



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Konstruktion kollektiver Identität in den Goyescas
von Enrique Granados“

verfasst von / submitted by

Serafin Flunger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 066 836

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

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich durch das letzte Jahr meines Studiums begleitet haben. Bei meinem Betreuer, Prof. Michelle Calella, der den Fortschritt meiner Masterarbeit vom ersten Exposé bis hin zur letzten Seite mitgetragen hat. Prof. Arne Stollberg dafür, dass ich mein Projekt in seinem Kolloquium an der Humboldt-Universität zur Diskussion stellen durfte. Sowie Dr. Ullrich Scheideler für das Zurverfügungstellen einer neuen Urtext-Edition der *Goyescas*. Auch bei meiner Familie und Freunden möchte ich mich für die stete Unterstützung bedanken. Insbesondere bei meiner Mutter, der ich so Vieles verdanke.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: El baile a orillas del Manzanares, aus: de Goya, Francisco: in: <i>Cartones para tapices: Tipos de España</i> , Madrid 1776-1778.....	84
Abb. 2: Tal para qual, aus: de Goya, Francisco: in: <i>Los Caprichos (estampas y dibujos)</i> 5/85, Madrid 1797-1799.....	88
Abb. 3: El amor y la muerte, aus: de Goya, Francisco: in: <i>Los Caprichos (estampas y dibujos)</i> 10/85, Madrid 1797-1799.....	88

Verzeichnis der Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: de Laserna, Blas: <i>La Tirana del Trípili</i> , (Transkription des Verfassers nach Clark, <i>Enrique Granados</i> , S. 125.).....	74
Notenbeispiel 2: Granados, Enrique: <i>Goyescas. Los requiebros</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 7-13.....	74
Notenbeispiel 3: Granados, Enrique: <i>Goyescas. Los requiebros</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 57-64.....	74
Notenbeispiel 4: Scarlatti, Domenico: <i>Sonate K. 175</i> , aus: <i>Sonates</i> 4, Paris: Heugel 1976, T. 16-27.....	81
Notenbeispiel 5: Granados, Enrique: <i>Goyescas. Coloquio en la reja</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 156-160.....	81
Notenbeispiel 6: Granados, Enrique: <i>Goyescas. El fandango de candil</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 7-13.....	84
Notenbeispiel 7: Granados, Enrique: <i>Goyescas. El amor y la muerte</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 1-15.....	93
Notenbeispiel 8: Granados, Enrique: <i>Goyescas. El fandango de candil</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 84-85.....	95
Notenbeispiel 9: Granados, Enrique: <i>Goyescas. El amor y la muerte</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 80-82.....	95
Notenbeispiel 10: Granados, Enrique: <i>Goyescas. El amor y la muerte</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 95-101.....	97
Notenbeispiel 11: Granados, Enrique: <i>Goyescas. El amor y la muerte</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 165-177.....	97
Notenbeispiel 12: Granados, Enrique: <i>Goyescas. Epílogo (Serenata del espectro)</i> , aus: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe), T. 256-262.....	99

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	9
2. Theoretische Aspekte kollektiver Identität.....	12
2.1 Formen kollektiver Identität.....	12
2.1.1 Nationale Identität.....	13
2.2 Identitätsmechanismen: erinnern, erzählen, performen.....	15
2.2.1 Kollektives Gedächtnis.....	16
2.2.2 Narrative Konstruktion kollektiver Identität.....	20
2.4 Kollektive Identität und (Inter-)Medialität	22
2.4.1 Musik als Erinnerungsmedium	24
3. Spanische Identitätsdiskurse des 19. Jahrhunderts.....	29
3.2 kollektive Identität Spaniens zwischen Selbstbild und fremdem Blick	31
3.3 Probleme des spanischen Nationalisierungsprozesses	33
3.3.1 Regionale Identitäten	36
3.4 „a splendit little war“	37
3.5 <i>Generación del 98</i>	40
3.5.1 Miguel de Unamuno, <i>En torno al casticismo</i>	42
3.5.1.1 <i>Intrahistoria</i> als Kategorie des kulturellen Gedächtnisses	44
3.6 Goya als repräsentatives Genie Spaniens	48
3.6.1 <i>Majismo</i>	51
4. Spanische Musik und nationale Erneuerung	54
4.1 Filipe Pedrell, <i>Por nuestra musica</i>	57
4.2 Enrique Granados	61
4.3 <i>Goyescas. Los majos enamorados</i>	67
4.3.1 Musikalische Rekonstruktion kollektiver Identität.....	71
4.3.1.1 <i>Tonadilla</i> und spanische Liedtradition.....	71
4.3.1.2 <i>Nouveau classicisme</i> und Wiederentdeckung Domenico Scarlattis	75
4.3.1.3 Imitation spanischer Gitarrenspieltechniken.....	80
4.3.2 Narrative Rekonstruktion kollektiver Identität	85
4.3.2.1 klingende Skizzen und narrative Bilder.....	85
4.3.2.2 musikalisch-narrative Erinnerungsstrukturen.....	91
4.3.2.3 Funktion des Programms im kulturellen Gedächtnis.....	98
4.3.3 Emotionale Rekonstruktion kollektiver Identität.....	102
4.3.3.1 Nostalgische Erinnerung an <i>Madrid goyesco</i>	102
4.3.3.2 <i>Goyescas</i> und das tragische Lebensgefühl	105
4.4 Frühe Rezeption.....	110
5. Conclusio.....	113
6. Literaturverzeichnis.....	118
6.1 Primärquellen	118
6.2 Sekundärliteratur.....	119
6.3 Onlinequellen.....	126
7. Abstract	127

