



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„¡Si te acuerdas de ella es que no estuviste allí!“
Zur alltags- und popkulturellen Bewegung
Movida Madrileña ab 1975

Verfasserin

Martina Sturm

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Geschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Reinhard Sieder

Danksagung

Die Entstehung dieser Arbeit wurde durch die Hilfe vieler Menschen möglich, denen ich an dieser Stelle meinen besonderen Dank aussprechen möchte. Meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Dr. Reinhard Sieder danke ich für das mir entgegen gebrachte Vertrauen, die große Unterstützung und Geduld sowie die vielen wertvollen Anregungen, Catedrático Dr. Antonio Niño Rodríguez vom *Departamento de Historia Contemporánea der Facultad de Geografía e Historia der Universidad Complutense de Madrid* für seine freundliche Unterstützung während meines Forschungsaufenthalts in Spanien, meiner Mutter Erika Sturm und meinem Vater Georg Sturm für den persönlichen Rückhalt und die unzähligen Stunden aufwendiger Korrekturarbeiten, meinem Bruder Johannes Sturm für seine Hilfsbereitschaft bei der formellen Überarbeitung des Textes sowie meinem besten Freund Mag. Bernhard Schimek für seine selbstlose Bereitschaft, sich in stundenlangen Gesprächen mit mir und meiner Arbeit auseinander zu setzen. Mein größter Dank gilt meinem Lebenspartner Fernando Sanz Lazaro, der mit seiner nicht enden wollenden Geduld und seinem unerschütterlichen Optimismus maßgeblich zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen hat.

Wien, Dezember 2009

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung	7
II Francos Regime und die <i>Transición</i>	9
II.1 Vier Jahrzehnte autoritäres Regime: die Franco-Diktatur	9
II.2 Tod eines Patriarchen: Francos Ende und seine Bedeutung für die Bevölkerung	12
II.3 Postfranquismus unter Franco: die <i>pretransición política</i>	14
II.4 Strategien für einen Wandel: der Demokratisierungsprozess	15
II.5 Die Suche nach dem Konsens: die ersten freien Wahlen und die Verfassung von 1978	16
II.6 Letztes Aufbäumen der Diktatur: der Putschversuch vom 23. Februar 1983	19
II.7 Zwischen Vergebung und Verdrängung: Vergangenheitsbewältigung im neuen Spanien	20
III Die spanische Gesellschaft während des Franco-Regimes	23
III.1 Los años del Hambre: Die Lebenssituation der Menschen im Spanien der Nachkriegszeit	25
III.2 "Heiratswütige Heimchen am Herd": Die Stellung der Frau in der Ära Franco	27
III.3 Flechas, Pelayos y Daisy la tímida: Erziehung am Beispiel von Magazinen für Kinder und Jugendliche	29
III.4 Das Problem der „gefallenen Frauen“: Prostitution im franquistischen Spanien	30
III.5 Encerrados en el armario: Homosexualität und Homophobie in einem autoritären Regime	32
III.6 Fluchtwege aus der Realität: Drogen- und Rauschmittelkonsum in Francos Spanien	39
III.7 Von las chicas topolino zu el Rollo: Jugend-Szenen während der Jahrzehnte der Diktatur	42
IV Die <i>Movida Madrileña</i>	48
IV.1 Zum Begriff <i>Movida Madrileña</i>	48
IV.2 Der zeitliche Ablauf der <i>Movida</i>	49

IV.2.1 Anfänge der Movida	50
IV.2.2 Überschreitung des Zenits	53
IV.2.3 Endphase der Bewegung	54
IV.3 Künstlerische Praxis in der Movida	56
IV.3.1 Dilettantismus	56
IV.3.2 Interdisziplinarität	57
IV.3.3 Ironie	58
IV.4 Ausdrucksformen der Movida	59
IV.4.1 Literatur, Zeitschriften und Comics	59
IV.4.2 Jugendkulturen	62
IV.4.3 Musik	67
IV.4.4 Bildende Kunst und Fotografie	72
IV.4.5 Film und Fernsehen	74
IV.5 Soziale Praxis in der Movida	78
IV.5.1 Der Stellenwert der Kirche	78
IV.5.2 Veränderte Sexualität	80
IV.5.3 Drogen- und Rauschmittelkonsum	83
V Schlußwort	89
VI Literatur	93
VI.1 Bücher	93
VI.2 Zeitschriften	97
VI.3 Filme	97
VII Anhang	99
VII.1 Lebenslauf Martina Sturm	99
VII.2 Abstract	101

I Einleitung

Meine Diplomarbeit behandelt den soziokulturellen Freiraum, der in Spanien durch das Ende des Franco-Regimes entstand. Die gesellschaftlichen und künstlerischen Neuerungen, die die *Movida Madrileña* mit sich brachte, werden dargestellt und die sozialen und künstlerischen Praktiken der AkteurInnen näher beschrieben. Im Zuge meiner Arbeit wird nachgewiesen, dass die Movida sowohl in gesellschaftlicher wie in künstlerischer Hinsicht die spanische Gesellschaft nachhaltig verändert hat.

Die Schwierigkeit bei der Beschäftigung mit der Movida liegt im Mangel an wissenschaftlicher Literatur zum Thema. Meines Wissens existieren nur wenige einschlägige Publikationen. Große Hilfe leistete mir Julia Noltes Buch *Madrid bewegt*, in dem sie ästhetische und soziale Merkmale der Movida anhand der theoretischen Grundlage der Aktionskunst untersucht. Die sehr umfangreiche Diplomarbeit *Historisch-kulturelle Aspekte der Movida Madrileña* von Petra Pimminger sowie Héctor Fouces Doktorarbeit *El futuro ya está aquí* waren ebenfalls eine sehr wertvolle Unterstützung, wobei sich letztgenannte Arbeit auf die musikalischen Beiträge der Movida beschränkt. Die über 500 Seiten lange Interviewsammlung *Sólo se vive una vez*, die von José Luis Gallero im Jahr 1991 herausgegeben wurde, ist eine einzigartige Informationsquelle, die jedoch unbearbeitet ist und keinerlei Deutungsansatz liefert.

In Kapitel II wird auf den historischen Kontext der Movida eingegangen. Francos Leben und sein autoritäres Regime wird beschrieben, wobei dem Tod des Diktators und dem Ende seines Systems besondere Beachtung geschenkt wird. Der darauf folgende Demokratisierungsprozess, die *Transición*, ist der politische Hintergrund, vor dem sich die Movida rekonstruieren lässt. 1977 fanden die ersten demokratischen Wahlen statt, und ein Jahr später trat die neue Verfassung in Kraft, die demokratische Grundrechte wie die künstlerische Freiheit und die Gleichstellung von Männern und Frauen sicherstellte.

Kapitel III behandelt die spanische Gesellschaft während der Herrschaft Francos. Die prekäre Situation der Menschen nach dem Bürgerkrieg wird skizziert, wobei hier die Werteveränderung, die mit Armut und Verzweiflung einher geht, näher beschrieben wird. Des Weiteren werden die Rollenbilder von Mann und Frau beleuchtet, die Verfolgung von Prostituierten und Homosexuellen thematisiert sowie die Kindererziehung am Beispiel von Magazinen für Kinder und Jugendliche behandelt. Anschließend folgt eine Betrachtung der Praxis des Drogenkonsums unter Franco.

Jugendbewegungen gab es im franquistischen Spanien zwar, jedoch brachten Zensur und Gewaltherrschaft jegliche Form der Opposition zum Schweigen und die Revolution blieb aus. Die Beschreibung der zaghaften Versuche der spanischen Jugendlichen, sich einen eigenen Raum und Gehör zu verschaffen, stellt den Abschluss des Kapitels III dar.

Der Hauptteil IV beschreibt die Movida selbst. Nach dem Versuch einer Begriffsdefinition wird der zeitliche Ablauf der Movida dargestellt, wobei drei Phasen unterschieden werden. Die Anfangsphase, in der die Movida eine der frühen Punkszene ähnliche Undergroundbewegung war, die Hauptphase, in der die Bewegung in den Mainstream eintrat, sowie die Schlussphase, in der die Movida kommerzialisiert wurde und ihr Ende fand. Anschließend werden drei wichtige Aspekte der künstlerischen Praxis in der Movida herausgearbeitet. Dilettantismus, Interdisziplinarität und Ironie stellen charakteristische Merkmale der Bewegung dar und werden anhand zeitgenössischer Beispiele veranschaulicht. Im Folgenden werden die einzelnen Ausdrucksformen der Movida behandelt. Literatur, Zeitschriften und Comics, Jugendkulturen, Musik, bildende Kunst und Fotografie sowie Film und Fernsehen werden im Überblick dargestellt und mittels Beispielen aus der Movida repräsentiert. Die soziale Praxis der Movida und die mit ihr einhergehende Auflehnung gegen das Bürgertum werden anhand der Themenbereiche Kirche, Sexualität und Drogen dargestellt.

Das Schlusskapitel V vereint die Ergebnisse aus den Kapiteln III und IV. Die Transformation der spanischen Gesellschaft wird gezeigt und der Beweis der Veränderung soziokultureller Werte durch die Movida wird erbracht.

II Francos Regime und die *Transición*

II.1 Vier Jahrzehnte autoritäres Regime: die Franco-Diktatur

Francisco Franco legitimierte seine Stellung als absolute politische Macht Spaniens durch seinen Sieg über die Republikaner im Bürgerkrieg, welcher in den Jahren 1936 bis 1939 stattfand. In den Nachkriegsjahren festigte er seine Position durch harte Repressionsmassnahmen. Bereits während des Bürgerkriegs und in weiterer Folge in der frühen Phase seines Regimes stützte sich Franco vor allem auf seine Einheitspartei *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (kurz: FET y de las JONS), der nach ihrer Fusion im Jahre 1937 sowohl den traditionell-monarchistischen Karlisten sowie den faschistischen Falangisten angehörten.¹ Die Falange war zwar am Aufbau des franquistischen Spaniens und an der Einführung eines Staatssyndikatismus wesentlich beteiligt, einen mit anderen faschistischen Systemen vergleichbaren ideologischen Einfluss auf das Regime übte die FET y de las JONS jedoch nicht aus, sie waren für Franco mehr ein innerpolitisches Instrument zur Absicherung seiner Herrschaft.² Obwohl das System eindeutig faschistische Charakteristika wie den Personenkult um Franco oder die strengen Repressionsmassnahmen aufwies, kann man genaugenommen nicht von einem faschistischen Regime sprechen. Franco dachte eher katholisch-traditionell als totalitär und dem Regime fehlte eine homogene Staatsideologie. Tatsächlich prägte die Person Francos das ideologiearme System so stark, dass sich dafür die Bezeichnung „Franquismus“ einbürgerte. Der Politologe Juan José Linz führte für das Franco-Regime den Begriff des „autoritären Regimes“ ein³, der Historiker Walter L. Bernecker empfindet den Begriff „Autoritarismus“ als passend.⁴

¹Julia Macher, Verdrängung um der Versöhnung willen? Die geschichtspolitische Auseinandersetzung mit Bürgerkrieg und Franco-Diktatur in den ersten Jahren des friedlichen Übergangs von der Diktatur zur Demokratie in Spanien (1975-1978), Bonn, 2002, 15.

²Walter L. Bernecker, Spanien-Handbuch. Geschichte und Gegenwart, Tübingen, 2006, 49.

³Juan José Linz, An Authoritarian Regime. The Case of Spain. In: Erik Allard (Ed.), Yrjö Littunen (Ed.), Cleavages, Ideologies and Party Systems, Helsinki, 1964, 291-342.

⁴Bernecker, Spanien-Handbuch, 50.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Niederlage der Achsenmächte geriet Franco zunehmend in außenpolitische Bedrängnis. Spanien wurde 1945 für ein Jahr aus den Vereinten Nationen ausgeschlossen und Franco versuchte sich durch den Erlass des *Fuero de los Españoles* pseudodemokratische Legitimation zu verschaffen. Laut diesem „Grundgesetz der Spanier“ hatte die Bevölkerung zwar gewisse Basisrechte, deren Gewährung allerdings von der Wahrung der „Grundprinzipien des Staates“ abhängig gemacht wurde. So war zum Beispiel jeder einzelne Bürger zur Treue dem *Caudillo*⁵ gegenüber verpflichtet. Die Grundgesetze konnten auch leicht zeitweilig aufgehoben oder an die jeweilige Situation angepasst werden und waren somit nicht mehr als ein Versuch, dem Regime einen halbkonstitutionellen Rahmen zu geben, um sich internationale Anerkennung zu sichern.⁶

Mit dem Beginn des Kalten Krieges änderte sich jedoch das Interesse an Spanien. Im September 1953 schloss Spanien mit den USA die *Pactos de Madrid*. Hierbei handelte sich um ein Stützpunktabkommen, welches der USA im Gegenzug zu Waffenlieferungen und Wirtschaftshilfe das Recht, Militärbasen auf spanischem Gebiet zu errichten, einräumte.⁷ Im selben Jahr unterzeichnete der Vatikan ein Konkordat mit dem Franco-Regime, das die Einflussnahme der Kirche auf das öffentliche Leben der spanischen Bevölkerung sicherstellte. Mit dem *Plan de Estabilización*, einem Stabilisierungsplan um das Wirtschaftssystem zu liberalisieren und die Grenzen Spaniens für den internationalen Handel zu öffnen, der im Juli 1959 in Kraft trat, begann die „technokratische“ Phase des Regimes. Dieser neue, wirtschaftsliberale Kurs hatte weitreichende gesellschaftspolitische Konsequenzen. Spanien entwickelte sich vom Agrarland zum Industriestaat und entdeckte gleichzeitig den Tourismus als Einnahmequelle. Während der 1960er Jahre veränderte sich auch das Wertesystem der Bevölkerung, an den Universitäten regte sich zaghafter Widerstand.⁸ Spätestens seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-1965) gab es innerhalb der katholischen Kirche Spaniens unterschiedliche oppositionelle Strömungen. Die sozialkritische Einstellung vieler junger Priester richtete sich nicht nur gegen das Regime, sondern auch mehr und mehr gegen die innerkirchliche

⁵Führer, Franco wurde von seinem Volk so genannt

⁶Bernecker, Spanien-Handbuch, 81.

⁷Cristina Tango, La Transición y su doble. El rock y Radio Futura, Madrid, 2006, 39.

⁸Macher, Verdrängung, 17.

Hierarchie.⁹ Unter der ArbeiterInnenschaft kam es zu zahlreichen Streiks und Unruhen. In Katalonien und im Baskenland wurden Stimmen laut, die Autonomie forderten.

Die Modernisierung des Wirtschaftsbereichs wurde nicht durch nennenswerte politische Reformen begleitet. Die Diskrepanz zwischen fortschrittlichem Wirtschaftssystem und rückständigem Regierungssystem stellte die Legitimität Francos immer mehr in Frage. Der Bürgerkrieg, den Franco gerne als Gründungsmythos heranzog, war als Legitimationsstrategie unbrauchbar geworden und Franco gelang es nicht, diesen durch eine neue Idee zu ersetzen. Der *Caudillo* selbst wurde immer älter und kränklicher und der hohe Personenkult, der aufgrund des Fehlens einer einheitlichen Staatsideologie im Franquismus betrieben wurde, entwickelte sich langsam zum Problem für das Regime.¹⁰ Im Jahr 1966 wurde die *Ley orgánica del Estado* verabschiedet. Dieses „Gesetz des organischen Staates“ war eine weitere halbdemokratische Neuerung ohne wirkliche politische Auswirkungen und kann einzig als Versuch Francos gedeutet werden, sein Regime mit Hinweis auf 30 Jahre Frieden und wirtschaftlichen Aufschwung zu legitimieren. Außerdem begann der *Caudillo* Vorbereitungen für die Weiterführung seines Regimes nach seinem Tod zu treffen. 1972 unterzeichnete er eine Anordnung, derzufolge nach seinem Tod fünf Jahre lang sein engster Vertrauter und damaliger Ministerpräsident Luis Carrero Blanco als Staatschef regieren sollte.¹¹ Dessen Ermordung durch die terroristische Organisation ETA (*Euskadi ta Askatasuna*) am 20. Dezember 1973 leitete die letzte Phase des Franquismus ein. Carrero Blancos Nachfolger, Carlos Arias Navarro, versuchte vergeblich inmitten einer Wirtschaftskrise sowohl den aufflammenden Terrorismus in Schach zu halten, als auch die Protestbewegungen von seiten der Studierenden und der ArbeiterInnenschaft unter Kontrolle zu bringen. Als Franco am 20. November 1975 nach langer Krankheit starb, befand sich das Regime in seiner tiefsten Krise und nur noch wenige hielten an der Idee eines „Franquismus ohne Franco“ fest.¹²

⁹Bernecker, Spanien-Handbuch, 403.

¹⁰Macher, Verdrängung, 17.

¹¹Bernecker, Spanien-Handbuch, 83.

¹²Macher, Verdrängung, 18.

II.2 Tod eines Patriarchen: Francos Ende und seine Bedeutung für die Bevölkerung

Francos Tod stürzte Spanien in tiefe Ratlosigkeit und Verwirrung, da niemand so recht wusste, wie es nach dem Tod des *Caudillo* mit dem Land weitergehen sollte. Franco selbst hatte bereits im Sommer 1974 nach einer ernsthaften Entzündung an einem Bein angeordnet, eine Verordnung vorzubereiten, auf Grund derer der Kronprinz Juan Carlos die Aufgaben des Staatsschefs übernehmen sollte. Im September desselben Jahres nahm Franco allerdings seine Funktion als Staatsoberhaupt kurzfristig wieder auf.¹³ Er hatte genaue Pläne für die politische Zukunft Spaniens nach seinem Tod. Der König sollte das Regime in seinem Sinne weiterführen, Juan Carlos galt als der „Marionettenprinz“, der weiter auf Francos Schiene fahren würde. Dies war aber entgegen vielen Erwartungen nicht der Fall. Der König entpuppte sich als einer der Motoren des Demokratisierungsprozesses während der *Transición*¹⁴.

Der Historiker Carlos José Ríos beschreibt den Effekt, der Francos Tod auf die Bevölkerung hatte, folgendermaßen:

Así, la muerte de Franco no solo fue la muerte de un dictador en calidad de Jefe de Estado, sino que también fue la muerte de una parte de la historia, de una serie de privilegios y privilegiados, y para muchos aún representa la muerte de una especie de «padrecito» al que se le quiere y respeta, al mismo tiempo que se le odia y rechaza. Es una muerte liberadora y desorientadora al mismo tiempo. El Jefe del Estado representaba la típica y arcaica imagen de padre castigador y poco familiar al que se le tiene un respeto que, más que respeto en sí mismo, es miedo, y tan solo algún hijo rebelde se atrevía a plantar cara y ser irrespetuoso. ¿Qué pasa a la muerte del padre castigador? ¿Qué representa esta muerte? Representa la muerte de poder en sí en toda su extensión e intensidad, pero genera un miedo en la gente que, al sentirse liberada, quiere lo que no ha tenido y no ha podido o no se ha atrevido a reclamar, lo que

¹³Juan Pablo Fusi, Franco. Spanien unter der Diktatur 1936-1975, München, 1992, 38.

¹⁴Übergang, gemeint ist der Regimewechsel von der Diktatur zur Demokratie in Spanien in den späten 1970er Jahren und frühen 1980er Jahren.

abrirá la puerta, de repente, a la necesidad de hacer unas cosas y rechazar otras.¹⁵

Ríos spricht hier die gemischten Gefühle an, die Francos Tod in den Menschen auslöste. Einerseits freute man sich über das Ende der Bevormundung und der Repression, andererseits brachte diese neugewonnene Freiheit aber auch die Notwendigkeit mit sich, selbst Entscheidungen zu treffen und Verantwortung zu übernehmen. Für die Menschen, die seit Jahrzehnten in Unterdrückung gelebt hatten, war die Vorstellung eines selbstbestimmten politischen und gesellschaftlichen Lebens sowohl verlockend als auch angsteinflößend.

Cristina Tango schreibt über das Ende der Ära Franco:

La utopía fue la droga de adicción de las generaciones que vivieron el franquismo, [mientras que] la muerte de Franco señala la retirada de la utopía y la eclosión de un síndrome de abstinencia.¹⁶

Während unter der Gewaltherrschaft Francos viele Menschen an dem Gedanken der für sie nicht realisierbaren Wunschvorstellung einer besseren Zukunft festhielten, bedeutete das Ende Francos auch das Ende dieser positiven Imaginationen. Plötzlich war die „schöne neue

¹⁵Also war der Tod Francos nicht nur der Tod eines Diktators in seiner Funktion als Staatschef, sondern auch der Tod eines Teils der Geschichte, einer Serie von Privilegien und Privilegierten und für viele außerdem noch der Tod eines „Väterchens“ welches man liebt und respektiert und aber gleichzeitig auch hasst und ablehnt. Es ist ein Tod, der gleichzeitig befreiend und desorientierend ist. Der Staatschef verkörperte das archetypische Bild des strafenden und wenig familiären Vaters, für den man eine Art von Respekt empfindet, der aber mehr Angst als Respekt selbst ist und dem sich nur ein rebellisches Kind entgegenzustellen und Respektlosigkeit zu zeigen wagen würde. Was ist also beim Tod des strafenden Vaters passiert? Was bedeutet dieser Tod? Er repräsentiert den Tod der Macht selbst in all ihrem Ausmaß und all ihrer Intensität, aber er erzeugt vor allem eine Angst in den Menschen, die, in plötzlicher Freiheit, das haben wollten was sie bisher nicht hatten, das tun wollen was sie vorher nicht tun konnten oder das forderten was sie vorher nicht zu verlangen wagten, was es für die Menschen notwendig machte selbst zu entscheiden, gewisse Dinge zu tun und andere zu lassen.
(Übersetzung der Verfasserin)

Carlos José Ríos, Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones, Alicante, 2001, 20.

¹⁶Die Utopie war die Suchtdroge der Generationen, die den Franquismus lebten [während] der Tod Francos den Rückzug der Utopie und das Aufkommen einer Entzugserscheinung markiert.
(Übersetzung der Verfasserin)

Tango, Transición, 60.

Welt“ zumindest theoretisch möglich, und die Utopien wurden durch eine neue Realität ersetzt, eine Realität, die zwar greifbar war, aber doch nie ganz den hohen Erwartungen der jahrzehntelangen Vorstellungen gerecht werden konnte.

Die Gesellschaft war in zwei Teile gespalten. Einerseits gab es die ältere Generation, die zwar den wirtschaftlichen Aufschwung begrüßte, aber Änderungen in der Politik ängstlich gegenüber stand. Sie brauchte die Person des *Caudillos*, für sie war er ein Garant für Sicherheit und Ordnung im Land. Andererseits gab es die jüngere Generation, die politische Forderungen stellte und verlangte, dass das Regime geöffnet werden müsste und die Spanier mehr Mitspracherecht erhalten sollten.¹⁷

II.3 Postfranquismus unter Franco: die pretransición política

Für viele Soziologen begann der Postfranquismus bereits zu Lebzeiten Francos.¹⁸ Bei seinem Tod (1975) lag der Bürgerkrieg schon lange zurück und sowohl wirtschaftlich als gesellschaftlich hatte sich Spanien an die westlichen Industriestaaten angenähert. Die Landflucht führte zu einer starken Urbanisierung und auch die Kirche hatte im Alltagsleben der Bevölkerung nicht mehr den Stellenwert der vorangegangenen Jahrzehnte. In der Politik jedoch herrschte weiterhin das autoritäre System der Diktatur, das den BürgerInnen jede Möglichkeit am politischen Leben teilzunehmen vorenthielt.¹⁹

Die Weichen für einen politischen Wandel wurden jedoch schon einige Zeit vor Francos Tod gestellt. Spätestens nach der Ermordung von Francos engstem Vertrauten Luis Carrero Blanco durch die ETA am 20. Dezember 1973 begann man sich in dieser letzten Phase des Regimes Gedanken um die Zeit nach Franco zu machen. Doch bereits seit 1961, als sich der *Caudillo*

¹⁷Alexia Castro, Spanien – der Übergang vom autoritären Regime zur liberalen Demokratie nach dem Tod des Generals Francisco Franco y Bahamonde, Wien, 1989, 21-22.

¹⁸Castro, Spanien, 22.

¹⁹Walter L. Bernecker, Horst Pietschmann, Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart, 1993, 335.

bei einem Jagdunfall eine Verletzung zugezogen hatte, wurde deutlich, dass niemand so recht wusste, wie es nach den Tod Francos mit Spanien weitergehen sollte. Mitte der 1960er Jahre veröffentlichte der Kommunist Santiago Corrijo im Exil eine Broschüre mit dem Titel „Was kommt nach Franco?“ Diese Frage stellten sich immer mehr politisch interessierte Spanier.²⁰ Ab 1969 kann man von der *pretransición política* sprechen, der Vorphase des Übergangs.

Es kristallisierten sich folgende Möglichkeiten für eine politische Zukunft Spaniens nach Franco heraus: Der *continuismo*, eine Weiterführung des diktatorischen Regimes ohne den *Caudillo*, der *evolucionismo*, eine schrittweise Veränderung vom Faschismus zur Demokratie, oder die *ruptura*, der komplette und augenblickliche Bruch mit dem alten System.

II.4 Strategien für einen Wandel: der Demokratisierungsprozess

Zwei Tage nach Francos Tod versprach Juan Carlos I. in seiner Thronrede eine Demokratisierung des politischen Systems. Die franquistischen Grundgesetze gaben ihm als neuem Staatshaupt symbolische, exekutive, legislative und judikative Gewalten, und er konnte so die politische Entwicklung Spaniens stark beeinflussen. Er verworf in den darauffolgenden Monaten den Plan des „demokratischen Bruchs“, der abrupten Demontage des franquistischen Systems, und entschied sich statt dessen, auf die *ruptura pactada*, den paktierten Übergang zu setzen, der einen langsamen Wandel in Richtung Demokratie bedeutete.

Der König setzte viel daran, reformwillige Politiker in hohe Positionen zu heben, von denen er sich eine konsequente Durchführung des Demokratisierungsprozesses erwartete.²¹ Da der ehemalige Franquist Carlos Arias Navarro als Ministerpräsident den Reformen aber hauptsächlich im Weg stand, nötigte ihn Juan Carlos zum Rücktritt und ersetzte ihn durch Adolfo Suárez. Diese Ablöse im Juli 1976 kann als der eigentliche Beginn der

²⁰Fusi, Spanien, 150-151.

²¹Bernecker, Spanien-Handbuch, 144.

Transición bezeichnet werden. Obwohl Suárez vorerst von Seiten des demokratischen Zentrums und der Linken ob seiner langjährigen Einbindung in das franquistische System mit Argwohn betrachtet wurde, erwies er sich als äußerst geschickter Politiker, der den Demokratisierungsprozess zügig voranbrachte, indem er zusammen mit anderen „konvertierten“ Falangisten die franquistischen Strukturen des alten Regimes abbaute.²² Suárez musste den Franquisten gegenüber das neue politische Programm als ledigliche Reform des alten Systems darstellen, der demokratischen Opposition hingegen musste er seine Pläne als einen klaren Bruch verkaufen. Eine Übereinstimmung dieser beiden widersprüchlichen Lager war eben so schwierig wie notwendig für die *Transición*.

