich versuchten, einen Regimewechsel vorzunehmen“, handelte.²²⁵ Wie jedoch das Gesetz retrospektiv bewertet wird, hängt von der historiografischen Quelle ab. So meint Jannis Harjus, das Gesetz wurde als „Amnestie für die Republikaner verkauft“ und bezweckte im Grunde aber nur „Straffreiheit für die Verantwortlichen der Diktatur“²²⁶, wohingegen Bernecker und Brinkmann auf die positiven Aspekte hinweisen, wie die Tatsache, dass das Gesetz Ansehen und Glaubwürdigkeit der Regierung verbesserte und ein geeignetes Klima für überparteilichen Konsensdiskurs schaffte.²²⁷ Generell scheiden sich die Historiker-Geister hinsichtlich der Existenz des sogenannten „*pacto de silencio*“, der die spanische Weigerung, sich mit der Vergangenheit um des Friedens willen auseinanderzusetzen beschreibt.²²⁸ Der Historiker Santos Juliá empfindet den Schweigepakt keinesfalls als gesellschaftliches Kollektivphänomen, sondern attestiert ihn nur der Politik.²²⁹ Auch Harjus schließt sich dieser Meinung an und betont, dass sich Literatur und Kino einer „intensiveren Diskussion“ über die Vergangenheit widmeten.²³⁰

Die spanische Demokratie musste sich noch ein weiteres Mal einer Bewährungsprobe stellen, als am 23. Februar 1981 das spanische Militär einen Putschversuch unternahm. Was als Sturz der Demokratie geplant war, resultierte jedoch in ihrer Konsolidierung, „denn im Angesicht der Bedrohung fanden Regierung und Opposition erneut den Schulterschuß [sic] und setzten bei zentralen innenpolitischen Problemen noch einmal auf paktierte Lösungen“.²³¹ Im Oktober 1982 galt die spanische Demokratie schließlich als endgültig etabliert, als das spanische Volk Felipe González' PSOE in die Regierung

²²³ Cuesta, Francodiktatur, 85.

²²⁴ Vgl. Harjus, Vergangenheitsbewältigung, 75.

²²⁵ Harjus, Vergangenheitsbewältigung, 76.

²²⁶ Harjus, Vergangenheitsbewältigung, 76.

²²⁷ Vgl. Bernecker, Brinkmann, Kampf der Erinnerungen, 239.

²²⁸ Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 86f. Vgl. dazu auch Prutsch, Iberische Diktaturen, 195.

²²⁹ Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 89.

²³⁰ Harjus, Vergangenheitsbewältigung, 78.

²³¹ Bernecker, Brinkmann, Kampf der Erinnerungen, 258.

wählte. Die Erinnerungspolitik der Sozialisten unterschied sich überraschenderweise aber nur gering von der seiner Vorgänger. In der 14-jährigen Regierung der PSOE fand Spanien zwar den Weg raus aus der Isolation und zurück in die westliche Welt, reformierte Volkswirtschaft, Sozial- und Schulsystem, doch eine „Reform“ des offiziellen Umgangs mit der Vergangenheit blieb ausständig; Beispiel dafür ist das Ignorieren des 50. Jahrestages des Bürgerkriegsausbruchs 1986²³², nicht nur vonseiten der Regierung, sondern auch vom linken und rechten Politspektrum.²³³ Eine Erklärung für das politische Schweigen zu finden erweist sich bis heute schwierig, wie Birgit Sondergeld festhält:

„Mochte das politische Schweigen in den 1980er Jahren noch auf die Schockwirkung des Putschversuchs von 1981 zurückzuführen sein, so ist vielen Historikern die anhaltende Geschichtsverdrängung seitens der Politik bis in die 1990er Jahre hinein jedoch unerklärlich.“²³⁴

²³² Vgl. Bernecker, Brinkmann, Kampf der Erinnerungen, 258f.

²³³ Vgl. Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 95.

²³⁴ Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur, 96.

4. Die *movida*

4.1 Definition und Merkmale der *movida madrileña*

Wenn man das Wort „movida“ im Wörterbuch nachschlägt, findet man folgenden Eintrag: movido, -a; (foto) verwackelt, (agitado) bewegt, (activo) aktiv, (vivo) lebhaft.²³⁵ Auf semantischer Ebene bedeutet also *movida* nicht das, was man eigentlich darunter versteht – *movida madrileña* bedeutet nicht „Madrider Bewegung“, sondern eher sinngemäß übersetzt „bewegtes Madrid“. Im umgangssprachlichen Gebrauch wird laut Real Academia Española das Substantiv „movida“ als „asunto o situación, generalmente problemáticos“, „juerga, diversión“ und „alboroto, jaleo“ umschrieben.²³⁶ Kombiniert man beide Bedeutungen, so entstehen zwei gegensätzliche Aspekte des Begriffs: das Positive, Lebhafte und das Wilde, Problematische. Beide Pole sind Eigenschaften der *movida*.

Es gibt zwei Theorien, wie die Madrider Phänomene und kulturellen Geschehnisse der 1970er und 80er Jahre zu ihrem Namen *movida madrileña* kamen. Zum einen wird José Manuel Costa, Moderator im staatlichen Fernsehen TVE, genannt, der in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre zum ersten Mal den Begriff *movida madrileña* in seiner Sendung „Musical Express“ verwendete; die Besonderheit daran: „Musical Express“ wurde in Barcelona produziert.²³⁷ Glaubt man dieser Version, so stammte der Name also aus Barcelona und war alles andere als positiv konnotiert, schreibt Julia Nolte: „Der Begriff ‚Movida Madrileña‘ steht dieser Version zufolge in der Tradition der Konkurrenz zwischen der Hauptstadt des franquistischen Zentralstaats und der Hauptstadt Kataloniens“.²³⁸ Als zweiter Namensurheber gilt Radiomoderator und Musikkritiker Jesús Ordovás, der den Begriff bereits Mitte der 1970er als „Bezeichnung für ‚kulturelle Randereignisse‘“ in den Raum stellte um dann in der Folge vom Schriftsteller Francisco Umbral „auf Mainstream-Ereignisse“ erweitert zu werden.²³⁹ Mit der Zeit resultierte diese Erweiterung allerdings in eine wirkungsvolle „Etikettierung“ des Namens „movida madrileña“, in der die „vielfältigen Aktivitäten

²³⁵ Vgl. Pons Kompaktwörterbuch Spanisch. Spanisch-Deutsch Deutsch-Spanisch (Stuttgart 2009), 636.

²³⁶ Vgl. Eintrag „movida“ im Diccionario de la lengua española (Edición del tricentenario) der Real Academia Española; URL <<http://dle.rae.es/?id=PxPwmvV>> (09.05.2017).

²³⁷ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 50f.

²³⁸ Nolte, Madrid bewegt, 51.

²³⁹ Nolte, Madrid bewegt, 51f.

[...] in ein Wort gepresst werden, [...] um sie vermarktungsfähig zu machen“.²⁴⁰ Für viele war dies das Ende der Magie der *movida*: „en el momento en que fue empezar a utilizarlo [el nombre *movida*] para mí desapareció.“²⁴¹ Bis heute verkauft der Aufdruck „Movida“ Nostalgie in Form von CDs, DVDs, Zeitschriften und Büchern.²⁴²

So wie andere sozio-kulturelle Phänomene auch, weist die *movida madrileña* Eigenschaften auf, welche den Zusammenhang zwischen ihr, Madrid und ihre Bedeutung als „regional identity project“ für die Stadt erklären.²⁴³ Innerhalb kürzester Zeit entwickelte sich die Hauptstadt in eine lebendige und moderne Stadt, deren Ziel es war „a new civic identity based on peaceful coexistence and greater cultural participation“ zu schaffen, ein Ziel, für das laut Stapell keine andere Bewegung so gut geeignet gewesen wäre wie die *movida madrileña*.²⁴⁴ Wichtiges Merkmal war der inkludierende Charakter der *movida*, da sie sich nicht als elitäre, gehobene Formierung verstand, sondern eine offene, moderne und aktive Kultur für alle repräsentierte,²⁴⁵ egal ob „madrileños“ oder nicht. So waren zwei der wichtigsten Vertreter der *movida* nicht aus Madrid: Filmemacher Pedro Almodóvar stammt aus der Extremadura und Alaska, Leadsängerin der Band „Alaska y los Pegamoides“, ist gebürtige Mexikanerin.²⁴⁶ Dies zeigte sich auch an der Offenheit gegenüber fremden Einflüssen. So bediente sich die *movida* dem Vorbild der „counterculture“, wie sie schon in den 1960er Jahren in San Francisco²⁴⁷, London oder Woodstock vorzufinden war²⁴⁸ – nur eben mit etwas mehr als einem Jahrzehnt Verspätung und der tieferen Bedeutung eines Befreiungsschlags.²⁴⁹

Dass sich hauptsächlich junge und junggebliebene Menschen ihr anschlossen, mag wohl an der kulturellen und sozialen Praxis der *movida* gelegen haben. Julia Nolte schreibt, dass ebenjenes Merkmal der *movida*, die Jugend(lichkeit) der AkteurInnen, entscheidend für die Subkultur war, da „Jugend eine Phase des Ausprobierens [ist]“ und die *movida* „die Gelegenheit zu [...] Experimenten“ bot, die im Franco-Regime

²⁴⁰ Nolte, Madrid bewegt, 52f.

²⁴¹ Gesprächsprotokoll Ana Curra 2006. Zitiert nach: Nolte, Madrid bewegt, 54.

²⁴² Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 53.

²⁴³ Vgl. Hamilton M. Stapell, Just a Teardrop in the Rain? The *movida madrileña* and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986. In: Bulletin of Spanish Studies 83 (2009) 345-369, 346.

²⁴⁴ Stapell, Teardrop, 347.

²⁴⁵ Vgl. Stapell, Teardrop, 357.

²⁴⁶ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 56.

²⁴⁷ Vgl. Stapell, Teardrop, 345.

²⁴⁸ Vgl. Stapell, Teardrop, 353.

²⁴⁹ Vgl. Stapell, Teardrop, 352.

undenkbar gewesen waren.²⁵⁰ Umso wichtiger war der Spaßfaktor für die AkteurInnen der movida. „[L]as cosas se hacían porque era divertido hacerlas“ sagte Almodóvar über die Motivation des künstlerischen Schaffens.²⁵¹ Spaß bedeutete in der *movida* Abgrenzung vom Erwachsensein und vom Ernst der Vergangenheit, was fälschlicherweise als „Unreflektiertheit, Oberflächlichkeit oder Desinteresse für die innenpolitischen Ereignisse“ interpretiert wurde.²⁵² Weil sie kein Manifest und keine politischen Forderungen formulierte, wurde der *movida* apolitisches Dasein unterstellt, obwohl sie sehr wohl „eine kritische Haltung“ gegenüber der Politik hatte; für die AkteurInnen war es schlichtweg „gleichgültig, ob man eine politische Meinung vertritt oder nicht und, wenn ja, welche“.²⁵³ An der Reaktion auf den Putschversuch lässt sich ihre antipolitische Haltung sehr gut festhalten:

„Auf den Putschversuch vom 23. Februar 1981 reagierten sie wieder mit Protestliedern oder Konzerten, auf denen sie ihre Ablehnung ausdrücken, noch mit Sondernummern ihrer Zeitschriften [...]. Stattdessen verkleiden sie sich als Oberstleutnant Tejero [Drahtzieher des Putschversuches, Anm.] und überfallen Bars wie jener zuvor den spanischen Kongress.“²⁵⁴

Diese „lebhafteste Variante der politischen Karikatur“ ging sogar so weit, dass Tejero zum beliebtesten Faschingskostüm avancierte. Die *movida* verweigerte also keinesfalls die Existenz der Politik, sie lehnte sie nur ab.²⁵⁵ Als im Laufe der Jahre die Stadtpolitik auf den Einfluss der *movida*, den sie auf die Gesellschaft hat, aufmerksam wurde und sie in der Folge als mediale Repräsentation der Stadt instrumentalisierte²⁵⁶, ließ sich ihr antipolitischer Charakter hinterfragen. Auch wenn die AkteurInnen der *movida* selbst nicht aktiv zu ihrer Politisierung beitrugen, lässt sich dies nicht einfach ignorieren: „la producción cultural así agrupada bajo el colectivo La Movida no está ni tan alejada del impulso político como se la ha intentado construir, ni tan desenganchada de la historia [...] como se les quiere ver en retrospectiva“.²⁵⁷

²⁵⁰ Nolte, Madrid bewegt, 55.

²⁵¹ Almodóvar, zitiert nach: Gallero 1991, 119. In: Nolte, Madrid bewegt, 57.

²⁵² Nolte, Madrid bewegt, 58.

²⁵³ Nolte, Madrid bewegt, 59.

²⁵⁴ Nolte, Madrid bewegt, 60.

²⁵⁵ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 60.

²⁵⁶ In diesem Zusammenhang wird besonders oft Bürgermeister Enrique Tierno Galván genannt. Siehe mehr dazu in Kapitel 4.2.2.

²⁵⁷ Cristina Moreias Menor, La realidad in-visible y la espectacularización „(inter)nacionalista“ de la Movida madrileña. El caso de la fotografía. In: IC Información y Comunicación Revista Científica 7 (2010) 119-148, 126f.