1. Einleitung

„Es ist das Beste, was ich je geschrieben habe.“¹ Dieser Satz findet sich in einem Brief, den Enrique Granados im Spätsommer 1910 an seinen einstigen Studienkollegen und persönlichen Freund, den Pianisten Joaquín Malats, verschickte, um ihm die Fertigstellung einer neuen Komposition anzukündigen. Gemeint sind *Goyescas. Los majos enamorados*, eine Sammlung von sechs Klavierstücken, die heute zu den bekanntesten der spanischen Klavierliteratur zählen. Bereits der Titel verrät die Bezugnahme zu dem spanischen Maler Francisco de Goya, dessen Werke am Ausgangspunkt der Komposition stehen. So präsentieren die einzelnen ‚*Goyesca*‘ jeweils eine musikalische Szene aus dem Madrid des späten 18. Jh., wie es von Goya in seinen farbenfroh pittoresken Gemälden und düsteren Druckgrafiken dargestellt wurde. Für zwei Stücke der *Goyescas* (Nr. 1 und Nr. 5) existiert eine direkte Verbindung zu den Radierungen (Nr. 5 und Nr. 10) aus *Los Caprichos* von Goya. Diese bilden in ihrer Darstellungsweise, Affektausdruck und narrativem Inhalt den Kern des außermusikalischen Programms von *Goyescas*, welches die tragische Liebe zweier *majos* (Stadtbewohner Madrids aus einer niederen sozialen Klasse) erzählt.

Der Zeitpunkt der Komposition von *Goyescas*, welcher in etwa 100 Jahre nach Goyas Wirken am spanischen Hof liegt, fällt in eine Zeit der wirtschaftlichen, sozialen und identitätspolitischen Instabilität. Das 19. Jh. war in Spanien durch die Separation weiter Teile des Imperiums sowie innerpolitische Machtkämpfe geprägt. Zudem wurde Spanien selbst durch Regionalismus infolge industrialisierter Zentren in der Peripherie sowie die Schwäche zentralstaatlicher Strukturen und Institutionen als nationale Einheit grundlegend infrage gestellt. Mit der katastrophalen Niederlage im Spanisch-Amerikanischen Krieg 1898, welche mit dem endgültigen Verlust der letzten verbleibenden Kolonialgebiete (Kuba, Philippinen, Puerto Rico u.w.) einherging, verschärften sich diese Tendenzen weiter. Die Deklassierung durch eine junge Nation, welche nicht wie Spanien auf eine lange glorifizierte Geschichte verweisen konnte, hinterließ ein kollektives Gefühl des Verlustes bzw. der Minderwertigkeit gegenüber den anderen imperialistischen Nationen Europas. Infolgedessen entfaltete sich ein Diskurs, der von diesem Gefühl gekennzeichnet, das Scheitern der spanischen Nation mit Fragen kultureller Identität verband, diese versuchte auf einen authentischen Kern zu reduzieren und zu bewahren, während sich das Land umfassend erneuern sollte.

1 „[...] es lo mejor que he escrito“, Enrique Granados, Brief an Joaquín Malats, Barcelona am 31. Oktober 1910, in: Perandones, Miriam (Hrsg.), *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 337.

Das zentrale Forschungsinteresse der Arbeit richtet sich dahingehend auf *Goyescas* als Produkt und Beitrag dieses spanischen Identitätsdiskurses. Unter besonderer Berücksichtigung erinnerungspolitischer und intermedialer Aspekte soll die Bezugnahme auf Goyas Werke resp. das darin festgehaltene Madrid des späten 18. Jh. hinsichtlich der Konstruktion kollektiver Identität untersucht werden. Der erste Teil der Masterarbeit beschäftigt sich mit theoretischen Konzepten zur kollektiven Identität, wobei insbesondere die Verbindung zwischen Rekonstruktion einer gemeinsamen Vergangenheit und Identitätsbildung erörtert wird. Um das Einwirken kultureller Erinnerungen auf Identitätsprozesse besser verstehen zu können, wird des Weiteren auf das Konzept des kollektiven Gedächtnisses zurückgegriffen. Dieses erfreut sich zwar in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften seit längerem einer Hochkonjunktur, erfuhr jedoch laut Birgit Sonderegeld in der spanischen Forschung bisher wenig Rezeption.² Neben der Erinnerung tritt das Erzählen als weiterer Identitätsmechanismus hinzu, wobei primär Überschneidungen zwischen Erzählformen der Vergangenheit und Funktionsweise kultureller Erinnerungen beleuchtet werden. Letztlich wird die Mediengründenheit kollektiver Identität mit besonderem Hinblick auf das Potenzial von Musik als Erinnerungsmedium diskutiert.

Der folgende zweite Teil der Masterarbeit widmet sich dem historischen Hintergrund, vor dem sich spanische Identitätsdiskurse des 19. Jh. generieren. Hierfür wird einleitend auf die Bedeutung tief verankerter Narrative wie z. B. der *Reconquista* Spaniens und die *Conquista* Amerikas eingegangen, während die ambivalente Imagination Spaniens zwischen Selbstwahrnehmung und fremdem französisch-europäischen Blick in den Fokus rückt. Des Weiteren werden Probleme im spanischen Nationalisierungsprozess offengelegt und insbesondere nach der Auswirkung der Niederlage im Spanisch-Amerikanischen Krieg auf die kollektive Selbstwahrnehmung gefragt. Hierfür werden ausgewählte Essays, die verschiedene Identitätsentwürfe verhandeln, besprochen und im Speziellen auf *En torno al casticismo* von Miguel de Unamuno eingegangen, um exemplarisch zentrale Gedanken zu einer kulturellen Erneuerung der Identität Spaniens hervorzuheben. Im Hinblick auf die Bezugnahme der *Goyescas* zu Goya, den Granados als repräsentativen Genius Spaniens bezeichnete,³ wird ebenfalls auf dessen Bedeutung für die spanische Identität hingewiesen.

