

## Rezensionen zur Spanischen Kulturwissenschaft

Dezember 2009

**Julia Nolte, *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985*. Frankfurt/M., Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2009, 222 Seiten.**

Julia Noltens Studie legt erstmals einen umfassenden Deutungsversuch vor, der die künstlerische und soziale Praxis der Movida ausgehend von Relikten und Zeugnissen der AkteurInnen erklärt. Durch Rückgriff auf die Beschreibungsmodelle der Aktionskunst wird das performative Funktionieren der Movida an ihrem gesellschaftlichen und historischen Ort im Madrid der Transición bestimmt. Nolte geht dabei gleichermaßen auf die Ästhetik der Kunstwerke wie auf ihren Sitz im Leben und somit die soziale Brisanz der Movida ein.

Anschaulich und unter Einbezug eines reichhaltigen Materials aus allen Kunstrichtungen zeigt sie auf, wie die KünstlerInnen in ihren Werken Grenzüberschreitungen inszenieren: Es werden ausländische Einflüsse aufgegriffen, bürgerliche Regeln verletzt und parodiert, intermediale Kunstwerke geschaffen, Alltagselemente in die Kunst integriert und künstlerische Standards durch Dilettantismus unterwandert. Kunst wird als Ereignis inszeniert, wodurch die Zuschauer als AkteurInnen in den Schaffensprozess eingebunden werden, der Raum kreativ verändert und zum Freiraum für das Ausleben von Erfahrungen umgestaltet wird. Dadurch gelingt es der Movida, den traditionellen, objektgebundenen Kunstwerkbegriff zu erneuern und zu einer performativen Vorstellung von Kunst als Praxis zu verschieben. Kunst und Leben verschmelzen, zumal das künstlerische Handeln nicht auf einzelne Performances beschränkt bleibt, sondern die Selbstinszenierung der Künstlerpersönlichkeit integraler Bestandteil der Movida ist: Durch Look, Sprechweise, Verhaltensweise, ostentativen Bruch mit bürgerlichen Wertvorstellungen, riskante Körperpraktiken, z.B. im Drogenkonsum, durch offenen und abweichenden Umgang mit Sexualität und alternative Formen sozialer Bindung macht sich der Künstler selbst zum transgressiven Kunstwerk.

Nolte zeigt auf, wie diese Kunstpraxis einen gesellschaftlichen Freiraum schafft, der die Grenzen des Alltags unter der franquistischen Diktatur sprengt und in ihrem Geltungsbereich demokratische Regeln der Partizipation einführt. Zwar sei der soziale Raum der Movida nicht unhierarchisch, es werde im Gegenteil zwischen dem harten Kern der Trendsetter mit den riskantesten Praktiken und den „más blandos“ unterschieden, doch sei die Zugehörigkeit zu diesen sozialen Sphären nicht durch die Variablen Einkommen, Bildung und Reichtum geregelt, wie in der bürgerlichen

Gesellschaft, sondern durch Variablen des Verhaltens und der tribalen Selbstinszenierung in der Subkultur, auf die die AkteurInnen selbst Einfluss haben. Die Movida als Erfahrungsraum gehorche dabei nur den Ordnungsmächten des ‚Handelns‘ im Sinne einer theaterähnlichen performativen Selbstinszenierung, die in der Lage ist, auf das soziale Gefüge und die Umgebung zurückzuwirken, und des ‚Spaßhabens‘ als übergreifenden Mottos einer dezidiert anti-elitären, dilettantischen und für den teilhabenden Zuschauer stets offenen Praxis des Ausagierens.

Nolte macht überzeugend deutlich, dass die Movida mit dieser Praxis zur Öffnung der postfranquistischen Gesellschaft beigetragen hat. Sie stellt in einem chronologischen Dreischritt dar, wie die Movida als Subkultur in den Jahren von 1977 bis 1980 in einer sehr kleinen Gruppe von AkteurInnen ihren Ausgang nahm, um von 1980 bis 1985 unter anderem infolge der öffentlichen Förderung durch die politischen Verantwortlichen der Transición in Austausch mit der dominanten Kultur treten zu können, die deren konsensfähige Elemente integrierte (z.B. emanzipierte Frauenrollen, Toleranz gegenüber Homosexualität, Offenheit gegenüber ausländischen Einflüssen, Kleidungsstile, Popkultur). In dieser Phase gewann die Movida einen Zustrom, der die aktiven Mitglieder des harten Kerns und der „más blandos“ um eine zahlenmäßig weitaus größere Gruppe von Nachahmern und Mitläufern erweiterte, die von den revolutionären Praktiken der Movida im engeren Sinne ausgeschlossen blieb, aber an deren Werteverchiebung partizipierte. Nach 1985 blieben die konsensfähigen Bestandteile Teil der dominanten Kultur; andere nicht konsensfähige Bestandteile, wie der Konsum harter Drogen, tauchten wieder in die Subkultur ab.