Ähnlich wie bei der britischen Punk-Bewegung legte die *movida* keinen Wert auf Professionalismus, sondern lebte vielmehr von Improvisation und Dilettantismus²⁵⁸, um „bestehende künstlerische und soziale Ordnungen“ zu verletzen und „ihre VerfechterInnen“ zu provozieren.²⁵⁹ Das Laienhafte zog sich dabei nicht nur durch die Musik, sondern auch durch viele andere Bereiche, auf die im Kapitel 4.4 näher eingegangen wird. Die *movida* beschränkte sich nicht auf eine Form des Ausdrucks, sondern eroberte sie alle: Aus Literatur (Comics, Fanzines, Zeitschriften), Malerei, Fotografie und Film stammen viele Erzeugnisse²⁶⁰, die auch untereinander miteinander verknüpft sind, da sich die AkteurInnen zwischen den Feldern bewegten und somit Interdisziplinarität praktizierten.²⁶¹

Betrachtet man abschließend alle genannten Merkmale der *movida madrileña*, so lässt sich feststellen, dass sie in jeder Hinsicht grenzüberschreitend war. Sie überschritt und verletzte die Grenzen der eigenen Fähigkeiten, der Stadt Madrid, der bürgerlichen Ordnung, der Gattungen und der Politik, und erweiterte sie in der Folge – und genau „hierin besteht das Innovationspotential der Movida“.²⁶²

4.2 Die Periodisierung der *movida*

Die *movida madrileña* lässt sich grob in drei Phasen einteilen. Die erste Phase umspannt den Beginn der Bewegung bis hin zur „Explosion im Untergrund“ (1977-1980), in der zweiten Phase erreicht die *movida* den Zenit ihrer Existenz (1980-1985) um sich schließlich in der dritten Phase (ab 1986) einerseits innerhalb Spaniens aufzuspalten und in verschiedene Richtungen weiterzuentwickeln²⁶³, andererseits um den internationalen Durchbruch und Kommerzialisierung zu erreichen.²⁶⁴ Laut Martina Sturm vergleicht der spanische Historiker Carlos J. Ríos den Verlauf der *movida* mit den menschlichen Lebensphasen. Die Zeit von Francos Tod 1975 bis zur Zensurabschaffung 1977 stellt

²⁵⁸ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 56.

²⁵⁹ Nolte, *Madrid bewegt*, 62.

²⁶⁰ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 63.

²⁶¹ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 57.

²⁶² Nolte, *Madrid bewegt*, 63f.

²⁶³ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 64.

²⁶⁴ Vgl. Petra Pimminger, *Historisch-kulturelle Aspekte der Movida Madrileña (1978-85)* (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2001), 21.

die „Schwangerschaft“ dar, die Phasen eins und zwei der oben genannten Periodisierung entsprechen dem Erwachsenendasein, das ab 1985 vom Lebensabend abgelöst wird.²⁶⁵

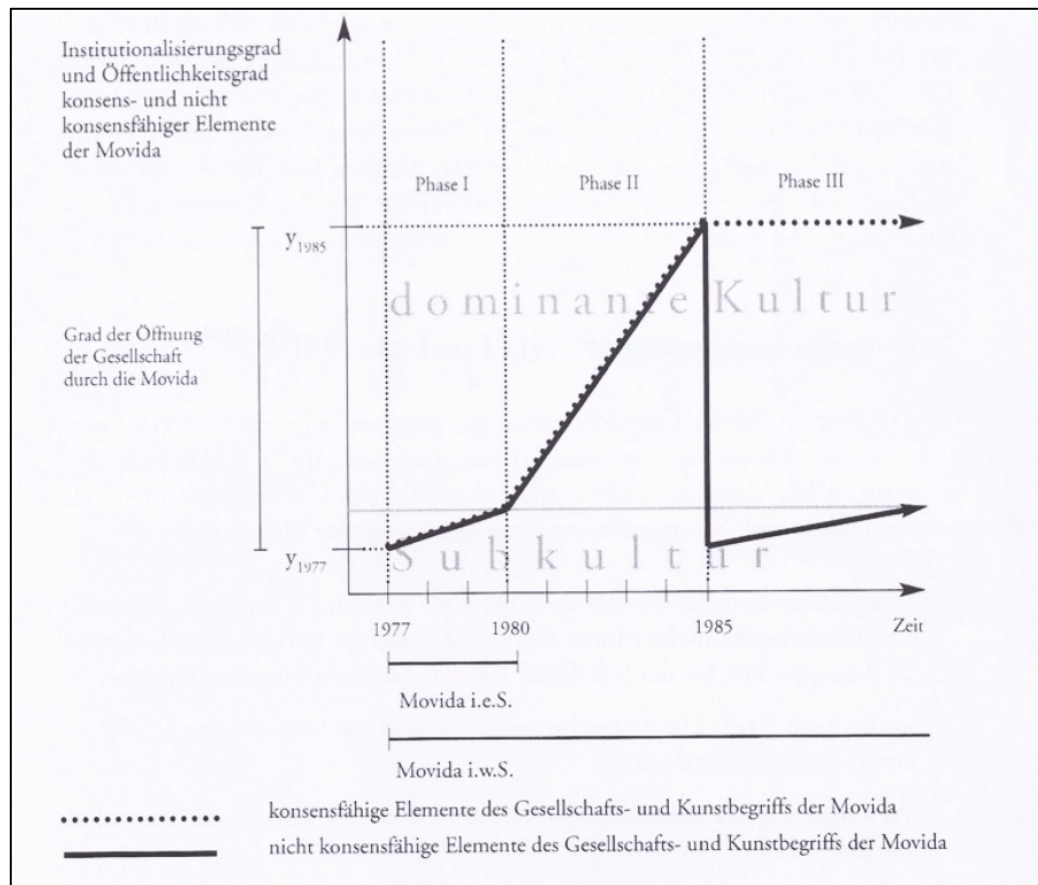


Abbildung 3: Graphische Darstellung der drei Entwicklungsphasen der movida madrileña. Quelle: Nolte, Madrid bewegt, 71.

Die Inhalte der *movida*, im Graphen durch eine gepunktete und eine durchgehende Linie dargestellt, unterschieden sich in konsensfähige, also gesellschaftlich akzeptierte Elemente wie das wilde Nachtleben und die hohe Toleranz gegenüber der Homosexuellenszene, und nicht konsensfähige, also gesellschaftlich nicht geduldete Elemente. Dazu gehörten der öffentliche Konsum von Drogen, sadomasochistische Praktiken und die Transvestitenszene. Wie man der Grafik entnehmen kann, verlassen beide Arten des Inhalts im Jahr 1980 die subkulturelle Ebene und werden für eine kurze Dauer gesellschaftsfähig. Nach 1985 bleiben die konsensfähigen Elemente in der gesellschaftlich dominanten Kultur, wohingegen die nicht konsensfähigen Elemente wieder in der Subkultur abtauchen.²⁶⁶ In dieser Zeit, Phase 2, befand sich die Bewegung

²⁶⁵ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 49f.

²⁶⁶ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 70f.

am Höhepunkt, weshalb viele AkteurInnen der Meinung waren, dass die ursprüngliche, subkulturelle *movida* zu diesem Zeitpunkt bereits ihr Ende gefunden hat – daher spricht man von der *movida* im engeren Sinne (Movida i.e.S., 1977-1980) und der *movida* im weiteren Sinne (Movida i.w.S., 1977-1985 und darüber hinaus).²⁶⁷

4.2.1 1977-1980: Die Anfänge

Es gibt viele Theorien über den Anfangspunkt der *movida*. Für Jesús Ordovás begann die *movida* im Jahr 1978 mit einem Rockwettbewerb²⁶⁸, Musiker und Journalist Moncho Alpuente nennt die Feierlichkeiten vom 2. Mai im Jahr 1976, als sich ein Pärchen auf der Plaza dos de Mayo in Malasaña vor versammelten Zuschauern komplett auszog.²⁶⁹ Fabio McNamara, einer der Hauptakteure der *movida*, sah gemeinsam mit Pedro Almodóvar den Beginn wiederum in der Schwulenszene im Jahr 1975, zur Zeit als sich in Großbritannien die Punkbewegung etablierte.²⁷⁰ Einig ist man sich aber darüber, dass durch die „Einführung der Demokratie [im Jahr 1977 wegen erster freien Wahlen, Anm.] der Freiraum geschaffen wird, in dem sich die Movida entfalten kann“.²⁷¹

Haupteinfluss waren die Städte New York und London, welche die AkteurInnen der *movida* immer wieder bereisten um sich neue Inspiration und die trendigsten It-Pieces wie Mode und Schallplatten zu verschaffen, um dann selbst einen Stand am Madrider Stadtmarkt Rastro zu betreiben.²⁷² So kam es, dass sich „el núcleo duro“, der harte Kern der *movida*, fand, der sich aus den MusikerInnen Carlos Berlanga, Nacho Canut, Alaska, Ana Curra Fabio McNamara, Pedro Almodóvar, El Zurdo, Eduardo Benavente und Capi, den Künstlern Costus und Ceesepe, den Fotografinnen Ouka Lele, Pablo Pérez Mínguez und Alberto García Alix, und der Journalistin Paloma Chamorro

²⁶⁷ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 73.

²⁶⁸ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 64.

²⁶⁹ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 50f.

²⁷⁰ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 51.

²⁷¹ Nolte, Madrid bewegt, 65.

²⁷² Vgl. Pimminger, Movida, 12.

zusammensetzte.²⁷³ Treffpunkte waren das Theater Martín und die Bars El Sol, Rock-Ola, Pentagrama und La Vía Láctea.²⁷⁴

In dieser ersten Phase der Bewegung ging es darum, ein „neues kulturelles Panorama“²⁷⁵ zu schaffen, aus dem sich eine Subkultur mitsamt eigenen Codes wie Kleidungsstil, Vokabular und Verhaltensweisen entwickelte.²⁷⁶ Die Bewegung hatte in dieser Form noch keinen offiziellen Namen, nur der Begriff „la nueva ola“ wird in diesem Zusammenhang genannt.²⁷⁷

4.2.2 1980-1985: Die *movida* am Höhepunkt

Angekommen im neuen Jahrzehnt erreichte die *movida* den Zenit ihrer Existenz. Als der Name der *movida* zum ersten Mal auftauchte²⁷⁸ wurde sie „greifbar und vermarktbar“, was jedoch nicht nur Medien und Politik für sich nützten, sondern auch die AkteurInnen der *movida* selbst.²⁷⁹

In den 1970er Jahren noch eine Subkultur, trat die *movida* von nun an immer mehr in den Fokus von nationalen und internationalen Medienoutlets. Unabhängige Radiosender spielten die Musik der *movida*, 1983 schaffte sie sogar den Sprung ins staatliche Fernsehen TVE mit der Musiksendung „La Edad de Oro“, präsentiert von *movida*-Mitglied Paloma Chamorro. Internationale Zeitungen und Zeitschriften wurden auf die kulturellen Vorkommnisse aufmerksam und druckten Artikel im Rolling Stone, Newsweek, Le Monde und The New York Times.²⁸⁰ Diego Manrique schrieb über das Medieninteresse: „Puede que ni la muerte de Franco ni la transición convocaran en España a tantos periodistas, equipos de televisión, cazadores de tendencias“.²⁸¹

²⁷³ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 143.

²⁷⁴ Vgl. Pimminger, Movidá, 13f.

²⁷⁵ Nolte, Madrid bewegt, 65.

²⁷⁶ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 66.

²⁷⁷ Vgl. Pimminger, Movidá, 13.

²⁷⁸ je nachdem welcher Namenstheorie man Glauben schenkt; siehe Kapitel 4.1.

²⁷⁹ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 66.

²⁸⁰ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 66.

²⁸¹ Diego A. Manrique, Lo que hicimos con la movida. In: El País Semanal 1492 (1.5.2005) 44-48, zitiert nach: Nolte, Madrid bewegt, 67.

Auch die (Stadt-)Politik wusste wie sie mittels der *movida* ihre Popularität steigern konnte. 1979 gewann die PSOE die Kommunalwahlen und stellte den Madrider Bürgermeister Enrique Tierno Galván, dem „a project to physically rehabilitate the capital and return a sense of pride to madrileños“ am Herzen lag.²⁸² Durch seine liberale Art die Stadt zu führen, distanzierte er Madrid zusehends von seiner autoritären Vergangenheit und animierte die Bürger zu einer aktiveren Auseinandersetzung mit ihren demokratischen Rechten.²⁸³ Unter Tierno Galván, auch „Vater der *movida*“ genannt²⁸⁴, fanden Gratiskonzerte, Musikwettbewerbe und Ausstellungen statt, allesamt über oder in Kooperation mit der *movida*.²⁸⁵ In Erinnerung blieb auch seine tolerante Einstellung gegenüber Drogenkonsum, die er beläufig bei einem Event im Palacio de Deportes offenbarte: „[A] colocarse, y el que no esté colocado, que se coloque.“²⁸⁶ Der PSOE-Regierung unter Felipe González kam die Popularität der *movida* nur Recht, benutzte die Partei sie als Aushängeschild für ein modernes, neues Spanien, „nicht zuletzt auch deshalb, weil man Anwärter auf die Mitgliedschaft in der Europäischen Gemeinschaft war.“²⁸⁷ Da die Politik die kulturellen Güter der *movida* nun für sich reklamierte und als „offizielle Kultur“ vermarktete, ging der authentische Charakter der Bewegung verloren. Aus diesem Grund war für viele Protagonisten die *movida* zu diesem Zeitpunkt – also im engeren Sinne²⁸⁸ – bereits vorbei.²⁸⁹

In der zweiten Phase fand auch erhöhter Kulturbetrieb und die Institutionalisierung der *movida* statt. Den AkteurInnen war es nun möglich ihre Erzeugnisse zu vermarkten und so ihre kulturellen Aktivitäten als Vollzeitjob aufzunehmen. Diese neue Tendenz des „Lebenseinstellung-wird-zum-Beruf“ zeigte sich vor allem an der explodierenden Zahl neu gegründeter Bands zu Beginn der 1980er.²⁹⁰ Die *movida* institutionalisierte sich aber auch selbst, indem Zeitschriften wie „La Luna de Madrid“ und das Rock-Ola

²⁸² Stapell, Teardrop, 346.

²⁸³ Vgl. Stapell, Teardrop, 348.

²⁸⁴ Vgl. Pimminger, Movidia, 36.

²⁸⁵ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 67.