Der dritte und umfangreichste Teil der Masterarbeit versucht eine Analyse jener Elemente und Prozesse der *Goyescas*, die in Bezug zur Herausbildung kollektiver Identität

2 Vgl. Birgit Sonderegeld, *Spanische Erinnerungskultur. Die Assman'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936-1939*, Wiesbaden: VS Research 2010, S. 18–20.

3 Walter A. Clark, *Enrique Granados. The Poet of the Piano*, New York: Oxford University Press 2006, S. 140.

gesetzt werden können. Nach einer allgemeinen Einführung in musikästhetische und biografische Aspekte wird die Komposition anhand dreier Ansätze durchleuchtet. Als Erstes soll hierbei die musikalische Rekonstruktion des Madrids zur Zeit Goyas untersucht werden. Im Mittelpunkt stehen hierbei musikalische Zitate und Allusionen, die entweder konkret oder im übertragenen Sinn diesen Erinnerungsraum evozieren. Des Weiteren wird insbesondere auf die Rezeption Domenico Scarlattis, mit dem sich Granados intensiv beschäftigte, im Kontext der beginnenden Alten-Musik-Bewegung in Spanien hingewiesen. Der zweite Ansatz versucht musikalisch-narrative Strukturelemente der *Goyescas* zu beschreiben und diese dem kollektiven Gedächtnis zuzuordnen. Hierfür wird als Erstes die Beziehung zwischen Bild und Musik beleuchtet, wobei die Fragestellung nach der narrativen Funktion der Radierungen Goyas im Programm der *Goyescas* verfolgt wird. Darüber hinaus werden Erinnerungsstrukturen sowohl in ihrer musikalischen Funktion als auch auf der Ebene des Programms untersucht. Dem folgend wird das Programm der *Goyescas* hin auf rhetorische Eigenschaften untersucht, die einer Funktionalisierung im kollektiven Gedächtnis zugrunde liegen. Der letzte Abschnitt der Masterarbeit widmet sich emotionalen Aspekten bei der Rekonstruktion kollektiver Identität. Im Besonderen soll die Erinnerung an den zentralen Schauplatz der *Goyescas*, jenes Madrid Goyas, hinsichtlich ihrer affektiven Beschaffenheit untersucht werden, wobei hier die Frage nach einer nostalgischen Projektion in den Vordergrund rückt. Schließlich wird versucht darzulegen, inwieweit die emotionale Codierung der Erinnerungen im Programm der *Goyescas* mit einer kollektiven, kulturell bedingten Stimmung, die Unamuno als das tragische Lebensgefühl (*el sentimiento tragico de la vida*) dem spanischen Bewusstsein inhärent bestimmte, übereinstimmt.

2. Theoretische Aspekte kollektiver Identität

2.1 Formen kollektiver Identität

Sowohl kollektive als auch individuelle Identitäten sind als soziale Konstrukte zu betrachten, die in kommunikativen Prozessen generiert werden.⁴ Der hierfür benötigte soziale Raum stellt für sich alleine genommen allerdings noch keine kollektive Identität dar. Erst mit einem durch das Kollektiv selbst erzeugten und dekodierbaren Vorrat an Symbolen sind die grundlegenden Voraussetzungen für kollektive Identität gegeben.⁵

Kollektive Identitäten lassen sich anhand verschiedener Kriterien unterscheiden. Einerseits kann untersucht werden, auf welche zentrale Vorstellung oder Idee sie ihr „imaginäres Fundament“⁶ stützen. Dieses kann religiöser oder spiritueller Natur sein, aber auch geteilte Ideale und Werte, wie z. B. die Erklärung der allgemeinen Menschenrechte können die Grundlage einer kollektiven Identität bilden. Des Weiteren unterscheiden sich kollektive Identitäten darin, wie sie die Grenzen zwischen der eigenen Gruppe und den anderen definieren und diese in der Folge aufrechterhalten. Bernhard Giesen beschreibt drei verschiedene Arten von Codes, mit denen sich Menschen ‚verungleichen‘: primordiale Codes, traditionalistische Codes und universalistische Codes.⁷ Diese wiederum können auf drei Ebenen (räumlich, zeitlich und reflexiv) operieren. Primordiale Codes unterscheiden zwischen eigenem und fremden Kollektiven anhand von primären, unveränderlichen, oft biologischen Merkmalen wie Geschlecht, Hautfarbe, Aussehen, Herkunft und Verwandtschaft. Dabei bedienen sich primordiale Codes einer gespiegelten Zuschreibung von Eigenschaften wie rein und unrein, gesund und krank, mächtig und minderwertig. Selbstredend werden dabei die positiven Beschreibungen der eigenen Gemeinschaft zugeschrieben, während das Fremde abgewertet wird.⁸ Eine weitere Möglichkeit, sich durch Abgrenzung zu einer anderen Gemeinschaft zu definieren, stellen traditionalistische Codes dar. Hierbei ist der Verweis auf eine gemeinsame Vergangenheit, die mittels sozialer Praktiken in der Gegenwart rekonstruiert wird, das wesentliche Element, um eine die Gemeinschaft repräsentierende Identität zu bilden. Individuen und Kollektive, die diese Vergangenheit nicht teilen, werden als unveränderlich,

4 Federico Celestini, „Musik und kollektive Identitäten“, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 327.

5 Eisenstadt, Shmuel Noah / Giesen, Bernhard: „the construction of collectiv identity“ in: *European Journal of Sociology* 36/1 (1995), S. 77.