Welche Argumente bewegten aber die Franquisten letztendlich dazu, den Reformen zuzustimmen? Ausschlaggebend war für die meisten wohl die Haltung des Königs. Er war immerhin der legitime Nachfolger des *Caudillo*, und sein Wille, Spanien politisch zu reformieren, wurde akzeptiert. Des Weiteren nötigte das politische Klima im Land die „alte Garde“ zur Nachgiebigkeit. Durch die neuen, freien Medien, allen voran die seit Mai 1976 erscheinende Tageszeitung *El País*, änderte sich die Stimmung in der spanischen Bevölkerung. Wo vorher viele Menschen ängstlich in die Zukunft geblickt hatten, forderten sie jetzt mehr Einbindung in das politische Leben und größere persönliche Freiheiten. Auch von außen stieg der Druck. Ganz Europa blickte auf Spanien. Und letztendlich mussten auch die Franquisten einsehen, dass eine Demokratisierung Spaniens nicht mehr umgangen werden konnte.²³

II.5 Die Suche nach dem Konsens: die ersten freien Wahlen und die Verfassung von 1978

Die konsequente Verfolgung jeglicher Opposition hatte zur Folge gehabt, dass die meisten Linksparteien ihre Organisationsapparate ins Exil, vor allem nach Frankreich und Mexiko, verlagert hatten. Bereits Ende 1974 war

²²Bernecker, Spanien-Handbuch, 145.

²³Bernecker, Spanien-Handbuch, 53.

langsam die Möglichkeit der Bildung „politischer Assoziationen“ (das Wort „Parteien“ getraute man sich damals noch nicht zu gebrauchen) eingeräumt worden. Diese waren aber der strengen Zensur des *Movimiento Nacional*²⁴ unterworfen, so dass nur regimetreue Verbindungen entstehen konnten und die eigentliche Opposition weiter im Untergrund bleiben musste. Im November 1976 stimmten die *cortes* dem „Gesetz über die politische Reform“ zu, welches ein Wahlsystem, Parteien und parlamentarische Institutionen nach liberal-demokratischem Muster vorsah. Die Ständekammer wurde durch ein von der Bevölkerung gewähltes Zweikammernparlament ersetzt.²⁵

1977 fanden die ersten freien Parlamentswahlen statt. Die *Unión de Centro Democrático* (UCD) mit Suárez an der Spitze gewannen mit 34,7%, die *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE) wurde die wichtigste Oppositionspartei.²⁶ Suárez' Aufgabe bestand nun darin, eine Regierung zu bilden und eine Verfassung auszuarbeiten. Die zuständige Kommission arbeitete knapp ein Jahr lang die 169 Artikel aus und Ende Oktober wurde der Entwurf verabschiedet. Sie wurde in Gemeinschaftsarbeit sowohl von den Demokraten als auch von den Franquisten und sogar von einem Kommunisten und einem Vertreter des katalanischen Wahlbündnisses²⁷ geschrieben. Bei der Diskussion des Entwurfs versuchte man zu Kompromissen zu gelangen, die für alle Seiten akzeptabel waren. Die Staatsform sollte eine parlamentarische Monarchie sein und die Beachtung der Menschenrechte und der Würde der einzelnen Personen wurde in Folge der schmerzhaften Erfahrungen aus der Zeit der Diktatur besonders betont. Der anfängliche Vorschlag, Spanien als „nicht-konfessionellen Staat“ zu bezeichnen löste heftigen Protest von Seiten des Klerus aus. Aufgrund dessen wurde im schlussendlichen Text nur mehr davon gesprochen, dass es keine „staatliche Konfession“ gibt. Die Regelung der regionalen Autonomiefragen war schwierig, viele Fragen wurden in der Verfassung offen gelassen. Dies war der Preis, der für den *consenso* bezahlt werden musste.²⁸

²⁴neuer Name der FET y de las JONS (ab 1958)

²⁵Bernecker, Spanien-Handbuch, 110-113.

²⁶Bernecker, Spanien-Handbuch, 54.

²⁷Macher, Verdrängung, 37.

²⁸Bernecker, Spanien-Handbuch, 83-91.

Nach einer Volksabstimmung, bei der mit überwältigender Mehrheit für den Entwurf gestimmt wurde, trat die Verfassung mit 29.12.1978 in Kraft.²⁹

En 1978 la apertura ya había llegado a otros ámbitos, como fue el caso de la política, con la legalización de los partidos políticos realizada un año antes. Los partidos de izquierda fueron legalizados en 1976-1977 y rebajaron su radicalismo llevando a cabo gestos de buena voluntad como la renuncia del P.C.E. al leninismo (congreso celebrado el 19 de abril) y el anuncio de Felipe González de que el P.S.O.E. abandonaría el marxismo (9 de mayo). 1978 también fue el año de la Constitución, del cruce de atentados (del G.R.A.P.O., de E.T.A. y de grupos terroristas de extrema derecha, el Batallón Vasco-Español y la Triple A) que llevaron a cruces de acusaciones en el Senado. Fueron muertes y asesinatos que marcaron y reflejaron la trayectoria de la inestabilidad española.³⁰

1979 war ein etwas stabileres Jahr. Die Bevölkerung blieb ruhig, obwohl sowohl der Benzinpreis als auch die Arbeitslosigkeit stiegen und den Anschlägen der ETA 78 Menschenleben zum Opfer fielen. Trotzdem wurde das Land von einer Welle der Enttäuschung überrollt, des sogenannten *desencanto*.³¹ Die ersten Jahre der Demokratie standen im Zeichen der politischen Reformen, die Sanierung und Modernisierung der Wirtschaft war Nebensache. Inflation, Streiks und Arbeitslosigkeit waren die Folge, der Konsens-Kurs der Regierung war den einen zu extrem, den anderen zu lasch.³² Die Realität wurde den jahrzehntelangen Träumen von Demokratie und Freiheit nicht gerecht.

²⁹Jaume Matas, Historia visual del mundo, Barcelona, 1994, 653.

³⁰1978 hatte sich die Öffnung Spaniens schon auf andere Bereiche ausgeweitet, wie im Fall der Politik mit der Legalisierung der Parteien im Jahr davor. Die linken Parteien wurden in den Jahren 1976 und 1977 legalisiert, mäßigten ihren Radikalismus und zeigten guten Willen wie die Absage der P.C.E. (Partido Comunista de España) an den Leninismus (Kongressabhaltung am 19 April) und Felipe González' Ankündigung, die PSOE würde den Marxismus aufgeben (9. Mai). 1978 war außerdem das Jahr der Verfassung, des Kreuzfeuers der Attentate (der G.R.A.P.O., der ETA und der rechtsextremen Terroristengruppierungen Batallón Vasco-Español und Triple A), die im Senat gegenseitige Anschuldigungen auslösten. Es waren Morde, welche die spanische Instabilität prägten und widerspiegeln.
(Übersetzung der Verfasserin)

Ríos, Enamorado, 84-86.

³¹Ernüchterung

³²Bernecker, Spanien-Handbuch, 53.

II.6 Letztes Aufbäumen der Diktatur: der Putschversuch vom 23. Februar 1983

Im März 1979 fanden Neuwahlen statt. Die konservative UCD (*Unión de Centro Democrático*), der auch Suárez angehörte, konnte eine Minderheitsregierung bilden, die PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) wurde zur stärksten Oppositionspartei. Bei den Kommunalwahlen, die im selben Jahr stattfanden, konnte die PSOE durch einen Pakt mit den Kommunisten in vielen wichtigen Städten Spaniens, wie in Madrid und Barcelona, Wahlsiege verbuchen. Durch interne Unstimmigkeiten kam es 1980 zur Auflösung der UCD, im darauf folgenden Januar trat Ministerpräsident Suárez zurück. Am 23. Februar wurde Leopoldo Calvo Sotelo als sein Nachfolger gewählt. Während der Wahl drang Colonel Antonio Tejero mit 200 Männern der *Guardia Civil* in das Parlament ein, feuerte einige Schüsse in die Decke ab und erklärte das Parlament vor laufenden Fernsehkameras für besetzt. Dieser spektakuläre Putschversuch erfolgte mit Unterstützung einiger bedeutender Offiziere und nur wenige militärische Befehlshaber verhielten sich der Verfassung gegenüber loyal, der Großteil gab sich abwartend. Sieben Stunden nach dem Beginn des Putsches hielt König Juan Carlos eine Rede im Fernsehen. Er trug die Uniform des Oberbefehlshabers der Armee³³ und befahl den Putschisten wieder in ihre Kasernen zurückzukehren. Die Bevölkerung bat er um Ruhe und Vertrauen und bestätigte, seiner demokratischen Linie treu zu bleiben.³⁴ Der Staatsstreich war offenbar nicht sehr detailliert vorbereitet gewesen, denn nach 18 Stunden mussten sich die Rebellen widerstandslos ergeben.³⁵

Durch den gescheiterten Putschversuch und den Wahlsieg der PSOE im Jahr darauf machte sich große Erleichterung in der Bevölkerung breit. Diese Ereignisse markierten das Ende einer unsteten Zeit und den Beginn einer neuen Ära, in der man die Rückkehr des Faschismus nicht mehr zu fürchten brauchte.³⁶

³³José Apezarena, Carmen Castilla, *Así es el príncipe. Vida del futuro Rey de España*, Madrid, 1993, 239.

³⁴Matas, *Historia*, 654.

³⁵Bernecker, *Spanien-Handbuch*, 428.

³⁶José Manuel Lechado, *La movida. Una crónica de los 80*, Madrid, 2005, 13.

II.7 Zwischen Vergebung und Verdrängung: Vergangenheitsbewältigung im neuen Spanien

Das Außergewöhnliche am spanischen Regimewechsel war, dass er unter Leitung und Kontrolle der ehemaligen Franquisten durchgeführt wurde. Die Verhandlungen liefen zwischen den VertreterInnen des alten Regimes und der Opposition. Die Reformen fanden im Rahmen der franquistischen Grundgesetze statt.³⁷

Sin embargo, como ha mostrado Sandrine Lefranc, el tránsito de una situación conflictiva y autoritaria (como fue el caso de la Sudáfrica post-apartheid, del Chile post-Pinochet o de la Argentina post-Videla) a una democracia implica, como presupuesto, lo que Lefranc llama «una política de perdón», esto es, una depuración de responsabilidades, una clarificación de los hechos y una voluntad ulterior de cerrar heridas mediante una amnistía. Raramente se consigue con amnesia o con la práctica institucional del olvido.³⁸

Sandrine Lefranc spricht von der Notwendigkeit des „politischen Verzeihens“ und meint damit die typisch spanische Einstellung, man sollte auf niemanden beschuldigend mit dem Finger zeigen und die alten Wunden heilen lassen. Anders als beispielsweise nach dem Ende des Dritten Reichs, wo sich die Verantwortlichen dem Gericht im Rahmen der Nürnberger Prozesse stellen mussten, gab es in Spanien keine Verfolgung der ProtagonistInnen durch die Justiz. Die Romanistin Teresa Vilarós beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

un espacio fisural o tiempo lapsado, como un intervalo entre un antes imaginado y un después no realizado... colgado entre la modernidad y su pos, entre el duelo y la celebración, entre la

³⁷ Bernecker, Spanien-Handbuch, 52

³⁸ Aber, wie Sandrine Lefranc aufzeigt, impliziert die Überführung einer konfliktbeladenen und autoritären Situation (wie sie in Postapartheid-Südafrika, in Chile nach Pinochet oder in Argentinien nach Videla gegeben war) in eine Demokratie. Als Voraussetzung nennt Lefranc „eine Politik des Verzeihens“. Dies bedeutet eine Bereinigung der Verantwortlichkeiten, eine Klärung der Fakten und weiters den Willen, Wunden mittels einer Amnestie verheilen zu lassen. Schwieriger ist es, dieses Ziel durch Amnesie bzw. die institutionelle Praxis des Vergessens zu erreichen.
(Übersetzung der Verfasserin)

producción y la destrucción, entre la esperanza y el desencanto... un espacio donde se procesa el olvido, agujero negro que chupa, hace caer y encripta los desechos de nuestro pasado histórico... que si bien permite por un lado iniciar en el postfranquismo una nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo «pacto del olvido» reprimió.³⁹

Sie vergleicht die Ära des Postfranquismus mit einem schwarzen Loch zwischen der Zeit der Diktatur und der Zeit der Demokratie. Dieses schwarze Loch fungierte als „Prozessor des Vergessens“, in den alle politischen Verfehlungen und zwischenmenschlichen Dispute der faschistischen Ära eingesaugt und unkenntlich gemacht wurden. Diese Vorgehensweise erlaubte – vorerst und scheinbar - das schnelle Abschließen mit der Vergangenheit und den raschen Beginn eines neuen Zeitalters.

Das „Vergessen“ war für den „sanften Übergang“ eine notwendige Bedingung. Fast alle politischen AkteurInnen der *Transición* stammten aus dem Franquismus. Eine Aufarbeitung der Vergangenheit hätte die demokratische Legitimation zahlreicher politischer Schlüsselfiguren in Frage gestellt und so diese Art des Regimewandels unmöglich gemacht.⁴⁰ Es scheint einleuchtend, dass viele ehemalige FranquistInnen ihre Beteiligung am alten Regime „verdrängen“⁴¹ wollten. Was bewegte aber die Opposition dazu, sich auf dieses kollektive Vergessen einzulassen? Die deutsche Historikerin Julia Macher schreibt hierüber:

³⁹ Eine Kluft oder Zeitspanne, wie ein Intervall zwischen einem erdachten Bevor und einem nicht realisierten Danach...zwischen der Moderne und der Postmoderne, zwischen Trauerfeier und Freudenfest, zwischen Produktion und Destruktion, zwischen Hoffnung und Ernüchterung... ein Ort, wo das Vergessen praktiziert wird, ein schwarzes Loch, das den Abfall unserer historischen Vergangenheit einsaugt, sie zu Fall bringt und unkenntlich macht...die es auf der einen Seite möglich macht, mit dem Postfranquismus ein neues Kapitel zu beginnen, aber die in ihrem Schoß die ganze konfliktgeladene Vergangenheit, die vom kollektiven „Pakt des Vergessens“ unterdrückt wurde, birgt. (Übersetzung der Verfasserin)

Teresa Vilarós, *El mono del desencanto, una crítica cultural de la Transición*, Madrid, española, Madrid, 1998, 11-15.

⁴⁰ Macher, *Verdrängung*, 119.

⁴¹ Verdrängung wird hier nicht als individuell-psychologisches Phänomen verstanden, sondern als eine politische Strategie des „willentlichen Vergessens“.

Die Zustimmung der Opposition erkaufte sich die Regierung mit Machtbeteiligung. An den wesentlichen Entscheidungen der ersten demokratisch gewählten Regierung Suárez, seien es die Moncloa-Pakte, das Amnestiegesetz oder die Verfassungsverhandlungen, waren alle im Parlament vertretenen Parteien beteiligt. Die Möglichkeit, die Politik mitzugestalten, bezahlte die von Franco verfolgte Opposition mit ihrem Gedächtnis.⁴²

Am 28. Juli 1976 beschloss der Ministerrat das Dekret zur Amnestie, welches bereits zwei Tage später in Kraft trat. Ziel dieses Dekrets war weniger die Wiedergutmachung erlittenen Unrechts, sondern die Ermöglichung eines breiten Vergessens. Da sich das System „aus sich selbst heraus“ gewandelt hatte, gab es keine Instanz, die zwischen „Opfern“ und „Tätern“ unterscheiden hätte können. Eine Amnestie, die also nur die Opfer des Regimes betraf, war unmöglich. Mit Ausnahme der Terroristen der baskischen ETA und der linksextremen G.R.A.P.O. konnten somit alle politischen Gefangenen auf Straferlass hoffen.⁴³ Eine Wiedergutmachung an den Opfern der Diktatur war nicht vorgesehen. Wer sich dem kollektiven Vergessen nicht anschloss, lief Gefahr, ins politische Abseits gedrängt zu werden.⁴⁴ Die *reconciliación*⁴⁵ fand also auf Kosten der Opfer der Diktatur statt, als Rechtfertigung dieser „Politik des Vergessens“ diente der Bürgerkrieg. Dieses kollektive Trauma wurde immer dann angeführt, wenn man eine Begründung brauchte, um über die Vergangenheit schweigen zu können.⁴⁶ Anstatt den Tod Francos als Anlass zu sehen, die eigene Vergangenheit kritisch zu reflektieren und zu verarbeiten, wurde der gesamte politische Apparat von Teresa Vilaros' schwarzem Loch eingesaugt.

⁴²Macher, Verdrängung, 117-118.

⁴³Macher, Verdrängung, 47-48.

⁴⁴Macher, Verdrängung, 50-51.

⁴⁵Versöhnung

⁴⁶Macher, Verdrängung, 118.

III Die spanische Gesellschaft während des Franco-Regimes

Que sea español nuestro amigo y nuestro criado y nuestra novia, que sean españoles nuestros hijos. Que no haya sobre la bendita tierra de España otras costumbres que las nuestras. Y si esto es un feroz nacionalismo, pues mejor. Y si el que defiende esto es un absurdo retrógrado, pues mucho mejor. No queremos el progreso, el romántico y liberal, y capitalista y burgués, judío, protestante, ateo y masón progreso yanqui. Preferimos el atraso de España, nuestro atraso, el que nos lleva a considerar que ante unos valores fundamentales deben sacrificarse los intereses materiales. Bendito nuestro atraso que nos lleva a considerar el Matrimonio [sic] como un sacramento que no es cosa de juego; bendito nuestro atraso para el que el Amor [sic] no ha de tomarse a broma, sino como una aventura honda en la que hay que fundamentar nuestro futuro y que nos lleva a considerar la familia como una sociedad jerarquizada en la que los padres tienen el deber de educar a sus hijos al servicio de Dios y de la Patria, y los hijos no tienen derecho a vivir su vida, sino a que su vida sirva para algo.⁴⁷

Dieser Text des franquistischen Rechtsanwalts und Journalisten Antonio Castro Villacañas aus dem Jahr 1948 steht am Anfang meiner Betrachtungen zum Thema Gesellschaft unter Franco. Das Zitat macht deutlich, welche Werte und Eigenschaften dem Regime erstrebenswert erschienen, welche geschützt werden mussten und welche Charakteristika die FranquistInnen

⁴⁷Unser Freund, unser Diener und unsere Freundin sollen spanisch sein, und ebenso unsere Kinder. In unserem gesegneten Land Spanien soll es kein anderes Brauchtum geben, als das unsrige. Und sollte dies heftiger Nationalismus sein, gut so. Wir wollen keinen Fortschritt, nicht den romantischen, liberalen, kapitalistischen, bürgerlichen, jüdischen, protestantischen, atheistischen, [frei]maurerischen Fortschritt der Amerikaner. Wir bevorzugen die Rückständigkeit Spaniens, unsere Rückständigkeit, die uns bedenken lässt, dass man für seine Grundwerte materielle Interessen zu opfern hat. Gesegnet sei unsere Rückständigkeit, die uns die Ehe als ein Sakrament sehen lässt, das kein Spiel ist. Gesegnet sei unsere Rückständigkeit, in welcher die Liebe nicht Gegenstand von Scherzen ist, sondern ein profundes Abenteuer, in welchem wir unsere Zukunft verankern müssen und welche uns die Familie als hierarchische Gesellschaft sehen lässt, in welcher die Eltern die Pflicht haben, ihre Kinder zum Dienst an Gott und das Vaterland zu erziehen und in welcher die Kinder kein Recht auf ihr eigenes Leben haben, es sei denn, es diene einer [höheren] Sache. (Übersetzung der Verfasserin)

Assumpta Roura, Mujeres para después de una guerra. Informes sobre la moralidad y prostitución en la postguerra española, Barcelona, 1998, 9-10.

als minderwertig oder unmoralisch ansahen. Besonders wichtig war ihnen die Hervorhebung des „Spanischen“ und die Erhaltung der traditionellen Sitten und Bräuche. Eine Vermischung mit fremden kulturellen Einflüssen war unerwünscht und wurde als „Verunreinigung“ der nationalen Seele gesehen. Jeglicher Fortschritt und jegliche Entwicklung wurden abgelehnt, das Regime war stolz auf seine reaktionäre Haltung und keineswegs bereit, von dieser abzuweichen. Im Vergleich zu anderen Ländern, die reicher oder technisch weiter entwickelt waren, blieb den SpanierInnen also nur eine Karte, die sie spielen konnten: Spanisch zu sein. Was hauptsächlich bedeutete, dass man immer wieder wiederholte, niemand sonst sein zu wollen, was vor allem in dem oft zitierten Ausspruch „¡España es diferente!“ zum Ausdruck kam.⁴⁸

Als wichtige Grundwerte wurden das heilige Sakrament der Ehe und der Familienbund angesehen. Wichtig war auch die Erziehung der Kinder im Sinne Gottes und des Vaterlands. Castro Villacañas ging sogar soweit, den Kindern ein Recht auf eigenes Leben abzusprechen, sofern dieses Leben nicht einer höheren Sache diene.

Auf den folgenden Seiten möchte ich mich näher mit den von Castro Villacañas angesprochenen Lebensbereichen beschäftigen. Zuerst werde ich die Situation der Menschen nach dem Bürgerkrieg und die mit der Armut und Verzweiflung einhergehenden Werteveränderungen etwas näher beschreiben. Dies erscheint mir besonders wichtig, da in dieser Zeit der Grundstein des diktatorischen Regimes gelegt wurde, welches über vier Jahrzehnte bestehen sollte. Danach möchte ich mich dem Rollenbild der Frau widmen und im folgenden Kapitel die Kindererziehung in der Diktatur am Beispiel von Zeitschriften für Kinder und Jugendliche behandeln. Zum Schluss widme ich mich dem Thema Kriminalisierung und habe hier die Bereiche Prostitution, Homosexualität und Drogenkonsum gewählt.

⁴⁸Carmen Martín Gaité, *Courtship Customs in Postwar Spain*, Lewisburg, 2004, 35.

III.1 Los años del Hambre: *Die Lebenssituation der Menschen im Spanien der Nachkriegszeit*

Die sogenannten *Años Triunfales*⁴⁹ durchlebten die meisten SpanierInnen in weit weniger euphorischer Stimmung, als der für diese Periode von den FranquistInnen gewählte Name erahnen lässt. Es waren Jahre, die von einer lang anhaltenden Wirtschaftskrise, Dürreperioden, niedrigen Ernteerträgen und Wohnungsmangel in den Städten gezeichnet waren.⁵⁰ Durch die Auferlegung eines autarken Systems kämpfte Spanien bis in die frühen 1950er Jahre damit, sein verwüstetes Land und seine zusammengebrochene Wirtschaft wieder aufzubauen. Diese Periode ist auch als *Los Años del Hambre*⁵¹ bekannt.

Die Stagnation Spaniens in der Nachkriegszeit unterscheidet es von anderen europäischen Ländern, wo der Wiederaufbau vor allem mit Hilfe des Marshallplans (1948) viel schneller abgewickelt werden konnte.⁵² Diese Stagnation schuf einen dramatischen Abgrund zwischen Spanien und dem Rest Europas – nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht, sondern auch in Bezug auf soziale und kulturelle Gegebenheiten.⁵³

Die Nachkriegszeit war auch die Ära des Denunzierens. Die Aufgabe der offiziellen Propagandamaschinerie war es, Verhaltensweisen, welche die Regierung und die Kirche für sinnvoll erachteten, um das Land nach dem Krieg wieder aufzubauen, zu unterstützen. Prediger, Presse, Radio und LehrerInnen regten die Bevölkerung zur Mäßigkeit an. Es war verboten, zurückzuschauen, denn der Krieg war vorbei. Die Regierung zensurierte jeglichen Beweis seiner Existenz, der so oft in den zerrissenen Familien, verwüsteten Dörfern, überfüllten Gefängnissen und der lahm gelegten Wirtschaft zu finden war. Der messianische und hymnische Tonfall der Regierung versuchte Schadensbegrenzung zu betreiben, um die Katastrophe

⁴⁹Jahre des Triumphs, Bezeichnung der Franquisten für die Jahre unmittelbar nach dem Bürgerkrieg.

⁵⁰Martín Gaité, Courtship, 23.

⁵¹Jahre des Hungers

⁵²José Luis García Delgado, Estancamiento industrial e intervencionismo económico durante el primer franquismo, 173-174, In: Josep Fontana (Hg.), España bajo el franquismo, Barcelona 1986.

⁵³Gema Pérez-Sánchez, Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to la Movida, Albany, 2007, 18.

weniger schlimm aussehen zu lassen. Die offizielle Parole war: „Die Guten haben gewonnen und Spanien ist gerettet!“ Jetzt mussten diejenigen, die sich stolz als „Spanier“ bezeichnen wollten, beim moralischen und materiellen Wiederaufbau des Heimatlandes kollaborieren.⁵⁴

Das Regime sah sich einerseits mit der Aufgabe konfrontiert, ein durch den Krieg zerstörtes Land wieder aufzubauen und andererseits, auf ideologischem Level, den sozialen und institutionellen Effekten der besiegten demokratischen Republik entgegenzuwirken. Die Franquisten waren der Meinung, die neue Regierung müsse den gesamten spanischen Moralkodex neu definieren, da das Land von den amoralischen Republikanern verdorben worden sei. Mit Hilfe der katholischen Kirche implementierten sie aggressive Maßnahmen, um die moralische Kurve wieder gerade zu richten. So verhängten sie zum Beispiel eine strikte kulturelle Zensur, führten Kirche und Staat zusammen und machten die Gesetze der besiegten Republik repressiver und strafender.⁵⁵

Die limitierte Wasser- und Elektrizitätsversorgung, die Lebensmittelkarten, die jeder Person nur eine begrenzte Menge an Nahrungsmitteln zugestanden und *el estraperlo*⁵⁶ machten die Bevölkerung zugänglich für eine neue Form der Indoktrination. Die Autoritäten führten einen neuen Begriff ein - *la decencia*.⁵⁷ Diese war für das Regime das oberste Prinzip, dem sich die gesamte Bevölkerung unterordnen musste. Da die Menschen durch die Armut und den Hunger verzweifelt waren und alles taten, um zu überleben, blieb ihnen gar nichts anderes übrig, als der von den Autoritäten ausgerufenen „Anstandsparole“ Folge zu leisten und das offizielle Moralkonzept der Regierung zu übernehmen. Die Hoffnungslosigkeit der Nachkriegszeit, gepaart mit dem Überlebenswillen und dem niedrigen Bildungsgrad der Bevölkerung garantierten der Regierung ein Volk, das ihren Gesetzen und Regelungen in jedem Fall nachkommen würde und sich auch gegen harte Sanktionen und Unterdrückung nicht zur Wehr setzen konnte. Für den Fall, dass es den Menschen an Enthusiasmus für das neue Regime fehlen sollte, begannen die Franquisten Angst als „Motivationshilfe“

⁵⁴Martín Gaité, Courtship, 12-13.

⁵⁵Pérez-Sánchez, Queer, 20-21.

⁵⁶Spanischer Begriff für den Schmuggel von Waren in der Nachkriegszeit

⁵⁷Anstand

einzusetzen. Diese Angst half, ein neues Bewusstsein und eine neue „spanische“ Identität in den Menschen zu erzeugen, bei der Gott und Vaterland an erster Stelle standen. Die Ideologen des Regimes waren sich zwar bewusst, dass die Bevölkerung unter der neuen Regierung schwer zu leiden hatte, jedoch waren sie der Meinung, dass diese Leiden in der Relation zu jenen Freuden, die ihnen das Christentum bieten konnte, unbedeutend waren.⁵⁸

III.2 "Heiratswütige Heimchen am Herd": Die Stellung der Frau in der Ära Franco

Frauen schienen im Spanien Francos vor allem einem Zweck zu dienen: Ihrem Mann eine gute Ehefrau zu sein. Dies bedeutete vor Allem, einen ordentlichen und sauberen Haushalt zu führen, tugendhaftes Benehmen an den Tag zu legen und eine große Kinderschar nach den Prinzipien des autoritären Regimes großzuziehen. Obwohl viele Frauen gezwungen waren, durch Berufstätigkeit zum Haushalt beizutragen, waren sich zumindest offiziell die meisten einig, dass die wahre Karriere einer Frau in Heirat, Haushalt und Kinderkriegen bestand.⁵⁹

Wenn ein Mann nicht heiratete, dann weil er nicht wollte, wenn eine Frau nicht heiratete, ging man davon aus, dass sie sich zwar einen Ehemann wünsche, aber nicht attraktiv, tugendhaft oder freundlich genug sei, um einen Mann an sich binden zu können.⁶⁰ Während der 1940er Jahre gab es aufgrund der vielen im Bürgerkrieg gefallenen Männer eine Überzahl an unverheirateten Frauen im Vergleich zu ledigen Männern. Dies führte dazu, dass die jungen Burschen die Wahl hatten, sich eine Frau unter vielen auszusuchen, während die Frauen oft gezwungen waren, sich mit einem Interessenten zufrieden zu geben, selbst wenn dieser nicht ihren Vorstellungen von einem idealen Ehemann entsprach. Die Eltern wiesen deshalb ihre Söhne an, sich das Mädchen auszusuchen, welches den größten Widerstand gegen ihre Annäherungsversuche aufbrachte, da sie dieses

⁵⁸Roura, Mujeres, 18-22.