²⁸⁶ Nolte, Madrid bewegt, 67f. Siehe auch ebenda, 139. Enrique Tierno Galván sagte dies auf einem Musikfestival im Palacio de Deportes; laut Real Academia Española bedeutet colocarse einerseits „poner a alguien o algo en su debido lugar“, andererseits umgangssprachlich auch „ponerse bajo los efectos del alcohol o de una droga“ – welche Bedeutung Tierno Galván meinte sei dahingestellt. Vgl. Eintrag „colocarse“ im Diccionario de la lengua española (Edición del tricentenario) der Real Academia Española; URL <<http://dle.rae.es/?id=9p46KCK>> (16.05.2017).

²⁸⁷ Cordula Rabe, Pedro Almodóvar. Nachfranzösisches Spanien und Film (Alfeld/Leine 1997), 67.

²⁸⁸ Siehe Grafik im Kapitel 4.2.

²⁸⁹ Vgl. Rabe, Almodóvar, 67.

²⁹⁰ Vgl. Sturm, Movidia Madrileña, 53f.

gegründet wurden. Zusammen mit „Edad de Oro“ waren sie die Pfeiler der *movida*, über die sie sich definierte und abhängig machte. Umso tragischer war es als sich 1985 die Schließung dieser drei Aktionsräume und damit das Ende der Bewegung anbahnte.²⁹¹

4.2.3 Ab 1985: Das Ende der *movida*?

Mit der politischen und marketingtechnischen Ausbeutung schien das Ende der *movida* besiegelt, da man ihr Anarchismus, Experimentierfreude, Chaos und Spontaneität nahm; in anderen Worten genau das, was sie auszeichnete und so besonders machte.²⁹² Kleine, unabhängige Plattenlabels wurden von großen Multikonzernen aufgekauft, „La Luna“ stand kurz vor der Einstellung und „Edad de Oro“ gehörte bereits der Vergangenheit an – nichts war mehr so wie es anfangs war.²⁹³ Auch die AkteurInnen der *movida* begannen im Verlauf der Bewegung einen neuen Lebensabschnitt. Viele von ihnen waren letztlich der Ansicht, dass es durchaus legitim war wegen ihrer Kunstwerke entlohnt zu werden²⁹⁴ – ein Gedanke, der 1977 noch unvorstellbar war.²⁹⁵ Darüberhinaus erreichten sie ein gewisses Alter, in dem Rebellion und Party an Signifikanz verlor. Mit der heranwachsenden nächsten Generation verschwand zudem „die dringende Notwendigkeit, Verpaßtes [sic] oder bislang Verbotenes nachzuholen, gegen Regeln zu verstoßen oder Grenzen zu überschreiten [...]“²⁹⁶, da sie die erste Generation war, die ohne Franco aufwuchs. Der Konsum harter Drogen und die Verbreitung von HIV wurden zu einem immer größer werdenden Problem, das die *movida*-AkteurInnen angesichts der vielen Todesopfer nicht mehr ignorieren konnten.²⁹⁷ Gegen Ende der Bewegung zog es viele über die Stadtgrenzen Madrids hinaus und brachen damit mit einem weiteren *movida*-Merkmal. Alaska ging mit ihrer Band „Alaska+Dinarama“ auf Spanientour und das Künstler-Duo Costus löste ihr berühmtberühmtes Quartier Casa Costus in der Calle de la Palma 14 in Malasaña

²⁹¹ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 69.

²⁹² Vgl. Rabe, Almodóvar, 68.

²⁹³ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 55.

²⁹⁴ Vgl. Pimminger, Movida, 24.

²⁹⁵ Ein Hauptmerkmal der *movida* war Dilettantismus – die *movida* zum Beruf zu machen, sie zu professionalisieren, widerspricht folglich ihrem eigenen Charakter. Siehe Kapitel 4.1.

²⁹⁶ Rabe, Almodóvar, 68.

²⁹⁷ Vgl. H. Rosi Song, William Nichols, Introduccion. „El futuro ya estuvo aquí“. In: Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies 13 (2009) 105-111, 108.

auf.²⁹⁸ Der Tod von Bürgermeister und „Held der Bewegung“ Enrique Tierno Galván Anfang 1986 war schließlich der letzte Faktor, der zum Ende beitrug.²⁹⁹

Wie Petra Pimminger schreibt, werden die Jahre nach der *movida* mit dem Begriff „pos-movida“ bezeichnet. Die Bezeichnung stieß aber auf breite Ablehnung, da man „in den ‚Post-Movida‘ Jahren selbst [...] nichts mehr von der Movida wissen [wollte]“. ³⁰⁰ So machte Moncho Alpuente mit seinem Artikel, der in der *movida*-Zeitschrift „Madrid me mata“ im April 1985 erschien und den Titel „La Movida de Madrid: Todo era mentira“ trug, eine klare Ansage.³⁰¹

Die *movida* verschwand aber nicht einfach von einem Tag auf den anderen. Obwohl sich der wilde Lebensstil mit seinen nicht konsensfähigen Elementen wieder in den Untergrund verschob, blieb die *movida* weiterhin in Malerei, Fotografie, Musik und Film sichtbar. Bis weit in die 2000er Jahre blieben einige AkteurInnen aktiv, wie zum Beispiel Ouka Lele, Alberto García Alix³⁰² und Alaska³⁰³. Prominentestes Beispiel ist aber Pedro Almodóvar, der im Jahr 2000 mit „Todo sobre mi madre“ den Oscar für den besten fremdsprachigen Film und 2002 den Oscar für das beste Originaldrehbuch für „Hable con ella“ gewann.³⁰⁴

²⁹⁸ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 69.

²⁹⁹ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 50. Zum Todesjahr Tierno Galván vgl. Pimminger, Movida, 36.

³⁰⁰ Pimminger, Movida, 25.

³⁰¹ Vgl. Pimminger, Movida, 25. Besagte Ausgabe: Madrid me mata MMM 7 (April 1985).

³⁰² Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 70.

³⁰³ Der heutigen Generation ist Alaska wohl eher wegen ihrer Realityshow „Alaska y Mario“ auf MTV España bekannt. In der Show wird dokumentiert, wie sie ihr Leben mit Ehemann Mario mehr oder weniger meistert. MTV España beschreibt die Show wie folgt: „Alaska & Mario es un reality al estilo del famosísimo ‚Los Osbournes‘ donde los espectadores pueden ver lo que nunca imaginaron de una de las parejas más famosas y provocativas de España. [...] Seguimos a Alaska y Mario en su fabulosa, loca y emocionante vida“. Siehe Website MTV España „Alaska y Mario“, URL <<http://www.mtv.es/programas/alaska-mario/tik4kf>> (16.05.2017). Eine kritische Auseinandersetzung von „Alaska y Mario“ siehe Duncan Wheeler, All her Friends call her Alaska. The Cultural Politics of Locating Olvido Gara in and beyond Madrid's Movida. In: Journal of Spanish Cultural Studies 17 (2016) 361-383.

³⁰⁴ Siehe International Movie Database (IMDb) Einträge zu Pedro Almodóvar (URL <<http://www.imdb.com/name/nm0000264/>> [16.05.2017]), zu „Todo sobre mi madre“ (URL <http://www.imdb.com/title/tt0185125/awards?ref=tt_awd> [16.05.2017]), zu „Hable con ella“ (URL <http://www.imdb.com/title/tt0287467/awards?ref=tt_awd> [16.05.2017]).

4.3 Soziale Praxis der *movida*

4.3.1 Kleidung und Sprache

Bewegungen und Subkulturen kommunizieren über spezielle Codes, die sie miteinander verbinden und von Nicht-Eingeweihten nicht verstanden werden. Elemente, die von einer Gruppe geteilt werden, haben einen gruppenbildenden, inkludierenden Effekt auf die Teilnehmer der Gruppe, die sich dadurch bewusst vom Rest der Gesellschaft abgrenzen möchte.³⁰⁵ Im Falle der *movida* war der wohl auffälligste Code die Mode. Sie diente nicht nur der künstlerischen Selbstinszenierung, durch die ein individuelles Image und (vor allem in der zweiten Phase) Vermarktung ebenjenes Images bzw. Looks maximiert wurde³⁰⁶, sondern auch der sozialen Abgrenzung, indem man seine Überzeugungen mittels eines „vestimentären Codes“ offen zur Schau stellte³⁰⁷. Dem Look der AkteurInnen wurde dermaßen Bedeutung beigemessen, dass zum Beispiel „die Entscheidung gegen eine bestimmte Art von Hose gleichzeitig die Ablehnung der Gesellschaft [war]“. ³⁰⁸ Einen großen Einfluss auf die spanische Jugend hatte die britische Punkbewegung. Obwohl die britischen Punks ihrem spanischen Counterpart in ihrer Optik sehr ähnelten, handelte es sich laut Martina Sturm um zwei grundverschiedene Bewegungen. Die britischen Punks fanden ihre Basis in der unzufriedenen, von der Wirtschaftskrise gebeutelten Arbeiterklasse – dementsprechend wütend und aggressiv war ihre Musik und politische Einstellung. Die Anhänger der Madrider Punkbewegung kamen hingegen aus der mittleren und oberen sozialen Schicht, waren also gesellschaftlich und finanziell besser gestellt, wodurch sie sich Reisen ins Ausland leisten konnten.³⁰⁹ Dies war ausschlaggebend für den Look der *movida*, da die Ressourcen knapp waren: „Es que aquí [en Madrid] no podías encontrar ni esmalte negro ni ropa“³¹⁰, aus diesem Grund bemalten sie ihre Fingernägel mit schwarzem Edding und entwarfen ihre Kleidung selbst³¹¹ oder verschafften sich Kleidung und Accessoires auf ihren Reisen.³¹² Einen auffälligen, punkigen Look zu haben war allerdings keine Voraussetzung für die „Aufnahme“ in die *movida*. Vielmehr

³⁰⁵ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 138.

³⁰⁶ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 110-112.

³⁰⁷ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 131f.

³⁰⁸ Nolte, Madrid bewegt, 132.

³⁰⁹ Vgl. Sturm, Movidá Madrileña, 63.

³¹⁰ Gesprächsprotokoll des Interviews mit Ana Curra vom 24.5.2006 (Madrid/Passau). Zitiert nach: Nolte, Madrid bewegt, 134.

³¹¹ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 134.

³¹² Vgl. Pimminger, Movidá, 12.

stand es den AkteurInnen offen, wie und was sie tragen wollten, eine Festlegung auf einen bestimmten Stil gab es nicht. Jede/r konnte tragen was er oder sie mochte und konnte mit den verschiedenen Stilrichtungen spielen, wenn er/sie das als individuelles Bedürfnis empfand.³¹³ So kam es oft vor, dass sich Leute „an einem Wochenende im Punkstil kleideten, um dann auf der nächsten Party im Stil der Gothics oder der Mods aufzutauchen“.³¹⁴

Auch die Sprache der *movida* diente der Bildung von Gruppengefühl, aber auch der Abgrenzung nach außen. Anders als im vestimentären Code, der eine Subkultur nochmal in einzelne tribus³¹⁵ teilen kann (z.B. Punks, Mods, Hippies etc.), wird die Sprache von der gesamten Subkultur gesprochen und verstanden. Das umgangssprachliche Vokabular der *movida* umfasste hauptsächlich Wörter und Redewendungen zum Themengebiet Drogen, da sie ein großer Bestandteil des alltäglichen Lebens der AkteurInnen waren.³¹⁶ Im Zuge der Schaffung eines eigenen subkulturellen „Slangs“ wurden bestehende Wörter mit einer neuen Konnotation belegt, sodass für Eingeweihte die Bedeutung doppeldeutig und für Außenstehende eindeutig war. In diesem Zusammenhang lässt sich die Szene von Tierno Galván im Palacio de Deportes³¹⁷ neu bewerten – die Frage, die sich (bis heute) stellt, ist nämlich, ob Tierno Galván sich der Doppeldeutigkeit bewusst war oder nicht.³¹⁸ Ungeachtet dessen engagierte sich Tierno Galván stets um eine enge Beziehung zur *movida*, indem er eben ihre Sprache verwendete und ihr auf diese Weise nah war. Wenn sich aber ein Vertreter der dominanten Kultur, wie Tierno Galván es war, den subkulturellen Jargon aneignet, so hat dies zum Nachteil, dass die Sprache der *movida* Exklusivität und in der Folge die Funktion der Abgrenzung verlor. Nach und nach wanderten Wörter und subkulturelle Code-Elemente (Kleidung, Frisuren) der *movida* in den dominanten, oberflächlichen Bereich der Gesellschaft, wodurch sich die *movida* immer wieder provoziert fühlte und neue Codes und Wörter erfand. Diesen ewigen Zyklus nennt Dick Hebdige „cycle of resistance and defusion“ und erklärt damit, dass die bürgerliche Gesellschaft

³¹³ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 136.

³¹⁴ Sturm, Movida Madrileña, 66.

³¹⁵ Julia Nolte versteht unter tribus „Stämme der urbanen Lebenswelt“ wie Mods, Rocker, Punks und Heavies, die zusammen *einer* Subkultur angehören (in diesem Falle der *movida*), sich aber untereinander in Kleidungsstil und Haarmode unterscheiden und voneinander abgrenzen. Siehe dazu Nolte, Madrid bewegt, 130. Siehe auch Pimminger, Movida, 73.

³¹⁶ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 138f.

³¹⁷ Siehe Kapitel 4.2.2.