6 Heike Delitz, *Kollektive Identitäten*, Bielefeld: transcript 2018. S. 118.

7 Delitz, *Kollektive Identitäten*, S. 118.

8 Eisenstadt / Giesen, „the construction of collectiv identity“, S.78.

aber gleichrangig betrachtet. Mit ihnen scheint eine friedliche, wenn auch getrennte Koexistenz möglich. Durch die Teilnahme an dem Prozess der Vergegenwärtigung gemeinsamer Vergangenheit wird fremden Individuen ermöglicht, wenn auch in prädestinierter Form (nach auferlegten Spielregeln) Teil der Gemeinschaft zu werden.⁹ Gesellschaften, die sich primär über traditionalistische Codes definieren, besitzen in der Regel eine ausgeprägte Erinnerungskultur mit rituellem Charakter.¹⁰ Im Unterschied dazu richten sich universalistische Codes auf die Zukunft einer Gemeinschaft und zeichnen sich durch eine unscharfe Trennung gegenüber anderen Gemeinschaften aus. Fremde Individuen werden nicht mehr als Bedrohung wahrgenommen, sondern im Gegenteil als potenzielle Mitglieder betrachtet, die es gilt, auf dem erlösungsorientierten Weg des eigenen Kollektivs mitzunehmen. Zu dieser Art der Gemeinschaft zählen die großen monotheistischen Religionen, aber auch profane Ideologien, die Erlösung auf dem Weg des Politischen erreichen möchten, bedienen sich universalistischer Codes.¹¹

Des Weiteren unterscheiden sich kollektive Identitäten darin, ob sie von einer Gruppe selbst bzw. sich von innen heraus konstruieren oder durch eine mächtigere Instanz von außen aufoktroziert werden, denn nie ist das ganze Kollektiv in gleicher Weise an der Konstruktion von Identität beteiligt. Eine Gemeinschaft beherbergt eine Vielfalt von kollektiven Identitäten, wobei diese in ihrer Bedeutung und Autonomie auf übergeordneten Machtverhältnissen basieren.¹² Als eine solche kollektive Identität, die besonders umfassende normative Strukturen ausprägt, kann die nationale Identität bestimmt werden.

2.1.1 Nationale Identität

Nationale Identität zeichnet sich durch eine hohe Anzahl an Mitgliedern, weitreichende institutionelle und administrative Strukturen sowie einen organisierten und kontrollierten Bestand öffentlicher Symbole aus.¹³ Ähnlich wie für kollektive Identität im Allgemeinen gelten auch für nationale Identität verschiedene Codes und unterschiedliche Dimensionen, auf denen diese operieren.

Am deutlichsten manifestieren sich nationale Identitäten in ihrer räumlichen Dimension, denn Nationalstaaten besitzen ein klar umrissenes Territorium, dessen Integrität durch

9 Delitz, *Kollektive Identitäten*, S. 121.

10 Eisenstadt / Giesen, „the construction of collectiv identity“, S. 82.

11 Delitz, *Kollektive Identitäten*, S. 122.

12 Ebd., S. 39.

13 Ebd., S. 11.

institutionelle Strukturen in letzter Konsequenz auch mit Gewalt erhalten wird. Dabei können sich jedoch regional begrenzte Zentren innerhalb des eigenen Territoriums bilden, die als alternative Räume auch zu einer Gefahr nationaler Identität werden können.¹⁴ Neben der räumlichen Begrenztheit nationaler Identität treten des Weiteren zeitliche Aspekte hinzu, denn laut Christian Emden stelle die Nation als politisches Gebilde ein durch seine eigene Geschichte bestimmtes Konstrukt dar.¹⁵ Ernest Renan entfernte sich bereits Ende des 19. Jh. von einer essenzialistischen Auffassung nationaler Identität und setzte an die Stelle primordialer Definitionskriterien die gemeinsame Vergangenheit, welche kollektiv erinnert und vergessen werde, aber auch mit dem Wunsch, eine gemeinsame Zukunft zu gestalten, einhergehe.¹⁶ Die Imagination einer gemeinsamen Vergangenheit dient hierbei dem Selbsterhalt der Nation, die auf historische Kontinuität verweisend, sich selbst legitimiert. Seit der Französischen Revolution begannen Nationen ein Netz historischen Bezugspunkten zu etablieren, die emotional codiert zur steten Vergegenwärtigung nationaler Vergangenheit anhalten.¹⁷