⁵⁹Martín Gaité, Courtship, 46-48.

⁶⁰Martín Gaité, Courtship, 43.

Mädchen als das tugendhafteste und somit als am besten für ihren Sohn geeignet ansahen.⁶¹ Den jungen Damen wurde erklärt, sie hätten sich mit all ihrer Kraft gegen Avancen eines Mannes zur Wehr zu setzen, gleichgültig ob ihnen dies angenehm war oder nicht. Gleichzeitig wurde den Mädchen aber vor Augen geführt, dass sie sich aufgrund der Überzahl weiblicher Heiratskandidatinnen glücklich schätzen konnten, überhaupt einen Ehemann zu finden und dass die eigentliche Lebensaufgabe einer Frau wäre, einen Mann soweit für sich zu begeistern, dass er sie um ihre Hand bitten würde. Einerseits sollten sich die jungen Mädchen mit all ihrer Kraft bemühen, einen anständigen Mann für sich zu begeistern, andererseits jedoch wurden sie mit Vehemenz dazu aufgefordert, sich gegenüber interessierten Burschen abweisend zu verhalten. Dieser emotionale Drahtseilakt trug sicherlich nicht zu einem gegenseitigen Verständnis und einer Vereinfachung der zwischengeschlechtlichen Beziehungen bei.

In den höheren sozialen Klassen konnte ein junger Mann ein Mädchen, das er vom Sehen kannte, nicht einfach auf der Straße ansprechen. Er musste ihr vorher durch einen gemeinsamen Bekannten offiziell vorgestellt werden, damit die beiden ins Gespräch kommen konnten.⁶² Mädchen aus „guten“ Familien wurden generell mit 17 Jahren offiziell in die Gesellschaft eingeführt. Davor galt es als unschicklich, einen Freund zu haben oder auf Tanzveranstaltungen zu gehen. Die *Puesta de Largo* war die erste Abendveranstaltung, auf der die Mädchen ein langes Abendkleid tragen durften und länger als sonst auf bleiben konnten. Selbstverständlich fanden diese Parties unter der strengen Aufsicht älterer Personen statt.⁶³ Die als *Guateques* bezeichneten und in den elterlichen Wohnungen stattfindenden Parties wurden von Jugendlichen gern als Gelegenheit genutzt, sich näher kennen zu lernen. Diese Feiern wurden jedoch meist ebenfalls unter der Aufsicht der Eltern gefeiert, die sicherstellten, dass es zu keinerlei „Ausschweifungen“ kommen konnte und verliefen oft enttäuschend.⁶⁴

Verlobten war es gestattet, sich an den Händen zu halten oder Arm in Arm zu gehen, aber kaum mehr. Da die jungen Menschen damals weder ein Auto

⁶¹Martín Gaité, *Courtship*, 151.

⁶²Martín Gaité, *Courtship*, 161.

⁶³Martín Gaité, *Courtship*, 125-128.

⁶⁴Martín Gaité, *Courtship*, 170.

noch eine eigene Wohnung besaßen, fanden die Verabredungen des verlobten Paares in der Öffentlichkeit statt. Die einzigen Möglichkeiten, sich ein wenig Privatsphäre zu verschaffen, waren ein Fahrradausflug in die Natur bei Schönwetter, wo man einen abgelegenen Ort aufsuchte oder ein Besuch im Kino, wo man darauf hoffte, einen Platz in der letzten Reihe ergattern zu können. Die Kinos waren jedoch als Treffpunkt für Paare bald derartig beliebt, dass dort oft Aufpasser angestellt wurden, die während des Films durch die Reihen gingen und so ein züchtiges Verhalten der Kinobesucher garantierten.⁶⁵

III.3 Flechas, Pelayos y Daisy la tímida: Erziehung am Beispiel von Magazinen für Kinder und Jugendliche

Die Indoktrination der neuen katholisch-patriotischen Moral setzte sich auch in der Kindererziehung fort. Comic-Magazine wie *Capitán Trueno* waren eigentlich nationalistische Propaganda in Form von schwarz-weißen Bildgeschichten, welche die jungen SpanierInnen schon von Kindheit an auf den Kurs der FranquistInnen lenken sollten.⁶⁶ Während des Bürgerkriegs ermahnten die Herausgeber des traditionalistischen Magazins *Pelayos* alle spanischen Kinder dazu, stets bereit zu sein, um für Gott, Vaterland und den König zu sterben. *Pelayos* und sein falangistisches Pendant *Flechas*, welches von den Kämpfen des jugendlichen Helden Edmundo gegen seine marxistischen Feinde erzählt, wuchsen nach dem Zusammenschluss der Karlisten mit den Falangisten zu einem gemeinsamen Magazin namens *Flechas y Pelayos* zusammen.⁶⁷ Meiner Meinung nach ist dieses Detail sehr interessant, da es auf die hohe Signifikanz dieser Comic-Magazine als Propagandainstrument schließen lässt. Im selben Jahr brachte es die Zeitschrift *Chicos* zu einer Auflage von 100.000 Magazinen pro Woche, welche nach dem Krieg auch als Format für Mädchen unter dem Titel *Chicas* herausgegeben wurde. Auffallend dabei ist, dass es Mädchen verboten war, dem „Chicos-Leserclub“ beizutreten.⁶⁸ Jedoch kaufte ohnehin kaum ein

⁶⁵Martín Gaité, Courtship, 181-183.

⁶⁶Ríos, Enamorado, 16.

⁶⁷Roura, Mujeres, 28-30.

⁶⁸Roura, Mujeres, 18-22.

Mädchen *Flechas y Pelayos* oder *Chicos*. Sie lasen Magazine wie *Chicas*, die ihnen Ratschläge zu den Themen Hygiene, Etikette, Kochen und Näharbeiten gaben und die Kurzgeschichten über die wahre Liebe brachten.⁶⁹ So wurde in diesem Magazin ein Fotoroman mit dem Titel *Daisy la tímida*⁷⁰ veröffentlicht. Daisy ist ein ärmliches Mädchen, das in einem heruntergekommenen Vorort lebt, den ganzen Tag in einem Geschäft arbeitet und am Abend für die Schule lernt. Daisys Familienname ist Templeton und der Schauplatz der Geschichte bleibt ungenannt. Dies liegt an den *Normas sobre la Prensa Infantil y Juvenil*, die im Jänner 1952 erschienen und Geschichten und Erzählungen verboten, die Spanien als desolat oder verarmt darstellten.⁷¹

In der Comic-Zeitschrift *El guerrero del antifaz*⁷² steht ein mittelalterlicher Ritter nach christlich-spanischem Vorbild im Mittelpunkt. Dieser maskierte Held weint nie⁷³ und hat eine sehr doppeldeutige Sexualmoral, die typisch für das Franco-Regime war. Auf der einen Seite verehrt er die christliche Gräfin Ana-María in typisch höfischer, entsexualisierter und idealisierter Liebe. Auf der anderen Seite pflegt er Beziehungen mit zwei muslimischen Frauen auf einer etwas körperlicheren, aber weniger respektvollen Basis. Dieses Beispiel veranschaulicht, dass es in Spanien Francos keine Gleichberechtigung unter den verschiedenen Geschlechtern, Religionen und sozialen Klassen gab. Was für die Mächtigen galt, musste nicht für die unteren Schichten gelten – und umgekehrt.⁷⁴

III.4 Das Problem der „gefallenen Frauen“: Prostitution im franquistischen Spanien

Frauen, die sich nicht in das Schema Francos von einer anständigen Frau einfügten, nannte man damals *mujeres perdidas* oder *mujeres caídas*⁷⁵. Dazu zählten zum Beispiel Frauen, die unverheiratet schwanger wurden und

⁶⁹Martín Gaité, Courtship, 90.

⁷⁰Schüchterne Daisy

⁷¹Martín Gaité, Courtship, 130.

⁷²der maskierte Krieger

⁷³Martín Gaité, Courtship, 92.

⁷⁴Roura, Mujeres, 33-35.

⁷⁵verlorene bzw. gefallene Frauen

aus Schande ihre Heimat verlassen und in die Anonymität der Großstadt flüchten mussten. Dort blieb ihnen oft keine Alternative, als sich als illegale Prostituierte durchzuschlagen, bis sie von den „Rettern“ des *Patronato* aufgegriffen und inhaftiert wurden.

1942 wurde der *Patronato de Protección a la Mujer*⁷⁶ gegründet, dessen Vorsitz Francos Ehefrau innehatte und der die Rehabilitation von Prostituierten zum Ziel hatte. Der Vorsatz, diesen „gefallenen Frauen“ zu helfen und sie aus ihrer misslichen Lage zu befreien, existierte jedoch nur auf dem Papier. Der *Patronato* betrachtete die jungen Frauen mit einer Mischung aus Ekel und Arroganz. Die Mittel, mit denen die Polizei gegen die Frauen vorging, waren äußerst brutal und können kaum als konstruktiver Beitrag zur Reintegration dieser Frauen gesehen werden.⁷⁷

Um diese inhaftierten „gefallenen Frauen“ zu kontrollieren, kreierte der *Patronato* die Figur der *celadora*⁷⁸. Die Kandidatinnen für den Posten einer *celadora* mussten mindestens 30 Jahre alt sein und sich einer Schulung über moralische Werte und den Sittenkodex der Regierung unterziehen. Die *mujeres caídas* stellten sich in manchen Fällen selbst, in anderen wurden sie von ihrer Familie eingewiesen oder aufgrund mehrfacher Denunziation durch BürgerInnen oder Autoritäten festgenommen. Um eingewiesen zu werden, musste eine Strafanzeige durch die Polizei, einen Verwandten, NachbarnInnen, oder Bekannten vorliegen. Diese DenunziantInnen, die auf ihren Wunsch anonym blieben, mussten ein Dokument unterschreiben, in dem sie sich mit der Ideologie des Patronatos einig erklärten. Die *celadoras* überprüften anschließend den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen. Dies geschah weniger aus Gründen der Wahrheitsliebe, als aus wirtschaftlichen Gründen, da die Plätze in den Lagern beschränkt waren und der Patronato nicht gewillt war, Frauen aufzunehmen, deren „Behandlung“ er nicht als zwingend notwendig betrachtete. Bei Platzmangel in den Lagern wurden die Frauen oft nur einer externen Behandlung unterzogen, was bei den Familien der eingewiesenen Frau große Enttäuschung hervorrief, da sie in den Lagern

⁷⁶Patronat zum Schutz der Frau

⁷⁷Martín Gaité, *Courtship*, 93-95.

⁷⁸Aufseherin

eine Möglichkeit gesehen hatten, ihre Tochter kostenlos verpflegen zu lassen.⁷⁹

III.5 Encerrados en el armario: Homosexualität und Homophobie in einem autoritären Regime

Der spanische Faschismus funktionierte nach dem Modell der binären Kategorisierung, nachdem immer eines der beiden Teile eines Paares dem anderen vorzuziehen war. Dieses binäre Denken zeigt sich besonders in der faschistischen Betrachtungsweise der Konzepte Gender und Sexualität.⁸⁰ Der Historiker George L. Mosse schreibt in seinem Werk *The Fascist Revolution*:

Fascism was born in the aftermath of WWI, and everywhere it claimed to continue the war experience into peacetime, with its male camaraderie an its emphasis upon struggle and triumph....

Emphasizing wartime camaraderie meant that fascism everywhere saw itself as a coterie of men, while women were stereotyped not as inferior but as largely passive in their role as wives and mothers. The virile man was considered the driving force of history and one of the principal symbols representing the nation's strength and harmony.⁸¹

Der Faschismus präsentierte sich selbst nicht nur als eine junge Bewegung, sondern vor allem als eine junge männliche Bewegung. Der Gegenpol zur Virilität faschistischen Typs war passive Weiblichkeit. In der Faszination des Faschismus mit dem starken, jungen, männlichen Körper und dem *male bonding* sieht die Romanistin und Kulturwissenschaftlerin Pérez-Sánchez einen fließenden Übergang von homosozialen zu homosexuellen Konzepten und somit eine erhöhte Wahrscheinlichkeit des Auftretens entsprechender Handlungen.⁸²

⁷⁹Roura, *Mujeres*, 103-106.

⁸⁰Pérez-Sánchez, *Queer*, 11.

⁸¹George L. Mosse, *The Fascist Revolution. Towards a General Theory of Fascism*, New York, 1999, 16.

⁸²Pérez-Sánchez, *Queer*, 12.

Pérez-Sánchez schreibt in ihrem Werk *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*, dass den Homosexuellen in den Jahren direkt nach dem Krieg wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde und sich erst seit den 1950er Jahren ein stetig wachsendes Interesse entwickelte, Homosexuelle zu kodifizieren, pathologisieren und ihre Aktivitäten einzudämmen.⁸³ Obwohl ich insoweit mit ihr übereinstimme, dass die „entartete“ Sexualität einzelner Menschen im Chaos des zerstörten Nachkriegsspanien wohl nicht das Hauptanliegen des jungen Regimes war, bin ich der Meinung, dass sie der Verfolgung Homosexueller in der Nachkriegszeit zu wenig Bedeutung beimisst. Fernando Olmeda Nicolas zeichnet in seinem Buch *El Látigo y la Pluma* ein von ihrer These abweichendes Bild der damaligen Situation.

In der Nachkriegszeit genügte eine Anzeige durch eine Person, um ins Gefängnis zu kommen, wenn man über keine schützenden Kontakte verfügte. Homosexuelle mussten sich also in der Öffentlichkeit sehr zurückhalten, um keine Inhaftierung zu riskieren.⁸⁴ Sie führten ein Doppelleben und pflegten ihre sexuellen Kontakte meist in Pensionen. Diese Manöver waren oft sehr riskant, da die Hotelbesitzer jeden Morgen eine Namensliste aller Übernachtenden auf der Polizeistation abgeben mussten. Eine etwas sicherere Methode stelle der Besuch eines diskreten Clubs dar. Manchmal standen die einschlägigen Clubs unter dem Schutz eines informierten Polizisten, der gegen Bestechungsgelder für einen ungestörten Betrieb des Lokals sorgte. Die Besitzer dieser Clubs zeigten - meist ebenfalls aus Gründen der Geschäftstüchtigkeit - Verständnis für ihre Kunden und informierten sie über bevorstehende Razzien, sofern sie davon selbst in Kenntnis gesetzt worden waren.⁸⁵

Die Verschwörung zwischen militärischen, zivilen und kirchlichen Kräften erhöhte die Feindseligkeiten gegenüber Homosexuellen. Es war für sie unmöglich, zum Militär zu gehen, in Ministerien oder als Beamte zu arbeiten. Schulen und Klöster waren für sie Tabu. De facto gab es jedoch in allen diesen Bereichen von der heterosexuellen Norm abweichende Mitarbeiter, deren „Abartigkeit“ toleriert wurde, solange sie geheim gehalten werden

⁸³Pérez-Sánchez, *Queer*, 25.

⁸⁴Fernando Olmeda Nicolás, *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*, Madrid, 2004, 60.

⁸⁵Olmeda Nicolás, *Látigo*, 43.

konnte. Diese für das Franco-Regime typische Doppelmoral zeigte sich folgendermaßen: Man war nach außen hin vehement gegen jegliche Form von homosexueller Ausrichtung eingestellt, akzeptierte diese aber bei höher gestellten Parteimitgliedern und einflussreicheren Personen. Wenn sich in den mittleren und höheren Rängen des Regimes ein Homosexueller befand und dessen sexuelle Neigung aufflog, wurde von Seiten des gesamten Umfeldes alles getan, um diesen Verstoß gegen die Norm zu vertuschen. Stillschweigen, Erpressung und die sozialen Netzwerke der Parteibrüder taten ihr übriges.⁸⁶ Ein Soldat, der der aktiven Homosexualität überführt wurde, musste mit Militärgefängnis zwischen sechs Monaten und sechs Jahren rechnen. Hatte er jedoch einen höheren Rang oder war er ein Kriegsheld, wurde er höchstwahrscheinlich als unschuldig erklärt. Als Begründung für den Freispruch wurde angegeben, der Angeklagte könnte möglicherweise unter dem Einfluss alkoholischer Getränke gestanden haben und deshalb nicht zurechnungsfähig gewesen sein.⁸⁷

Das Gesetz vom 14.7.1954, welches eine Modifikation des *Ley relativa a vagos y maleantes*⁸⁸ des Jahres 1933 darstellte, erklärte neuerlich Homosexuelle als gefährlich und den Sicherheitsmaßnahmen zu unterwerfen. Indem man Homosexuelle als *peligrosos sociales* einstufte, stand es dem Gericht frei, eigenmächtig das Strafmaß für den jeweiligen Delinquenten zu bestimmen und alle für nötig erachtete Härte walten zu lassen. Diese Sicherheitsmaßnahmen inkludierten den Arrest in einer Umerziehungsinstitution, welcher für einen Zeitraum zwischen vier Monaten und fünf Jahren verhängt werden konnte.⁸⁹ Meiner Meinung nach stellte diese neue Regelung eher eine Formalität dar, da Homosexuelle bereits vor der Implementierung dieses neuen Gesetzesentwurfs von der Willkür der Justiz und der Regierung abhängig gewesen waren und ihnen das offene Ausleben ihrer sexuellen Neigung bereits vor 1954 schwerwiegende Probleme einbracht hatte.

1962 veröffentlichte der franquistische Jurist Antonio Sabater seine Studie *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes: estudio jurídico-*

⁸⁶Olmeda Nicolás, *Látigo*, 53-55.

⁸⁷Olmeda Nicolás, *Látigo*, 65.

⁸⁸Gesetz betreffend die Faulpelze und Bösewichte

⁸⁹Pérez-Sánchez, *Queer*, 25.

sociológico.⁹⁰ Die darin enthaltenen psychomedizinischen Konstruktionen bezeichnen Homosexualität als eine Bedrohung der heterosexuellen Familie, der Basis des Regimes. Sabater sieht Homosexualität als psychopathisch an und bezeichnet Schwule als primitive Geschöpfe mit einem Leben, das von niederen Instinkten geleitet wird und keinen Platz in der Zivilisation haben sollte. Sabater stellt in seinem Text Frauen, die unabhängig sind und sich selbst versorgen können, automatisch mit Lesben gleich. Damit nahm er sowohl homosexuellen wie heterosexuellen Frauen, die den Wunsch hatten, Karriere zu machen oder ein unabhängiges Leben ohne einen Ehemann zu führen, jegliche Chance, sich diesen Traum zu verwirklichen, da sie Gefahr gelaufen wären, durch ihren Lebensstil als Lesben klassifiziert zu werden und mit harten Strafen zu rechnen gehabt hätten.⁹¹ Bezeichnenderweise wurden Lesben jedoch meistens in einschlägigen Diskursen vernachlässigt, obwohl Sabater schreibt, dass Kriminologen den Lesben bei weitem nicht genügend Aufmerksamkeit schenken würden. Er begründet dieses Ausklammern der homosexuellen Frauen mit der Annahme, dass viele Frauen von ihren Männern verlassen wurden und ihre natürlichen erotischen Instinkte deshalb unbefriedigt blieben. Dieser Kommentar stellt Frauen als lustvolle, nimmersatte Kreaturen dar, die sich zur Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse an jeden verfügbaren Menschen, ungeachtet seines Geschlechts, wenden.⁹²

There is no criminalisation of lesbianism; it's not contained in any article [of the Penal Code]. They don't consider lesbianism, they think it's nothing, that it's a game, they don't take it seriously. If they catch two woman in lesbianism [*sic*], I assure you that nothing will happen to them, because the first thing they'll think of is that a man was missing. They don't have a sense of identity for lesbianism here. In thruth, you can walk arm-in-arm on the street with a woman and, at a maximum, some ill-thinking man will insult you, but if he denounces you to the police, the police won't know what to do. They don't understand, they don't understand that a woman

⁹⁰Rabauken, Homosexuelle, Faulpelze und Bösewichte: Eine juristisch-soziologische Studie

⁹¹Pérez-Sánchez, Queer, 24-24.

⁹²Pérez-Sánchez, Queer, 33.

would like another woman. There is no room for this in their ego, in their narcissism.⁹³

Levine und Waldman folgend, war ein derart auf Männlichkeit und Heterosexualität ausgerichtetes System wie das franquistische nicht in der Lage, das Konzept der lesbischen Sexualität zu begreifen und empfand es daher auch als unnötig, sich ernsthaft damit auseinander zu setzen.

Als direkte Folge von Sabaters Forderung nach strikteren Maßnahmen gegen Homosexuelle veröffentlichte Franco im August 1970 *La Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*⁹⁴, welches von Schwulen und Lesben gefürchtet, aber von vielen Juristen gefeiert wurde. Dieses Gesetz stellte eine Aktualisierung und Erweiterung des Gesetzes von 1954 dar und sah eine Zukunft für Zuhälter, Bettler und Kriminelle als Arbeiter in landwirtschaftlichen Kolonien vor, wo sie zu harter Arbeit gezwungen werden sollten. Homosexuelle mussten jedoch, als hätten sie eine ansteckende Krankheit, von diesen Delinquenten ferngehalten werden. Während das Gesetz von 1954 „lediglich“ eine Trennung zwischen Homosexuellen und anderen gefährlichen Individuen vorsah, sah das Gesetz von 1970 eigene, mit speziell geschultem Personal ausgestattete Zentren vor, welche die „Heilung“ und Rehabilitation der Homosexuellen gewährleisten sollten.⁹⁵ Die beiden Umerziehungsinstitutionen Huelva und Badajoz waren bei weitem nicht ausreichend groß, um die Massen an Beschuldigten, die aufgrund der Verschärfung der Gesetze inhaftiert wurden, aufzunehmen. Deshalb wurden viele Homosexuelle in herkömmlichen Gefängnissen untergebracht, wo sie oft den brutalen Angriffen und dem sexuellen Missbrauch durch andere Inhaftierte und Wärter ausgesetzt waren.

Die Erziehungsmaßnahmen in den Lagern bestanden vor allem aus der sogenannten Aversionstherapie sowie der Elektroschocktherapie. Die erste Methode zwang den Patienten mittels gewaltsam verabreichter Reizmittel zum Erbrechen, während er dazu genötigt wurde, pornografische Magazine mit Darstellungen homosexueller Erotik zu betrachten. Die

⁹³Linda Gould Levine, Gloria Feiman Waldman, *Feminismo ante el Franquismo. Entrevistas con feministas de España*, Miami, 1980. 36.

⁹⁴ Gesetz der sozialen Gefährdung und Rehabilitation

⁹⁵Pérez-Sánchez, *Queer*, 28-29.

Elektroschocktherapie funktionierte nach demselben Prinzip, jedoch wurden der „behandelten“ Person hierbei starke Stromstöße verabreicht. Man verabreichte die elektrischen Ladungen bevorzugt an den Fußsohlen des Opfers, da die Brandwunden dort nicht so leicht zu entdecken waren wie an anderen Stellen des Körpers.⁹⁶ Also, so bemerkt Pérez-Sánchez, wurde das Gesetz, welches die Spanier vor der Bedrohung durch die vermeintlich gefährlichen Homosexuellen schützen sollte, zu einer realen und ernstzunehmenden Gefahr für die Homosexuellen.⁹⁷

Wegen der strengen Zensur, die das Regime der spanischen Gesellschaft auferlegt hatte, mussten die Schwulenrechtler wie die restliche Opposition, im Untergrund operieren. Die Polizei machte sich die Bürger als Informanten, die ihre Nachbarn bespitzelten und manchmal ihre Macht für persönliche Rachefeldzüge ausnutzten, häufig zu Nutze. Es kam zu Razzien in Bars und Lokalen, die im Ruf standen, Treffpunkte für Homosexuelle zu sein. Die Behörden informierten die Familien und das Umfeld der Inhaftierten über den Grund ihrer Festnahme, womit sie deren Ruf und ihre Aussichten, ihre Arbeit behalten zu können, stark gefährdeten. Diese Interventionen durch die Polizei hatten oft nur sehr wenig mit ideologischem oder gesetzespflchtigem Eifer zu tun, sondern mehr mit wirtschaftlichen Interessen, insofern sie es auf die Bestechungsgelder der Barbesitzer abgesehen hatten, die wiederum Angst hatten, ihr Klientel zu verlieren.⁹⁸ In einem Brief im November 1973 schrieb Armand de Fluvià, der Gründer der ersten Untergrundorganisation für Homosexuelle in Spanien, an den US-amerikanischen Schwulenrechtler Robert Roth, er möge bitte dringend seinen Namen von der Liste der internationalen Aktivisten streichen. Er rechtfertigte sein Anliegen mit den folgenden Worten:

In Spain, we [homosexuals] are illegal and considered socially dangerous. If the police were to find out what I do, they would send me to the prison at Huelva, and they would subject me to aversion therapy to „cure“ me, and they would ruin my life in every aspect,

⁹⁶Arturo Arnalte, Redada de violetas. La repression de los homosexuals durante el Franquismo, Madrid 2003, 100.

⁹⁷Pérez-Sánchez, Queer, 30.

⁹⁸Alberto Mira, De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX, Madrid, 2004. 297-299.

and, besides, all the work I have been doing to support sexual liberation would be lost.⁹⁹

In einem weiteren Brief an Roth schrieb de Fluvià:

Our job with respect to our homophile comrades is to form consciousness-raising groups so that they are prepared for the day in which we can act publicly. Our job with respect to heterosexuals is to influence them and to establish a dialogue with openminded people in the Church, the arts, medicine, law, sociology, the press etc. to inform them, as far as we are able, of what we really are, and to attempt to change, little by little, the ideology they have about homosexuality – which is totally stereotyped – and into which the system has indoctrinated them.¹⁰⁰

Konfrontiert mit der dreifachen Herausforderung, den noch nicht geouteten Homosexuellen das Bewusstsein für ihre Lage zu schärfen und einen produktiven Dialog mit offenen Heterosexuellen zu beginnen, während man die Zensur durch geschickte Manöver überlisten musste, empfanden viele Aktivisten tiefe Bestützung ob dieser riesigen und undankbaren Aufgabe. Auch stellten sie rasch fest, dass ihre Aufklärungsarbeit die Schwulen und Lesben eindeutig als Randgruppe brandmarkte, was eine weitere Sozialisation der einzelnen Individuen auch behindern konnte.¹⁰¹ Nichtsdestotrotz war der Aktivismus aus dem Untergrund weitaus effektiver als es den Anschein haben mag. Hierbei soll die Korrespondenz mit internationalen Aktivisten und die Verbreitung einschlägiger Flugblätter, die in Frankreich herausgegeben und anschließend in Spanien umverteilt wurden, besonders hervorgehoben werden.¹⁰²

⁹⁹Pérez-Sánchez, *Queers*, 24.

¹⁰⁰Pérez-Sánchez, *Queers*, 32.

¹⁰¹Mira, *Sodoma*, 310.

¹⁰²Pérez-Sánchez, *Queer*, 195.