³¹⁸ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 139.

subkulturelle Elemente nur dann akzeptiert, wenn sie sich ihrer „unwholesome connotations“, also den nicht konsensfähigen Konnotationen, entledigt; erst dann „the style becomes fit for public consumption“.³¹⁹

4.3.2 Drogen und Sexualität

Das Verhalten der *movida* wurde stark vom Konsum von Alkohol und Rauschmittel dominiert. In der Casa Costus, Hauptquartier der *movida*, wurde regelmäßig in der Gruppe Heroin und Opium genommen, da es schlichtweg niemanden gestört hat und es die Gruppe, den harten Kern der *movida*, enger zusammenschweißte.³²⁰ Obwohl Drogenkonsum keine Bedingung darstellte um zur *movida* zu gehören³²¹, war ihr Rauschmittelkonsum in den 1980er Jahren dennoch enorm. Der Drogenrausch war für die AkteurInnen wie eine Flucht vor dem Bürgerlichen, vor der Realität; indem man möglichst viele Regeln brach, entsprach man dann doch irgendwie dem Bild des authentischen, draufgängerischen *madrileño*. Aus diesem Grund spielten Drogen eine wichtige Rolle für die Erzeugnisse jenes Jahrzehnts. Direkte Anspielungen in Liedtexten und Filmen waren Usus: Fabio McNamara besang Amphetamine in „Rock de la farmacia“³²² und Pedro Almodóvar ließ seine Protagonistinnen aus „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ auf dem Sofa Kokain schnupfen – Drogen zu konsumieren war zur Selbstverständlichkeit geworden.³²³ Bis 1982 war laut Ana Curra angeblich die halbe Stadt drogenabhängig, was auch einige Todesopfer mit sich zog. Häufige Todesursachen waren Überdosen, Autounfälle und AIDS, da den *movida*-AkteurInnen die Gefahr, die von Drogenkonsum ausgeht, nicht bewusst war.³²⁴

Der Konsum von Cannabis galt schon zu Zeiten Francos als „ungefährlich und moralisch vertretbar“ und wurde deshalb „stillschweigend toleriert“. Das Bild des Joint rauchenden Jugendlichen auf den Straßen Madrids gehörte bis in die 1980er hinein zum

³¹⁹ Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* (London/New York 2002). Zitiert nach: Nolte, *Madrid bewegt*, 140.

³²⁰ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 141.

³²¹ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 141f.

³²² Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 149.

³²³ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 86.

³²⁴ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 150.

Alltag, da Cannabis ein gängiges Mittel der Jugendlichen wurde um ihre Nonkonformität zum Ausdruck zu bringen.³²⁵

Nach dem Ende der Franco-Diktatur begann eine sexuelle Revolution, welche laut Martina Sturm die SpanierInnen „desmadre sexual“, also sexuelles Chaos, nannten und sich durch „a lack of fixity of gender, fluidity and playing with identity“³²⁶ kennzeichnete. Was früher verpönt und verboten war, begann sich nun zu etablieren: Sex Shops und Bordelle öffneten ihre Türen, Sexfilme unterlagen nicht mehr der Zensur. Die sozialistische Regierung bemühte sich darum den modernisierenden Prozess zu beschleunigen „um dem kulturellen und sozialen Anachronismus des Landes ein Ende zu bereiten“ unter dem es seit Francos Tod litt.³²⁷ Die AkteurInnen der *movida* taten dies auf ihre Weise, indem sie mit den gängigen Geschlechterrollen und der Sexualmoral des Franquismus brachen und sich zum Teil selbst neu erfanden. So wurde zum Beispiel Fabio McNamara als Lederrock und zu viel Schminke tragender Transvestit zur urbanen Legende und Aushängeschild der Schwulenszene.³²⁸ Auch die weiblichen *movida*-Mitglieder bekämpften sexistische Geschlechterrollen durch ihre offen zur Schau gestellte Sexualität, die sie mit ihrer Kleidung und Körpersprache ausdrückten. Nach 36 Jahren der Unterdrückung war dies ein klares Signal dafür, dass die Frauen der *movida* „selbstbewusst und selbstbestimmt [agierten] und damit das Modell einer Frau [lebten], die im Franquismus nicht existieren durfte“.³²⁹ Die *movida* war somit ihre ganz persönliche emanzipatorische Revolution.³³⁰

³²⁵ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 84.

³²⁶ Kostis Kornetis, „Let’s get laid because it’s the End of the World!“. Sexuality, Gender, and the Spanish Left in late Francoism and the Transición. In: *European Review of History: Revue européenne d’histoire* 22 (2015) 176-198, 192.

³²⁷ Sturm, *Movida Madrileña*, 80.

³²⁸ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 151.

³²⁹ Nolte, *Madrid bewegt*, 152.

³³⁰ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 186.

4.3.3 Madrid als Schauplatz

Bereits in den 1950er Jahren kristallisierte sich heraus, dass Madrid früher oder später der Nabel der spanischen Welt sein würde. Aufgrund der wirtschaftlichen Krise zogen immer mehr Spanier von der Provinz in die Hauptstadt und verwandelten sie dadurch in einen demografischen Schmelztiegel der sozialen Schichten, wo man sich ausleben und experimentieren konnte.³³¹ Als 1975 Franco starb und die Demokratie durch freie Wahlen gefestigt wurde, atmeten die BürgerInnen der Stadt auf, wie Moncho Alpuente beschreibt:

„Im Mai 1976 konnten die Madrilenen endlich wieder ihre lokalen Feste feiern und Körper und Geist wollten marcha. Plötzlich entdeckten sie Sex, Drogen und Rock’n Roll mit der Wildheit Neubekehrter. Die Straßen von Madrid luden sie ein, zu rauchen und zu trinken. Im Retiro-Park und auf der Plaza 2 de Mayo trafen sich Punks und Avantgarde-Maler, Comic-Zeichner und Hippiekleidungs-Verkäufer, Transvestiten von San Ildefonso und Philosophiestudenten. Von den Wolkenkratzern Manhattans aus schauten die neidisch auf Madrid, die das Babel für ihre Trans-Avantgarde suchten: in Madrid raucht man mehr und das Nachtleben ist billiger. Noch dazu sagen das auch die New York Times.“³³²

Obwohl die Stadt demografisch unterschiedliche Viertel hatte – bildungs- und einkommensstarke Viertel waren Chamartín, Salamanca, Retiro, bildungsschwache und ärmere Viertel waren Puente Vallecas und Villaverde – schaffte es die *movida* soziale Grenzen durch die Wahl ihrer Aktionsräume aufzulösen. Hauptschauplatz war zwar zumeist das Zentrum der Stadt; trotzdem legten viele AkteurInnen Wert darauf, Räume zu wählen, in denen Begegnung und Austausch zwischen Leuten möglich war, die einen unterschiedlichen Background aber ein gemeinsames Interesse, nämlich die *movida*, hatten. So ein Ort war zum Beispiel das Rock-Ola in Chamartín. In einem besseren Stadtteil gelegen, zog es dennoch Menschen unterschiedlichster Art an, egal ob Jugendliche oder Erwachsene, homo- oder heterosexuell – das, was sie verband, war die *movida*.³³³

Für Almodóvar war Madrid die spannendste Stadt der Welt, weswegen er sie in seinem Film „*Laberintos de Pasiones*“ aktiv einarbeitete. Er übertrug das Leben in Madrid auf

³³¹ Vgl. Rabe, Almodóvar, 69.

³³² Moncho Alpuente, in: La Luna de Madrid 3 (1984). Zitiert nach: Pimminger, Movidita, 117f.

³³³ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 159.

seine Figuren, die „den Gestalten des damaligen Madrider Straßenmilieus nachempfunden [waren]“, und ließ sie an bekannten Madrider Szenetreffpunkten, wie auf dem Rastro, flanieren. Diese „Identifizierung der [...] AkteurInnen mit ihrer Stadt“ ist eine Besonderheit der *movida*, denn Madrid als Aktionsraum wird nicht nur reflektiert, sondern auch integriert.³³⁴

4.4 Künstlerische Praxis der *movida*

Traditionelle Berufsbezeichnungen lassen sich nicht auf die *movida* anwenden, da ihr Merkmal es ist, Grenzen der Kunst zu überschreiten und interdisziplinär neu zu verbinden. Die AkteurInnen leisteten hierbei ganze Arbeit, sich in möglichst vielen Kunstformen auszudrücken.³³⁵ Alaska war Bandmitglied in diversen Bands („Kaka de Luxe“, „Alaska y los Pegamoides“, „Alaska+Dinarama“), zugleich wirkte sie bei „La Luna“ mit und stand Modell für Ouka Lele. Dasselbe galt für Pedro Almodóvar, welcher heute ausschließlich für seine hervorragenden cineastischen Leistungen bekannt ist; Almodóvar war aber in mehreren verschiedenen Gattungsformen der *movida* aktiv. Er war Sänger in der Formation „Almodóvar&McNamara“, Regisseur der Filme „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ (1980) und „Laberinto de Pasiones“ (1982), und Kolumnist bei der Zeitschrift „La Luna de Madrid“. ³³⁶ Gemeinsam schufen sie interdisziplinäre Werke, zu denen jede/r einzelne ihre Kunstform(en) beisteuerte.³³⁷

Eine Aufzählung der KünstlerInnen und ihrer Leistungen scheint somit wenig zielführend – aus diesem Grund widme ich mich im nächsten Kapitel einer übersichtlicheren Analyse der wichtigsten Ausdrucksbereiche und deren gattungsübergreifenden Projekte der *movida*.

³³⁴ Nolte, Madrid bewegt, 124f.

³³⁵ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 76.

³³⁶ Siehe Übersicht der KünstlerInnen und Werke der *movida*: Nolte, Madrid bewegt, 217-219.

³³⁷ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 88.

4.4.1 Literatur, Zeitschriften, Fanzines

In den Jahrzehnten nach Francos Tod veränderte sich die spanische Literaturindustrie grundlegend. Bis 1977 noch durch Zensur kontrolliert, konnten nun Herausgeber, Schriftsteller und Drehbuchautoren weitgehend selbstbestimmend auf dem Literaturmarkt agieren. Der gesellschaftliche und kulturelle Drang nach Freiheit, Modernisierung, Grenzüberschreitung und Nachholen des Verpassten schlug sich auch auf Literatur und Pressewesen aus, sodass die Industrie quasi „von selbst lief“.³³⁸ Vor allem Zeitschriften und audiovisuelle Medien (Film, Musik) haben es den AkteurInnen der *movida* angetan, da sie am besten die Schnelllebigkeit und Spontaneität der Subkultur auffangen und wiedergeben konnten. Dies soll nicht heißen, dass es in den Zeiten der *movida* keine Literatur im klassischen Sinne gab. Die Romane der Schriftsteller Javier Memba, Fernando Márquez und Agustín Tena beispielsweise greifen auf die Hauptstadt der 1980er Jahre als Kulisse zurück; da sie allerdings erst nach 1986 erschienen sind, zählen sie bereits zur *pos-movida*.³³⁹ Eduardo Haro Ibars' 1975 erschienene Gedichtsammlung „Gay Rock“ hingegen gilt bis heute als literarische Repräsentation der *movida*. Mit seinem Schreibstil fing Haro Ibars den Geist der *movida* ein und vereinte ihre kulturellen Einflüsse wie Surrealismus und Beat-Literatur, womit er schlussendlich selbst zur Inspiration für die AkteurInnen wurde.³⁴⁰

Weitere beliebte literarische Ausdrucksformen der *movida* waren Comics und Fanzines. Die spanische Comickultur begann bereits zu Zeiten des Bürgerkriegs, da – angesichts der niedrigen Alphabetisierungsrate – die leicht verständliche Kombination von Zeichnung und Text eine einfache und schnelle Methode der Kommunikation und des künstlerischen Ausdrucks war. In den 1970er Jahren machten US-amerikanische Underground-Comics in Spanien die Runde, derer sich Ceesepe und Alberto García Alix mit ihrer *Cascorro Factory* annahmen und ins Spanische übersetzten. Auch Fanzines – ein Kofferwort aus den englischen Wörtern *fan* und *magazine* – wurden trotz schlechter materieller und redaktioneller Qualität zu einem beliebten, unabhängigen Kommunikationsmedium und fanden deshalb großen Anklang in der subkulturellen Leserschaft.³⁴¹ Zumeist hatten sie das Format von Handzetteln, ähnlich den heutigen

³³⁸ Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.), *Spanische Literaturgeschichte* (Stuttgart/Weimar 2011), 396f.

³³⁹ Vgl. Pimminger, *Movida*, 39.

³⁴⁰ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 59f.

³⁴¹ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 61.

Flyern, mit dem Zweck über anstehende Konzerte und Kinoprogrammen zu informieren. Produziert wurden sie üblicherweise mit wenig Geld und von den Bands selbst; so hatten zum Beispiel „Kaka de Luxe“ ihr eigenes Fanzine. Um ein größeres Publikum zu erreichen, schickten viele HerausgeberInnen ihre Fanzines an Radiostationen der *movida* (z.B. „Diario Pop“ der Station „Radio 3“), die eine Zusammenfassung aller Fanzines sendeten und so den Bekanntheitsgrad der KünstlerInnen vergrößerten. Im Verlauf der *movida* gewannen die Fanzines an Popularität und Qualität, sodass sie sich teilweise zu Zeitschriften weiterentwickelten.³⁴²

Das bekannteste Sprachrohr der *movida* war ohne Zweifel die Zeitschrift „La Luna de Madrid“. Erschienen zwischen 1983 und 1988, hatte sie den Stellenwert einer „biblioteca de Alejandría de los ochenta“³⁴³, darum galt es zu Zeiten der *movida* als Durchbruch, wenn man als Künstler, Musiker, oder welche Rolle man in der Bewegung auch einnahm, in der Zeitschrift erwähnt wurde. Das erste Team, das die Zeitschrift herausbrachte, bestand aus Borja Casani, José Tono Martínez, Juan Carlos De Laiglesia und weiteren Mitarbeitern, die es auch tatsächlich schafften, „La Luna“ innerhalb kürzester Zeit „en la voz oficial de la *movida* y de todos los que querían participar en este energético movimiento urbano“ zu machen.³⁴⁴ Mit ihren Leitartikeln vermittelten sie auch die ernstere Seite der Bewegung. Gleich in der ersten Ausgabe beschäftigten sich Casani und Tono Martínez im Artikel „Madrid 1984: die Postmoderne?“ mit der kulturellen Entwicklung der Stadt und ihrer Zukunft³⁴⁵ – stets „medio en serio medio en broma“. ³⁴⁶ Inspiriert von Andy Warhols Magazin „Interview“ und der hippen New Yorker Wochenzeitung „The Village Voice“, war „La Luna“ als eklektische Zeitschrift der *movida* konzipiert, welche alle kulturellen und künstlerischen Aktivitäten in und um Madrid in einem Heft zusammentragen sollte. Dies geschah meist interdisziplinär in Zusammenarbeit mit den AkteurInnen der *movida*. So kam zum Beispiel Pedro Almodóvar zu seiner berühmten Kolumne „Memorias de Patty Diphusa“. Bezüglich Themengebieten war alles dabei: die Zeitschrift berichtete über Musik, Kunst,

³⁴² Vgl. Pimminger, *Movida*, 56.