Ein zentrales Element nationaler Identität liegt in der Annahme, dass die anderen Mitglieder jener Nation, der ich mich zugehörig fühle, Aspekte meiner Identität in einem gewissen Ausmaß teilen und deswegen mit mir verbunden sind. Benedict Anderson bezeichnete Nationen infolgedessen als *imagined communities*. Diese seien ein imaginiertes Konstrukt, denn wenngleich sich Bürger selbst kleinster Nationen nie kennenlernen oder gar begegnen, bestehe in ihren Köpfen dennoch ein homogenes Bild ihrer Gemeinschaft.¹⁸ Laut Anderson existiert die Nation demnach nicht als reale Entitäten, sondern als kollektiv geteiltes Gedankenkonstrukt, dessen Manifestation sich in Institutionen, kulturellen Erzeugnissen und Orten symbolischer Bedeutung zeigt. Emden bezeichnet Nationen folglich als „Phänomen der Einbildungskraft“¹⁹ und beschreibt einen kausalen Zusammenhang zwischen der Ausprägtheit literarischer und historischer Vorstellungskraft und dem Erfolg einer Nation. Auch Anderson schreibt der Rekonstruktion gemeinsamer Vergangenheit eine wesentliche Bedeutung zu, die oftmals mit der Ausbildung nationaler Narrative einhergehe.²⁰ Nationen neigen dazu, ihre eigene Vergangenheit zu sakralisieren, indem bestimmte Ereignisse und

14 Christian Emden, „Nation, Identität, Gedächtnis. Überlegungen zur Geschichtlichkeit des Politischen“, in: Frank, Michael C./ Rippl, Gabriele (Hrsg.), *Arbeit am Gedächtnis*, Paderborn: Willhelm Fink 2007, S. 68.

15 Emden, „Nation, Identität, Gedächtnis“, S. 69.

16 Delitz, *Kollektive Identitäten*, S. 62.

17 Ebd. S. 96.

18 Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso Books 2016, S. 15.

19 Emden, „Nation, Identität, Gedächtnis“, S. 73.

20 Ebd. S. 69.

Personen selektiv herausgegriffen und heroisiert werden.²¹ Laut Anthony Smith kann die Nation aufgrund dessen als eine „ethno-symbolische Gemeinschaft mit historischen Mythen“ verstanden werden.²² Durch die historische Perspektivierung von Nationen eröffnet sich ein Anknüpfungspunkt zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, denn beide Theorien teilen die Auffassung, dass kollektive Identitäten nicht ausschließlich auf die in den Gemeinschaften zirkulierenden Codes reduziert werden können, sondern sich stets auf eine gemeinsam konstruierte Vergangenheit stützen.²³

2.2 Identitätsmechanismen: erinnern, erzählen, performen

Die Überlegung, Identität lasse sich für einen Zeitraum, der über das eigene Leben weit hinausgeht, aufrechterhalten, findet sich bereits bei Sigmund Freud, der in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* von „Erinnerungsspuren an das Leben der Voreltern, unabhängig von direkter Mitteilung“²⁴ schreibt. Diese seien laut Freud im *Es* angelegt und bilden als solche einen Teil unserer „archaischen Erbschaft“²⁵. Während Freud diese archaischen Erinnerungsspuren in der individuellen Psyche verortet, erweiterte der Schweizer Psychoanalytiker Carl Gustav Jung den Begriff, indem er von einem kollektiven Unbewusstsein spricht. Dieser Bereich des Unbewusstseins sei unveränderlich als eine tiefenpsychologische Grundstruktur im Menschen verankert und könne in unterschiedliche Archetypen eingeteilt werden, die sich in zeitlosen kulturellen Produkten wie Mythen und Märchen reproduzieren.²⁶ Da die psychoanalytischen Modelle von Freud und Jung beide eine biologische Vererbbarkeit der psychologischen Grundstruktur des Menschen annehmen, stehen sie in Nähe der zu Beginn des 20. Jh. äußerst populären Theorie eines „Rassengedächtnisses“²⁷. Erst mit Aby Warburg und Maurice Halbwachs kommt es in den 1920er-Jahren zu einer dezidierten Abkehr der Verknüpfung von Identität und Biologie. Beide betrachteten die Beständigkeit des kollektiven Gedächtnisses nicht mehr als vererbbar, sondern als vermittelbar.²⁸

21 Ebd. S. 81.

22 Ebd. S. 75.

23 Ebd. S. 76.

24 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer (16) S. 207.

25 Freud, *Gesammelte Werke*, S. 87.

26 Carl Gustav Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, neunte Auflage, Düsseldorf: Patmos 2011, S. 56.

27 Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Ders. (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 9.

28 Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 9.

Bereits zuvor findet sich bei Friedrich Nietzsche eine Auseinandersetzung mit der sozialen Beschaffenheit des Gedächtnisses. Jan Assmann bezeichnet ihn aufgrund dessen zusammen mit Warburg und Halbwachs als einen der drei Gründerväter der sozialen Gedächtnisforschung.²⁹ Aleida Assmann sieht Nietzsches großen Verdienst darin, dass er in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* die Problematik der kulturellen Überlieferung konsequent mit den Begriffen des Gedächtnisses zusammengebracht habe.³⁰ Nietzsche setzt darin die Moral mit dem Gedächtnis gleich, denn beides entwickle sich symbiotisch mit der Transformation des Menschen zum Mitmenschen resp. zum Kulturmenschen. Dieser Mensch brauche ein Gedächtnis, um Verpflichtungen und soziale Bindungen eingehen und sich trotz seiner Individualität dem gesellschaftlichen Regelwerk unterordnen zu können. Das erinnernde Selbst des Individuums werde nun zu einem Ort, an den sich das Kollektiv mit ihren Ansprüchen und Verpflichtungen einschreibe.³¹ Jan Assmann bezeichnet diese Form des Erinnerns, die bei Nietzsche als gewalttätige Disziplinierung des Subjekts beschrieben wird, als normative, die dem Einzelnen zwar Identität und Zugehörigkeit verspreche, aber auch dessen Handlungsspielräume begrenze.³²