III.6 Fluchtwege aus der Realität: Drogen- und Rauschmittelkonsum in Francos Spanien

Assumpta Roura, die Autorin des Buches *Mujeres para después de una guerra* bezeichnet die Verwendung und den Handel mit Drogen im Spanien der Nachkriegszeit als ein nur marginal vorhandenes Problem.¹⁰³ Ich bin der Meinung, dass sie hier insoweit Recht hat, als Spanien in der Nachkriegszeit von einer Vielzahl schwerwiegendster Probleme gezeichnet war und somit die Lösung etwaiger Suchtmittelprobleme in den Hintergrund trat. Der Historiker Juan Carlos Usó drückt die Situation mit den folgenden Worten aus:

Es lógico pensar que en el seno de una sociedad diezmada demográficamente, atenazada por la pobreza, la miseria, el hambre, el racionamiento y las frecuentes delaciones, las drogas no constituyeran ninguna fuente de preocupación para casi nadie.¹⁰⁴

Nichtsdestotrotz halte ich den Umgang der spanischen Bevölkerung mit Rauschmitteln während der Zeit der Diktatur für sehr signifikant und bedeutend für das Thema meiner Arbeit; deshalb soll an dieser Stelle kurz auf diese Problematik eingegangen werden.

Es wäre falsch, sich unter den Rauschmitteln der damaligen Zeit in etwa dasselbe vorzustellen, wie das, was wir heute als Drogen bezeichnen. Viele der in der Gegenwart gebräuchlichen Substanzen sind Ergebnis von Laborexperimenten, die erst lange Zeit nach dem Ende des spanischen Bürgerkriegs durchgeführt wurden.

Drogen fanden in dieser Zeit häufig Verwendung als Schmerzmittel bei der Behandlung von Kranken oder Verletzten, was häufig eine spätere

¹⁰³ Roura, *Mujeres*, 83.

¹⁰⁴ Es ergibt Sinn, dass innerhalb einer Gesellschaft, die demografisch dezimiert, von Armut, Elend, Hunger, Rationierungen und oftmaligen Strafanzeigen gequält wurde, Drogen für kaum jemanden eine Quelle der Besorgnis darstellten.
(Übersetzung der Verfasserin)

Juan Carlos Usó, *Drogas y cultura de masas. España (1855-1995)*, Madrid, 1996, 173.

Abhängigkeit von diesen Substanzen nach sich zog.¹⁰⁵ Selbstverständlich gab es auch Drogenmissbrauch, der nichts mit Kriegsverletzungen oder der Betäubung körperlicher Schmerzen zu tun hatte. Typisch für diese Epoche war die Unbestimmtheit des pharmakologischen Begriffs *estupefaciente*.¹⁰⁶ Viele heute illegale Drogen, wie Amphetamine, Barbiturate oder andere Tranquilizer waren damals auf Rezept in jeder Apotheke erhältlich. Durch diese Situation war es vielen Abhängigen möglich, ihren respektablen Status in der Gesellschaft aufrecht zu erhalten. Niemand hätte einen regelmässigen Amphetaminkonsument mit einem Drogensüchtigen gleichgestellt. Viele StudentInnen konsumierten die heute häufig unter dem Namen „Speed“ bekannte Droge, um wach zu bleiben und ihre Konzentration beim Lernen nicht zu verlieren. Meist wurde die Droge mit Genehmigung der Eltern vom Arzt verschrieben und gegen Rezept in der Apotheke erworben. Um die Schlaflosigkeit, Reizbarkeit und andere Nebeneffekte der Amphetamine zu bekämpfen, griffen die Menschen häufig zu Beruhigungsmitteln, die ebenfalls legal zugänglich waren. Die Abhängigkeit von Barbituraten wurde als problemlos angesehen, da es den Süchtigen weitgehend möglich war, ihrem gewohnten Tagesgeschäft nachzugehen und sie die öffentliche Ordnung nicht störten.¹⁰⁷

Assumpta Roura behauptet, dass der Grossteil der spanischen Bevölkerung nicht über die Kaufkraft verfügte, regelmässig Rauschdrogen zu konsumieren und deshalb die Suchtmittelabhängigkeit weithin auf die oberste Klasse beschränkt war.¹⁰⁸ Obwohl die Kaufkraft der Menschen in den 1940er und 1950er Jahren gering war, ist diese Aussage meiner Meinung nach mit äußerster Vorsicht zu genießen, da sie zu verallgemeinernd ist. Es existiert eine Vielzahl an verschiedensten Substanzen, die sich sowohl in der Wirkung als auch im Preis massiv voneinander unterscheiden und so im Einzelnen näher betrachtet werden müssen. Während Rouras Kommentar in Bezug auf die oben besprochenen, verschreibungspflichtigen Drogen bestimmt nicht zutrifft, behält sie in einem Fall mit ihrer Aussage Recht. Kokain war eine Droge, die exklusiv in höheren Kreisen konsumiert wurde. Theoretisch handelte es sich auch hierbei um eine legale Droge, die man mit

¹⁰⁵Roura, Mujeres, 83.

¹⁰⁶Rauschmittel, aber auch Betäubungsmittel oder psychoaktives Medikament

¹⁰⁷Usó, Drogas, 183-187.

¹⁰⁸Roura, Mujeres, 83.

dem Rezept eines Arztes in der Apotheke erhalten konnte, praktisch war es jedoch unmöglich, einem Arzt gegenüber die Notwendigkeit des therapeutischen Nutzens dieser Droge klarzumachen. Anders als bei Morphium, Amphetaminen und Barbituraten lief der Einkauf von Kokain größtenteils über den Schwarzmarkt, was sich in den hohen Preisen für die Droge niederschlug. Da der Konsum von Kokain finanziell gut gestellten, einflussreichen und mächtigen Menschen vorbehalten war, war sein Gebrauch auch nicht stigmatisiert.¹⁰⁹ Wer sich dieses Rauschmittel leisten konnte, verkehrte in „besseren“ Kreisen und war somit über jeglichen Vorwurf erhaben.

Eine etwas andere Situation stellte der Gebrauch von Cannabis und seinen Derivaten dar. Die Mehrheit aller jungen Männer, die ihren Militärdienst in den spanischen Gebieten Nordafrikas absolviert hatten, waren dort in Berührung mit Haschisch oder Marihuana gekommen. Langsam wurde das Rauchen dieser Substanzen auch in einigen Vororten von Madrid, Barcelona oder Valencia zu einer tolerierten Handlung. Konsumenten waren meist Legionäre, Flamencotänzer, Zuhälter, Kleinkriminelle und Prostituierte. Es kam zwar vereinzelt zur Konfiszierung dieser illegalen Substanz, jedoch passierte dies äußerst selten, was auf eine stillschweigende Toleranz des Konsums von Haschisch hinweist. Anders als bei den oben genannten Drogen war es in diesem Fall jedoch nicht angebracht, offen über den Konsum dieser Substanzen zu sprechen. Usó sieht den Grund für die Quasi-Akzeptanz des Haschischrauchens durch das Franco-Regimes in der Tatsache, dass dieser Brauch seine Wurzeln in Marokko hatte, also aus einer patriarchalen und machistischen Gesellschaft stammte und über das Militär nach Spanien gekommen war.

Mitte der 1960er Jahre begannen sich jedoch auch andere Bevölkerungsgruppen für den Konsum von Cannabis zu interessieren. UniversitätsstudentInnen aus der Mittelschicht, linksliberale Intellektuelle und die ersten „Langhaarigen“ begannen Joints zu rauchen und sich für weitere bewusstseinsweiternde Substanzen zu begeistern.¹¹⁰ LSD wurde 1967 offiziell für illegal erklärt und erfreute sich auch deshalb steigender

¹⁰⁹Usó, Drogas, 220-227.

¹¹⁰Usó, Drogas, 188-200.

Beliebtheit. Illegale Drogen zu konsumieren war ein Zeichen des Widerstands gegen das verhasste Regime. Die Obrigkeiten begannen in der aufrührerischen Jugend eine drohende Gefahr zu sehen und gingen schärfer gegen den Konsum von LSD und anderen Halluzinogenen vor. Der Franquist J. M. Mato Reboredo sah einen, nicht weiter definierten, aber in seinen Augen offensichtlichen Zusammenhang zwischen Drogenkonsum und „abnormer“ Sexualität. 1970 werden Konsumenten illegaler Substanzen im Rahmen der *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* gemeinsam mit den Homosexuellen kollektiv als für die Gesellschaft gefährlich deklariert.¹¹¹ Es scheint, als ob der Konsum illegaler Drogen den Franquisten wenig Kopfzerbrechen bereitet hatte, so lange es sich bei den Konsumenten um Prostituierte, Zigeuner und Kleinkriminelle handelte. Begannen aber Jugendliche aus respektablen Bürgerfamilien Haschisch zu rauchen oder LSD zu nehmen, dann handelte es sich plötzlich um ein gravierendes Problem, gegen welches mit gebührender Härte vorgegangen werden musste.¹¹²

III.7 Von las chicas topolino zu el Rollo: Jugend-Szenen während der Jahrzehnte der Diktatur

Die Eltern der Generation, die die Movida als Jugendliche miterlebten, wuchsen in einer vollkommen anderen Gesellschaft auf als ihre Kinder. Seit 1939, nach dem Ende des Bürgerkriegs, bekamen sie, wurden sie, ohne es immer zu merken, ständig von der von Franco diktierten katholischen Moral indoktriniert. Neben der „offiziellen“ spanischen Kultur mit Stierkampf und traditioneller Musik gab es Comics wie *Roberto Alcázar y Pedrín* oder *Capitán Trueno*, die eigentlich nationalistische Propaganda in Form von schwarz-weißen Bildgeschichten waren.

Den jungen Mädchen der damaligen Zeit war zwar erlaubt, mit gleichaltrigen Burschen auf Bälle zu gehen, doch musste das Paar zu einer Tanzveranstaltung auch jeweils von einer dritten Person begleitet werden,

¹¹¹Usó, *Drogas*, 254-260.

¹¹²Usó, *Drogas*, 279.

die die Funktion der „Anstandsdame“ ausübte.¹¹³ Das Phänomen „Swing“ hielt auch in Spanien, wenn auch nur sehr verhalten, während der 1940er Jahre Einzug. Die Swing-Girls wurden in Spanien *chicas topolino* genannt und US-amerikanische Filme wie *It's a Wonderful Life!*, *Holidays* oder *You Can't Take It With You* wurden in den Kinos gezeigt. Diese Filme, in denen irdische Freuden als eine Selbstverständlichkeit dargestellt wurden, interpretierte man in Spanien selbstverständlich anders als in anderen Ländern. Der *American Way Of Life* galt in Spanien zwar als amüsant und in gewisser Weise ansprechend, wurde jedoch von der breiten Masse gleichzeitig als absurd, inkonsequent und unnachahmbar gesehen.¹¹⁴ Die *chicas topolino* stammten prinzipiell aus wohlhabenden Familien¹¹⁵ und präsentierten sich gerne in auffällender Kleidung und mit ausgefallenen Frisuren. Viele besuchten eine Schule oder Universität, gaben aber an, dies eigentlich nur zu tun, um ihr Styling präsentieren zu können und andere junge Leute zu treffen. Natürlich gab es hierzu auch ein männliches Pendant. Den *chicos topolino* wurde aber kurioserweise meist wenig Beachtung geschenkt und auch in der Literatur bleiben sie meist unerwähnt.¹¹⁶

Im September 1953 hatte Spanien mit den USA die *Pactos de Madrid* geschlossen. Durch diesen Pakt war vereinbart worden, dass die USA Waffen und Wirtschaftshilfe für Franco bereitstellten und im Gegenzug dazu die USA das Recht erhielten, in Spanien Militärbasen zu errichten. Im Juli 1959 trat der *Plan de Estabilización* in Kraft. Dieser Stabilisierungsplan, das Wirtschaftssystem zu liberalisieren und die Grenzen Spaniens für den internationalen Handel zu öffnen, ermöglichte gemeinsam mit den *Pactos de Madrid* politische, wirtschaftliche, militärische und technische Entwicklungen. Spanien verabschiedete sich also langsam vom Konzept des autarken Kapitalismus.¹¹⁷

Dies war aber nicht nur für die Wirtschaft von Bedeutung, auch für Spaniens Jugendkulturen entstanden daraus gravierende Veränderungen. Die amerikanischen Soldaten kamen in die Militärbasen und brachten ihre

¹¹³Ríos, Enamorado, 16.

¹¹⁴Martín Gaité, Courtship, 75-77.

¹¹⁵Oft waren ihre Eltern durch den Verkauf geschmuggelter Waren zu Geld gekommen und können daher zur Gesellschaftsschicht der „Neureichen“ gezählt werden.

¹¹⁶Martín Gaité, Courtship, 78-81.

¹¹⁷Tango, Transición, 39.

eigenen Schallplatten mit. Mit ihnen kamen auch amerikanische Radiostationen und brachten den Rock'n'Roll nach Spanien. In Spanien wurden weitere Plattenfirmen und Radiostationen errichtet und zwar nach amerikanischem Vorbild, da es in Spanien vorher nichts dem Rock'n'Roll Vergleichbares gegeben hatte und sich die Betreiber an den ausländischen Vorbildern orientieren mussten. Ab 1959 begann die spanische Plattenindustrie zu wachsen. Das faschistische Regime konnte wenig gegen die Invasion der neuen Musik machen. Die amerikanische Plattenindustrie hatte großes Interesse am spanischen Markt und da Franco auf gute Beziehungen zu den USA Wert legte, ließ man den Rock'n'Roll widerwillig gewähren, nicht aber ohne die Texte einer strengen Zensur zu unterziehen.

Die traditionelle spanische Musik befand sich in den 1950er Jahren in einer Krise. Sie galt als die „offizielle“ Musik des Landes und diente dem Zweck der Festigung einer spanischen Identität. Man betrachtete die volkstümliche Musik als individualistisch und als das Gegenstück zum kommunistischen Gleichmachertum. Das Problem mit dieser Art von Musik war aber ihr thematischer und ästhetischer Anachronismus. Sie war sozusagen der Soundtrack des Sieges über die Republik und hatte nicht mehr sehr viel mit dem Leben der Menschen der 1950er und 1960er Jahre zu tun.¹¹⁸

Der Rock'n'Roll stellte die ganze Welt auf den Kopf und er war auch in Spanien eine kleine Revolution. Da die meisten Lieder auf englisch gesungen wurden, welches in Spanien kaum jemand verstand, sangen manche spanische Bands Coverversionen von angelsächsischen Liedern, deren Texte ins Spanische übersetzt (und von der Zensur entschärft) worden waren. Die meisten Bands versuchten sich aber an englischen Texten. Dies hatte zwei Gründe. Einerseits eignet sich die spanische Sprache wegen ihres eigenen Rhythmus nicht gut für Rock'n'Roll-Melodien, andererseits wollten die Plattenfirmen Englisch singende Bands für den internationalen Markt. Wer Englisch sang bekam eine höhere Gage. Ein sicherer Gewinn für den spanischen Markt war es allerdings trotzdem, den Text eines internationalen Hits zu übersetzen und von einer spanischen Band covern zu lassen. Diese Art des Musikgeschäfts war bis ins Jahr 1965 üblich.

¹¹⁸ Tango, Transición, 42-44.

1965 kamen die Beatles zum ersten Mal nach Spanien. Hysterie brach aus, es formierten sich viele neue Bands und das Beat-Image mit längeren Haaren für Burschen und unkonventioneller Kleidung setzte sich durch.¹¹⁹ Wie überall in der westlichen Industriegesellschaft wurde die junge Generation als Zielgruppe für den Konsum erkannt. In wirtschaftlicher Hinsicht kam es zu einer Modernisierung der Infrastruktur spanischer Plattenfirmen.¹²⁰

Desde el 64, y antes, formar un grupo en cualquier rincón del país, a imagen y semejanza de Inglaterra, era el principal deporte de los jóvenes más dinámicos de cada ciudad. Pedir un préstamo a los padres, adquirir un instrumental, ensayar en un garaje y visitar la tienda de modas más avanzada de la ciudad, eran los pasos que a priori iban a colocarte para siempre en la órbita del éxito musical internacional. Muchos fueron los jóvenes que entonces se creyeron que si los Beatles habían empezado como ellos, por qué no iban ellos a terminar como los Beatles.¹²¹

Obwohl das hier dargestellte Szenario sicherlich in manchen Fällen den Tatsachen entspricht, wäre es unrichtig zu behaupten, dass die musikalische und gesellschaftliche Revolution der Beatmusik der 1960er Jahre ungebremsst über Spanien hinwegfegte. Der Soziologe und Musikexperte Jesús Ordovás merkt an, dass der Rock'n'Roll ohne einen Großteil seiner explosiven Ladung nach Spanien gekommen war¹²² und räumt zwar ein, dass der Beat Mitte der 1960er Jahre mit einer „echten Kraft“¹²³ in Spanien einschlug, verweist aber wiederholt auf die strenge Zensur und die strikten Repressionsmaßnahmen des Regimes.

¹¹⁹Tango, Transición, 44-46.

¹²⁰Tango, Transición, 47.

¹²¹Seit 64 und auch schon davor wurde in jeder Ecke des Landes eine Band nach britischem Vorbild gegründet. Dies war die wichtigste Freizeitbeschäftigung der aktivsten Jugendlichen der Städte. Man borgte sich Geld von den Eltern aus, kaufte sich ein Instrument, probte in der Garage und besuchte das angesagteste Modegeschäft der Stadt um so als erster für immer in die Umlaufbahn des internationalen Musikerfolgs zu gelangen. Viele Jugendliche dachten, dass die Beatles genauso angefangen hatten und waren überzeugt, es ihnen an Erfolg gleichzutun.
(Übersetzung der Verfasserin)

Gerardo Irlles, ¡Sólo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60, Madrid, 1997, 65.

¹²²Jesús Ordovás, Historia de la música pop española, Madrid, 1987, 11.

¹²³Ordovás, Historia, 28.

Das spanische Phänomen der *ye-yés*, welches 1963 noch wenig beachtet worden war, entwickelte sich um 1965 zu einem landesweit bekannten Phänomen. Die *ye-yés* galten als oberflächlich, eitel und versnobt. Sie interessierten sich für die neuesten Trends in Mode und Musik und zeigten wenig Begeisterung für politische und gesellschaftliche Themen. Die *beatniks* waren in Spanien nur äußerst vereinzelt anzutreffen. Im Gegensatz zu den *ye-yés*, die von der Masse zwar argwöhnisch beäugt wurden, in den Augen der Obrigkeit aber keine Gefahr für die Bevölkerung darstellten, wurde vor den *beatniks* gewarnt.¹²⁴ Sie führen einen unkonventionellen Lebensstil, galten als latent politisch-rebellisch und stellten deshalb eine Gefahr für das Regime dar.

1966 traten *Los Bravos* beim britischen Piratenradiosender *Radio Caroline*¹²⁵ auf und waren daraufhin auch in den internationalen Hitparaden vertreten. Sie galten als Nonkonformisten und Anführer des Jugendprotests in Spanien. Die Tatsache, dass sie weder ihre Lieder selbst komponierten noch ihre Instrumente auf den Plattenaufnahmen selbst spielten¹²⁶ sowie das Faktum, dass ihr Leadsänger Deutscher war taten diesem Revoluzzer-Image keinen Abbruch.

Zur Zeit des *Summer of Love* (1969) tauchten in Spanien Bands auf, die von Jimi Hendrix, Led Zeppelin oder Cream beeinflusst waren. Der Konsum von Haschisch und LSD war nichts Ungewöhnliches unter den als *progres* bezeichneten Jugendlichen. Viele ProtagonistInnen der damaligen Generation fanden sich dann zur Zeit der *Transición* in den marxistischen Parteien wieder.¹²⁷ Mit der Abwertung der spanischen Pesete im November 1967 kam es zu verstärkter Zuwanderung aus dem Ausland. Viele junge Menschen aus den USA und Europa brachten mit der Hippiekultur Ideologien und Lebensformen, die im katholischen Spanien eine Novität darstellten.¹²⁸

¹²⁴Ordovas, Historia, 41-43.

¹²⁵*Radio Caroline* sendete seit 1964 von See aus und war für die Entwicklung der Popmusik in den sechziger Jahren von großer Bedeutung gewesen.

¹²⁶Tango, Transición, 48.

¹²⁷Tango, Transición, 50.

¹²⁸Usó, Drogas, 247.

Während der 1970er Jahre kam in Madrid eine von nach Spanien eingewanderten Hippies beeinflusste Bewegung auf, die als *el Rrollo[sic]*¹²⁹ bekannt wurde. Man veranstaltete Parties in Kellern und Garagen und 1975 wurde das erste Canet-Rock-Festival mit 40.000 Zusehern veranstaltet.¹³⁰ Musik und Underground-Comics wurden als eine Form der alternativen Kultur wichtig und die etablierten Werte wurden mehr und mehr abgelehnt.¹³¹

¹²⁹spanischer Begriff für eine Haschischzigarette

¹³⁰Petra Pimminger, Historisch-kulturelle Aspekte der Movida Madrileña, Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität Wien, 2001, 9.

¹³¹Ríos, Enamorado, 18.

IV Die *Movida Madrileña*

IV.1 Zum Begriff *Movida Madrileña*

Die erste – und am weitesten verbreitete – Übersetzung findet sich mit dem Wort „Bewegung“. Petra Pimminger schreibt in ihrer Diplomarbeit allerdings, dass die *Movida Madrileña* eigentlich nicht als „Madrider Bewegung“ sondern als „bewegtes Madrid“ zu übersetzen wäre.¹³²

„Movida“ ist die weibliche Partizipform von „mover“¹³³ und bedeutet „lebhaft“, „bewegt“ oder „verwackelt“.¹³⁴ Das Wort „Movida“ wird im spanischen Slang auf sehr unterschiedliche Art und Weise verwendet. *Una movida* kann zum Beispiel bedeuten, dass man Drogen besorgen geht, *¡Vamos a una movida!* kann aber auch allgemeiner übersetzt werden, etwa mit „Lasst uns etwas Schräges, Verbotenes machen!“ Ana Curra, die als Bandmitglied der Punkband *Pegamoides* und anderer Musikgruppen zu den Protagonistinnen der *Movida* zählte, erinnert sich:

Para mí la movida era una expresión. Para mí originariamente decir «movida» era «vamos a hacernos una movida», sobre todo «vamos a coger algo de droga», «vamos a pillar». «Una movida» era hacernos algo o incluso «vamos a hacernos algo divertido».¹³⁵

Wer den Begriff *Movida* zum ersten Mal verwendete, kann heute nicht mehr eindeutig festgestellt werden. Eventuell wurde er von Journalisten aus Barcelona in scherzhaft-abwertender Weise benutzt und wahrscheinlich gebrauchte der Musikjournalist Jesús Ordovás Ende der 1970er Jahre den

¹³² Pimminger, *Movida*, 6.

¹³³ bewegen

¹³⁴ Julia Nolte, *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985*, Frankfurt am Main, 2009, 49.

¹³⁵ Für mich war „Movida“ ein Ausdruck. Für mich hieß es ursprünglich „Lasst uns ein Ding drehen!“ und vor allem „Lasst uns Drogen besorgen!“ „Lasst uns etwas aufstellen!“. „Movida“ war etwas zu machen, oder eher „Lasst uns etwas Lustiges machen!“ (Übersetzung der Verfasserin)

Ana Curra, zit. nach Nolte, *Madrid*, 50.

Begriff für Veranstaltungen mit popkulturellem Hintergrund.¹³⁶ Gonzalo Garrido, der damals als DJ bei Radio España arbeitete, meint zu diesem Thema allerdings:

„[...]en aquellos años loquísimos del 78 o 79 cuando me hice muy amigo de Olvido, Carlos Berlanga y Nacho Canut. La palabra surgiría entonces pero sin demasiadas pretensiones. Decíamos «vamos a tal sitio, que seguro que hay movida» [...]. Se me pegaría la palabrita y empezaría a soltarla por el micrófono.“¹³⁷

Ähnlich wie bei der Debatte um den Begriff „Punk“ gibt es zwar in beiden Fällen viele Stimmen, die mit dem Wunsch nach ein bisschen Ewigkeit die Namensgebung der Bewegung für sich beanspruchen, andererseits finden sich nicht viele ProtagonistInnen, die an der Bezeichnung auch Gefallen finden.

Alaska, die Sängerin der *Pegamoides*, zeigt zum Beispiel deutliches Missfallen an diesem Ausdruck. Sie meint, er klinge nach etwas weitaus Größerem, Organisierterem, obwohl es doch nur etwa hundert Leute gewesen waren, die „ihr Ding machten“.¹³⁸

IV.2 Der zeitliche Ablauf der Movida

Der spanische Historiker Carlos J. Ríos vergleicht in seinem Buch *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil* die Entwicklung der Movida mit dem menschlichen Lebenszyklus. Das Feststellen einer Schwangerschaft datiert er mit dem Jahr 1975. Franco stirbt und das faschistische Regime bricht zusammen. Die „Schwangerschaft“ erstreckt sich über die Jahre 1976 und 1977, wobei der November des Jahres 1977 mit dem Fall der Zensur als

¹³⁶Peter Scales, La Movida Madrileña. Una lágrima en la lluvia. In: Federico Bonaddio (Hg.), Derek Harris (Hg.), Siete Ensayos sobre la cultura posfranquista, Aberdeen, 1995, 40.

¹³⁷[...] in diesen total verrückten Jahren 78 oder 79, als ich mich sehr gut mit Olvido, Carlos Berlanga und Nacho Canut anfreundete. Das Wort kam damals auf, aber ohne großen Anspruch. Wir sagten „Gehen wir dorthin, dort ist sicher „Movida“ [...]. Das Wörtchen ist hängen geblieben und ich begann, es am Mikrofon zu verwenden. (Übersetzung der Verfasserin)

Carlos López, La edad de oro del pop español, Madrid, 1992, 115.

¹³⁸Alaska, In: José Luis Gallero, Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña, Madrid, 1991, 372.

Geburtsstunde angesehen werden kann. Zur selben Zeit findet auch zum ersten Mal der Musikwettbewerb *Concurso de rock Villa de Madrid* statt. Das Erwachsenenleben der Movida dauert von da an bis ins Jahr 1985, die Jahre 1981 und 1982 bringen einige einschneidende Veränderungen¹³⁹. Das Altern der Bewegung setzt 1985, mit der Schließung des *Rock-Ola*, dem wichtigsten Lokal der Movida und dem Tod des als Helden der Bewegung gefeierten Madrider Bürgermeisters Enrique Tierno Galván, ein. Der schlussendliche Tod der Movida ist für Ríos der Zwischenfall im Zug nach Vigo¹⁴⁰ und das einheitliche Verkünden des Endes der goldenen Jahre der spanischen Popkultur durch die internationale Musikpresse im Jahr 1986.¹⁴¹

Für die österreichische Historikerin Petra Pimminger ist eine chronologische Eingrenzung der Movida in drei Phasen am Zutreffendsten. In Anlehnung an Borja Casani unterscheidet sie folgende drei Perioden:

1. Die Anfänge, als die Movida eine punkige Undergroundszene war (1975-1981).
2. Die Festigung und Verbreitung der Bewegung, die Hand in Hand mit der Veröffentlichung der Zeitschrift *La Luna de Madrid* geht (1981-1986).
3. Die Kommerzialisierung der Movida und ihr Ende (ab 1986).¹⁴²

Die beiden hier vorgestellten zeitlichen Eingrenzungen decken sich dahingehend, dass sie den Endpunkt der Movida im Jahr 1986 festmachen, wobei unbestritten ist, dass der Terminus „Movida“ noch viele Jahre kommerziell verwendet wurde.

IV.2.1 Anfänge der Movida

Für den Musiker und Journalisten Moncho Alpuente begann die Movida am 2. Mai 1976 auf dem gleichnamigen Platz,¹⁴³ im Madrider Stadtteil Malasaña,

¹³⁹Sowohl für Pedro Almodóvar wie für Moncho Alpuente war die Movida zu diesem Zeitpunkt bereits vorbei (Ríos, *Enamorado*, 28.).

¹⁴⁰Siehe S. 51

¹⁴¹Ríos, *Enamorado*, 27-28.

¹⁴²Pimminger, *Movida*, 21.