³⁴³ Agustín Tena, „La ballena blanca.“ *La Movid* (2007) 551-589. Zitiert nach: Luis García-Torvisco, *La Luna de Madrid. Movid*, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta. In: *MLN* 127 (2012) 364-384, 364.

³⁴⁴ Luis García-Torvisco, *La Luna de Madrid. Movid*, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta. In: *MLN* 127 (2012) 364-384, 365.

³⁴⁵ Vgl. Pimminger, *Movida*, 58.

³⁴⁶ García-Torvasco, *La Luna*, 373.

Architektur, Design, Film, Theater, Tanz, Mode, Literatur, beinhaltete zudem einen *pasatiempos*³⁴⁷ und hatte eine Sparte für Kleinanzeigen, Horoskop und Comics.³⁴⁸ Trotz des gewollten Eklektizismus zielte „La Luna“ darauf ab, der *movida* „solidez intelectual“ zu geben, indem sie auch über ernstere Themen berichtete. Einige *movida*-AkteurInnen wie Nacho Canut und Alaska empfanden dies aber als invasiv und entfernten sich daraufhin von den Herausgebern der „La Luna“. ³⁴⁹ Die unterschiedlichen Ansichten der AkteurInnen und Herausgeber differenzierten sich zudem, als die Zeitschrift zunehmend mit der Kulturpolitik der PSOE-Stadtverwaltung unter Tierno Galván in Verbindung gebracht wurde; nicht zu Unrecht, wie sich später erwies. Ehemalige Mitarbeiter von „La Luna“ bekamen zu späteren Zeitpunkten Jobs bei anderen Zeitungen oder im Kulturministerium der PSOE³⁵⁰, und das obwohl stets der „carácter absoluto de iniciativa libre y privada“ der Zeitschrift beteuert wurde.³⁵¹ Nichtsdestotrotz gehörte „La Luna“ zusammen mit den Musiksendungen „Edad de Oro“ und „La Bola de Cristal“ (beide TVE) zu den wichtigsten Medien der *movida*.³⁵² Nach fünf Jahren harter Arbeit mussten die Herausgeber 1988 die Zeitschrift einstellen, da sie trotz kulturellem Gewinn keinen finanziellen Profit einbrachte. Dem voraus ging ein Streit zwischen Casani und Tono Martínez:

„El 85 fue muy confuso para todos, porque realmente habíamos crecido mucho, pero no habíamos avanzado en ninguna dirección. No se habían resuelto las contradicciones fundamentales [...]“³⁵³

Aufgrund der Meinungsverschiedenheiten und dem finanziellen Druck entschied sich Casani dazu „La Luna“ zu verlassen.³⁵⁴ Von jenem Zeitpunkt an begann die Endphase der Zeitschrift. Die letzten beiden Chefredakteure José Tono Martínez und Javier Tírmans de Palma veränderten noch die Ästhetik und Ausrichtung der Zeitschrift, allerdings zwangen 30 Millionen Pesetas an Schulden „La Luna de Madrid“ zu einem

³⁴⁷ Rätselserie einer Zeitschrift

³⁴⁸ Vgl. García-Torvasco, La Luna, 371f.

³⁴⁹ Vgl. García-Torvasco, La Luna, 372f.

³⁵⁰ Vgl. García-Torvasco, La Luna, 366f.

³⁵¹ García-Torvasco, La Luna, 367.

³⁵² Vgl. García-Torvasco, La Luna, 370.

³⁵³ Borja Casani, in: Jose Luis Gallero, Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña (Madrid 1991). Zitiert nach: García-Torvasco, La Luna, 377.

³⁵⁴ Vgl. García-Torvasco, La Luna, 378.

Ende. Obwohl sie letzten Endes ein „fracaso comercial“ war, überwog der „triunfo simbólico“ für die *movida* und die junge Demokratie.³⁵⁵

Die zweite Zeitschrift, die als Medium der *movida* gehandelt wurde, war „MMM Madrid me mata“, ein Satz, der später zum Slogan der Bewegung avancierte. Das von Angel Petricca, Moncho Alpuente und Oscar Mariné ins Leben gerufene Magazin war eine Stadtzeitung, „in der die Madrilenen und die Stadt selbst die wichtigsten Protagonisten waren“.³⁵⁶ Indem sie sich auf die BürgerInnen konzentrierte und ihnen ausführliche Reportagen widmete, trug sie wesentlich zur Wiedererlangung des nationalen Selbstbewusstseins bei.³⁵⁷ Auch „Madrid me mata“ beschäftigte sich mit (für die *movida*) ernsteren Themen. Im Mittelblatt der billig hergestellten Zeitschrift sinnierten die AutorInnen oft über das Madrider Nachtleben und dessen Bedeutung für den Lebensstil eines/r modernen MadrilenIn der 1980er Jahre.³⁵⁸

„[...] So verwandeln auch wir uns bei Nacht, wie in Kafkas Metamorphose, zu lichtscheuen Wesen in diesem Hexenhaus. Dazu ist die Madrider Nacht, dazu ist die Stadt, die uns vor der Barbarei der Natur bewahrt hat, um uns eine noch barbarischere, aber humane Liebe anzubieten. *Para eso está Madrid que me mata y vivifica*, dafür steht Madrid, das mich umbringt und belebt!“³⁵⁹

Gemeinsam mit der aggressiven Art von „La Luna de Madrid“ wurden die Scherze von „Madrid me mata“ für ihren erfrischenden, modernen Journalismus geschätzt.³⁶⁰

³⁵⁵ Vgl. García-Torvasco, La Luna, 378-381.

³⁵⁶ Pimminger, Movidá, 59.

³⁵⁷ Vgl. Sturm, Movidá Madrileña, 62.

³⁵⁸ Pimminger, Movidá, 59.

³⁵⁹ MMM, 1, in: Madrid Me Mata 6 (1985). Zitiert nach: Pimminger, Movidá, 60.

³⁶⁰ Vgl. Pimminger, Movidá, 60.

4.4.2 Musik

Als „Kaka de Luxe“ 1977 die ersten Lokale der *movida* bespielten, war Sängerin Alaska gerade mal 14 Jahre alt.³⁶¹ Die Band galt seit jeher als „Mutter“ aller *movida*-Bands, da sie sprichwörtlich den Ton angaben, was in Musik und Mode angesagt war. Die Band bestand aus Alaska, El Zurdo, Carlos Berlanga, Manolo Campoamor, Enrique Sierra und Nacho Canut³⁶², eine bunt gemischte Gruppe, die bezüglich Musikgeschmack und musikalischem Talent weit vom jeweils anderen entfernt war. Der Basisstil stand aber ohne Frage fest: Angelehnt am britischen und nordamerikanischen Punk, präsentierten sich „Kaka de Luxe“ mit dem Sound und Look der „Sex Pistols“ und der „Ramones“.³⁶³ Einzig die Stimmung von „Kaka de Luxe“ unterschied sie von ihren Vorbildern. Während die Grundemotionen der ausländischen Punkbewegung Wut, Frustration und Aggression waren³⁶⁴, handelten die Songtexte ihrer spanischen Pendanten vom Alltäglichen und Banalen, das die AkteurInnen genauso feiern wollten. Als Grund dafür nennt Julia Nolte, dass „die Integration des bürgerlichen Alltags in die Kunst nicht nur der Gewinnung neuer Perspektiven [diente], sondern auch und vor allem der Provokation“.³⁶⁵ Trotz anfänglicher Erfolge ging die Band letztlich getrennte Wege: Alaska, Nacho Canut und Carlos Berlanga gründeten „Alaska y los Pegamoides“, Enrique Sierra machte mit „Radio Futura“ weiter, und Eduardo Benavente und El Zurdo bildeten die Gruppe „Paraíso“.³⁶⁶ Der offene und familiäre Charakter der *movida* ließ allerdings alle Beteiligten früher oder später wieder miteinander arbeiten, ob als Songwriter, Musiker oder bei anderen gattungsübergreifenden Projekten.³⁶⁷ Im Laufe der Jahre partizipierte Alaska in diversen musikalischen Projekten. Nach der Auflösung von „Kaka de Luxe“ war sie die Leadsängerin von „Alaska y los Pegamoides“, mit denen sie die Hits „Bailando“ und „Terror en el hipermercado“ feierte. Ihr nächstes Projekt war „Alaska+Dinarama“, wieder in Zusammenarbeit mit Nacho Canut und Carlos Berlanga.³⁶⁸

³⁶¹ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 155.

³⁶² Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 65.

³⁶³ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 167.

³⁶⁴ Vgl. Sturm, Movida, 63.

³⁶⁵ Nolte, Madrid bewegt, 175.

³⁶⁶ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 68.

³⁶⁷ Vgl. Pimminger, Movida, 84.

³⁶⁸ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 70.

Die zweite große Band der *movida* war „Radio Futura“, die 1980 unter Führung von Sänger Santiago Auserón mit dem Lied „Enamorado de la moda juvenil“³⁶⁹ das „kosmopolitische, konsumorientierte Leben der westlichen Industriegesellschaften“ priesen und damit einen Hit landeten.³⁷⁰ Ihr Sound war elaborierter und innovativer als der ihrer KollegInnen, weswegen schnell Plattenfirmen auf sie aufmerksam wurden. Nach einem rasanten Aufstieg mitsamt erster Platte, fühlte sich die Gruppe kommerzialisiert und als „verkauft“ abgestempelt. Ihre Verknüpfung von Modernität und Intellekt lockte eine große Zuhörerschaft an, welche die Erwartungen der Plattenfirma dennoch nicht erfüllte. „Radio Futura“ trennte sich daraufhin von der Plattenfirma und nahm sich eine vierjährige kreative Pause um noch poetischer und intellektueller zurückzukommen. Das zweite Album erschien 1984 und war nicht nur musikalisch sondern auch technisch ausgefeilter als sein Vorgänger, weswegen es von Musikkritikern und dem Publikum „euphorisch aufgenommen wurde“. ³⁷¹ Sänger Santiago Auserón galt als „einer der großen Ideologen der Movidá“, der die spanische Musikszene nach Jahrzehnten des Stillstands ins 20. Jahrhundert führen wollte.³⁷²

Eine absolute Ausnahmeerscheinung in der musikalischen Welt der *movida* waren Pedro Almodóvar und Fabio McNamara in Form des Duos Almodóvar&McNamara. Ihre legendären Auftritte absolvierten sie in Kostümen vollendeter Perfektion: Almodóvar trat in Morgenmantel, Hausschuhen und Lockenwicklern auf³⁷³, McNamara, bekennender Transvestit, verließ sich auf sein alltägliches Styling. Auf der Bühne herrschte sodann Spontaneität und Amateurhaftigkeit, sie legten keinerlei Wert auf Professionalismus oder Talent, was ihnen durchaus Respekt entgegenbrachte.³⁷⁴

³⁶⁹ Vgl. Pimminger, *Movida*, 90.

³⁷⁰ Sturm, *Movida Madrileña*, 69.

³⁷¹ Vgl. Pimminger, *Movida*, 91f.

³⁷² Vgl. Pimminger, *Movida*, 92.

³⁷³ Vgl. Rabe, Almodóvar, 82.

³⁷⁴ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 102.

4.4.3 Film und Fernsehen

Den bedeutendsten Beitrag zur cineastischen Kunstform der *movida* leistete zweifelsfrei Pedro Almodóvar mit dem Film „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ aus dem Jahr 1980. Almodóvar, der im kleinen Dorf Calzada de Calatrava in der kastilischen Provinz La Mancha geboren wurde³⁷⁵, kam im Alter von 18 Jahren nach Madrid um sich in die Filmhochschule einzuschreiben, die allerdings kurz zuvor vom franquistischen Regime geschlossen wurde. Um weiterhin in Madrid leben zu können, nahm er einen Posten bei der staatlichen Telefongesellschaft Telefónica an, bei der er bis 1980 angestellt blieb.³⁷⁶

1979 begann Almodóvar mit der Produktion von „Pepi, Luci, Bom“, die über ein Jahr dauerte und von finanziellen und zeitlichen Problemen geprägt war, was aber „das Klima der [...] Madrider Off-Szene ausmachte“ und den Film zu einem historischen Dokument der *movida madrileña* machte.³⁷⁷ Aufgrund des limitierten Budgets von 500.000 Pesetas (ca. 3000€) musste an vielen Ecken gespart werden, weswegen sich technische und schauspielerische Qualität in Grenzen hielt.³⁷⁸ Almodóvar wusste aber auch dies zu nutzen und blieb so dem Charakter seiner *movida* treu, indem er den Film als gattungsübergreifendes Gemeinschaftsprojekt konzipierte. Er engagierte hauptsächlich AkteurInnen der Bewegung als SchauspielerInnen (u.a. spielte Alaska Bom, Carlos Berlanga einen Musiker³⁷⁹), Ceesepe kreierte das Filmplakat, und die im Film als Requisiten verwendeten Bilder stammten vom Künstlerduo Costus.³⁸⁰ Der Cast war – ganz offensichtlich – nicht professionell ausgebildet, was in vielen improvisierten Szenen und Verschmelzungen von Realität und Fiktion resultierte. Fabio McNamara vergaß regelmäßig seinen Text und veränderte so in der Folge den Plot vieler Szenen, Alaska hingegen ist sich bis heute sicher, dass sie nur die Rolle bekam, da sie die passende Garderobe für Bom zur Verfügung stellte.³⁸¹ Was für Cineasten eventuell ein No-Go darstellt, macht für viele den Film so besonders: die Art und Weise, wie Almodóvar durch Amateurhaftigkeit bzw. Dilettantismus dem Film Authentizität gibt,

³⁷⁵ Vgl. Rabe, Almodóvar, 16.