2.2.1 Kollektives Gedächtnis

Ebenso wie Nietzsche versteht auch Maurice Halbwachs das individuelle Gedächtnis als vom Kollektiv her geprägt. Jedoch stellt für Halbwachs das kollektive Gedächtnis im Unterschied zu Nietzsche keinen gewaltvollen, von außen aufgezwungenen Akt, sondern ein auf affektiven Bindungen beruhendes soziales Konstrukt, das sich permanent selbst erschaffe, dar.³³ Nicht die Gewalt, sondern Emotionen, die unsere Erinnerungen verformen, bestimmen kollektive Identität. Erinnerungsvermögen entwickelt sich jedoch erst aus der Identifikation mit den Normen und Werten einer Gemeinschaft.³⁴ Jede individuelle Identität konstruiert sich in einer kommunikativen Vernetzung mit den anderen Mitgliedern der Gruppe. Diese können wiederum Teil ihrer eigenen Gruppe sein, denn jedes Kollektiv setzt sich aus mehreren

29 Jan Assmann, „Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit“, in: Platt, Kristin / Dabag, Mihran (Hrsg.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 60.

30 Aleida Assmann, „Nietzsche und das kulturelle Gedächtnis. Eine kritische Relektüre der Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung“, in: Jensen, Anthony K / Santini, Carlotta (Hrsg.), *Nietzsche on Memory and History. The Re-Encountered Shadow*, Berlin / Boston: De Gruyter 2021, S. 85.

31 Assmann, „Erinnern, um dazuzugehören“, S. 52.

32 Vgl. Ebd., S. 52–57.

33 Ebd. S. 59.

34 Michael C. Frank / Gabriele Rippl, „Arbeit am Gedächtnis. Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Arbeit am Gedächtnis*, Leiden: Brill / Fink 2007, S. 17.

zusammen.³⁵ Jedes Individuum ist Mitglied mehrerer Gruppen und hat damit gleichzeitig Zugriff auf unterschiedliche kollektive Identitäten. Die eigene Identität konstruiert sich aus einer Schnittmenge verschiedener Gruppen, die je nach Verbindlichkeit im variierenden Ausmaß Bedeutung besitzen.³⁶ In diesem Prozess spielt die Rekonstruktion der Vergangenheit eine entscheidende Rolle, denn um sich der eigenen Identität zu vergewissern, werden die Mitglieder einer Gesellschaft fortlaufend dazu angehalten, eine gemeinsame Geschichte zu rekonstruieren.³⁷ Diese kann dabei aber nie als solche erinnert werden. Erinnerungen reproduzieren kein korrektes Abbild der Vergangenheit, sondern immer eine alterierte Version des Vergangenen, die sich in einen gegenwärtigen Bezugsrahmen einpasst. Erinnert wird, was mit dem Selbstbild und den aktuellen Interessen der Gemeinschaft übereinstimmt. Ähnlichkeiten zwischen Vergangenheit und Gegenwart werden deutlich hervorgehoben, um die kollektive Identität der Gruppe durch den Verweis auf historische Kontinuität zu legitimieren.³⁸ Halbwachs trennt diesen partikularen und unorganisierten Erinnerungsprozess des kollektiven Gedächtnisses deutlich von der akademischen Geschichtsschreibung seiner Zeit ab, die eine objektive Wiedergabe des Geschehenen für sich in Anspruch nimmt.³⁹ Auch wenn sich das kollektive Gedächtnis dadurch auszeichnet, dass die Vergangenheit in interaktiver Praxis vergegenwärtigt wird, orientiert es sich dennoch immer an der Gegenwart. Ein Umstand, der sich schlicht daraus ergibt, dass das kollektive Gedächtnis, so wie es Halbwachs versteht, an die Sterblichkeit der Individuen einer Gruppe gebunden ist. Dadurch bleibt der Zeithorizont des kollektiven Gedächtnisses auf etwa drei bis vier Generationen beschränkt. Aufgrund dessen bezeichnet Harald Welzer es auch als das „Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft“.⁴⁰

Kommt man allerdings aus dem Bereich der Alltagskommunikation in den der objektivierten Kultur, an jenen Punkt, den Halbwachs als das Ende des kollektiven Gedächtnisses und den Beginn der Geschichtsschreibung definierte, ändert sich die Funktionsweise des kollektiven Gedächtnisses grundlegend. Nun findet Kommunikation nicht mehr zwischen lebendigen Individuen statt, sondern nimmt eine organisierte, hierarchisierte Form an und wird in verschiedenen Erinnerungsmedien wie Texte, Riten, Denkmäler aber

35 Frank / Rippl, „Arbeit am Gedächtnis. Zur Einführung“, S. 17.

36 Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 12.

37 Celestini, „Musik und kollektive Identitäten“, S. 324.

38 Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017. S. 14

39 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 13

40 Harald Welzer, „Das kommunikative Gedächtnis und woraus es besteht“, in: Frank, Michael C. / Rippl, Gabriele (Hrsg): *Arbeit am Gedächtnis*, Leiden: Brill / Fink 2007. S. 48.

auch Kunstwerken haltbar gemacht.⁴¹ Jan Assmann versteht diesen Bruch nicht als Ende, sondern lediglich als Übergang in eine andere Form des kollektiven Gedächtnisses. Hierfür benützt Assmann den Begriff des kulturellen Gedächtnisses, während er das Gedächtniskonzept Halbwachs' als kommunikatives Gedächtnis bezeichnet.