¹⁴³Plaza del Dos de Mayo (Platz des Mai)

welcher später als einer der zentralen Schauplätze der Movida bezeichnet wurde. Bei der jährlich zu diesem Datum stattfindenden Feier zu Ehren des Aufstandes der BürgerInnen Madrids gegen die französische Besatzungsmacht im Jahr 1808 führte ein Pärchen an den in der Mitte des Platzes befindlichen Statuen einen kompletten Striptease vor.¹⁴⁴

Einer der ersten Beteiligten war mit Sicherheit die Ausnahmeerscheinung Fabio McNamara, die der während der Movida aktive Fotograf Pablo Pérez-Mingueuz folgendermaßen beschreibt:

Fabio, Fany, Pathy Diphusa, McNamara, son los distintos nombres de una misma humana divinidad. Con las miles de fotos que realizamos podríamos ilustrar un catálogo de moda post-moderna-prêt-à-porter.¹⁴⁵

Für Fabio McNamara begann alles um 1975 in den Schwulenclubs. Der innere Kreis dort war sehr exzentrisch und jeder wollte den anderen mit seinem Stil und seinem Gehabe an Postmodernität übertrumpfen. Als einige Zeit später in Großbritannien die Punkbewegung aufkam, nahmen immer mehr seltsam aussehende Gestalten am Madrider Nachtleben teil und Leute wie Alaska oder Pedro Almodóvar, den McNamara schon aus der Schwulenszene kannte, kamen hinzu. Jeder lebte für den Moment, niemand wollte sich Gedanken über die Zukunft machen oder darüber nachdenken, was im nächsten Moment passieren könnte.¹⁴⁶

1977 reisten Carlos Berlanga und Nacho Canut nach London und stellten fest, dass der Glamrock dort einem neuen Trend gewichen war – dem Punk. Euphorisch kehrten sie zurück nach Madrid und machten dort zusammen mit Alaska und McNamara einen Stand am Madrider Rastro-Markt auf.¹⁴⁷ Sie

¹⁴⁴Ríos, Enamorado, 25-26.

¹⁴⁵Fabio, Fany, Pathy Diphusa und McNamara waren die verschiedenen Künstlernamen einer Gottheit in Menschengestalt. Mit den tausenden Fotografien, die wir von Fabio McNamara anfertigten, hätte man einen Katalog der postmodernen Prêt-à-Porter-Mode illustrieren können.
(Übersetzung der Verfasserin)

Pablo Pérez-Mingueuz, Mi movida. Fotografías, 1979-1985, Barcelona, 2006, 44.

¹⁴⁶Fabio McNamara, In: Gallero, Movida, 317-318.

¹⁴⁷Carlos Berlanga, In: Gallero, Movida, 321.

taten sich mit dem Schriftsteller El Zurdo zusammen und gaben das Fanzine *La Liviandad del Imperdible*¹⁴⁸ heraus, in dem sie über Themen wie Punk und Futurismus theoretisierten.¹⁴⁹ Aus den Mitarbeitern dieser Zeitschrift entstand die Punkband *Kaka de Luxe*, die als „Mutter“ der Movida-Musik gilt und deren Mitglieder später in zahlreichen anderen wichtigen Bands mitwirkten. Zu den Gründern der Gruppe zählten Alaska, El Zurdo, Manolo Campoamor, Carlos Berlanga, Enrique Sierra und Nacho Canut.¹⁵⁰ *Kaka de Luxe* wurde für Spanien das, was die *Sex Pistols* für Großbritannien waren: die Initialzündung für eine Bewegung, deren Weiterentwicklung sie aufgrund ihrer eigenen Kurzlebigkeit nicht mehr miterleben konnte.¹⁵¹ 1978 gründete eine Gruppe Jugendlicher die Band *Nacha Pop*. Im Vergleich zu *Kaka de Luxe* war *Nacha Pop* weniger vom Punk beeinflusst. Ihre Liedtexte waren weniger provokant und ihre Musik klang professioneller. *Radio Futura* formierte sich 1979 und vermischte Punk mit elektronischen und traditionellen spanischen Einflüssen.¹⁵²

In der Movida ging es allerdings nicht nur um die Musik. Wichtig waren *Fanzines* und Zeitschriften, Mode und die darstellenden und bildenden Künste. Alberto García-Alix und Ceesepe gründeten 1977 die *Cascorro Factory*, in der sie Comics aus den USA ins Spanische übersetzten und am Rastro verkauften.¹⁵³

Pedro Almodóvar drehte zur Zeit der Movida seine ersten Kinofilme und trat zusammen mit Fabio McNamara als skurriles Gesangsduo auf. Des Weiteren gehörten die Fotografen Pablo Pérez-Mínguez und Ouka Lele, sowie das Malerduo Costus zum engen Kreis. Weitere Impulse kamen von Jugendlichen, die auf dem Rastro ihre selbst gemachten *Fanzines* verkauften und von Gründern von Bars wie *La Vía Láctea* und *Pentagrama*.

In dieser ersten Phase der Movida entwickelte sich in Madrid eine Subkultur mit ihren eigenen Ausdrucksformen und Codes, die nur einem kleinen Kreis

¹⁴⁸Die Leichtigkeit der Sicherheitsnadel

¹⁴⁹*Tango*, Transición, 64.

¹⁵⁰*Nolte*, Madrid, 65.

¹⁵¹*Tango*, Transición, 65.

¹⁵²*Lechado*, Movida, 53-56.

¹⁵³*Lechado*, Movida, 103.

von Eingeweihten verständlich waren. Diese Subkultur trägt noch keinen Namen,¹⁵⁴ wurde auch noch nicht von den Medien entdeckt und beschränkte sich vorerst auf Madrid.

IV.2.2 Überschreitung des Zenits

Durch den fehlgeschlagenen Putschversuch im Februar 1981 und den Wahlsieg der PSOE im Jahr darauf schwand die Angst vor der Wiedereinführung eines totalitären Regimes. Es wurde augenscheinlich, dass das Land nicht mehr zum Faschismus zurückkehren würde, und die politische Situation entspannte sich.¹⁵⁵ Die PSOE sprang auf den Zug der Movida auf und versuchte, das Moderne und Lebensbejahende daran für ihre Zwecke zu nutzen. Ein Beispiel für die „Movida-Freundlichkeit“ der Regierung ist der Madrider Bürgermeister Enrique Tierno Galván, der sein Amt von 1979 bis zu seinem Tod 1986 ausübte. Er wurde als „Vater der Movida“¹⁵⁶ bekannt und war aufgrund seiner toleranten Stadtpolitik und seiner jugendfreundlichen Einstellung bereits zu Lebzeiten eine Legende.

Die Movida trat aus dem Underground und in den Mainstream ein. Bis in die frühen 1980er Jahre herrschte in der Plattenindustrie ein sehr familiäres Klima, aber 1982 kam es zu einem explosionsartigen Zuwachs an neuen Bands. Einige der ersten Musikgruppen hatten sich mittlerweile aufgelöst oder ihren Stil in eine kommerziellere Richtung verändert.¹⁵⁷ Ab 1983 wurde vom staatlichen Fernsehsender TVE wöchentlich die Musiksendung *La Edad de Oro*¹⁵⁸ ausgestrahlt. Dieses Magazin wurde von Paloma Chamorro präsentiert und gab Movida-AkteurInnen die Gelegenheit, ihr Schaffen einem breiten Publikum zu präsentieren. Die Movida wurde also zu einem Massenphänomen. Diese zweite Phase der Movida war die Phase der Institutionalisierung der Bewegung und ihrer Verbreitung über Stadt- und Landesgrenzen. In Barcelona, Vigo und im Baskenland formierten sich Punkbands wie *Eskorbuto* und es entstanden lokale Szenen nach dem

¹⁵⁴Nolte, Madrid, 64-65.

¹⁵⁵Ríos, Enamorado, 28-36.

¹⁵⁶Pimminger, Movida, 36.

¹⁵⁷Ríos, Enamorado, 28-36.

¹⁵⁸Das goldene Zeitalter

Vorbild Madrids. Europäische und nordamerikanische JournalistInnen reisten nach Madrid, um von der Movida zu berichten, und einschlägige Reportagen erschienen in Printmedien wie *The New York Times* oder *Le Monde*.¹⁵⁹

In dieser Phase der Movida war der Kulturbetrieb einer der wesentlichen Impulsgeber. Durch die Vermarktung der geschaffenen Kunstwerke und die damit verbundene Entlohnung ihrer ProduzentInnen machte es diese Industrialisierung für viele AkteurInnen erst möglich, ihre bisherige Erwerbstätigkeit aufzugeben, um sich ganz ihrer künstlerischen Arbeit zu widmen. Gleichzeitig schaffte sich auch die Movida selbst ihre eigenen Institutionen. 1981 wurde das Musiklokal *Rock-Ola* eröffnet und 1983 gründete Borja Casani die Zeitschrift *La Luna de Madrid*.¹⁶⁰

Viele ProtagonistInnen der Movida distanzierten sich bereits in dieser Phase von dieser zunehmenden Kultur-Industrialisierung, da für sie die Movida nicht mehr das war, was sie zu Beginn ausgezeichnet hatte. Alaska meint, dass ab 1982 die Movida für viele Menschen bedeutete, am Abend auszugehen und sich zu betrinken. Der Spaß wäre immer eines der wichtigsten Dinge gewesen, es sei in der Movida aber auch darum gegangen, etwas Neues zu schaffen und sich kreativ zu betätigen.¹⁶¹

IV.2.3 Endphase der Bewegung

Im Jahr 1984 eröffnete Tierno Galván eine Ausstellung namens „Madrid, Madrid, Madrid“ mit den Worten „Gelobt sei das Chaos, denn es ist ein Zeichen der Freiheit!“. Die Ausstellung kostete die Stadt 23 Millionen Peseten¹⁶² und leitete die letzte Ära der Movida ein, die Ära der Subventionen und des Sponsorings durch die Sozialisten. Die Förderungen seitens der Politik stellten für viele postmoderne Künstler eine Chance dar, ihre Arbeit einem breiteren Publikum näher zu bringen und mit ihren Werken Geld zu verdienen. Die Veranstaltung von Musikwettbewerben und

¹⁵⁹Nolte, Madrid, 66-67.

¹⁶⁰Nolte, Madrid, 69.

¹⁶¹Alaska, In: *Gallero*, Movida, 372.

¹⁶²ungefähr € 140 000,-

Gratiskonzerten ermöglichte es vielen Jugendlichen, ihre Lieblingsbands zu sehen und am öffentlichen kulturellen Leben teilzunehmen. Trotzdem warfen einige AkteurInnen der Movida der Regierung vor, sie würde die Movida benutzen, um das Image Spaniens im Ausland zu verbessern und junge Wählerstimmen für sich zu gewinnen. Julia Nolte meint hierzu:

Zehn Jahre nach dem Tod des Diktators wird die Movida als Symbol des neuen Madrids und des modernen Spaniens dargestellt.¹⁶³

Die kleinen Plattenfirmen wurden von internationalen Multikonzernen aufgekauft. Die Zeitschrift *La Luna de Madrid* sowie das repräsentativste Fernsehprogramm der Movida, die Musikshow *La Edad de Oro*, wurden eingestellt und der Tempel der Movida, der Nachtclub *Rock-Ola*, schloss seine Pforten.¹⁶⁴

Im September 1986 veranstalteten die Bürgermeister der beiden sozialistisch regierten Städte Madrid und Vigo eine viel promotete Zugreise, um die Movida in das galizische Vigo zu „exportieren“. JournalistInnen, Rockstars, postmoderne KünstlerInnen und PolitikerInnen traten zusammen die Bahnreise nach Vigo an, die unter dem Motto *Vigo se escribe con M de Madrid*¹⁶⁵ lief. Die AkteurInnen der Movida wurden für ihre Teilnahme an diesem „Austausch“ bezahlt.¹⁶⁶ Bei einem Abschiedsempfang im *Palacio Quiñones de León* kam es zu einem unvorhergesehenen Zwischenfall. Während der langatmigen und salbungsvollen Reden der Politiker erhob Fabio McNamara seine Kaffeetasse zu einem scherzhaften Toast, wobei ihm die Tasse aus der Hand fiel, ein junges Mädchen auf der Nase traf und dabei leicht verletzte. Hysterie brach aus, die Politiker verließen das Gebäude und einige Anwesende drohten, McNamara zu verprügeln. Die offizielle Rückreise, die den Namen *Madrid se escribe con V de Vigo* tragen sollte, fand nicht statt.¹⁶⁷ Dieses Ereignis kann als der Schlusspunkt der Movida gesehen werden, die sich zu diesem Zeitpunkt aber bereits von ihren Ursprüngen entfernt hatte.

¹⁶³Nolte, Madrid, 67.

¹⁶⁴Scales, Movida, 47.

¹⁶⁵Vigo schreibt man mit „M“ wie Madrid

¹⁶⁶Nolte, Madrid, 69.

¹⁶⁷Quico Rivas, In: Gallero, Movida, 103-104.

IV.3 Künstlerische Praxis in der Movida

IV.3.1 Dilettantismus

Angelehnt an das DIY¹⁶⁸-Prinzip der Punkbewegung ging es auch bei der Movida nicht darum, professionelles Können zur Schau zu stellen. Egal ob es Musik, Malerei, Fotografie oder Mode betraf - eine fundierte Ausbildung war unwichtig. Improvisation und ein offenes Bekenntnis zum Dilettantismus¹⁶⁹ ersetzten eine konventionelle künstlerische Ausbildung und führten oft zu einem Bruch mit der bisherigen Tradition. So waren bei einer Modenschau in der Diskothek *Pachá* im Jahr 1980 nicht nur professionelle Fotomodelle am Laufsteg zu sehen, sondern auch verschiedene AkteurInnen der Movida, Transvestiten, ein Liliputaner und einige „ganz normale“ Menschen. Auch der Titel der Veranstaltung, *Ejercicio para una colección*,¹⁷⁰ wies in ironischer Form auf ihren bewusst laienhaften Charakter hin.¹⁷¹

Martin Büsser schreibt über den Beginn der Punkbewegung:

Aus der Not, also dem Dilettantismus, wurde eine Tugend gemacht: Er galt im Gegensatz zur etablierten Kultur als die echtere, ursprünglichere Ausdrucksform, war sozusagen Antikunst, eine Kultur, die sich dem Elitären und Erhabenen verweigerte, also auch dem Virtuositentum [...].¹⁷²

Diese Absage an das Expertentum galt auch für die Movida. Pedro Almodóvar und Fabio McNamara versuchten bei ihren Gesangsauftritten erst gar nicht, professionell zu wirken. Die Musik konnte man als Sprechgesang beschreiben, der von einem Keyboard und einem Schlagzeugcomputer begleitet wurde. Ihre mangelnden stimmlichen Qualitäten glichen die beiden mit ausgesprochener Kreativität bei der Wahl ihres Bühnenoutfits aus. McNamara trat üblicherweise in Stilettos und einem Lederminirock auf,

¹⁶⁸Do it yourself

¹⁶⁹Nolte, Madrid, 61.

¹⁷⁰Übung für eine Modenschau

¹⁷¹Nolte, Madrid, 62.

¹⁷²Martin Büsser, Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel, In: Peter Kremper (Hg.), Thomas Langhoff (Hg.), Ulrich Sonnenschein (Hg.), Alles so schön bunt hier. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart, 1999, 34-42.

während Almodóvar ein von Klischees geprägtes Hausfrauen-Styling mit Morgenmantel, Lockenwicklern und Einkaufswägelchen bevorzugte. Trotz, oder vielleicht gerade wegen ihres dilettantischen Auftritts kamen *Almodóvar* & *McNamara* beim Publikum gut an. Julia Nolte erklärt dies folgendermaßen:

Indem sie zu ihren mangelnden technischen Möglichkeiten und Fähigkeiten stehen, erwerben sich die beiden Respekt – wenn nicht für ihre musikalische Leistung so doch für ihre Unverfrorenheit.¹⁷³

IV.3.2 Interdisziplinarität

Ein weiteres charakteristisches Merkmal der Movida war ihre Interdisziplinarität. Die meisten AkteurInnen der Movida beschränkten sich nicht darauf, nur innerhalb einer Ausdrucksform zu arbeiten, sondern bedienten sich verschiedener Disziplinen. Die klaren Grenzen zwischen den einzelnen Betätigungsfeldern verschwanden und Vielfachbetätigung wurde zu einer weit verbreiteten Praxis. Da Professionalität in der Movida unbedeutend war, ging es nicht um Perfektion in einer Disziplin, sondern darum, möglichst viel auszuprobieren und mit verschiedenen Kunstformen zu experimentieren. MusikerInnen schrieben Artikel und MalerInnen machten Mode, die Grenzen verschwammen zusehends, und jeder machte, woran er Spaß hatte. Das Wichtigste war, etwas Neues zu machen, kreativ, verrückt und witzig zu sein.

Die ProtagonistInnen der Movida waren durch Freundschaft und Lust am „frivolen“¹⁷⁴ Hedonismus miteinander verbunden. Frivolität war ein gemeinsamer Nenner der Beteiligten,¹⁷⁵ oder wie es Pablo Pérez-Minguez ausdrückt: „Die Frivolität war eines der ernsthaftesten Dinge der Welt!“¹⁷⁶ Pérez-Minguez meint, es wäre vor der Movida in Spanien nicht möglich gewesen, dass zwei Menschen aus zwei verschiedenen Altersgruppen, die

¹⁷³Nolte, Madrid, 102.

¹⁷⁴das Wort „frivol“ kann im spanischen eher mit dem Begriff „oberflächlich“ anstatt „anzüglich“ gleichgesetzt werden

¹⁷⁵Tango, Transición, 63.

¹⁷⁶Pablo Pérez-Minguez, Movida, 54.

sich mit ganz unterschiedlichen Dingen beschäftigten, plötzlich gemeinsame Sache machten.¹⁷⁷

Die Künstlerin Ouka Lele bediente sich für *Rappele-toi, Bárbara (Los leones de la Cibeles, Atalanta e Hipómenes)*¹⁷⁸ der Fotografie, der Malerei und des Theaters. Auf ihrer Fotografie ist der Springbrunnen der Kybele, welcher sich inmitten eines viel befahrenen Kreisverkehrs im Madrider Stadtzentrum befindet, abgebildet. Am Fuß des Springbrunnens sind Stoffbahnen aufgebreitet. Fotomodelle liegen entweder regungslos auf den Stoffbahnen oder stehen wie versteinert am Brunnenrand. Diese Schwarz-Weiß-Aufnahme wurde im Nachhinein von Ouka Lele koloriert, wobei die Färbung teilweise wirklichkeitsgetreu erscheint, aber einige Elemente mit vollkommen unpassenden Farben bemalt wurden. So sind beispielsweise alle im Hintergrund sichtbaren Autos in einem einheitlichen Brauntönen gefärbt und einige der Menschen scheinen eine bläuliche Hautfarbe zu besitzen. Durch diesen Effekt wirkt das Bild verfremdet. Der Betrachter kann sich nicht entscheiden, ob es sich hier um eine Fotografie oder ein Gemälde handelt, die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwinden.¹⁷⁹

IV.3.3 Ironie

Ironie war eines der charakteristischen Merkmale der Movida. Traditionelle Ausdrucksformen und gesellschaftliche Modelle wurden parodiert, indem ihre Vermittlungsform übernommen, aber mit neuartigen Inhalten gefüllt wurde.¹⁸⁰ Das Künstlerduo Costus, dessen Mitglieder mit bürgerlichem Namen Enrique Naya und Juan Carrero hießen, eröffnete 1978 eine Installation mit dem Titel *Temas de arquitectura nacional y otros monumentos*.¹⁸¹ Auch hier handelte es sich um ein gattungsübergreifendes Kunstwerk, in dem Malerei, Literatur und Musik eng miteinander verbunden waren. Die Installation wurde bereits am Tag ihrer Eröffnung wieder geschlossen, da sie in vielerlei Hinsicht gegen die guten Sitten verstoßen

¹⁷⁷Pablo Pérez-Minguez, In: *Gallero*, Movida, 81.

¹⁷⁸Erinnere dich, Barbara (die Löwen der Kybele, Atalanta und Hipomenes)

¹⁷⁹Nolte, Madrid, 78-82.

¹⁸⁰Nolte, Madrid, 93.

¹⁸¹Themen der nationalen Architektur und anderer Monumente

hatte.¹⁸² Am Provokantesten war das von den Costus verfasste Gedicht *Dedicada a la memoria de Santa Águeda de la Albahaca, virgen y mártir*¹⁸³, welches im pathetischen Ton eines religiösen Textes die Geschichte der heiligen Águeda erzählt. In einem Zwiegespräch mit der Jungfrau Maria wird die Reinheit ihrer Seele als *como lavar con Colón*¹⁸⁴ beschrieben und der Weg ins Jenseits führt über einen Fahrstuhl. Diese Form der Ironisierung katholischer Elemente war in der Movida weit verbreitet. Die religiösen Symbole wurden hier ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt und den neuen Kontext der Popkultur eingebunden.¹⁸⁵

IV.4 Ausdrucksformen der Movida

IV.4.1 Literatur, Zeitschriften und Comics

Petra Pimminger ist der Meinung, dass durch die Schnelllebigkeit der Movida den AkteurInnen keine Zeit für das Schreiben von Romanen blieb. Die Spontaneität der Bewegung könne viel besser in einem zweiminütigen Punksong oder mittels eines Fotos festgehalten, als zeitaufwendig in einer Erzählung verarbeitet werden.¹⁸⁶ Während ich ihre Meinung dahingehend teile, dass andere Ausdrucksformen charakteristischer für die Movida erscheinen und auch häufiger eingesetzt wurden, erwähne ich hier zwei Bücher, die während der Anfangsphase der Movida veröffentlicht wurden und sowohl vom Schreibstil, als auch vom Inhalt dem Geist der Bewegung entsprechen. 1975 veröffentlichte Eduardo Haro Ibars sein poetisches Werk *Gay Rock*.¹⁸⁷ Diese Gedichtsammlung gilt als die erste spanische Publikation, in der neue Einflüsse aus den vergangenen Jahrzehnten, wie der Surrealismus, das absurde Theater und die Beat-Literatur, sichtbar wurden. Wie stark *Gay Rock* die AkteurInnen der Movida beeinflusste, lässt sich zum

¹⁸²Nolte, Madrid, 82-83.

¹⁸³Gewidmet der Erinnerung an die heilige Águeda des Basilikums, Jungfrau und Märtyrerin

¹⁸⁴wie mit [dem Waschmittel] Colón gewaschen

¹⁸⁵Julio P. Manzanares, *You are a star. Costus Biografía. Kitsch, Movida, 80's (y otros mitos typical spanish)*, Aranjuez, 2008, 46-47.

¹⁸⁶Pimminger, *Movida*, 39.

¹⁸⁷Das Wort „gay“ bedeutet im Spanischen „fröhlich“. Der Buchtitel ist allerdings doppeldeutig zu verstehen, kann also mit „fröhlicher Rock“ oder „schwuler Rock“ übersetzt werden.

Beispiel aus folgender Anekdote ableiten, nach der Olvido Gara sich nach der Lektüre eines Gedichts von Lou Reed, welches Haro Ibars in spanischer Übersetzung in seinem Buch veröffentlichte, ihren Künstlernamen „Alaska“ zulegte.¹⁸⁸ El Zurdo veröffentlichte 1980 *Todos los chicos y las chicas (Historias de la Nueva Ola)*.¹⁸⁹ Diese frühe Chronik der Movida wird häufig übersehen, kann aber als eines der repräsentativsten Werke der Movida gesehen werden.

Durch den interdisziplinären Charakter der Movida war es nichts Ungewöhnliches, wenn MusikerInnen sich als MalerInnen verwirklichten oder FotografInnen Mode entwarfen. So betätigte sich der Filmemacher und Performancekünstler Pedro Almodóvar als Journalist bei der Zeitschrift *La Luna de Madrid*. Julia Nolte beschreibt den Inhalt seiner Kolumne *Patty Diphusa*, in der er in ironisch überzeichneter Weise aus der Sicht einer Frau schreibt, mit den folgenden Worten:

Patty Diphusa, die sich als internationaler Pornostar präsentiert [...] erzählt von ihrem ausschweifenden Nachtleben, bei dem sie keine Form von Droge oder Geschlechtsverkehr ablehnt.¹⁹⁰

Fiktion und Realität vermischen sich in Almodóvars Texten. Die frei erfundene Titelfigur verkehrt mit bekannten ProtagonistInnen der Movida und besucht in der Szene stark frequentierte Schauplätze, wie die Wohnung des Künstlerduos Costus.¹⁹¹

Eine weitere zeitgenössische Ausdrucksform waren Comics. Diese Symbiose aus Zeichnung und Text stellte einen sehr eigenen und signifikanten Teilbereich der Literatur der Movida dar. Illustration galt seit dem Bürgerkrieg als eine der beliebtesten Ausdrucksformen in Spanien, da sie den zahlreichen AnalphabetInnen der Nachkriegszeit ein Mittel zur Kommunikation und künstlerischen Praxis war.¹⁹² Nach dem Tod Francos galten Zeitschriften wie *La Cordoniz* oder *TBO* als überholt. Die neue

¹⁸⁸ Lechado, Movida, 190.

¹⁸⁹ Alle Jungen und Mädchen (New-Wave-Geschichten)

¹⁹⁰ Nolte, Madrid, 153.

¹⁹¹ Lechado, Movida, 189.

¹⁹² Lechado, Movida, 194.

Generation von Illustratoren und Textern orientierte sich an US-amerikanischen Underground-Comics und eine dem cinematografischen Phänomen *El Destape*¹⁹³ ähnliche Metamorphose erfasste die Branche. Freizügig dargestellte Sexualität, der Gebrauch von Kraftausdrücken und die respektlose Darstellung von Personen des öffentlichen Lebens füllten jetzt die Seiten der Comicmagazine. Alle Lebensbereiche, die bis zu diesem Zeitpunkt tabu waren, wurden nun in nachholender Art und Weise verstärkt thematisiert und mit bissiger Ironie aufbereitet.

1977 begann in Großbritannien und den USA die Punkbewegung und es entstanden die ersten von Fans erstellten Magazine wie *Sniffin' Glue*. Ceesepe, der, davon inspiriert, das Fanzine *Tu amor huele a cebolla*¹⁹⁴ verlegte¹⁹⁵, gründete zusammen mit Alberto García-Alix die *Cascorro Factory*, in der sie Comics aus den USA ins Spanische übersetzten und am Rastro verkauften. Die *Cascorro Factory* war auch die erste Adresse, um die neuesten *Fanzines* zu erstehen, die jetzt sowohl in Madrid, als auch in ganz Spanien produziert wurden. Diese waren meist sehr amateurhaft in Form und Inhalt – oft nicht mehr als ein Flugblatt, das eine lokale Punkband herausgab, um ihre Konzerte zu bewerben.¹⁹⁶ Trotz der teilweise unzureichenden Qualität waren *Fanzines* in der Movida ein wichtiges Medium. Sie stellten ein unabhängiges Kommunikationsmittel dar, in dem die AutorInnen einzig ihren eigenen Vorstellungen von einer guten Zeitschrift verpflichtet waren. Diese Magazine wurden in Selbstverwaltung vertrieben und meist ohne kommerzielle Motivation herausgegeben.

Im November 1983 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift *La Luna de Madrid*. Borja Casani, der Gründer und Chefredakteur des Magazins und eine zentrale Figur der Movida, schuf mit *La Luna* ein intellektuelles Monatsblatt, das für die Bewegung von essentieller Bedeutung war. In ihrer ersten Ausgabe erschien ein Artikel mit dem Titel „Madrid 1984: die Postmoderne?“. Hierbei handelt es sich um eine tief greifende Analyse der

¹⁹³ Enthüllung, gemeint ist hier eine um 1976 in Spanien auftretende Filmgattung, die sich durch den übermäßigen Gebrauch bis dahin verbotener Nacktszenen auszeichnete.

¹⁹⁴ Deine Liebe riecht nach Zwiebel

¹⁹⁵ Kike Turrón, *De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*, Madrid, 1996, 47.