³⁷⁶ Claudia Böcklinger, Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars *Todo sobre mi madre* und *La mala educación* (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2009), 43.

³⁷⁷ Vgl. Rabe, Almodóvar, 52f.

³⁷⁸ Vgl. Sturm, *Movida Madrileña*, 75.

³⁷⁹ Eine genaue Auflistung des Casts findet man in Nolte, *Madrid bewegt*, 120.

³⁸⁰ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 88-90.

³⁸¹ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 120.

gilt bis heute als exzeptionell und deshalb als „echtes“ Spiegelbild der *movida*.³⁸² Zudem hob er sich von der gängigen Art des Protests im Film ab, indem er das Franco-Regime „nicht mit erhobenen Zeigefinger [anprangerte]“, sondern anhand „respektlose[r] Parodie“ ins Lächerliche zog.³⁸³ Damit galt Almodóvar schon bald als der „erste cineastische Porträtist des postfranquistischen Spaniens“, wie Claudia Rabe feststellt.³⁸⁴

Im Fernsehen war die *movida* mit der Musiksendung „Edad de Oro“ vertreten. Paloma Chamorro führte im „Nina Hagen-Gedächtnislook“ durch die Sendung und präsentierte internationale und nationale Musiker und Bands, denen dadurch eine Plattform gegeben wurde. Der Erfolg der Sendung lässt sich unter anderem auch darauf zurückschließen, dass „Edad de Oro“ das einzige Programm war, dass von „La Luna de Madrid“ immer wieder seinen Lesern empfohlen wurde.³⁸⁵ Jesús Bravo geht im Interview mit Petra Pimminger sogar so weit, dass er die Sendung als „eines der besten Programme, das das offizielle Fernsehen je produziert hat“, bezeichnet.³⁸⁶

„Paloma Chamorro ist eine unglaubliche Frau, weil ihr Spaß machte, was sie tat. Sie schaffte es, alles, das sich in Madrid bewegte, in ihrem Programm aufzunehmen. Alles, was Kunst war, in alle ihren Ausdrucksformen, sei es Musik, Malerei oder Skulptur, es gab von allem etwas. Auch das Publikum war ausgewählt und sie hatte dort die modernsten Leute. Es war ein bißchen [sic] wie ein Ritual oder ein Mythos, das Programm zu sehen, man mußte [sic] einfach dabeisein. Außerdem war es sehr lustig, weil sie dir abgesehen von den Musikgruppen plötzlich den Maler Liechtenstein vorstellten, oder dir von Picasso erzählten. Es war ein vielfältiges Programm mit einem Hang zu allem, was etwas außerhalb des etablierten Systems war.“³⁸⁷

Um der nachfolgenden Generation den Gedanken der *movida* weiterzugeben, starteten einige AkteurInnen eine eigene Kinder- bzw. Jugendsendung auf dem Sender TVE. „La Bola de Cristal“ war somit ein weiteres Gemeinschaftsprojekt, „mit dem sie eine ganze Generation Heranwachsender mit surrealistischen Geschichten prägten“. Die

³⁸² Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 102f.

³⁸³ Vgl. Sturm, Movida Madrileña, 76.

³⁸⁴ Rabe, Almodóvar, 51.

³⁸⁵ Vgl. Pimminger, Movida, 113f.

³⁸⁶ Pimminger, Movida, 114.

³⁸⁷ Jesús Bravo, zitiert nach: Pimminger, Movida, 114.

Moderation übernahm Alaska, die zudem in Zusammenarbeit mit „Mecano“ und „Radio Futura“ die Songs der Sendung produzierte und aufnahm.³⁸⁸

4.4.4 Bildende Kunst und Fotografie

Die Fotografie der *movida* kennzeichnete sich durch Experimentierfreudigkeit, Banalität und Desinteresse an Repräsentationen der Vergangenheit. Die Namen, die am meisten im Zusammenhang mit Fotografie genannt wurden (man bedenke die Interdisziplinarität der Berufe, jede/r konnte alles machen), waren Ouka Lele, Alberto García Alix, Trillo und Pablo Pérez Minguez.³⁸⁹ Ihre Themen waren stark vom spanischen Wunsch nach Modernität und Europäisierung beeinflusst und distanzierten sich wegen der politischen Unzufriedenheit der vergangenen Jahre und des Desinteresses an der Politik, dem sogenannten „desencanto“, von der Integrierung politischer Motiven in ihren Werken.³⁹⁰ Wenn sich KünstlerInnen der *movida* aber politisch ausdrücken wollten, dann taten sie dies auf eine frivol zynische Art der Provokation. Das Künstlerduo Costus, das sich aus Enrique Naya „Costus“ und Juan Carrero „Costus“ formte, zelebrierte regelrecht die Parodie, angefangen bei ihrem Künstlernamen, das sich aus der umgangssprachlichen Bezeichnung *costo* für Haschisch und dem „edlen“ Suffix -us zusammensetzte³⁹¹, bis hin zu ihren Werken. In ihrer Bilderserie „Valle de los Caídos“ – der Name lässt es schon erahnen – verarbeiteten sie malerisch Francos Bürgerkriegsdenkmal und letzte Ruhestätte in insgesamt 26 Großformatbildern. Wie es für die *movida* üblich war, beteiligten sich weitere AkteurInnen an dem Projekt: Glam-Rocker Tino Casal posierte für „Caudillo“ als Franco mit Lederjacke und wehendem Haar, Fabio McNamara ist „San Lucas Evangelista La Inspiración Divina“ in Perücke und Flamencokleid, und Alaska wurde gleich zweimal in „Piedad“ und „Patria“ mit sterbendem Mann im Schoß portraitiert.³⁹² Das Gesamtwerk ist ganz offensichtlich eine Parodie des Diktators, die in Kombination von Bildinhalt und –titel beleidigend und respektlos wirken kann. Costus brachen hier ein Tabu, da sie ungeniert einen franquistischen Erinnerungsort ins Lächerliche und Obszöne zogen. Umso überraschender war daher, als Costus eine

³⁸⁸ Vgl. Pimminger, *Movida*, 115f.

³⁸⁹ Vgl. Moreias Menor, *Fotografía*, 123f.

³⁹⁰ Vgl. Moreias Menor, *Fotografía*, 125f.

³⁹¹ Vgl. Nolte, *Madrid bewegt*, 155.

³⁹² Die Bilderserie „Valle de los Caídos“ und andere Werke lassen sich im Portfolio von Costus abrufen: URL <<http://www.costus.es/portfolio/valle-de-los-caidos/>> (18.05.2017).

politische Aufladung von „Valle de los Caídos“ abstritten³⁹³: „[N]o hemos tocado en ninguna forma ni la política, ni el recuerdo del dictador.“³⁹⁴

Kulturelles Zentrum der *movida* war die Wohnung des Duos, genannt Casa Costus, in der Calle de la Palma 14 im Stadtteil Malsaña. Die Wohnung diente als Atelier, Wohnort, Drehort und Aktionsraum der *movida*, und stellte somit ein weiteres Beispiel für die künstlerische Integrierung der Stadt Madrid in ein größeres Gesamtkunstwerk dar.³⁹⁵

Auch Ouka Lele war eine wichtige Vertreterin der Fotografiekunst in der *movida*. Ihre Markenzeichen waren Fotomontagen, die sie in Postproduktion kolorierte, und die Inszenierung ihrer KollegInnen und ihrer selbst. Beispiele dafür sind „Ceesepe“ (1984), „Retrato del fotógrafo Alberto García-Alix“ (1986) und „Retrato de Ana Curra“ (1986). Die Fotoserie „Peluquería“ aus dem Jahr 1979 ist eines ihrer bekanntesten Werke, für das sie ihren KollegInnen Alltagsgegenstände, Lebensmittel oder Pflanzen auf den Kopf setzte.³⁹⁶ Als sie zur Vernissage der Serie mit einem toten Ferkel auf dem Kopf erschien, dem Glühbirnen in den Augenhöhlen blinkten, inszenierte sie sich interdisziplinär als lebendes Kunstwerk, indem sie Fotografie und Darstellendes Spiel miteinander kombinierte.³⁹⁷

³⁹³ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 117f.

³⁹⁴ Juan Carrero, Enrique Naya, Clausura. Exposición antológica (Madrid 1992). Zitiert nach: Nolte, Madrid bewegt, 119.

³⁹⁵ Vgl. Nolte, Madrid, 126.

³⁹⁶ Vgl. Sturm, Movidá Madrileña, 73.

³⁹⁷ Vgl. Nolte, Madrid bewegt, 114f.

5. Die *movida* heute

„It has become an unclosed chapter in contemporary Spanish culture, one that continues to be summoned but fails each time to reach its peace.“³⁹⁸



Abbildung 4: Fassade des „Vía Láctea“ in der Calle de Velarde 18, Madrid. © Nora Kern



Abbildung 5: Close-up des Banners. © Nora Kern

³⁹⁸ Song, Nichols, Introduccion, 106.



Abbildung 6: Hängeschild des „Vía Láctea“. ©Nora Kern



Abbildung 7: Das „Madrid Me Mata“ in der Corredera alta de San Pablo 31, Madrid. © Nora Kern



Abbildung 8: Hängeschild des „Madrid Me Mata“. © Nora Kern



Abbildung 9: Graffiti „Madrid es Tierno“ in der Calle de la Palma, Madrid.³⁹⁹

³⁹⁹ Bildquelle: Wikipedia España, Artikel „Enrique Tierno Galván. URL https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Tierno_Galván#/media/File:Grafitti_Homenaje_Tierno_Galvan.jpg (22.05.2017).

6. Resumen

1. La memoria

„Recordar como proceso, el recuerdo como su resultado y memoria como la capacidad“ – así se acerca Astrid Erll al concepto complejo de la memoria. La memoria es lo que forma el ser humano, es lo que influye el carácter y el camino futuro. Lo que mucha gente no tiene en cuenta es que el olvidar tiene la misma importancia. Lo que una persona recuerde la otra se lo puede olvidar, aunque sea la misma cosa. Eso significa que la memoria no refleja al pasado sino que lo cuenta desde un punto personal.

1.1 Maurice Halbwachs

El sociólogo francés Maurice Halbwachs que fundó la teoría de la memoria colectiva supuso que la memoria humana siempre depende de su entorno social, algo que él llama „los cuadros sociales“. En teoría esos cuadros pueden ser todo: la familia, los compañeros y las compañeras del trabajo o de clubs deportivos, el grupo de amigos etc. Según Halbwachs los recuerdos solo se contruyen a través de comunicación e interacción social, es decir son un fenómeno exclusivamente colectivo. Debido a esa cierta propiedad de conectar la gente, la memoria colectiva tiene la capacidad de dar identidad a través de esos grupos o dichos cuadros sociales. Los cuadros sociales también son lo que le da sentido a los recuerdos, poniéndolos en contexto con otros recuerdos. Otros rasgos de la memoria colectiva son que primero se comparte por comunicación con el entorno social y segundo que se basa en reconstrucción. Los recuerdos jamás son reflejos del pasado sino son reconstrucciones que pueden cambiar de contenido y significado.

1.2 Aby Warburg

Además de Halbwachs, el histórico de arte y cultura Aby Warburg, un contemporáneo suyo, también se dedicó al concepto de la memoria colectiva con la diferencia que se acercó por la idea de la imagen. En base a su teoría de que la memoria se extiende a varias disciplinas y que puede transmitirse por materia real, creó un atlas de imágenes llamado „Mnemosyne“ que contiene símbolos de épocas remotas. A esos símbolos los

llama „Pathosformeln“ que tienen el poder de evocar memoria. Junto con Halbwachs demostró que la memoria humana es más que genética biológica.

1.3 Pierre Nora

La herencia principal del francés Pierre Nora es el concepto de los „lieux de mémoire“. Para Nora es fundamental que se separe la historia de la memoria porque son antónimos y no sinónimos. A diferencia de la historia y la historiografía que aspiran a la reconstrucción del pasado, la memoria es un medio vivo que siempre se está desarrollando. Según Nora la memoria colectiva desapareció en el momento en que se introdujeron medios de memoria externos como archivos y museos. Esa materialización de memoria en forma de medios la llama „lieux de mémoire“, los lugares de memoria. Hay tres tipos de lugares: los culturales que surgen de objetos como cuadros de arte o esculturas; los lugares funcionales que cumplen una función social (por ejemplo un libro de texto o un testamento); y los lugares simbólicos que tienen valor simbólico para la sociedad (por ejemplo ritos eclesiásticos o aniversarios). Como se puede notar no hay muchas limitaciones a lo que no puede ser un „lieux de mémoire“ – un hecho que es el punto clave de los críticos de la teoría.

1.4 Aleida y Jan Assmann

La pareja Assmann supone que la sociedad tiene dos tipos de memoria. El primero, la memoria colectiva, es un fenómeno que tiene que ver con el pasado reciente. Se comparte con los demás a través de comunicación cotidiana e informal y concierne temas como experiencias y recuerdos de la vida. De hecho la ciencia historiográfica „Oral History“ surge del concepto de la memoria colectiva.

El segundo tipo de memoria es la memoria cultural. A diferencia de la memoria colectiva la memoria cultural se refiere a un tiempo infinito que cuenta la historia de la cultura social que se celebra institucionalmente y específicamente con portadores profesionales. Para los Assmanns el acto de recordar siempre implica olvidar al mismo tiempo, sólo que lo olvidado nunca desaparece completamente sino que entra en la parte de grabación de la memoria, el „Speichergedächtnis“. A su equivalente lo llaman „Funktionsgedächtnis“, la parte de los recuerdos que se encuentran disponibles para ser usados. Aleida Assmann lo compara con un museo: la parte funcional es como una

exhibición – se muestran las obras más representativas de un museo. Lógicamente, esas obras son parte de una colección más grande que no pueden estar disponibles todas al mismo tiempo – eso sería la parte de grabación.