Nolte stützt sich in ihrer Untersuchung auf zahlreiche Beispiele, so u.a. auf die Gemälde des Künstlerpaars Costus, die Performances des Duos Almodóvar & McNamara, Liedtexte von Alaska y los Pegamoides und Kaka de Luxe, Almodóvars frühen Film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Photographien Ouka Leles, Artikel aus *fanzines* und der Movida-Zeitschrift *La Luna de Madrid*. Kenntnisreich und mit vielen interessanten Details geht sie dabei auf Entstehungskontexte und intertextuelle Beziehungen ein. Sie interpretiert die einzelnen Kunstwerke, die sie entsprechend ihrer Vorstellung, die entscheidende Kunstgattung der Movida sei das performative Ereignis gewesen, als Relikte der Movida bezeichnet, an jeweils geeigneter Stelle als Illustrationsbeispiele für ihre Thesen. Als Literaturwissenschaftlerin mag man beklagen, dass diese Interpretationen oft nicht die vollen Möglichkeiten des Materials nutzen, doch muss man Nolte zugute halten, dass sie durchwegs geeignet sind, die jeweiligen Aspekte der Praxis der Movida anschaulich herauszuarbeiten. Im Gesamtrahmen der vorliegenden Studie erfüllen sie ihren Zweck also mustergültig und bieten zudem durch die anthologie-artige Zusammenstellung eine interessante Ausgangsbasis für weiterführende Beschäftigung.

In diesem Zusammenhang ist auch anerkennend zu erwähnen, dass Nolte durch drei Interviews mit Ouka Lele, Ana Curra und Alberto García-Alix und durch Fotos von teils noch unveröffentlichtem Movida-Material zur archivarischen Sicherung und Aufarbeitung der Movida-Relikte beiträgt. Neben umfangreichem Bild- und Textmaterial, das in den Fließtext eingebettet und für die Argumentation unmittelbar genutzt wird, wird auch in einem Anhang zusätzliches Material zur Verfügung gestellt. Schade ist allerdings, dass die Bildqualität der im Buch reproduzierten Zeugnisse teils gering ist. So ist der Text des im Anhang reproduzierten *fanzines Mmmua!!* nicht lesbar und man kann sich lediglich einen Eindruck von den Illustrationen und der

graphischen Gestaltung machen. Es wäre sicher auch lohnenswert gewesen, die Interviews im Materialenteil des Buchs abzudrucken.

Entsprechend der praxis- und materialnahen Herangehensweise der Untersuchung geht Nolte auch in ihrem ersten Teil zur Aktionskunst der 60er Jahre, in dem sie das methodische Handwerkszeug für ihre Analyse der Movida erarbeitet, hauptsächlich von Publikationen zur Kunstszene, den einzelnen Akteuren wie Joseph Beuys und Praktiken wie dem Happening oder der Performance aus. Eine stärker theoretische Diskussion z.B. des Performanzbegriffs oder des Begriffs der Praxis bleibt aus. Dieser theoretische Minimalismus wird in der gesamten Studie durchgehalten, so z.B. auch in der Definition des Kunstwerks (S. 40) oder bei der Einführung des Ereignisbegriffs (S. 43). In der Regel werden an solchen Stellen Definitionen aus den genannten kunstgeschichtlichen Publikationen oder aus einschlägigen Wörterbüchern übernommen. Obwohl eine weitergehende theoretische Auseinandersetzung sicher zu zusätzlichen Erkenntnissen hätte führen können, kann man die pragmatisch orientierte, rein auf ihre Argumentationszwecke zugeschnittene Begriffsverwendung Noltes schätzen, denn immerhin kommt sie in einer systematischen und konsequenten Bearbeitung ihres Gegenstands zu kohärenten, differenzierten und dem Gegenstand durchwegs angemessenen Ergebnissen.

Lesenswert ist *Madrid bewegt* in zweierlei Hinsicht: Einerseits handelt es sich um eine anregende und reiche Materialsammlung, die zur näheren Beschäftigung mit dem Thema einlädt und ein anschauliches Zeugnis von einer sehr lebendigen Phase des Madrider kulturellen Lebens bietet. Andererseits bietet die Studie gegenüber den (überwiegend in spanischer Sprache) bereits vorliegenden, teils nostalgischen Bildbänden und erzählenden Gesamtdarstellungen der Movida den Vorteil, dass sie deren Funktionieren nach ästhetischen und sozialen Gesichtspunkten im konkreten Kontext der Transición systematisch offen legt, ein teils textanalytisches und semiotisches, teils soziologisches Beschreibungsmodell dieser Praktiken liefert und somit in der Lage ist, die revolutionäre Relevanz dieses Phänomens für den gesellschaftlichen Wandel anhand der ganz konkreten Auswirkungen im spanischen Alltag nach Franco zu belegen.

Dagmar Schmelzer (Regensburg)