¹⁹⁶ Scales, *Movida*, 46-47.

Ereignisse der letzten Jahre in Madrid, in der Zukunftsprognosen für die Stadt mit den Aussichten für andere Metropolen verglichen wurden.¹⁹⁷ Hier zeigte sich ein mit der Movida wachsendes Selbstbewusstsein im Bezug auf Madrid als Großstadt im internationalen Vergleich. Obwohl *La Luna* ein auf die Hauptstadt ausgerichtetes Magazin war und in kleineren Städten oft sehr schwierig zu bekommen war, wurde es in ganz Spanien gelesen. Es galt als das beste Mittel, herauszufinden, was in Madrid gerade modern war, welche Bands gerade Platten aufnahmen und welche Mode im Moment angesagt war. Durch ihre landesweite Verbreitung half *La Luna*, die Movida über die Grenzen Madrids zu transportieren und machte die Entstehung ähnlicher Bewegungen in anderen Städten, wie Barcelona oder Vigo, möglich.

*Madrid Me Mata*¹⁹⁸ war die zweite der beiden einflussreichsten Zeitschriften der Movida. Das zentrale Thema dieser Zeitschrift war die Stadt Madrid und ihre BewohnerInnen. Fotoreportagen zeigten das Leben einzelner Persönlichkeiten oder ganzer Berufsgruppen wie TaxifahrerInnen oder BarkellnerInnen.¹⁹⁹ Auch hier zeigt sich das allmähliche Wiedererlangen des nationalen Selbstbewusstseins, das nach dem Zusammenbruch der Franco-Diktatur schwer angeschlagen gewesen war und sich nun durch Madrids neues Image im Ausland im Aufwind befand. Im Mittelpunkt der Berichterstattung stand das Nachtleben der Stadt, über das in ironisch-poetischer Weise philosophiert wurde. Die Teilnahme an diesem Nachtleben wurde von den BetreiberInnen des Magazins als obligatorisch für urbane Menschen der neuen Generation angesehen.

IV.4.2 Jugendkulturen

Die Movida kann als spanische Variante der britischen und nordamerikanischen *New Wave* verstanden werden. Da es sich bei *New Wave* aber keinesfalls um eine homogene Subkultur handelte, ist auch die Movida als ein Konglomerat an verschiedenen Jugendkulturen und Musikstilen anzusehen, die sich manchmal überschneiden oder auch

¹⁹⁷Pimminger, *Movida*, 57.

¹⁹⁸Madrid bringt mich um

¹⁹⁹Pimminger, *Movida*, 59.

gegenseitig ablehnten. Verbunden waren aber alle diese Subkulturen in dem Wunsch, an der „Modernität“ anderer Länder, wie zum Beispiel Großbritannien, teilzuhaben. Die verschiedenen Musikstile zeichnete eine gemeinsame Ablehnung des technischen Virtuositums, des bürgerlichen Intellektualismus und des politischen Kompromisses aus. Da die Analyse aller während der Movida vorzufindenden Subkulturen den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde, habe ich mich darauf beschränkt, die drei für die Movida relevantesten Jugendbewegungen, Punk, Rockabilly und Mod, kurz darzustellen.

Eine der wichtigsten Jugendkulturen der Movida war die Punkbewegung. Die Punks trugen zerrissene Kleidung, die sie mit Sicherheitsnadeln wieder zusammengeflocht hatten, und tönnten ihre kurzen Haare in bunten Farben. Ihr Leitthema war die Provokation und mit ihrem extravaganten Styling und ihrem betont respektlosen Benehmen schafften sie es auch, den „braven BürgerInnen“ einen gehörigen Schreck einzujagen. Während die Punkbewegung in Großbritannien aus der Arbeiterklasse kam, fand sie ihre AnhängerInnen in Madrid hauptsächlich in den mittleren und oberen Schichten. Diese gutbürgerlichen Jugendlichen waren fasziniert von der neuen Bewegung aus London und ihrem scharfen Kontrast zur spanischen Kultur, die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre noch stark von den *progres* geprägt war. Da die meisten dieser Jugendlichen über ausreichend Geld verfügten, konnten sie ins Ausland reisen, sich während ihres Aufenthalts die neuesten Platten kaufen und von der dortigen Mode inspirieren lassen. Auf diese Weise „normalisierte“ sich die Subkultur in Spanien. Die Jugendlichen distanzierten sich vom ernsthaften, offensichtlich politischen Engagement der *progres* und wandten sich einer hedonistischeren Lebenseinstellung zu. Obwohl die spanische Punkbewegung der ursprünglichen Szene in Großbritannien vor allem optisch sehr stark ähnelte, handelte es sich trotzdem um zwei grundverschiedene Subkulturen. Als die Punkbewegung in Großbritannien begann, befand sich das Land in einer großen Wirtschaftskrise, die den Gemeinschaftsgeist der Jahrzehnte nach dem gewonnenen Zweiten Weltkrieg zu erschüttern drohte. In Spanien wiederum war Punk der „Soundtrack“ zur Öffnung der Nation nach dem Ende der Diktatur. Die Erwartungen waren hoch und die Freiheit entwickelte

sich vom unerreichbaren und abstrakten Konzept zur greifbaren Realität. Deshalb stellten zum Beispiel *Kaka de Luxe* eine ironische und „leichte“ Variante des Punk dar, während die *Sex Pistols* oder *Clash* wütend und kämpferisch auftraten. Diese „aggressive“ Form des Punk fand sich in Spanien im *rock radical vasco*, dem radikalen Rock des Baskenlandes, wieder.²⁰⁰ Die brutale Unterdrückung der Basken durch das diktatorische Regime und die ständige Präsenz der Terrororganisation ETA resultierten in einer ausgesprochen politisch engagierten Jugend in dieser Region.²⁰¹

Punk war jedoch nicht die einzige Jugendkultur, die in der Movida vertreten war. In den späten 1970er Jahren gab es in Madrid und Barcelona relativ große Rockabilly-Szenen. Die Rockabillys bzw. Rocker liebten den Rock'n'Roll der 1950er Jahre und kleideten sich auch im Stil dieser Epoche. In Madrid feierte die einschlägige Band *Los Coyotes* Erfolge und im *Rock-Ola* wurden spezielle Rockabilly-Parties gefeiert.²⁰² Ungefähr zeitgleich kamen die Mods auf. Sie trafen sich in Diskotheken wie *Le Carroussel* oder *El Gato*. Die Modkultur hatte ihren Ursprung in Großbritannien, wo sie in den frühen 1960er Jahren ihren Höhepunkt hatte. Typisch für die Mods waren ein eleganter Kleidungsstil nach streng einzuhaltenden Regeln und der Besitz eines Motorrollers der Marke *Vespa* oder *Lambretta*. Popgruppen wie *Los Secretos* oder *Los Elegantes* traten im Mod-Look auf und erfreuten sich in diesen Kreisen großer Beliebtheit. Abgesehen davon hörten die Mods gerne britische Gruppen wie *The Jam*, *The Who* oder *The Small Faces*. Bei beiden Subkulturen handelt es sich um Bewegungen, die in ihren Ursprungsländern schon lange ihren Zenit überschritten hatten. Petra Pimminger meint hierzu:

Die Mods und die Rocker holten mit ihren musikalischen Vorlieben einige Jahrzehnte der Musikgeschichte nach.²⁰³

Hier ging es jedoch um mehr als nur um musikalischen oder modischen Geschmack. Durch die Repression in den Jahren der Diktatur konnten die Jugendbewegungen der 1950er und 1960er Jahre, die in der gesamten westlichen Welt die herrschende Gesellschaftsordnung in Frage gestellt

²⁰⁰Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Madrid, 2006, 58-62.

²⁰¹Lechado, *Movida*, 246.

²⁰²Miguel Trillo, In: *Madrid Me Mata*, Nr. 14, Feb. 1986, 20-32.

²⁰³Pimminger, *Movida*, 72.

hatten, in Spanien nicht Fuß fassen. Während in anderen Ländern die Beatlemania ausbrach oder die StudentInnen-Revolten von 1968 Schlagzeilen machten, bestand die Popkultur in Spanien bestenfalls aus ein paar angepaßten Liedern, deren Texte unter dem strengen Auge der Zensur geschrieben worden waren. Die Gesellschaft hatte also mit der Demokratisierung auch in jugendkultureller Hinsicht viel nachzuholen. Aus diesem Grund existierten zeitgenössische Subkulturen wie Punk oder *New Wave* Seite an Seite mit anachronistischen Bewegungen wie den Rockabillys oder den Mods. Die Spannungen zwischen den einzelnen Gruppierungen schienen bei der verspäteten spanischen Version der *modsnrockers*²⁰⁴ genauso Thema zu sein wie zwanzig Jahre zuvor in Großbritannien. Genauso wie in den 1960er Jahren war es während der Movida unklar, wer mit den Bandenkämpfen angefangen hatte. Fest steht, dass 1984 die beiderseitige Gewaltbereitschaft sehr hoch war und die aggressionsgeladene Stimmung oft die besten Parties zunichte machte.

A partir del 84 empezamos a atacarles nosotros a ellos. Estábamos hartos de recibir patadas y vejaciones", explica Chus. "El problema es que muchos mods ya no iban a las fiestas a bailar, sino a emborracharse y a esperar que aparecieran los rockers para sacar los pitones de las motos y las porras extensibles y repartir hostias. Creo que ahí empezamos a perder el norte."²⁰⁵

Es scheint, als hätten die SpanierInnen die ästhetischen und atmosphärischen Aspekte bereits bestehender ausländischer Jugendkulturen, wie der Punk- oder der Modbewegung übernommen. Man kopierte die Mode, die Musik und das Gehabe der internationalen Vorbilder und fühlte sich als Teil der jeweiligen Subkultur. Die gesellschaftlichen Hintergründe waren aber bei der Entstehung der ursprünglichen

²⁰⁴Die britische Presse bezeichnete mit diesem Ausdruck in der ersten Hälfte der 1960er Jahre das Phänomen der (oft gewalttätigen) Auseinandersetzungen zwischen diesen zwei rivalisierenden Jugendkulturen.

²⁰⁵„Ab 1984 begannen wir sie anzugreifen. Wir hatten genug davon, verprügelt und belästigt zu werden.“ erklärt Chus. „Das Problem war, dass viele Mods nicht mehr auf die Parties gingen um zu tanzen, sondern um sich zu betrinken und auf die Rocker zu warten, um die Absperrketten der Roller und die ausziehbaren Schlagstöcke zu zücken und Schläge zu verteilen. Ich glaube, damals begannen wir, über das Ziel hinauszuschießen.“ (Übersetzung der Verfasserin)

Pablo Martínez, ¡Ahora! No mañana. Los mods en la nueva ola española de los años ochenta (1979-1985), Lérída, 2009. 302.

Bewegungen in Großbritannien oder den USA völlig andere als während der Zeit der Movida in Spanien.

Normalerweise schließt die „Mitgliedschaft“ in einer Subkultur die Teilnahme an einer weiteren aus. So ist es zum Beispiel üblich, Konzerte einer artverwandten Stilrichtung zu besuchen oder Freundschaften außerhalb der jeweiligen Szene zu pflegen, jedoch gibt es immer ein eindeutiges Bekenntnis zu einer bestimmten Gruppierung – andernfalls würde man riskieren, als „Sonntagspunk“ oder „Wochenendrocker“ abgestempelt zu werden. In der Movida gab es allerdings auch viele Leute, die sich an einem Wochenende im Punkstil kleideten, um dann auf der nächsten Party im Stil der *Gothics* oder der Mods aufzutauchen.²⁰⁶ Es war jedoch nicht der Fall, dass diese Jugendlichen ihre Jugendkulturzugehörigkeit nur halbherzig praktizierten. Im Gegenteil – nach der gesellschaftlichen Öffnung des Landes gab es plötzlich die Möglichkeit, sich unglaublich vielen verschiedenen Jugendbewegungen anzuschließen. Viele konnten oder wollten sich nicht für eine einzelne entscheiden, sondern erfanden sich täglich neu. Durch diesen popkulturellen Eklektizismus versuchten die Jugendlichen auch, sich von ihrer diktatorischen Vergangenheit zu distanzieren. Man wollte seine Liebe zur internationalen Popkultur demonstrieren und jegliches Versäumnis auf diesem Gebiet nachholen. Diese stilistische Beliebigkeit eines Teils der spanischen Jugend veranlasste die Medien, die Movida als ein Paradeexempel der Postmoderne zu bezeichnen. Kathleen M. Vernon und Barbara Morris meinen hierzu:

In their search for appropriate forms of expression, the young iconoclasts of the *Movida's* first wave were spurred to try on and cast off identities with dizzying aplomb. Such celebratory displays of cultural transvestism, which the Spanish and international media would later conflate with postmodernism, were directly related to the euphoric sense of unlimited possibilities that came with "not having Franco".²⁰⁷

²⁰⁶ Pimminger, *Movida*, 74.

²⁰⁷ Kathleen M. Vernon (Ed.), Barbara Morris (Ed.), *Post-Franco. Postmodern. The films of Pedro Almodóvar*, Westport, 1985, 7.

IV.4.3 Musik

IV.4.3.1 Die wichtigsten Bands

1977 beschlossen die Mitarbeiter des Fanzines *La Liviandad del Imperdible*, gemeinsam die Punkband *Kaka de Luxe* zu gründen. Die Gruppe bestand zu Beginn aus sieben Mitgliedern, wobei sich diese in Musikgeschmack und technischem Können stark voneinander unterschieden. Gemeinsam war ihnen eine Vorliebe für alles „Moderne“, hoher Enthusiasmus und der Wunsch, berühmt zu werden. Alaska, die Gitarristin der Band, räumt ein, dass sich die Band nicht nur aufgrund eigener Vorlieben für Punk entschied, sondern dass dies auch aus Notwendigkeit heraus geschah, da die Mitglieder der Gruppe zumindest zum Teil einfach keine besonders guten Musiker waren.

El punk te permitía subir a un escenario y ser como Los Ramones, porque con tocar cuatro acordes y hacer lo que quieres hacer más o menos bien no necesitas ser tan maravilloso como Bowie o Lou Reed [...]. No teníamos ninguna posibilidad de ser tan glamourosos ni sexys a los trece o catorce años y el punk era mucho más fácil y cercano.²⁰⁸

Der renommierte Musikjournalist Jesús Ordovás widmete der Band in der Zeitschrift *Disco Exprés* einen kleinen Artikel. Durch diese zusätzliche Propaganda wurde die Plattenfirma *Chapa* auf die Gruppe aufmerksam und nahm sie unter Vertrag. Bei *Chapa* produzierten *Kaka de Luxe* ihre einzige Maxi-Single, die die Lieder *Viva el metro*, *La pluma eléctrica* und *Rosario-Toca el pito* enthält.²⁰⁹ Ihr bekanntester Titel war allerdings *Pero qué público más tonto tengo*²¹⁰, in dem sie ihr „dummes Publikum“ besangen und sich

²⁰⁸Punk erlaubte es dir, auf die Bühne zu gehen und wie die Ramones zu sein, da man mit nur vier Akkorden und mit der Einstellung, das mehr oder weniger gut zu tun was man tun will, nicht so großartig sein musste wie Bowie oder Lou Reed [...]. Wir hatten mit dreizehn oder vierzehn Jahren nicht die Möglichkeit, so glamourös und sexy zu sein und Punk war so viel einfacher und zugänglicher.
(Übersetzung der Verfasserin)

Alaska, zit. nach: Jesús Ordovás, *La revolución pop*, Madrid, 2002, 44.

²⁰⁹Lechado, *Movida*, 43-44.

²¹⁰Was für ein dummes Publikum habe ich

somit in die Punktradition der Publikumsbeschimpfung einreihen.²¹¹ Dies war natürlich ironisch gemeint, spielte aber auch auf die Tatsache an, dass *Kaka de Luxe* ihre Instrumente nur bedingt beherrschten und trotz ihres mangelnden musikalischen Könnens beim Publikum beliebt waren.²¹²

Die Meinungen über Spaniens erste Punkband waren aber durchaus zwiespältig. Auf der einen Seite gab es die vorbehaltlosen Fans, die in *Kaka de Luxe* die Vorreiter der neuen Avantgarde sahen. Auf der anderen Seite wurde ihre Musik als schlichtweg grässlich und unhörbar eingestuft. Beide Seiten sind sich jedoch einig, dass *Kaka de Luxe* eine wegweisende Gruppe für den spanischen Pop war, sowohl in musikalischer Hinsicht, als auch wegen ihrer provokanten Texte, die noch einige Jahre zuvor unweigerlich der Zensur zum Opfer gefallen wären. Die bereits eingangs erwähnten Unterschiede in der musikalischen Ausrichtung der einzelnen Mitglieder wurden für *Kaka de Luxe* bald zum Problem. Die Bandmitglieder konnten sich nicht auf einen Stil einigen und gingen deshalb eigene Wege. Die einzelnen Mitglieder gründeten neue Bands, die für die Popmusik der 1980er Jahre ausgesprochen wichtig waren. So gründeten Eduardo Benavente und El Zurdo die Gruppe *Paraíso*, Enrique Sierra arbeitete mit *Radio Futura* weiter und Carlos Berlanga, Nacho Canut und Alaska formierten sich zu *Alaska y los Pegamoides*.²¹³

Nacha Pop galten neben Radio Futura als eine der musikalisch bedeutendsten Bands der Movida. Wie bei *Kaka de Luxe* kamen die Mitglieder der 1978 von Schülern des *Liceo Francés* gegründeten Gruppe aus dem gehobenen Mittelstand.²¹⁴ *Nacha Pop* unterschieden sich deutlich von vielen anderen zeitgenössischen Gruppen, da ihre Musik weniger vom Punk beeinflusst war. Sie legten Wert auf poppige Melodien und ein gewisses musikalisches Können. 1980 wurden sie von der Plattenfirma *Hispavox* unter Vertrag genommen und veröffentlichten eine der „Hymnen“ der Movida: *La chica de ayer*.²¹⁵ Petra Pimminger weist in ihrer Diplomarbeit auf die besondere Bedeutung der Textzeile hin: *La luz de la mañana entra en la*

²¹¹Nolte, Madrid, 105.

²¹²Pimminger, Movida, 106.

²¹³Lechado, Movida, 44-46.

²¹⁴Pimminger, Movida, 92-93.

²¹⁵Lechado, Movida, 54.

*habitación y tus cabellos dorados parecen el sol.*²¹⁶ Diese Textzeile mag heute harmlos erscheinen, jedoch deutet sie eindeutig darauf hin, dass der Erzähler und seine Freundin sich am Morgen gemeinsam in einem Zimmer befinden und wahrscheinlich die Nacht miteinander verbracht hatten. Wäre dieser Text einige Jahre zuvor geschrieben worden, wäre er mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit der Zensur zum Opfer gefallen.²¹⁷

Nacha Pop blieb während des gesamten Zeitraums der Movida aktiv. Die Gruppe trennte sich erst im Jahr 1988. Sie war eine der wenigen Gruppen, die von Anfang an von der Musikpresse respektiert wurde und eine ganze Dekade lang Bestand hatte.

Die zweite große Popband der Movida war *Radio Futura*. Diese Band verfügte über das gleiche musikalische Niveau wie *Nacha Pop*, galt aber als innovativer und experimentierfreudiger. Gegründet wurde *Radio Futura* 1979 von Santiago Auserón, seinem Bruder Luis und weiteren Freunden, die sich unter dem Namen *Corazones Automáticos* als kleines Journalistenkollektiv zusammengefunden hatten. Als Gitarrist stieß Enrique Sierra, der zuvor bei *Kaka de Luxe* gespielt hatte, hinzu.²¹⁸ 1980 nahmen sie bereits für *Hispavox* ihre erste Platte auf, wobei ihr Hit *Enamorado de la moda juvenil*²¹⁹ besondere Beachtung verdient. Dieses Lied greift als Ode an das urbane Leben und die Modernität eines der zentralen Themen der Movida auf – die Abkehr vom Provinzialismus und die Hinwendung zum kosmopolitischen, konsumorientierten Leben der westlichen Industriegesellschaften.

Die Plattenfirma versuchte, die Gruppe mittels unzähliger Konzerte und Marketingauftritte in ein kommerzielles Phänomen zu verwandeln. Obwohl *Radio Futura* erfolgreich war, blieben die Verkaufszahlen des Debütalbums hinter den überzogenen Erwartungen der Plattenfirma zurück. Die Band konnte erst vier Jahre später ihr zweites Album veröffentlichen, welches als weniger riskant, aber dafür als poetischer und intellektueller eingestuft wurde. Ihre Musik wurde oft mit jener der US-amerikanischen New Wave-

²¹⁶Das Morgenlicht flutet ins Zimmer und deine goldenen Haare glänzen wie die Sonne

²¹⁷Pimminger, Movida, 103.

²¹⁸Lechado, Movida, 56.

²¹⁹Verliebt in die junge Mode

Band *Talking Heads* verglichen,²²⁰ unterschied sich von ihnen aber beispielsweise durch den Einsatz traditioneller spanischer Elemente. Als sich die Band 1992 auflöste, galt sie unter MusikkritikerInnen als eine der wegweisendsten und innovativsten Formationen der spanischen Musikszene der 1980er Jahre.²²¹

Alaska ist wahrscheinlich die berühmteste Persönlichkeit der Movida. Abgesehen von ihrer Rolle in Pedro Almodóvars Film *Pepi, Luci, Bom* und ihren Fernsehauftritten war die unter dem Namen Olvido Gara geborene Schülerin einer Privatschule Mitglied zahlreicher Musikgruppen der Movida.²²² Mit vierzehn Jahren spielte sie bereits Gitarre bei *Kaka de Luxe*, und nach der Auflösung der Band gründete sie zusammen mit Nacho Canut und Carlos Berlanga *Alaska y los Pegamoides*. Obwohl Alaska aufgrund ihrer mangelnden Qualitäten als Sängerin oft kritisiert wurde, war sie aufgrund ihres erfrischenden Auftretens und ihres extravaganten Stils die ideale Frontfrau. *Los Pegamoides* hatten großen Erfolg mit Hits wie *Bailando* und *Terror en el hipermercado*. In letzterem wird eine absurde Geschichte über einen grausamen Mord im Supermarkt erzählt. Hier zeigt sich die Vorliebe der Movida-AkteurInnen für alltägliche Schauplätze und ihren Wunsch, diese tägliche Eintönigkeit mittels einer skurrilen Begebenheit zu durchbrechen. Falls es sich, wie in diesem Fall, um einen blutigen Mord handelt, umso besser – zumindest in einem Popsong. 1982 trennte sich die Gruppe. Alaska, Carlos Berlanga und Nacho Canut blieben jedoch weiterhin in Kontakt und arbeiteten unter dem Namen *Alaska y Dinarama* weiter.²²³

IV.4.3.2 Radio

Wichtig für die landesweite Verbreitung der Musik der Movida war das Radio. Hier ist im Besonderen die Station *Radio 3* hervorzuheben, in deren Programm der bekannte Musikjournalist Jesús Ordovás in seiner Sendung *Diario Pop* viele junge Bands vorstellte. Ähnlich wie Radio One-DJ John Peel in Großbritannien galt Ordovás in Spanien als der Entdecker vieler neuer

²²⁰Pimminger, Movida, 91-92.

²²¹Lechado, Movida, 57.

²²²Nolte, Madrid, 217.

²²³Pimminger, Movida, 88.

Musikgruppen und ermöglichte es Einsteigern, ein größeres Zielpublikum zu erreichen. Ein weiterer Held des Radios war Diego Manrique, der wegen seiner bissigen Kommentare genauso beliebt wie gefürchtet war. Ihm ging es beim „neuen Radio“ vor allem darum, die Grenzen zwischen den verschiedenen Genres einzureißen und ein HörerInnenfreundliches Programm zu produzieren:

Estoy bastante convencido de que, dentro de un orden coherente, un locutor de radio debería programar todo lo que le apetezca, sin atender a filtros como «lo que está de moda», «lo que es novedad», «lo que quieren las discográficas» y demás. En realidad, la entelequia llamada «el oyente» seguramente tiene gustos más amplios de lo que creemos. Y ese hipotético «oyente medio» no vive del infernal ritmo de lanzamientos y la presión de las tendencias «fashion» que marcan a los que hacemos radio sin listas cerradas. Es nuestro elitismo, nuestra dificultad para asimilar y justipreciar el éxito de las figuras más populares.²²⁴

Im März 1981 vergab die Regierung neue Radiolizenzen an private Unternehmen und es kam zu einem explosionsartigen Zuwachs an Radiostationen, wie *Radio Madrid FM* oder *Radio El País*.²²⁵

Das Interessante an einem derartig schnelllebigen Medium wie dem Radio ist, dass sich hier häufig wechselseitige Beziehungen zwischen den MusikerInnen und den GestalterInnen der Radiosendungen ergaben. Der Musikjournalist Julio Ruíz Llorente meint dazu:

²²⁴Ich bin ziemlich fest davon überzeugt, dass ein Radiosprecher in einer kohärenten Reihenfolge alles spielen sollte, was er will, ohne Kriterien wie „was modisch ist“, „was neu ist“, „was die Plattenfirmen wollen“ usw. zu berücksichtigen. Tatsächlich trifft diese Entelechie den Zuhörer, der mit Sicherheit einen breiteren Geschmack hat, als wir glauben. Und dieser hypothetische „Durchschnittszuhörer“ lebt nicht in diesem Hölletempo der Veröffentlichungen und unter dem Druck der Trends, welchem jene, die das Radio ohne vorgeschriebene Playlists machen, unterliegen. Es ist unser Elitismus, unsere Schwierigkeit uns anzupassen und unser Unvermögen, den Erfolg der populärsten Figuren anzuerkennen.
(Übersetzung der Verfasserin)

Diego Manrique, zit. nach Fouche, Futuro, 90-91.

²²⁵Pimminger, Madrid, 113.

Im Bezug auf meine Arbeit im Radio erinnere ich mich, dass mich die Bewegung interessierte, die es unter den Leuten auf der Straße gab, oder unter den Musikern, die neue Erfahrungen machten. Also erfüllte ich meine Funktion einfach damit, Berichterstatter dieser Aktualität, die mich interessierte, zu sein. [...] hier wussten die Leute, dass sie in bestimmten Radioprogrammen versuchen konnten, ihre Demobänder spielen zu lassen, womit man plötzlich als Protagonist agierte, obwohl man ja eigentlich nur reflektierte, was in der Straße passierte und versuchte, das den Leuten zu übermitteln.²²⁶

So wurde in diesem Fall das Radio selbst zu einer künstlerischen Ausdrucksform und die dort arbeitenden JournalistInnen waren sowohl außenstehende BeobachterInnen sowie aktive MitgestalterInnen der Movida.

IV.4.4 Bildende Kunst und Fotografie

Obwohl die klassische Malerei, ähnlich wie die Literatur, nicht sehr stark in der Movida vertreten war, gab es einige sehr aktive KünstlerInnen in der bildenden Kunst und in der Fotografie. Wie in vielen Bereichen der Movida, machte sich auch in der bildenden Kunst der interdisziplinäre Charakter der Bewegung bemerkbar. Die Malerei der Movida zeichnete sich durch den großzügigen Gebrauch von bunten Farben und die Behandlung popkultureller Themen aus. Die Madrider Kunstszenen lehnte eine Institutionalisierung der Kunst ab, da die Praxis der „organisierten Kunst“, wie sie unter Franco üblich war, keinesfalls fortgesetzt werden sollte.²²⁷ In den Jahren der Movida gab es nur wenige Möglichkeiten für KünstlerInnen, ihre Arbeiten auszustellen. Die *Galería Buades*, die vor allem klassische Werke exponierte, stellte jedoch auch moderne Künstler wie den Maler Guillermo Pérez-Villata oder den Illustrator Ceesepe aus. Eine weitere Anlaufstelle für junge KünstlerInnen war die Galerie *La Vijande* im Madrider Nobelbezirk Salamanca, in der 1983 der Popart-Guru Andy Warhol eine Ausstellung eröffnete. Diese beiden Galerien zeigten zwar eine gewisse Affinität zu modernen künstlerischen

²²⁶Julio Ruíz Llorente, zit. nach: Pimminger, Movida, 108-109.