2. El Franquismo

Después de la Guerra Civil Francisco Franco se dedicó a reconstruir la „Nueva España“ con la visión de un estado totalitario. Mientras el resto de Europa se estaba preparando para la segunda guerra mundial la nueva dictadura establecía relaciones con el régimen nacionalsocialista que culminaban en contratos económicos provechosos y ayuda militar. En el foro internacional esta relación le costó a España la pertenencia a la ONU y el plan Marshall lo que resultó en una época fatal para la población, conocida por el nombre „años del hambre“. Esa época era realmente dura: la gente vivía de sellos de comida y sufría represión por parte del gobierno. La vista hacia el pasado estaba prohibida, la única narrativa oficial era la de la victoria fascista sobre la república y el futuro próspero bajo el Caudillo y el Movimiento Nacional. Franco rechazó la idea de una constitución, razón por la que gobernó a través de leyes fundamentales durante toda su dictadura. En el año 1947 el gobierno declaró que España era monarquía para sustraerse de la crítica internacional de ser dictadura.

La década de los años 50 empezó con el mejoramiento de la reputación española. Evita Peron visitó el país, y la guerra fría y la guerra en la península coreana provocó un cambio de opinión y una nueva evaluación entre los países occidentales. Finalmente, España entró a la ONU y firmó los „pactos de Madrid“ con los EEUU. Debido a la ayuda extranjera la situación económica mejoró y así concluyeron los años del hambre. La década se destacó también por la relación con el Vaticano, marcada por el „Concordato con la Santa Sede“ en el año 1953, que le dio una gran influencia a la iglesia católica en el aparato gubernamental. En el año 1956 la población mostró por primera vez su descontento por la situación del país. Con la economía débil, los sueldos bajos y los precios de los comestibles en constante aumento, los Españoles, especialmente los trabajadores y los estudiantes, salieron a las calles para manifestarse. No había otra solución que cambiar algo: Franco reformó su gobierno y les abrió las puertas al Opus Dei.

Los años 60 hasta la muerte del Caudillo fueron lo que se llamó la época de la tecnocracia. Los últimos políticos del Movimiento Nacional fueron sustituidos por miembros del Opus Dei, un instituto secular con „naturaleza mafiosa“ y supuestamente pocas ambiciones políticas, un hecho atractivo para Franco. Sin duda, el Opus Dei logró lo imposible: la economía se recuperó y experimentó un auge increíble. Así comenzó la época del capitalismo español. Los españoles se compraban coches, se iban de vacaciones y les daban la bienvenida a turistas internacionales. Sin embargo, el cambio de ser un país agrícola a uno industrial afectó a la población rural que no formó más parte del plan económico del gobierno. La gente huyó a las ciudades para tener trabajo y, sobre todo, un futuro. De nuevo la gente estaba descontenta y frustrada – y decidió tomar acción. Lo que había empezado a desarrollarse años antes marcó el comienzo de una cultura nueva de protesta para más democracia y apertura del régimen.

Franco contestó con la Ley Orgánica del Estado que resumió las leyes anteriores pero que no significaba cambio. Introduciendo al rey futuro Juan Carlos de Borbón y Borbón como su sucesor dio la impresión de reforma, pero lo que realmente quería obtener era la seguridad de que su dictadura siguiera existiendo. Así que instaló a personas claves en posiciones decisivas dentro del gobierno, por ejemplo su protegido Luis Carrero Blanco como jefe de gobierno, quien solo sobrevivió medio año hasta que fue víctima de un atentado espectacular cometido por la organización terrorista vasca E.T.A. en el año 1973. Retrospectivamente, la muerte de Carrero Blanco se considera el principio del fin del Franquismo.

En otoño 1975 Franco cayó enfermo – dos meses después falleció. Con su muerte Juan Carlos se proclamó rey y jefe del estado lo que introdujo la época de la transición española.

3. La transición

Dos días después de la muerte de Franco Juan Carlos compartió su visión de España: „Hoy comienza una nueva etapa de la Historia de España“ – hablaba de una sociedad libre y moderna, señal que él sí vio un futuro democrático para el país. Con el discurso de su inauguración el rey Juan Carlos hizo un puente entre el pasado y el futuro, entre continuación y transición. Prometió un cambio pactado y lento realizado por todas las fuerzas, políticas y burguesas, una característica de la época de la transición. No obstante, al principio la población no confió en Juan Carlos debido a su relación personal con Franco – por eso su meta inicial era consolidar la reputación de la monarquía. Para recuperar la confianza ordenó tres decretos de amnistía con los cuales perdonó los crímenes cometidos por ambos lados, el lado fascista y el republicano. Su comportamiento pacificante durante todo el proceso transitorio creó la base para hacer posible la emancipación y liberación de la sociedad. Con la constitución del año 1978 la democracia no solo volvió en teoría sino también en la práctica: derogó la censura, garantizó la libertad cultural, la de prensa y de expresión, y la equiparación de la mujer con el hombre. También el ámbito cultural tomó ventajas del cambio y volvió a tener importancia en la vida social. Ya no era más fuera de lo común visitar un museo o ir a un concierto el fin de semana. La sociedad disfrutó de la nueva oferta cultural. El punto culminante de la política cultural era sin duda el regreso de „Guernica“ de Pablo Picasso, símbolo de los horrores de la guerra civil.

La política de la memoria del Franquismo tenía la intención de reforzar la imagen de la victoria de la guerra civil. Buscaba su legitimación a través de la guerra civil y lo que no correspondía a esa imagen era olvidado. Por eso ya en los primeros días la dictadura desmontó el pasado republicano quitando los carteles de las calles y los nombres de los edificios públicos. El Franquismo contruyó su propio presente borrando el pasado inmediato. El año 1939, el año de la victoria, era el nuevo „año cero“ y centro de la nueva narrativa franquista; con lugares de memoria artificiales como el „Valle de los Caídos“, estatuas del Caudillo y aniversarios políticos se cimentó la nueva memoria.

Después de la muerte de Franco tanto la sociedad como la política tenía que tomar la decisión: ¿Superar el pasado, quedarse callado, reprimir u olvidar? Muchas comunidades repitieron lo que ya había hecho el Franquismo casi 40 años antes;

cambiaron los nombres de las calles y de las plazas y quitaron todos los testigos visibles del pasado franquista. La política de la transición se unió a esa actitud y llegó al así llamado „pacto de silencio“. Se estaba de acuerdo de que no había solo un culpable sino que varios fueron responsables de la guerra civil. Sin embargo, la sociedad española estaba dividida en una parte que sí quería recordar y superar, y otra parte que quería olvidar, así que el supuesto „pacto de silencio“ se refirió a la política y no a la sociedad.

4. La movida

4.1 Características

La ciudad de Madrid se convirtió rápidamente en el centro vivo y moderno del país que era la base para una nueva identidad social. Los rasgos principales de la movida madrileña fueron

- que incluyó a todas las personas que querían participar en el movimiento, tanto de la capital o de otras partes del país
- que estaba abierta a todo lo nuevo tomando influencias e inspiraciones externas
- que los miembros del movimiento eran jóvenes y/o se sentían joven
- que se hacían las cosas porque eran divertidas
- que se negaron a la política y que tenían una actitud antipolítica
- que todos los miembros fueron diletantes que no necesitaban una formación profesional para realizarse culturalmente y artísticamente
- y que podían hacer todo en cualquier ámbito cultural interdisciplinariamente

En resumidas cuentas la gran meta e intención era exceder los límites.

4.2 Periodización

La primera fase de la movida empezó en el año 1977 con la llegada del punk inglés y norteamericano a España. El núcleo duro, como se llamaba el primer grupito de la movida, solía mantener un puesto en el mercado semanal Rastro y se encontraban para festejar y colaborar en los bares de la movida como el Vía Láctea y el Rock-Ola. En esta primera fase la movida desarrolló sus rasgos característicos subculturales.

La segunda fase duró del 1980 hasta el 1985 y representa el punto culminante de la movida. En estos años el movimiento salió del „underground“ a la atención de la sociedad, de la política y de los medios de prensa, lo que resultó en su comercialización y mercantilización. El gobierno municipal de Madrid, especialmente el alcalde socialista Enrique Tierno Galván, descubrió la movida como modo de propaganda. La usó para transmitir una imagen moderna y liberal de Madrid, lo que dañó la autenticidad de la movida.

La tercera y última fase abarca el período siguiente al gran éxito comercial de los artistas. Llevando casi diez años con drogas y fiestas, los artistas se volvieron adultos y llegaron a la conclusión que ya no había más razón para rebelarse – el dictador estaba muerto, la democracia se estableció y el país logró formar parte del mundo moderno. Así los miembros se retiraron y exploraron otros ámbitos culturales. Sin embargo, la movida no desapareció de un día para el otro. Todavía se puede encontrar en varios ámbitos culturales.

4.3 La práctica social de la movida

Los miembros de la movida mantenían ciertas prácticas sociales que compartían unos con los otros. La manera de vestirse estaba sujeta a un cierto „código vestimentario“. La ropa daba identidad, demostraba la pertenencia al grupo y el rechazo a la vida „normal“. Dado que el acceso a ropa apropiada para la subcultura estaba limitado, los artistas de la movida adquirían la ropa y otros artículos como discos, maquillaje y accesorios en sus viajes a Londres y Nueva York. Lo importante era que no había reglas; cada uno llevaba lo que le gustaba y no había un estilo fijo.

El lenguaje de la movida asimismo tenía la función de transmitir identidad y disociación de la sociedad. Debido a su estilo de vida, el lenguaje abarcaba el vocabulario del mundo de las drogas y palabras robadas del lenguaje cotidiano, dándoles un significado nuevo de modo que personas ajenas no entendieran. La situación cambió cuando la política municipal, especialmente Tierno Galván, adoptó el lenguaje subcultural al usarlo comercialmente. Así fue que la movida perdió su exclusividad y mecanismo de diferenciarse.

Las drogas y el alcohol tuvieron gran influencia en el comportamiento y desarrollo de la movida. Aunque no fuera condición para pertenecer al movimiento la gran parte de los miembros estaba consumiendo drogas y mucho alcohol con el fin de escapar a la realidad, obtener inspiración e infringir las reglas de la sociedad. Por lo tanto se encuentran muchas alusiones evidentes en las obras de la movida, por ejemplo en la película „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ de Pedro Almodóvar.

En la época de la transición el tema de la sexualidad se destabuizó lo cual desató una revolución sexual visible en la cantidad de sex-shops y burdeles que se fundaron, y en el desarrollo del barrio Chueca como centro homosexual de la capital. Los artistas usaron la libertad sexual obtenida para expresar su ruptura con el régimen franquista jugando con los roles de géneros. Fabio McNamara instituyó un ejemplo viviendo su vida de travesti y las mujeres de la movida mostrando su sexualidad a través de autodeterminación emancipada.

4.4 La práctica artística de la movida

Los artistas no se dejaban categorizar en denominaciones de las profesiones en un sentido tradicional. Como ya he mencionado, un rasgo fundamental es la interdisciplinaridad de los artistas de la movida – todos hicieron todo y participaron en todo.

4.4.1 La literatura y las revistas

La industria literaria hizo un cambio radical en la década de la transición. A partir del 1977 los guionistas, autores y editores pudieron publicar sin estar sometidos a la censura. El deseo cultural y social de libertad, modernización y de recuperar lo que se había perdido durante la dictadura repercutió en la literatura, especialmente en las revistas por su carácter rápido y pop-estético.

La revista representante de la movida era „La Luna de Madrid“ que se editó en los años 1983 hasta 1988. La revista incluyó consejos de acontecimientos culturales, artículos bien redactados sobre temas serios y la columna de „Patty Diphusa“, un álter ego de Pedro Almodóvar. „La Luna“ era otra obra de colaboración con varios miembros de la movida.

„Madrid Me Mata“ era otra revista popular con un título que pronto ascendió a ser el lema del movimiento. La revista se concentró en la ciudad de Madrid y sus habitantes, un hecho que contribuyó a la formación de la conciencia nacional.

4.4.2 La música

La música de la movida se parecía mucho a la música del punk inglés y norteamericano con la diferencia que las bandas españolas transmitieron menos rabia y agresividad. Los temas de las canciones trataban la vida cotidiana y banal, algo que, según ellos, también se tenía que festejar. La „madre“ de todos los grupos musicales de la movida era „Kaka de Luxe“ con la cantante Alaska, una chica de 14 años. Después de varios años de éxito el grupo siguió con otros proyectos. Así surgieron los grupos „Alaska y los Pegamoides“, „Radio Futura“, „Paraíso“, „Alaska+Dinarama“ y „Almodóvar&McNamara“. El tiempo mas auténtico en sentido musical tuvo lugar en los primeros años del movimiento. A partir del descubrimiento comercial se criticó la pérdida de autenticidad subcultural.

4.4.3 El cine y la televisión

El representante más conocido del cine de la movida era y sigue siendo sin duda Pedro Almodóvar. Con su película „Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón“ introdujo la movida al resto de la sociedad española y, sobre todo, creó un testigo de su época para las generaciones siguientes. Como siempre, „Pepi, Luci, Bom“ era un proyecto colectivo de la movida. Alaska tuvo el papel de la Bom, el artista Ceesepe y la pareja Costus produjeron el cartel de cine y los atrezzoos artísticos utilizados en la película. Lo que se destaca en esta película es el hecho que Almodóvar prefería criticar al Franquismo a través de parodia y no como muchos directores contemporáneos mediante ataque directo.

El programa „La Edad de Oro“ representaba la movida en la televisión española dando a los grupos musicales una plataforma para presentarse a sí mismos y su música.