Der wesentliche Unterschied zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis betrifft den unterschiedlich weiten Zeithorizont. Ist das kommunikative Gedächtnis auf das Alltägliche ausgerichtet, so zeichnet sich das kulturelle Gedächtnis durch eine versuchte Überwindung des Zeitlichen aus.⁴² Auch wenn sich kommunikatives und kulturelles Gedächtnis in diesem Punkt deutlich voneinander unterscheiden, funktionieren beide Formen nicht autonom voneinander. So kann z. B. ein Inhalt des kulturellen Gedächtnisses durch eine Neubewertung, die innerhalb des kommunikativen Gedächtnisses stattfindet, verändert werden.⁴³ Auch wenn im kulturellen Gedächtnis versucht wird, Wissensinhalte auf unbestimmte Zeit zu erhalten, zeigen sich klare Grenzen. Denn nicht immer können nachfolgende Generationen die Codes ihrer Vorfahren noch fehlerfrei und ohne Anleitung entziffern.⁴⁴

Bereits Warburg erkannte, dass kulturelle Symbole Erinnerungen evozieren und dadurch bestimmte Inhalte über Jahrhunderte hinweg transportieren können. In seinem groß angelegten, unvollendeten Projekt des Bilderatlas *Mnemosyne* versuchte er wiederkehrende bildhafte Details und gestische Ausdrucksformen der europäischen Kultur systematisch zu erfassen.⁴⁵ Um die Wiederbelebung der in Symbolen gespeicherten emotionalen Codierungen zu erklären, entwirft Warburg den Begriff der Pathosformel. Darunter zu verstehen sind formelhafte Darstellungen des Gefühlsausdrucks, die als kulturelle Erinnerungsbilder (Engramme) verstanden „mnemische Energie“⁴⁶ über einen längeren Zeitraum hinweg speichern und in der Gegenwart wiedergeben können. Für Warburg beruht Kultur demnach auf dem Gedächtnis der Symbole.⁴⁷ Damit steht Warburg den Überlegungen Nietzsches näher als jenen Halbwachs, mit dem Unterschied, dass er dem kulturellen Gedächtnis einen befreienden Charakter zuschreibt, während Nietzsche den Kollektivzwang herausstellt. Warburg sieht in der kulturellen Objektivation eine Möglichkeit, sich von dem „phobischen Druck der

41 Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 11.

42 Welzer, „Das kommunikative Gedächtnis und woraus es besteht“, S. 48.

43 Ebd. S. 49.

44 Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien u.a.: Springer 2008. S. 251.

45 Sonderegeld, *Spanische Erinnerungskultur*, S. 29.

46 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 17.

47 Ebd.

Wirklichkeit“⁴⁸ und der Überwältigung der Sinne zu befreien. Mit dem Begriff des Phobischen zeigt sich bei Warburg eine Parallele zur Freud'schen Traumatheorie.⁴⁹ Warburg hinterließ keine umfassenden theoretischen Schriften, wodurch in seiner Arbeitsweise konsequent die materiellen Aspekte der Kultur in den Fokus rücken.⁵⁰

Für Assmann stellt die Herausbildung kollektiver Identität eine zentrale Funktion des kollektiven Gedächtnisses dar. Diese Eigenschaft bezeichnet er als ‚Identitätskonkretheit‘. Das Zusammenleben in einer gemeinsamen symbolisch angereicherten Welt bilde hierbei lediglich eine Grundvoraussetzung, des Weiteren sei es notwendig, dass man sich dieser auch bewusst werde und an ihr partizipiere.⁵¹ Aus dem hieraus resultierenden Gruppenbewusstsein ergebe sich eine Trennung zwischen der eigenen Gruppe und dem Fremden. Wobei, unterstützt durch gemeinsame Erinnerungen, die Differenz nach außen betont wird, während man für die eigene Gruppe Homogenität beansprucht. Das kulturelle Gedächtnis zeichne sich darüber hinaus durch Geformtheit der Wissensinhalte aus, was aus der Mediengebundenheit des kulturellen Gedächtnisses resultiere. Jan Assmann betont hierbei die normative Funktion des kulturellen Gedächtnisses. Für ihn gehe kollektive Identität mit einer klaren Werteperspektive einher, die durch hierarchische Strukturen bestimmt werde. Diese Strukturen übernehmen in der Folge eine wichtige Funktion in der Sozialisation neuer bzw. heranwachsender Mitglieder einer Gruppe und gleichzeitig werden dadurch die Handlungsräume aller Mitglieder festgelegt.⁵²

Aleida Assmann erweitert die Theorie des kulturellen Gedächtnisses um die Begriffe des Funktions- und Speichergedächtnisses. Diese Unterscheidung basiert auf der Annahme, dass neben dem einer Kultur geläufigen Wissen weitere Wissensbestände existieren, auf die kein unmittelbarer Zugriff mehr möglich ist und die sich archiviert in einem Zustand der Latenz befinden.⁵³ Diese scheinbar vergessenen Wissensinhalte befinden sich im Speichergedächtnis. Dort werden sie zwangsläufig, durch fehlende Vergegenwärtigung bzw. durch fehlenden Gebrauch, immer unverständlicher und fremder. Im Funktionsgedächtnis hingegen sind Wissensinhalte vor kontinuierlicher Verfremdung geschützt, denn sie haben einen Prozess der Kanonisierung durchlaufen und dadurch Anspruch auf aktive Beschäftigung mit ihnen erworben.⁵⁴ Das Funktionsgedächtnis ist auch jener Teil des kollektiven

48 Assmann, „Erinnern, um dazuzugehören“, S. 61.

49 Ebd.

50 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 16.