²²⁷Vernon, Post-Franco, 6.

Ausdrucksformen, waren aber trotzdem tief im traditionellen Kunstgeschehen verwurzelt. Im Gegensatz dazu stand die Buchhandlung *Moriarty*, die auch als Galerie fungierte. Das von Ceesepe ausgestaltete Geschäftslokal in der Calle Amirante wurde von Marta und Lola Moriarty, beide Akteurinnen der Movida, geführt und galt als ein Zentrum der modernen Kunst.²²⁸

Ceesepe, der mit El Hortelano und Alberto García-Alix die *Cascorro Factory* gegründet hatte, teilte sich mit El Hortelano eine Wohnung, welche zu einem fixen Treffpunkt der ProtagonistInnen der Movida wurde. Dort lernten sie auch die junge Fotografiestudentin Ouka Lele kennen. Die Fotografie war als schnelles, modernes Medium ein wichtiger Bestandteil der Movida. Ouka Lele fotografierte in Schwarz-Weiß und übermalte ihre Fotografien in leuchtenden Farben, was einen surrealen Effekt erzeugte und die Wirklichkeit verfremdete.²²⁹ Berühmt ist ihre Serie *Peluquería*²³⁰ aus dem Jahr 1979, für die sie Personen, darunter zahlreiche AkteurInnen der Movida, mit einem Alltagsgegenstand, einer Pflanze, einer Frucht oder einem Tier auf dem Kopf porträtierte. Zur Ausstellungseröffnung trat Ouka Lele mit einem toten Ferkel auf dem Kopf auf, in dessen Augenhöhlen kleine Glühbirnen blinkten. So inszenierte sie sich in ihrer Vernissage als lebendes Kunstwerk.²³¹

Auch Juan Carrero und Enrique Naya gehörten von Anfang an zum harten Kern der Movida. Unter dem Namen *Costus* schufen sie Skulpturen, Installationen und Bilder. Die farbenfrohen Wandgemälde des Lokals *Vía Láctea* stammen von ihnen und sie entwarfen auch das Plattencover der ersten Langspielplatte der *Pegamoides*.²³² Bekannt ist auch das Acrylgemälde *Cristo de la Vega*, welches Costus 1981 anfertigten. Es zeigt einen Mann, der in einer christusähnlichen Pose an ein unsichtbares Kreuz genagelt ist. Den Hintergrund bildet ein psychedelisch leuchtender Farbstrudel. Anders als bei klassischen Christusdarstellungen scheint die dargestellte Person, die starke Ähnlichkeit mit Juan Costus aufweist, keinerlei Schmerzen zu erleiden, sondern sich im Zustand sexueller Extase

²²⁸Lechado, Movida, 202-204.

²²⁹Lechado, Movida 209-210.

²³⁰Frisörsalon

²³¹Nolte, Madrid, 114-115.

²³²Pimminger, Movida, 54.

zu befinden. Durch die androgyne Ausstrahlung der dargestellten Figur ist im ersten Moment nicht klar, ob es sich hierbei um einen Mann oder eine Frau handelt. Diese homoerotische Darstellung²³³ ist ein weiteres Beispiel für die in der Movida beliebte Praxis der Parodie auf traditionelle Ausdrucksformen.²³⁴ Berühmt war auch die gemeinsame Wohnung der Costus in der Calle de la Palma im Madrider Stadtteil Malasaña. Sie war während der 1980er Jahre ein beliebter Treffpunkt für die KünstlerInnen und SympathisantInnen der Movida. Während die beiden Künstler dort an ihren Werken arbeiteten, gingen Gäste ein und aus, es wurden Feste gefeiert, die Atmosphäre wirkte befruchtend auf die ganze Szene und war vergleichbar mit jener in Andy Warhols *Factory* in New York.²³⁵ Dies ist ein weiteres Beispiel der Interdisziplinarität der Movida und der intensiven Vernetzung ihrer ProtagonistInnen.

IV.4.5 Film und Fernsehen

Aufgrund der Omnipräsenz des mittlerweile weltberühmten Filmregisseurs Pedro Almodóvar in Darstellungen der Movida entsteht oft der Eindruck, dass während dieser Jahre viele bedeutende Filme gedreht wurden und die Movida auch eine cineastische Bewegung war. Dies ist jedoch nicht der Fall. Filme zu schaffen ist eine sehr komplizierte und aufwändige Kunstform, die die Verfügbarkeit über ausreichendes Fachpersonal und ein gewisses Kapital voraussetzt. Pedro Almodóvar hatte beides nicht. Trotzdem schaffte er es mit der Unterstützung von Freunden und Bekannten, 1980 seinen ersten Film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*²³⁶ zu drehen.

José Manuel Lechado räumt zwar ein, dass *Pepi, Luci, Bom* mittlerweile als Kultfilm gilt, führt dies allerdings auf die hohe Popularität der späteren Filme

²³³Die homoerotische Darstellung männlicher Heiliger ist keine Neuheit. Insbesondere der heilige Sebastian wurde in den letzten 500 Jahren häufig in homoerotischem Kontext dargestellt. Vgl. hierzu Richard A. Kaye, *Losing his religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr*. In: Peter Horne (Hg.), Reina Lewis (Hg.), *Outlooks. Lesbian and gay sexualities and visual cultures*, London, 1996.

²³⁴Nolte, Madrid, 99.

²³⁵Lechado, *Movida*, 206-208.

²³⁶Dt. Titel: *Pepi, Luci, Bom und andere Mädchen der Bande*

Almodóvars zurück. Lechado favorisiert Iván Zuluetas *Arrebato*²³⁷ als bezeichnendsten Film der Movida.

[...] esta cinta de amores sórdidos, drogas y alucinaciones – el lado oscuro de la Movida [...] ²³⁸

Die Produktion des Films war sehr schwierig. Viele der Mitwirkenden konsumierten harte Drogen und sowohl die Zeitplanung als auch das Budget gerieten schnell außer Kontrolle. Obwohl *Arrebato* kein kommerzieller Erfolg war, wurde er von wohlmeinenden Kritikern als lyrische Parabel auf den vampirhaften Voyeurismus im Kino bezeichnet und avancierte innerhalb kürzester Zeit zum Kulthit.²³⁹

Auch wenn Lechado *Pepi, Luci, Bom* aufgrund seines amateurhaften Charakters seine Berechtigung als „Film der Movida“ abspricht, steht er doch wie kein anderer im Einklang mit dem Zeitgeist der Bewegung. Almodóvar arbeitete während der Produktion des Films noch hauptberuflich bei der spanischen Telefongesellschaft *Telefónica*, weswegen nur an den Abenden oder am Wochenende gedreht werden konnte. Finanziert wurde der Film, dessen Dreharbeiten sich über 18 Monate zogen, mit einer halben Million Peseten,²⁴⁰ welche er im Freundeskreis auftrieb. Der Film wird als ausgesprochen schlecht bewertet, soweit es die technische Umsetzung betrifft, aber für seine Vielfalt an cinematografischen Ideen gelobt.²⁴¹ Inhaltlich behandelt der Film die Selbstverwirklichung dreier Frauen. Pepi, die Tochter eines reichen Mannes, die ohne Beschäftigung in den Tag hinein lebt, beginnt für eine Werbeagentur zu arbeiten, wo sie ihre verrückten Produktideen wie eine schwitzende und menstruierende Puppe oder multifunktionale Unterwäsche, die Urin aufsaugt und unangenehme Körpergerüche in Parfumdüft verwandelt, umzusetzen versucht. Ihre

²³⁷Anwandlung, Furore

²³⁸[...] dieser Filmstreifen voll schmutziger Liebesaffären, Drogen und Halluzinationen – die dunklere Seite der Movida
(Übersetzung der Verfasserin)

Lechado, Movida, 213.

²³⁹Vernon, Post-Franco, 6.

²⁴⁰etwa 3000 €

²⁴¹Nolte, Madrid, 89-103.

Freundin Bom ist eine sadistische Teenagerin, die in einer Band Gitarre spielt²⁴² und eine Liebesbeziehung mit Luci, einer masochistischen Hausfrau mittleren Alters, eingeht. Luci verlässt für Bom ihren untreuen Mann, der Anhänger des untergegangenen Franco-Regimes ist und als Polizist arbeitet. Die Handlung ist allerdings zweitrangig – viel wichtiger ist der Stil des Films und die Atmosphäre, die er verbreitet. Im Gegensatz zu den *Progre*-Filmen des Postfranquismus prangert Almodóvar das autoritäre Regime nicht mit erhobenem Zeigefinger an. Die ernste Kritik wird hier durch respektlose Parodie der franquistischen Ideale ersetzt. So werden die „modernen“ Charaktere wie Pepi und Bom als Heldinnen gezeigt, Lucis katholischer und konservativer Mann hingegen ins Lächerliche gezogen und zur Witzfigur.²⁴³ *Pepi, Luci, Bom* ist ein urbaner Film, der das Leben der modernen Generation in der Großstadt zeigen will, von Ironie und Tabubrüchen durchsetzt ist und sich der bewussten Zurschaustellung von Geschmacklosigkeiten als Stilmittel bedient.

Wie so oft in der Movida handelt es sich bei Almodóvars Werk um ein weiteres Gemeinschaftsprojekt der Movida. Das Filmplakat wurde von Ceesepe im Comic-Stil entworfen. Juan und Enrique Costus, Alaska und ihre Band und Fabio McNamara wirken als SchauspielerInnen mit, wobei sie jeweils Rollen spielen, die stark an ihre „reale“ Persönlichkeit angelehnt sind. Durch diese Verschmelzung von Realität und Fiktion entsteht der Eindruck von Authentizität und das Publikum meint, die Movida mitzuerleben. So zeigt der Film abgesehen von den Laiendarstellern aus Almodóvars Freundeskreis viele Originalschauplätze der Movida, wie die Wohnung der *Costus* oder das Musiklokal *El Sol*.²⁴⁴ Tatsächlich entpuppen sich viele Szenen, die improvisiert wirken, als bis ins Detail dem Drehbuch entsprechend. Dies wiederum spricht dafür, dass der amateurhafte Eindruck, den *Pepi, Luci, Bom* erweckt, beabsichtigt war,²⁴⁵ da er dem Film einen authentischen Anstrich gibt und in seiner Absage an den Perfektionismus vollends dem Wesen der Movida entspricht.

²⁴²Dargestellt wurde sie von Alaska, die im realen Leben Gitarristin bei *Kaka de Luxe* war und nun als Sängerin ihrer neuen Band *Pegamoides* durchstartete.

²⁴³Pimminger, Movida, 46.

²⁴⁴Nolte, Madrid, 89-120.

²⁴⁵Nolte, Madrid, 103.

Mit der fortschreitenden Institutionalisierung der Movida entstanden - gleichsam als Reflex der Institutionen - im öffentlich rechtlichen Fernsehen²⁴⁶ spezielle Programme für Jugendliche. Formate wie *Popgrama* oder *Caja de Ritmos* präsentierten die neuesten spanischen Popgruppen. Die baskische Frauenband *Las Vulpess* sorgte 1983 in *Caja de Ritmos* für einen Skandal, als sie ihr Lied *Me gusta ser una zorra*²⁴⁷ präsentierten. Der Auftritt der *Vulpess* war ein nationaler Skandal, der die sofortige Einstellung der *Caja de Ritmos* zur Folge hatte.²⁴⁸

Die wichtigste Fernsehsendung der Movida war allerdings *La Edad de Oro*. Paloma Chamorro präsentierte spanische und internationale Popstars und zeigte Reportagen über Mode und moderne Kunst.

„*La Edad de Oro* ist eines der besten Programme, das das offizielle Fernsehen je produziert hat. 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 allen 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 wie ein Ritual oder ein Mythos, das Programm zu sehen, man musste einfach dabei sein. 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 sehr vielfältiges Programm mit einem Hang zu allem, das etwas außerhalb des etablierten Systems war.“²⁴⁹

Eine weitere Gemeinschaftsarbeit von AktivistInnen der Movida war das Kinderfernsehprogramm *La Bola de Cristal*.²⁵⁰ Alaska fungierte als Präsentatorin und Mitglieder von *Radio Futura* und *Mecano* komponierten Lieder für die Sendung.²⁵¹ Neben Popbands traten in der *Bola de Cristal* skurrile Puppen namens *Electroduendes*²⁵² auf. Diese *duendes de la*

²⁴⁶Das Privatfernsehen wurde in Spanien erst 1990 eingeführt.

²⁴⁷Mir gefällt es, eine Hure zu sein.

²⁴⁸Fouce, Futuro, 93-94.

²⁴⁹Jesus Bravo, zitiert nach: Pimminger, Movida, 114.

²⁵⁰Die Kristallkugel

²⁵¹Pimminger, Movida, 115.

²⁵²Elektro-Kobolde

*modernidad tecnológica*²⁵³ erlebten surreale Abenteuer und waren oft den Launen der kapitalistischen Hexe *Avería*²⁵⁴ ausgesetzt. Kritiker bezeichneten die *Electroduendes* als marxistische Propaganda, für andere bleibt es bis zum heutigen Tag das einzige akzeptable Kinderprogramm, da es den Ansatz hatte, Kinder als kritische und selbständig denkende Menschen zu behandeln und humorvolle Unterhaltung mit der Beschäftigung mit ernsthaften Themen verknüpfte.²⁵⁵

IV.5 Soziale Praxis in der Movida

IV.5.1 Der Stellenwert der Kirche

Nach der Veröffentlichung der Verfassung (1978) kam es in Spanien zu einer Trennung von Kirche und Staat. Diese verlief nicht ohne Probleme, da die Kirche eine einflussreichere Position aus Francos Zeiten gewohnt war und sich nur schwer mit ihrer neuen Rolle anfreunden konnte. 1981 wurde die Scheidung legalisiert, zwei Jahre später wurde das neue Abtreibungsgesetz verabschiedet und ungefähr zur gleichen Zeit trat ein Erziehungsgesetz in Kraft, das es den SchülerInnen ermöglichte, zwischen Ethik- und Religionsunterricht zu wählen. Schon seit den 1960er Jahren tendierte die spanische Bevölkerung dazu, den Katholizismus weniger ernst zu nehmen. Es stellte sich zwar niemand offiziell gegen die Kirche, sie wurde aber zunehmend ignoriert. In den 1980er Jahren war die Meinung vieler junger WählerInnen bereits explizit kirchenfeindlich.

Zu den Anfangszeiten der Movida versuchte die Kirche noch die jungen Leute für sich einzunehmen. So fand zum Beispiel der erste Auftritt der Band *Kaka de Luxe* im Jahr 1978 in einer Kirche statt. Nachdem die Bemühungen der Kirche, sich bei den Jugendlichen beliebt zu machen, gescheitert waren, änderte sich die Stimmung rasch und die Kirche ging auf Konfrontationskurs gegen die Art und Weise, wie die neue Generation ihre Freizeit verbrachte.²⁵⁶

²⁵³Kobolde der technologischen Moderne

²⁵⁴Schaden

²⁵⁵Santiago Alba Rico, ¡Viva el mal! ¡Viva el capital!, Barcelona, 2003, 11-12.

²⁵⁶Ríos, Enamorado, 65-68.

Die Moralvorstellungen der katholischen Kirche wurden zwar in den „frivolen“ Kreisen der Movida durchaus belächelt, die Kraft ihrer Ästhetik und Symbolik wurde aber sehr wohl erkannt und bisweilen auch für künstlerische Zwecke genutzt. So erzählt der Fotograf Pérez-Minguez, dass die religiöse Thematik in seinen Fotografien oft präsent gewesen sei und er und seine Modelle die klassische Ikonografie sowohl mit Ironie als auch mit Bewunderung verwendeten.²⁵⁷ Die Maler Juan und Enrique Costus galten als große Bewunderer des Kitsches und sammelten zahlreiche religiöse Objekte. In ihren Werken ist die Ironisierung katholischer Symbole ein zentrales Thema. Auch Ana Curra bediente sich eines christlichen Elements, indem sie bei einem Fotoshooting für ein Plattencover ein Nonnengewand trug.

Toda la ropa que llevo en los discos si te lo cuento, alucinas. Una de ellas es como unos ropajes largos así, negros. Eso era un traje de monja que yo tenía de pequeña, que lo pedí a los Reyes porque yo quería ser monja. Y entonces me trajeron un traje de monja, tendría yo siete años o menos. Entonces luego yo ese vestido me lo hacía en plan así tunica, me lo levantaba por un lado, me lo cogía con un imperdible en un lado. O sea que tú imagínate, de dónde lo recuperé. Y ese traje lo había mandado mi madre hacer a las monjas.²⁵⁸

Mit der Umfunktionierung des Nonnenhabits zeigte Ana Curra ihren Mangel an Respekt gegenüber der Kirche. Ein religiöses Symbol wurde hier in einem anderen, weltlichen Kontext verwendet und somit Teil der Parodie am bürgerlichen, gottesfürchtigen Weltbild.

²⁵⁷ Pérez, Movida, 96.

²⁵⁸ All die Kleider, die ich auf den Plattencovern trage, wenn ich dir von denen erzähle, das wird dich umwerfen. Eines der Kleider ist lang und schwarz. Das war ein Nonnenhabit, das ich bekommen habe, als ich klein war, das ich mir zu Weihnachten gewünscht hatte, weil ich Nonne sein wollte. Da schenkten sie mir ein Nonnenhabit, als ich sieben Jahre alt war, oder jünger. Und später machte ich mir aus diesem Kleid so was wie eine Tunika, ich hab es auf einer Seite hoch gerafft und mit einer Sicherheitsnadel zusammengehalten. Du kannst dir also vorstellen, wo ich das Ding ausgegraben habe. Und dieses Kleid wurde von meiner Mutter bei den Nonnen bestellt.
(Übersetzung der Verfasserin)

Ana Curra, zit. n. Nolte, Madrid, 166.

IV.5.2 Veränderte Sexualität

Die Jahre nach Francos Tod brachten viele Neuerungen mit sich, wobei die Veränderungen im sexuellen Bereich zu den gravierenden zählten. Diese Revolution wurde von den SpanierInnen *desmadre sexual*²⁵⁹ genannt und äußerte sich in der Veröffentlichung zahlreicher unzensurierter Sexfilme und der Eröffnung von Bordellen und Sex-Shops. Obwohl man auf dem Schwarzmarkt schon seit längerer Zeit Kondome erwerben konnte und manche Ärzte die Antibabypille unter Vorwänden verschrieben, wurde der Verkauf von Verhütungsmitteln erst 1978 legalisiert.²⁶⁰ Alberto Mira schreibt über die Veränderungen während der *Transición*:

Con el fin del franquismo, los españoles pasan en muy poco tiempo de una situación que limitaba las representaciones del sexo en la escuela o en la cultura popular a otra en que el sexo está prácticamente en todas partes. Revistas, debates, películas, teatro, novelas, manuales, ensayos científicos o periodísticos, cualquier manifestación cultural parece empeñada en compensar el tiempo perdido a marchas aceleradas.²⁶¹

Mira betont hier den Aspekt der nachholenden Entwicklung Spaniens. Tatsächlich liefen viele Prozesse im postfranquistischen Spanien äußerst rasch ab, um dem kulturellen und sozialen Anachronismus des Landes ein Ende zu bereiten und seine Mentalität den westlichen Industriestaaten anzugleichen. Damit einher ging die Abwendung von traditionellen Werten und sozialen Gebräuchen.

Die Ablehnung des Bürgertums in der Movida zeigt sich besonders gut am Umgang der AkteurInnen mit Sexualität. Die konservative Gesinnung hat

²⁵⁹sexuelles Durcheinander

²⁶⁰John Hooper, *The new Spaniards*, London, 1995, 185-189.

²⁶¹Mit dem Ende des Franquismus kamen die Spanier in sehr kurzer Zeit von einer Situation, in der die Darstellung des Sex auf die Schule oder die populäre Kultur beschränkt war, zu einer, wo der Sex praktisch in allen Bereichen vorkam. Zeitschriften, Debatten, Filme, Theater, Novellen, Anleitungen, wissenschaftliche und journalistische Essays, jegliche kulturelle Manifestation schien es darauf anzulegen, die verlorene Zeit im Laufschrift wieder wett zu machen.
(Übersetzung der Verfasserin)

Mira, *Sodoma*, 415.

Regeln, nach denen sich Männer und Frauen zu verhalten haben. Diese Regeln kann man brechen, indem man sich nicht dem gängigen Rollenbild unterordnet. Beispielhaft dafür inszenierte sich Fabio McNamara in spektakulärer Art und Weise als Frau und trieb mit seinem Transvestismus den Selbstinszenierungsdrang und die Lust an der Provokation, welche die Movida prägte, an die Spitze. Pedro Almodóvar zeigte in seinen Filmen ein neues Spanien, das von Lebenslust und sexueller Selbstbestimmung geprägt war. Mit alten Rollenbildern, wie dem des stolzen Machos oder der unterwürfigen Frau, wurde gebrochen und Madrid als eine moderne und offene Metropole dargestellt.²⁶² Frauen legten ihre festgefahrene Geschlechterrolle ab und inszenierten ihr Begehren nach Sexualität und Macht. Alaska stellte den Prototyp einer Frau dar, die sich nimmt was sie will, sei es in sexuellem Sinne oder als Leadsängerin ihrer Band. Nach jahrzehntelanger Unterdrückung der spanischen Frauen zeigte sich hier der Beginn eines neuen Rollenverständnisses.²⁶³

Homosexuelle waren in der Movida stark vertreten und galten als wegweisende Impulsgeber der Bewegung.

Eran deslenguados, brillantes, apoteósicos. Hicieron avanzar la cosa a un ritmo al que no hubiera avanzado si hubieran tenido que ser los machos ibéricos quienes tiraran del asunto.²⁶⁴

Alberto Mira beschreibt in seinem Buch über die Geschichte der Homosexuellenbewegung in Spanien das offene und „schwulenfreundliche“ Klima in der Movida. Obwohl er die Bewegung als maßgeblich für die Emanzipation Homosexueller ansieht, wird sie von ihm auch kritisiert, da seiner Meinung nach homosexuelle Männer in der Movida vor allem als feminisierte Exzentriker mit Hang zur sexuellen Selbstdarstellung und zur Provokation in Erscheinung traten.

²⁶²Vernon, Post-Franco, 130-131.

²⁶³Sie waren schamlos, schillernd und grandios. Mit ihnen ging die Sache in einem derartigen Rhythmus voran, wie es nie möglich gewesen wäre, wenn die iberischen Machos am Zug gewesen wären.
(Übersetzung der Verfasserin)

Nolte, Madrid, 151-152.

²⁶⁴Borja Casani, In: Gallero, Movida, 20.

[...]no todos los homosexuales están en la vanguardia; [...] " «los homosexuales» en España vivían en condiciones muy distintas y la mayoría tenían gustos tan poco modernos como el resto de la población.²⁶⁵

Tatsächlich wäre es naiv, anzunehmen, bei homosexuell veranlagten Menschen handle es sich durchgehend um schrille Paradiesvögel mit einer Neigung zum Transvestismus. Viele Lesben und Schwule unterscheiden sich kaum von „normalen“ Kleinbürgern und es gab im Spanien der späten 1970er und frühen 1980er Jahre auch viele Homosexuelle, die sich mit der exzessiven Lebenseinstellung der Movida-AkteurInnen wenig bis gar nicht identifizieren konnten. Trotzdem trug die Movida wesentlich dazu bei, Homosexualität salonfähig zu machen und gab vielen Menschen erstmals die Freiheit, ihre Sexualität offen auszuleben, sofern sie das wollten.

Eine andere sehr gängige Praxis in der Movida war die Verschleierung seiner sexuellen Identität und Orientierung. Viele ProtagonistInnen bezeichneten sich je nach Gelegenheit als homo- oder heterosexuell. Teilweise handelte es sich hier tatsächlich um sexuelle Unsicherheit oder Ambivalenz. Viel öfter ging es jedoch darum, nichts verpassen zu wollen, „modern“ zu sein oder sich möglichst schockierend zu inszenieren.²⁶⁶ Die in der Movida weitläufige Praxis der Provokation zeigt sich also auch im Umgang mit Sexualität. Marta Moriarty bestätigt dies in einem Interview:

Los 80 no en Madrid, sino en el mundo, creo que han sido uno años en los que solo se hablaba de amor entre personas del mismo sexo. Pero no por una cuestión homosexual. Estaba muy de moda mantener una actitud escéptica sobre el amor, la pareja, los compromisos, el matrimonio, la durabilidad de las relaciones. En los

²⁶⁵[...] nicht alle Homosexuellen waren Teil der Avantgarde, [...] „die Homosexuellen“ in Spanien lebten unter sehr unterschiedlichen Umständen und die Mehrheit hatte einen genauso wenig modernen Geschmack wie der Rest der Bevölkerung.
(Übersetzung der Verfasserin)

Mira, Sodoma, 519.

²⁶⁶Nolte, Madrid, 152-153.

90 entra el sida, el neoconservadurismo, vuelve la familia, los hijos, las bodas.²⁶⁷

AIDS wurde im Jahr 1981 noch als ein nicht ernstzunehmendes Gerücht angesehen. Chema García-Doncel meint hierzu:

AIDS veränderte unser Leben vor allem im erotischen Bereich sehr, obwohl wir es am Anfang nicht glaubten, weil es unseren Höhenflug einbremste.²⁶⁸

Man hielt die Berichterstattungen für übertriebene Panikmache, um damit die jungen Leute wieder zu Züchtigkeit und Moral zu bekehren. Tatsächlich handelte es sich bei den dürftigen Aufklärungskampagnen über diese neue Krankheit nicht um eine Verschwörung von Klerikern und Altfranquisten, sondern um die traurige Wahrheit. 1981 wurde der erste Aidsfall in Spanien bekannt und im Laufe der 1980er Jahre verbreitete sich der HI-Virus im ganzen Land.²⁶⁹ In Anbetracht des heutigen Wissensstands erscheint diese anfangs sehr sorglose Betrachtungsweise unverantwortlich, aber nach 40 Jahren der sexuellen Unterdrückung wollten sich viele junge SpanierInnen die Illusion der „freien Liebe“ um keinen Preis nehmen lassen.²⁷⁰

IV.5.3 Drogen- und Rauschmittelkonsum

Die Ablehnung des Bürgerlichen in der Movida zeigte sich neben der Sexualität auch im Umgang mit Drogen. Das sichere Leben der konservativen Gesellschaft wurde belächelt und als altmodisch und langweilig gesehen. Ein auf Risiko ausgerichtetes Verhalten und Abkehr von allem, das als „normal“ gilt, zeigt sich auch im Umgang mit dem eigenen

²⁶⁷Ich glaube, dass die 80er, nicht nur in Madrid, sondern in der ganzen Welt, Jahre waren, in denen man nur zwischen Personen des eigenen Geschlechts von Liebe sprach. Das war aber keine Frage der Homosexualität. Es war sehr in Mode, eine skeptische Einstellung zur Liebe, der Partnerschaft, den Kompromissen, der Ehe und der Dauerhaftigkeit von Beziehungen zu haben. In den 90ern kamen AIDS, der Neokonservatismus, die Rückkehr der Familie, der Kinder und der Hochzeiten. (Übersetzung der Verfasserin)

Marta Moriarty, In: Gallero, Movida, 134.

²⁶⁸Chema García-Doncel, zit. nach Pimminger, Movida, 24.

²⁶⁹Nolte, Madrid, 157.

²⁷⁰Ríos, Enamorado, 54.