4.4.4 Las artes plásticas y la fotografía

Las artes plásticas y la fotografía se caracterizaron por la afinidad de experimentar, la banalidad y el desinterés en motivos históricos y políticos. Eso no quiere decir que nunca se dedicaron a la superación histórica, más bien lo hicieron mediante parodia y sátira, un método típico de la movida y que ya conocemos del cine. Los nombres más conocidos en el ámbito artístico son Costus y la fotógrafa Ouka Lele que hizo muchos retratos de sus compañeros.

5. Conclusión

Fundándome en la posición de partida voy a concluir si mi hipótesis se confirmó o no. ¿Fue la movida madrileña una expresión de la sociedad posfranquista que intentaba superar el pasado? Para mi sí. A lo largo de la tesina elaboré varias señales de que la sociedad tanto franquista como posfranquista estaba obligada a mantener una postura de memoria que no permitía un análisis profundo del pasado. En el caso del franquismo la dictadura impuso una memoria de los vencedores; formaba parte de la ideología y la legitimación del régimen. En la transición la política democrática le dejó a la sociedad la decisión de cómo manejar el pasado pero sin embargo estresándola hacia el futuro sin mirar atrás. Teniendo en cuenta la primera parte de este trabajo se puede ver que ambos casos imponían un „Funktionsgedächtnis“, la memoria disponible como una exhibición, y en el caso del Franquismo incluso artificial: construyeron y desmontaron estatuas, cambiaron nombres de calles y plazas, celebraron aniversarios que antes no habían existido, todo eso con la intención de crear „lieux de mémoire“ artificiales para dejarlo todo atrás sin pensar en ello.

Aunque el Caudillo había muerto la sociedad no estaba dispuesta para enfrentarse al pasado porque política- y socialmente todavía estaba vivo; no fue hasta las elecciones democráticas del año 1977 que desapareció completamente. Por eso resulta lógico que la movida madrileña no surgió antes. Al principio la movida se concibió a sí misma como una construcción antipolítica y contra el „pacto de silencio“. Por un lado los artistas fueron exigentes con su arte que sí tenía que cumplir la función de protesta, especialmente en los primeros años; por otro lado su arte solo tenía la función de divertirlos.

Los artistas de la movida madrileña no tenían como objetivo que sus obras contribuyeran al proceso de memoria social y a la superación de la dictadura, por lo menos no lo tenían consciente. Ellos mantuvieron una opinión antipolítica que surgió del hecho que la sociedad y la política, sobre todo la del PSOE, se daba prisa para modernizarse y así no desfasarse. Además tenían la mirada atrás por el temor de que frenaría el proceso – pero tampoco fueron completamente antipolíticos. La forma cultural en que los miembros se enfrentaron al pasado no era para participar en el consenso político de memoria, sino para expresar provocación y burla, como lo hicieron Costus con la obra „Valle de los Caídos“. Probablemente no tenían una intención más profunda que ésta, pero solamente los artistas realmente sabían lo que significaban sus obras.

Por un lado la instrumentación de la movida por parte de la PSOE tuvo por resultado que el movimiento tomara postura política, y por otro lado que fuera banalizado como un rótulo cultural para comercializar la ciudad de Madrid. La PSOE creó de esta manera un clima de „desmemoria“ en el cual la dictadura fue arrojada en un paréntesis de olvido para poder así seguir con el presente como si el pasado nunca hubiera existido, tal como el „pacto de silencio“ lo había previsto.

Resumiendo, al distraer a la sociedad posfranquista del duro pasado y al mismo tiempo confrontarla con él de manera divertida e irónica, la movida madrileña fue de hecho un componente de la sociedad de memoria posfranquista y contribuyó al proceso de recordar y superar el Franquismo.

7. Anhang

7.1 Bibliografie

Monografien:

Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik (München 2006).

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2010).

Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (München 1992).

Mathias Berek, Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen (Wiesbaden 2009).

Walther L. Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert (München 2010).

Walther L. Bernecker (Hrsg.), Spanien-Lexikon. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft (München 1990).

Walther L. Bernecker, Sören Brinkmann, Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936-2006 (Nettersheim 2006).

Walther L. Bernecker, Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg (Beck'sche Reihe Band 284, 2. Erweiterte Auflage, München 1988).

Walther L. Bernecker, Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute (Darmstadt 2002).

Claudia Böcklinger, Autobiographische Referenzen in Pedro Almodóvars *Todo sobre mi madre* und *La mala educación* (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2009).

Carlos Collado Seidel, Franco. General, Diktator, Mythos (Urban Taschenbücher Band 739, Stuttgart 2015).

Gerald Echterhoff, Martin Saar (Hrsg.), Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses (Konstanz 2002).

Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (Stuttgart/Weimar 2011).

Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität (Berlin 2004).

- Alexandre Froidevaux, Gegengeschichten oder Versöhnung? Erinnerungskulturen und Geschichten der spanischen Arbeiterbewegung vom Bürgerkrieg bis zur „Transición“ (1936-1982) (Heidelberg 2015).
- Juan Pablo Fusi, Franco. Spanien unter der Diktatur 1936-1975 (München 1992).
- Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen (Frankfurt 1925/1985).
- Jannis Harjus, Vergangenheitsbewältigung in Spanien. Vom Umgang mit Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien seit 1975 (München 2010).
- Walter Haubrich, Spanien (,Die Deutschen und ihre Nachbarn' Reihe, München 2009).
- Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.), Spanische Literaturgeschichte (Stuttgart/Weimar 2011).
- Dieter Nohlen, Andreas Hildenbrand, Spanien. Wirtschaft, Gesellschaft, Politik. Ein Studienbuch (2. erweiterte Auflage, Wiesbaden 2005).
- Julia Nolte, Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985 (Frankfurt am Main 2009).
- Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Berlin 1990).
- Petra Pimminger, Historisch-kulturelle Aspekte der Movida Madrileña (1978-85) (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2001).
- Pons Kompaktwörterbuch Spanisch. Spanisch-Deutsch Deutsch-Spanisch (Stuttgart 2009).
- Ursula Prutsch, Iberische Diktaturen. Portugal unter Salazar, Spanien unter Franco (Innsbruck 2012).
- Cordula Rabe, Pedro Almodóvar. Nachfranquistisches Spanien und Film (Alfeld/Leine 1997).
- Birgit Sondergeld, Spanische Erinnerungskultur. Die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936-1939 (Wiesbaden 2010).
- Martina Sturm, „¡Si te acuerdas de ella es que no estuviste allí!“ Zur alltags- und popkulturellen Bewegung *Movida Madrileña* ab 1975 (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2009).
- M. Fernando Varela Iglesias, Panorama de la Civilización Española. España y España en América (Wien 2005).

Artikel und Aufsätze:

- Aleida Assmann, Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität (Berlin 2004) 45-60.
- Walther L. Bernecker, Die Rolle von König Juan Carlos. In: Walther L. Bernecker, Carlos Collado Seidel (Hrsg.), Spanien nach Franco. Der Übergang von der Diktatur zur Demokratie 1975-1982 (München 1993) 150-170.
- Peter Burke, Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst (Leipzig 1996) 92-112.
- Josefina Cuesta, Die Erinnerung der Francodiktatur (Spanien 1936-2000). In: Bruno Groppo (Hrsg.), Erinnerung an Diktatur und Verfolgung im internationalen Vergleich (Linzer Konferenz 36, Linz 2000) 62-89.
- Gerald Echterhoff, Martin Saar, Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen. In: Gerald Echterhoff, Martin Saar (Hrsg.), Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses (Konstanz 2002) 13-35.
- Luis García-Torvisco, *La Luna de Madrid. Movida*, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta. In: MLN 127 (2012) 364-384.
- Kostis Kernetis, „Let's get laid because it's the End of the World!“. Sexuality, Gender, and the Spanish Left in late Francoism and the Transición. In: European Review of History: Revue européenne d'histoire 22 (2015) 176-198.
- Karl-Wilhelm Kreis, Zur Entwicklung der Situation der Frau in Spanien nach dem Ende der Franco-Ära. In: Walther L. Bernecker, Josef Oehrlein (Hrsg.), Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur (Frankfurt a. Main 1993) 313-346.
- Cristina Moreias Menor, La realidad in-visible y la espectacularización „(inter)nacionalista“ de la Movida madrileña. El caso de la fotografía. In: IC Información y Comunicación Revista Científica 7 (2010) 119-148.
- Patrick Schmidt, Zwischen Medien und Topoi. Die *Lieux de mémoire* und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität (Berlin 2004) 25-43.
- H. Rosi Song, William Nichols, Introduccion. „El futuro ya estuvo aquí“. In: Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies 13 (2009) 105-111.
- Hamilton M. Stapell, Just a Teardrop in the Rain? The *movida madrileña* and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986. In: Bulletin of Spanish Studies 83 (2009) 345-369.

Javier Tusell, Genoveva García Queipo de Llano, Die Kultur in der Zeit des politischen Umbruchs. In: Walther L. Bernecker, Carlos Collado Seidel (Hrsg.), Spanien nach Franco. Der Übergang von der Diktatur zur Demokratie 1975-1982 (München 1993) 231-247.

Duncan Wheeler, All her Friends call her Alaska. The Cultural Politics of Locating Olvido Gara in and beyond Madrid's Movida. In: Journal of Spanish Cultural Studies 17 (2016) 361-383.

Internetquellen:

United Nations Security Council Resolutions 1946:

URL <http://www.un.org/en/sc/documents/resolutions/1946.shtml>

(Zugriff 17.02.2017)

United Nations Security Council Resolution S/RES/4 (1946):

URL [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/4\(1946\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/4(1946))

(Zugriff 09.05.2017)

United Nations Security Council Resolution S/RES/7 (1946):

URL [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/7\(1946\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/7(1946))

(Zugriff 09.05.2017)

United Nations Security Council Resolution S/RES/10 (1946):

URL [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/10\(1946\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/10(1946))

(Zugriff 09.05.2017)

Transkript „Discurso de Proclamación de Don Juan Carlos I como Rey“ vom 22. November 1975:

URL <http://www.fororeal.net/disc3.htm>

(Zugriff 03.05.2017)

Eintrag „movida“ im Diccionario de la lengua española (Edición del tricentenario) der Real Academia Española:

URL <http://dle.rae.es/?id=PxPwmvV>

(Zugriff 09.05.2017)

Eintrag „colocarse“ im Diccionario de la lengua española (Edición del tricentenario) der Real Academia Española:

URL <http://dle.rae.es/?id=9p46KCK>

(Zugriff 16.05.2017)

Website MTV España „Alaska y Mario“:

URL <<http://www.mtv.es/programas/alaska-mario/tik4kf>>

(Zugriff 16.05.2017)

International Movie Database (IMDb) „Pedro Almodóvar“:

URL <<http://www.imdb.com/name/nm0000264/>>

(Zugriff 16.05.2017)

International Movie Database (IMDb) „Todo sobre mi madre“:
URL <http://www.imdb.com/title/tt0185125/awards?ref_=tt_awd>
(Zugriff 16.05.2017)

International Movie Database (IMDb) „Hable con ella“:
URL <http://www.imdb.com/title/tt0287467/awards?ref_=tt_awd>
(Zugriff 16.05.2017)

Bilderserie „Valle de los Caídos“ im Portfolio von Costus:
URL <<http://www.costus.es/portfolio/valle-de-los-caidos/>>
(Zugriff 18.05.2017)

Bildquellen:

Graffiti „Madrid es Tierno“, Wikipedia Artikel „Enrique Tierno Galván“:
URL<https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Tierno_Galván#/media/File:Grafitti_Homenaje_Tierno_Galvan.jpeg>
(Zugriff 22.05.2017)

7.2 Abstract (deutsch)

„Franco ha muerto“ – mit diesen Worten läutete Carlos Arias Navarro eine neue Ära für die BürgerInnen Spaniens ein. Was folgte war eine turbulente Zeit, von der man zu Beginn nicht wusste, wohin sie führen würde. Von Ungewissheit über die demokratische Zukunft und einem Militärputschversuch geplagt, bildete sich dennoch eine kleine Gruppe an jungen MadrilInnen heraus, die mit grün gefärbten Haaren, Drogen und Punkmusik alle Aufmerksamkeit auf sich zogen und darauf hinwiesen, dass das Leben – vor allem nach knapp 40 Jahren Repression – Spaß machen kann. Ihre Rolle in der spanischen bzw. Madrider Gesellschaft habe ich in der vorliegenden Diplomarbeit zu meinem Forschungsgegenstand gemacht. Ausgehend von meiner These, dass die *movida madrileña* einen wesentlichen Beitrag zum Erinnerungsprozess der postfranquistischen Gesellschaft beitrug, gebe ich einen Überblick über die gängigen Gedächtniskonzepte des vergangenen Jahrhunderts und zeichne einen Abriss über 36 Jahre franquistische Politik und Gesellschaft um, im Kontext der *transición*, die *movida madrileña* auf ihre soziale und künstlerische Praxis zu untersuchen. Abschließend gebe ich einen kurzen Ausblick in Form von Fotos, mit denen ich zeige, wo man die *movida* heute noch in Madrid finden kann.

7.3 Abstract (english)

„Franco ha muerto“ – with these words Carlos Arias Navarro introduced a new era to the Spanish people. Despite the unsecure situation in which the democratic future was at stake due to an army putsch, a small group of *madrileños* caught the public's attention with their green hair, drug using and loud punk music. Their main message was that life is fun, especially after almost 40 years of dictatorship and repression. This diploma thesis discusses the importance of the *movida madrileña* in the society and its contribution to the social processing of the past. In order to analyze the *movida* the thesis provides an overview of the main memory concepts of the last century and outlines the main events and ideology of 36 years of Francisco Francos and of the transition to democracy, followed by a profound analisis of the *movida's* artistic and social forms of expression. Finally, a brief selection of photographies show the *movida's* last remaining visual signs in Spain's capital.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

.....
Wien, Juni 2017.