Körper und der eigenen Gesundheit. Drogen helfen ihren KonsumentInnen auch, die alltägliche Realität hinter sich zu lassen, um in eine Art „Parallelwelt“ abzutauchen.²⁷¹

Der Gebrauch von Cannabis wurde bereits unter Franco stillschweigend toleriert, solange man sich als KonsumentIn diskret verhielt. Gegen Ende der 1970er Jahre war das Rauchen von Haschischzigaretten bereits eine weit verbreitete Praxis unter Spaniens Jugendlichen und galt weitgehend als ungefährlich und moralisch vertretbar. Die *Juventudes Socialistas*²⁷² und die *Juventudes Comunistas Revolucionarias*²⁷³ machten sich für die Legalisierung von Haschisch stark und 1983 bezeichnete der damalige Ministerpräsident Felipe González das Rauchen von Joints als *bastante sano*.²⁷⁴ Cannabis wurde als relativ ungefährlich gesehen, war billig und einfach zu bekommen und wurde zur Lieblingsdroge vieler, die mit dem Genuß illegaler Substanzen ihre Nonkonformität unterstreichen wollten.²⁷⁵

Cannabis wurde von vielen AkteurInnen der Movida verwendet und wurde auch in einigen künstlerischen Werken thematisiert. So beginnt Pedro Almodóvars Film *Pepi, Luci, Bom y otras chichas del montón* mit einer Konfrontation zwischen Pepi und ihrem Nachbarn, der in ihre Wohnung kommt, um sich über ihre am Fensterbrett platzierte Hanfpflanze zu beschweren. Juan und Enrique Costus bezahlen, als ihnen das Geld ausging, ihren Haschischdealer mit einem Porträt seiner Lebensgefährtin:

Viendo que el hachish se comía buena parte del presupuesto que tenían para materiales de pintura y el mantenimiento de la casa, propusieron al dealer hacer un intercambio. Pintaban un retrato de la novia a partir de la foto que poseía, y él les pagaba con hachish.

²⁷¹Nolte, Madrid, 146-149.

²⁷²Sozialistische Jugend

²⁷³Kommunistisch-revolutionäre Jugend

²⁷⁴ziemlich gesund

²⁷⁵Usó, Drogas, 297-301

Cerraron el anecdótico trato y tuvieron asimismo su primer encargo.²⁷⁶

Haschisch war ein bekanntes und beliebtes Rauschmittel der ProtagonistInnen. Weitaus signifikanter für die Movida ist jedoch die Verwendung harter Drogen, insbesondere der Gebrauch von Heroin. Während Heroin in Spanien bis in die 1970er Jahre eine nur äußerst vereinzelt gebrauchte Droge darstellte, kam es in den Jahren zwischen 1979 und 1982 zu einem rasanten Anstieg an registrierten Heroinabhängigen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die meisten HeroinkonsumentInnen Erwachsene gewesen, die von der Gesellschaft anerkannt waren und oft persönliche Probleme oder Abhängigkeit als Folge einer behandelten Krankheit als Grund für ihre Sucht angaben. Der neue Stereotyp des Heroinkonsumenten war der *yonki*.²⁷⁷ Hierbei handelte es sich meist um Jugendliche, die sich durch den Konsum harter Drogen bestimmten Subkulturen zugehörig fühlten und ihre rebellische Einstellung gegenüber der konservativen Gesellschaft demonstrieren wollten.

La práctica consciente de rebeldía antisocial y la posibilidad de aventura son percibidas como motivaciones determinantes de su comportamiento por los usuarios de heroína. La unánime condena y el rechazo que suscitan el consumo de heroína lo confirman en el sentimiento de: «...estar fuera de la ley».²⁷⁸

Da die bürgerliche Gesellschaft vor dem Konsum von Drogen warnt, beweist man sich als besonders draufgängerisch, indem man große Mengen

²⁷⁶Als sie sahen, dass das Haschisch einen guten Teil ihres Budgets, dass sie für Malerutensilien und Unterhaltskosten erhalten hatten, auffraß, schlugen sie dem Dealer einen Tauschhandel vor. Sie malten nach einem Foto, das er besaß, ein Portrait seiner Freundin, und er bezahlte sie mit Haschisch. Sie schlossen das anekdotische Geschäft ab und erhielten zudem ihren ersten Auftrag.
(Übersetzung der Verfasserin)

Miguel Angel Arenas, zit. nach: Nolte, Madrid, 155.

²⁷⁷Verballhornung des englischen Worts *junkie*

²⁷⁸Die bewusste Praxis der asozialen Rebellion und die Möglichkeit eines Abenteuers sind die von Heroinanwendern als maßgebend wahrgenommenen Motivationen für ihr Verhalten. Die einhellige Verurteilung und Ablehnung, die der Konsum von Heroin auslöst bestätigen das Gefühl, „...außerhalb des Gesetzes zu stehen“.
(Übersetzung der Verfasserin)

Usó, Drogas, 331.

gefährlicher Substanzen einnimmt und möglichst alle Regeln für einen vernünftigen Umgang mit seinem Körper bricht. Personen, die einen riskanten Lebensstil praktizieren, beweisen damit Authentizität und Verbindlichkeit zur Gegenkultur.

Dies trifft auch für die Movida zu. Der Konsum von Drogen wurde in Liedtexten und Filmszenen positiv oder beiläufig dargestellt. Die Nonchalance, mit der Pepi und Bom in Almodóvars *Pepi, Luci, Bom* während einer Unterhaltung auf Boms Couch Kokain schnupfen, zeigt, wie viele AkteurInnen der Movida zum Konsum von Rauschmitteln standen. Es war etwas, das man wie selbstverständlich tat, und wer das schockierend fand, der galt als langweilig und altmodisch.

Selbstverständlich gab es auch Leute in der Movida, die keine Drogen nahmen. Ouka Lele erzählt beispielsweise, dass sie nicht oft in der Casa Costus zugegen war, da dort viele harte Drogen genommen wurden.²⁷⁹ Tatsächlich war der Gebrauch illegaler Substanzen in der Movida jedoch exzessiv. Antonio Vega, Bandmitglied bei Nacha Pop, erinnert sich:

Descubrir la heroína fue algo acojonante. No teníamos precedentes, no se veían yonquis tirados por la calle. Estábamos seguros de haber encontrado de solución para paliar todo lo desagradable de la existencia. Pasaron años antes de comprender que aquello tenía trampa.²⁸⁰

Obwohl in den Jahren zwischen 1979 und 1983 einige Rehabilitationszentren ihren Betrieb aufnahmen,²⁸¹ fehlte es an Aufklärung über die Risiken und Gefahren der Droge. Informationen waren sicherlich Mangelware. Die spärlichen Fakten, die bekannt waren, wurden aber von den meisten HeroinkonsumentInnen belächelt und als ein Versuch des Establishments,

²⁷⁹ Nolte, Madrid, 141.

²⁸⁰ Das Heroin zu entdecken war etwas Unglaubliches. Es gab keine Präzedenzfälle, man sah keine auf der Straße herumliegenden Junkies. Wir waren sicher, die Linderung für alles Missliche gefunden zu haben. Jahre vergingen, bevor wir begriffen, dass es sich hierbei um eine Falle handelte.
(Übersetzung der Verfasserin)

Antonio Vega, zit. nach: Nolte, Madrid, 150.

²⁸¹ Usó, Drogas, 332.

die jungen Menschen wieder zur Ordnung zu rufen, angesehen. Als Angehöriger der Avantgarde war man quasi dazu verpflichtet, der bürgerlichen Gesellschaft zu mißtrauen und sich über geltende Maßstäbe hinwegzusetzen. So hielt auch der Filmemacher Iván Zulueta die Warnungen vor den Gefahren des Heroins für unwahr:

La época me ha tocado vivir ha consistido en ir descubriendo que todo lo que te han dicho es mentira. [...] Llegabas al caballo convencido de que no era como decían. Pensabas: «Seguro que es como el sexo y como todo lo demás». Pues, por una vez, era verdad.²⁸²

Der exzessive Drogenkonsum und die rasche Verbreitung des HI-Virus brachten zahlreiche Todesfälle mit sich. Um 1983 verlor die Movida an Spontaneität, was auch an der zunehmenden Institutionalisierung der Bewegung und ihrer Transformation von der Undergroundbewegung zur Mainstreamkultur lag. Das langsame Bewußtwerden über die negativen Folgen von ungeschütztem Geschlechtsverkehr und exzessivem Drogenkonsum trug stark zur Dämpfung der allgemeinen Euphorie bei. Im August 1984 schrieb Pedro Almodóvar in seiner Kolumne Patty Diphusa:

Adios. Ya nada me divierte. Y mucho menos cuando la diversion es moda. [...] Todo son fiestas, todo es sexo, todo es alegría e inconsciencia. Pues no. Los juegos dejan de serlo cuando se convierten en una manifestación cultural. Antes, una fiesta era un lugar donde a una le robaban las joyas o el novio, lo cual creaba una tensión, una historia digna de ser vivida. Ahora una fiesta es un plató donde tus antiguas amigas convertidas en momias se pasan la velada posando para fotógrafos amaters [*sic*] que después escogen las peores fotos y las publican. ¿A quién van a engañar? En las fiestas últimamente lo único que ocurre son las fotos, y lo siento, a mí no me basta. O sea, paso de fiestas. Y paso de la gente que habla de

²⁸²Die Zeit, in der ich lebte, beruhte darauf, zu entdecken, dass alles, das sie dir erzählt hatten, eine Lüge ist. Du kamst zum Heroin und warst davon überzeugt, dass es nicht so war, wie sie sagten. Du dachtest: „Sicher ist das wie beim Sex und allem Übrigen.“ Aber dieses eine Mal war es die Wahrheit.
(Übersetzung der Verfasserin)

Iván Zulueta, In: Gallero, Movida, 172.

fiestas, que pinta fiestas en sus comix o que hace fotos en las fiestas y las publica como si aquello importara a alguien.²⁸³

²⁸³Auf Wiedersehen! Jetzt macht mir nichts mehr Spaß. Und noch schlimmer wenn der Spaß zur Mode wird. [...] Alles ist Party, alles ist Sex, alles ist Fröhlichkeit und Unbewusstheit. Aber nein. Spiele hören auf, Spiele zu sein, wenn sie in eine kulturelle Manifestation verwandelt werden. Früher war eine Party ein Ort, wo man dir die Juwelen oder den Freund stahl, und das erzeugte eine Spannung, eine lebenswerte Geschichte. Jetzt ist eine Party eine Kulisse, wo deine alten Freundinnen, in Mumien verwandelt, die Nacht damit verbringen, für Amateurfotografen zu posieren, die später die schlechtesten Fotos aussuchen und veröffentlichen. Wen werden sie anschmieren? In letzter Zeit sind Fotos das einzige, das auf Parties passiert, und es tut mir leid, aber das reicht mir nicht. Das heißt, mir sind die Parties egal. Und mir sind die Leute egal, die über Parties reden, die Parties in ihren Comics zeichnen, oder die auf Parties Fotos machen und diese veröffentlichen, als würde das jemanden interessieren.
(Übersetzung der Verfasserin)

V Schlußwort

Im abschließenden Kapitel fasse ich die Unterschiede zwischen der Lebenspraxis der spanischen Gesellschaft unter Franco und den AkteurInnen der Movida zusammen und zeige deren Potential als Motor des kulturellen Wandels, sowohl in sozialer als auch in künstlerischer Hinsicht.

Die franquistische Diktatur war ein katholisch-autoritäres Regime, das großen Wert auf spanische Traditionen legte. Fremde Einflüsse waren unerwünscht und galten als gefährdend für die nationale Einheit. In der Movida hingegen war alles beliebt, was international und modern war. New York oder London waren Städte, deren Trends man imitierte und die man bereisen wollte. Der Wunsch, anderen westlichen Ländern in puncto Modernität nachzueifern, war groß. Hier zeigt sich eine starke Werteumkehr. Statt der Bewahrung alter spanischer Traditionen stand in der Movida der Einfluß moderner internationaler Bewegungen im Bereich der Kulturproduktion und des Lebensstils im Vordergrund.

Bereits unter Franco gab es in Spanien Jugendkulturen wie die *chicas topolino* in der Nachkriegszeit oder die *ye-yés* in den 1960er Jahren. Obwohl diese Bewegungen bzw. Jugend-Szenen von der Regierung wahrgenommen und argwöhnisch beäugt wurden, galten sie als relativ harmlos. Dennoch wurden die Texte spanischer Popsongs streng zensiert, politisch-rebellische Jugendbewegungen wie die *beatniks* galten als Gefahr für die Gesellschaft und die Achtundsechzigerrevolution fand in Spanien nur äußerst gedämpft statt. Mit der Movida entstand in Spanien eine Vielzahl von Subkulturen, von denen manche in anderen Ländern Europas und Nordamerikas bereits vor Jahrzehnten ihren Höhepunkt überschritten hatten. Während der Diktatur war es diesen Bewegungen nicht möglich gewesen, sich zu entfalten, weshalb dieser Prozess während der Movida gleichsam beschleunigt nachgeholt wurde. So fand man im Madrid der späten 1970er und frühen 1980er Jahre zeitgenössische Subkulturen wie Punk oder New Wave Seite an Seite mit anachronistischen Bewegungen wie Mod oder Rockabilly. Diese Jugendkulturen stellten auch einen Bruch mit politisch engagierten Bewegungen wie den linksradikalen *progres* oder der katalanischen

Protestbewegung *La Nova Cançó* dar und waren von einer hedonistischen Lebenseinstellung geprägt. Dieser Hedonismus, der eines der ausgeprägten Merkmale der Movida ist, stand in starkem Kontrast zu den Idealen des franquistischen Regimes.

Die katholische Kirche hatte während der Zeit der Diktatur einen hohen Stellenwert inne. Obwohl die Säkularisierung der spanischen Gesellschaft bereits zehn Jahre vor dem Tod Francos einsetzte, verlor die Kirche erst mit dem Ende der Diktatur ihre mächtige Position. In den Kunstwerken der Movida wurden Bestandteile der katholischen Tradition oft parodiert. Da Ironisierung immer auch Kritik am Original beinhaltet, kann man davon ausgehen, dass die AkteurInnen der Movida der Kirche sehr skeptisch gegenüberstanden.

Die ideale Frau des franquistischen Spanien war tugendhaft, treu und eine gute Mutter. Im traditionellen Familienmodell war die Frau dem Mann untergeordnet und die Kinder hatten den Eltern zu gehorchen. Damit brach die Movida in mehrfacher Hinsicht. Einerseits weigerten sich die ProtagonistInnen der Movida, brave Kinder zu sein, die sich dem Willen ihrer Eltern zu unterwerfen hatten und keinen eigenen Lebensentwurf entwickeln sollten. Andererseits bereitete die sexuelle Revolution der Movida den starren Geschlechterrollen und der normativen Heterosexualität als einzig legitimem Konzept ein Ende. Öffentlich auftretende Frauen wie Alaska oder Ana Curra verstanden und inszenierten sich als selbstbestimmte Wesen, die ihren Wunsch nach Macht und einem sexuell erfüllten Leben offen ausdrückten. Auch Männer mussten in der Movida nicht mehr die ihnen aufgezwungene Rolle leben. Homosexualität, die unter Franco gnadenlos verfolgt und hart bestraft worden war, wurde in der Movida gefeiert. Schwul zu sein galt als modern und glamourös, wodurch neue Stereotypen entstanden, aber auch vielen Homosexuellen die Möglichkeit einer offen gelebten Sexualität gegeben wurde. Nach dem Fall der Zensur kam es zu einem Anstieg an sexuellen Inhalten in der Kunst, dem Journalismus und der Erziehung. Daran hatte auch die Movida ihren Anteil. Viele ProtagonistInnen inszenierten sich freizügig und hatten Spaß an der Provokation. Auch im

Bereich der Sexualität kann man im Bezug auf die Movida von einer nachholenden Entwicklung sprechen.

In der Movida galt als authentisch, wer ein auf Risiko ausgerichtetes Verhalten an den Tag legte. Ein allzu vernünftiger Umgang mit dem eigenen Körper wurde als bürgerlich und altmodisch angesehen und passte nicht zum neuen Lebensgefühl der jungen Generation. Der Gebrauch von Amphetaminen, Barbituraten und anderen verschreibungspflichtigen Drogen galt bereits unter Franco als akzeptabel und das Rauchen von Cannabis wurde ebenso geduldet, sofern es nicht als Ausdruck einer regimefeindlichen Einstellung interpretiert werden konnte. Neu in der Movida war die Modedroge Heroin. Heroin zu spritzen galt als modern und dekadent. Die Warnungen vor den Gefahren der Droge wurden von vielen KonsumentInnen als Versuch der bürgerlichen Gesellschaft, sich wieder Kontrolle über die jungen Menschen zu verschaffen, abgetan. In Wahrheit ist Heroin eine äußerst gefährliche Droge, die viele ProtagonistInnen der Movida tötete und nicht zuletzt zum Niedergang der Bewegung beitrug.

Auch in Bezug auf die künstlerische Praxis war die Movida revolutionär. Geltende Regeln der Kunst wurden gebrochen. Zum einen geschah dies durch die Auflösung der Gattungsgrenzen. Viele Kunstwerke der Movida lassen sich nicht eindeutig einer Gattung zuordnen, da sie Elemente verschiedener Ausdrucksformen beinhalten. Oft arbeitete eine Gruppe von AkteurInnen gemeinsam an einem Kunstwerk oder ein KünstlerIn bediente sich verschiedener Ausdrucksformen. Diese Interdisziplinarität ist ein wichtiges Merkmal der Movida und ermöglichte es ihren AkteurInnen, möglichst viel auszuprobieren und mit verschiedenen Kunstformen zu experimentieren.

Ein weiterer wichtiger Faktor der Movida ist ihr gewollter Dilettantismus. Professionelles Können und eine fundierte Ausbildung waren unwichtig. Indem man seine mangelnden technischen Möglichkeiten offen darlegte, erwarb man sich den Respekt des Publikums. Man hatte die Regeln gebrochen, Mut bewiesen und sich dem Elitären verweigert. Im Gegensatz

zum Virtuositentum galt der Dilettantismus als die echtere und ehrlichere Ausdrucksform.

Ironie zieht sich wie ein roter Faden durch alle Facetten der Movida. Traditionelle Kunstformen und gesellschaftliche Klischees wurden parodiert und damit auch der Kritik ausgesetzt. Hier zeigten die ProtagonistInnen der Movida ihre Ablehnung des Bürgertums, der katholischen Kirche und des konservativen und christlichen Familienmodells.

In der Movida ging es nicht nur um das Anfertigen von Kunstwerken im traditionellen Stil, da die Movida vor allem ein Lebensgefühl war. Die eigene Existenz wurde zum Kunstwerk erklärt und somit vermischten sich künstlerische und soziale Praxis. Durch diese Verschmelzung von Kunst und Leben entstand die Möglichkeit, auf neue Art und Weise mit Ausdrucksformen und dem eigenen Körper zu experimentieren. Diese Freiheit stand in krassem Gegensatz zum franquistischen Spanien mit seinem Traditionsbewusstsein und seiner hierarchischen Struktur. Die Grenzüberschreitungen, die von den AkteurInnen der Movida begangen wurden, führten letztendlich zu einer Öffnung der spanischen Gesellschaft. Nicht alle Aspekte der Movida wurden in die Alltagskultur der SpanierInnen integriert, jedoch kann man sie als Raum zur Entwicklung und Verbreitung neuer sozialer und kultureller Praktiken sehen. Durch die Movida kam es zur Einführung neuer Werte und Sichtweisen in der spanischen Gesellschaft und Kultur. Deshalb kann sie als der Motor des soziokulturellen Wandels nach dem Ende der Franco-Diktatur gesehen werden.

VI Literatur

VI.1 Bücher

Santiago Alba Rico, ¡Viva el mal! ¡Viva el capital!, Barcelona, 2003.

José Apezarena, Carmen Castilla, Así es el príncipe: Vida del futuro Rey de España, Madrid, 1993.

Arturo Arnalte, Redada de violetas. La repression de los homosexuales durante el Franquismo, Madrid 2003.

Walter L. Bernecker, Horst Pietschmann, Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart, 1993.

Walter L. Bernecker, Spanien-Handbuch: Geschichte und Gegenwart, Tübingen, 2006.

Federico Bonaddio (Hg.), Derek Harris (Hg.), Siete Ensayos sobre la cultura posfranquista, Aberdeen, 1995.

Martin Büsser, Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel, In: Peter Kremper (Hg.). Thomas Langhoff (Hg.), Ulrich Sonnenschein (Hg.), Alles so schön bunt hier. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart, 1999.

Alexia Castro, Spanien – der Übergang vom autoritären Regime zur liberalen Demokratie nach dem Tod des Generals Francisco Franco y Bahamonde, Wien, 1989.

Josep Fontana (Hg.), España bajo el franquismo, Barcelona 1986.

Gema Pérez-Sánchez, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to la Movida*, Albany, 2007.

Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Madrid, 2006.

Juan Pablo Fusi, *Franco. Spanien unter der Diktatur 1936-1975*, München 1992.

José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida Madrileña*, Madrid, 1991.

José Luis García Delgado, *Estancamiento industrial e intervencionismo económico durante el primer franquismo*, In: Josep Fontana (Hg.), *España bajo el franquismo*, Barcelona 1986.

Peter Horne (Hg.), Reina Lewis (Hg.), *Outlooks. Lesbian and gay sexualities and visual cultures*, London, 1996.

John Hooper, *The new Spaniards*, London, 1995.

Gerardo Irles, *¡Sólo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid, 1997.

Richard A. Kaye, *Losing his religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr*. In: Peter Horne /Reina Lewis (Hg.), *Outlooks. Lesbian and gay sexualities and visual cultures*, London, 1996.

José Manuel Lechado, *La movida. Una cronica de los 80*, Madrid, 2005.

Linda Gould Levine, Gloria Feiman Waldman, *Feminismo ante el Franquismo. Entrevistas con feministas de España*, Miami, 1980.

Juan José Linz, *An Authoritarian Regime. The Case of Spain*. In: Erik Allard/ Yrjo Littunen (Ed.), *Cleavages, Ideologies and Party Systems*, Helsinki,

1964.

Carlos López, La edad de oro del pop español, Madrid, 1992.

Julia Macher, Verdrängung um der Versöhnung willen? Die geschichtspolitische Auseinandersetzung mit Bürgerkrieg und Franco-Diktatur in den ersten Jahren des friedlichen Übergangs von der Diktatur zur Demokratie in Spanien (1975-1978), Bonn, 2002.

Julio P. Manzanares, You are a star. Costus Biografía. Kitsch, Movida, 80's (y otros mitos typical spanish), Aranjuez, 2008.

Carmen Martín Gaité, Courtship Customs in Postwar Spain, Lewisburg, 2004.

Pablo Martínez, ¡Ahora! No mañana. Los mods en la nueva ola española de los años ochenta (1979-1985), Lérida, 2009.

Jaume Matas, Historia visual del mundo, Barcelona, 1994.

Alberto Mira, De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX, Madrid, 2004.

George L. Mosse, The Fascist Revolution. Towards a General Theory of Fascism, New York, 1999.

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

Fernando Olmeda Nicolás, El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco, Madrid, 2004.

Jesús Ordovás, Historia de la música pop española, Madrid, 1987.

Pablo Pérez-Minguez, Mi movida. Fotografías, 1979-1985, Barcelona, 2006.

Petra Pimminger, Historisch-kulturelle Aspekte der Movida Madrileña, Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität Wien, 2001.

Carlos José Ríos, Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La Movida en las letras de sus canciones, Alicante, 2001.

Assumpta Roura, Mujeres para después de una guerra. Informes sobre la moralidad y prostitución en la postguerra española, Barcelona, 1998.

Peter Scales, La Movida Madrileña. Una lágrima en la lluvia. In: Federico Bonaddio (Hg.), Derek Harris (Hg.), Siete Ensayos sobre la cultura posfranquista, Aberdeen, 1995.

Cristina Tango, La Transición y su doble. El rock y Radio Futura, Madrid, 2006.

Kike Turrón, De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla, Madrid, 1996.

Juan Carlos Usó, Drogas y cultura de masas. España (1855-1995), Madrid, 1996.

Kathleen M. Vernon/Barbara Morris (Ed.), Post-Franco. Postmodern. The films of Pedro Almodóvar, Westport, 1985.

Teresa Vilarós, El mono del desencanto, una crítica cultural de la Transición, Madrid, 1998.

VI.2 Zeitschriften

La Luna de Madrid, Nr. 9, Madrid, 1984.

Madrid Me Mata, Nr. 14, Feb. 1986.

VI.3 Filme

Pedro Almodóvar, Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Madrid, 1981.

Iván Zulueta, Arrebato, Madrid, 1980.

VII Anhang

VII.1 Lebenslauf Martina Sturm

Persönliche Angaben:	Geburtsdatum:	28. November 1979
	Geburtsort:	Wien
	Nationalität:	Österreich
	E-mail:	martina.sturm@gmx.at
Ausbildung:	1986-1990:	VS Bernhardtstalgasse
	1990-1998:	BRG Wien 10 Pichelmayergasse
	1998-2000:	kaufmännische Ausbildung zur Buchhändlerin
Studienverlauf:	Seit 2003:	Studium Universität Wien
	Schwerpunkte:	Geschichte (Diplomstudium):
		Zeitgeschichte, Alltagskultur, Postfaschismus
Beruflicher Werdegang:		Kultur- und Sozialanthropologie (Diplomstudium)
	1998 - 2000:	Buchhandlung Frick GmbH, Verkaufstätigkeit
	2000 - 2001:	Morawa & Styria Buchhandels GmbH, Bürotätigkeit
	2001 - 2002:	InMedia Verlags GmbH, Köln, Assistentin der Geschäftsleitung, Veranstaltungsorganisation
Auslandsaufenthalte:	9/2001 - 11/2002:	Köln, Deutschland
	7/2005 - 10/2005:	London, Großbritannien
	6/2006 - 10/2006:	Madrid, Spanien
	9/2007 - 06/2008:	Madrid, Spanien (ERASMUS – Universidad Complutense)
	7/2009 - 10/2009	Madrid, Spanien (KWA - Stipendium)
Fremdsprachen:	Englisch:	fließend
	Spanisch:	sehr gut
	Französisch:	Grundkenntnisse

VII.2 Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt das spanische Kulturphänomen *Movida Madrileña*. Zu Beginn wird auf den historischen Kontext der Bewegung eingegangen und die Herrschaft Francos, sowie die Jahre nach seinem Tod kurz beschrieben. Die Phase der *Transición*, in der das spanische Regierungssystem von einem faschistischen Modell in ein demokratisches umgewandelt wurde, ist die politische Kulisse der Movida. Die Arbeit geht auf die Lebenssituation der spanischen Zivilbevölkerung während der Ära Franco ein und widmet sich hier insbesondere der Stellung der Frau, der Verfolgung von Prostituierten und Homosexuellen, sowie der Kindererziehung. Ebenfalls behandelt werden der Konsum von Drogen sowie die Entstehung erster Jugendszenen unter Franco. Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Movida selbst. Zu Beginn des Hauptteils stehen eine Begriffsdefinition und der Versuch, die Movida in drei Phasen zu gliedern. Nach einer chronologischen Darstellung der wichtigsten Ereignisse der Bewegung werden drei wichtige Aspekte der künstlerischen Praxis in der Movida (Dilettantismus, Interdisziplinarität und Ironie) herausgearbeitet und mit Beispielen anschaulich gemacht. Im Folgenden werden die einzelnen Ausdrucksformen der Movida behandelt. Literatur, Zeitschriften und Comics, Jugendkulturen, Musik, bildende Kunst und Fotografie, sowie Film und Fernsehen werden im Überblick dargestellt und mittels Beispielen aus der Movida repräsentiert. Die soziale Praxis der Movida und ihre Auflehnung gegen das Bürgertum werden anhand der Themenbereiche Kirche, Sexualität und Drogen dargestellt. Das Schlusswort vereint die Ergebnisse aus den vorangegangenen Kapiteln. Die Transformation der spanischen Gesellschaft wird gezeigt und der Beweis der Veränderung soziokultureller Werte durch die Movida wird erbracht.