51 Ebd., S. 106.

52 Vgl. Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 11–16.

53 Assmann, „Nietzsche und das kulturelle Gedächtnis“, S. 85.

54 Ebd. S. 86.

Gedächtnisses, in dem sich die kollektive Identität konstruiert, denn hier ist jenes Wissen gespeichert, auf das bei der Rekonstruktion der Vergangenheit zurückgegriffen wird. Die Unterscheidung zwischen Funktions- und Speichergedächtnisses ist allerdings nicht als strikte Trennung zu verstehen, sondern gleiche mehr einer Membran. Jederzeit können Inhalte aus dem Speichergedächtnis wiederentdeckt und ins Funktionsgedächtnis aufgenommen werden. Diese Reaktivierung von vergessenen Gedächtnisinhalten wird bei Renate Lachmann als „Resemiotifizierung kultureller Zeichen“⁵⁵ bezeichnet. Dieser Prozess spiegelt die komplementäre Struktur unseres Gedächtnisses wider, die wie bereits Nietzsche feststellte, auf dem Spannungsverhältnis zwischen Erinnern und Vergessen beruht. Denn vieles, was wir vergessen haben, ist nicht für immer verloren, sondern nur zeitweise nicht in aktiver Form in unserem Bewusstsein auffindbar.⁵⁶ Mit dieser weiteren Differenzierung des kulturellen Gedächtnisses stellt Aleida Assmann zudem eine Verbindung zur psychoanalytischen Theorie des kollektiven Unbewusstseins her.⁵⁷

2.2.2 Narrative Konstruktion kollektiver Identität

Narrative Theorien der Identität verstehen Erzählungen als einen kulturellen Prozess, denn Individuen wie auch Kollektive versuchen ihnen Widerfahrendes dadurch Sinn zu geben, indem sie vergangene Ereignisse in Narrativen verarbeiten.⁵⁸ Für Margaret Somers entsteht narrative Identität in der Verbindung von isolierten Ereignissen zu einem zusammenhängenden Narrativ, das aus symbolischen, institutionellen und materiellen Praktiken besteht und sozialen Beziehungen ermöglicht.⁵⁹ Durch Narrative können Ereignisse sowohl zeitlich als auch räumlich in Relation zu anderen Ereignissen gesetzt werden, wodurch ihnen eine gemeinsame übergeordnete Bedeutung verliehen werden kann. In solchen narrativen Verbindungen werden einzelne Ereignisse zu Episoden, wobei diese nicht mehr in einer streng chronologischen Reihung folgen müssen, sondern auch in bedeutungsbezogenem Ablauf aufeinander verweisen können. Somers bezeichnet diesen Vorgang als *causal Emplotment*.⁶⁰ Der Begriff des *Emplotments* wurde durch den Historiker Hayden White geprägt und geht mit der

55 Renate Lachmann, „Kultursemiotischer Prospekt“, in: Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate (Hrsg.), *Memoria. Erinnern und Vergessen*, München: Fink 1993, S. 17.

56 Assmann, „Nietzsche und das kulturelle Gedächtnis“, S. 85.

57 Frank / Rippl, „Arbeit am Gedächtnis. Zur Einführung“, S. 23.

58 Margaret R. Somers, „The Narrative Constitution of Identity. A Relational and Network Approach“, in: *Theory and Society* 23/5 (1994), S. 614.

59 Somers, „The Narrative Constitution of Identity“, S. 616.

60 Ebd.

grundlegenden Annahme einher, dass historische Ereignisse als Erzählungen rekonstruiert werden. *Das Emplotment* dient hierbei als strukturelles Element, um aus einer Vielzahl an historischen Ereignissen eine sinnvolle, auf die Gegenwart ausgerichtete, Geschichte zu konstruieren. White spricht von einer „Fiktion des Faktischen“ und relativiert dadurch die scharfe Grenze zwischen Geschichtsschreibung und Literatur bzw. in einem weiter gefassten Sinn, jeder Form der künstlerischen Produktion.⁶¹

Auch im kulturellen Gedächtnis verwischt die klare Trennung zwischen Erinnerung, Geschichte und Erzählung, an deren Stelle der Mythos rückt.⁶² Als Narrativ betrachtet handelt es sich beim Mythos um eine Erzählung, die kulturelles Wissen enthält, ohne dabei einen bestimmten Bezug zu einer zeitlichen Ebene zu besitzen.⁶³ Für Müller-Funk überschneiden sich traditionelle Mythen und moderne nationale Narrative darin, dass beide die Gesellschaft als virtuellen Leib konstruieren würden.⁶⁴ Eine Gemeinschaft beschränkt sich dabei auf wenige zentrale Narrative, die für einen bedeutenden Anteil der Mitglieder einen gemeinsamen Bezugspunkt bilden. Dabei können auch individuelle Narrative in die Gesamterzählung aufgenommen werden, allerdings stets unter Abgleich der gesamtgesellschaftlichen Erzählung.⁶⁵ Diese Art der übergeordneten Narrativen wird als Metanarrative bezeichnet und funktioniert nur, wenn sie einer intuitiven Logik folgen und auf zeitlicher, räumlicher und relationaler Ebene operieren.⁶⁶ Hinsichtlich der zeitlichen Ebene müssen Metanarrative affirmativ zur imaginierten Vergangenheit einer Gemeinschaft stehen, dabei aber ebenso eine Perspektive für die gemeinsame Zukunft bereithalten.⁶⁷ In der Funktionalisierung zeitlicher Räume ergebe sich laut Wolfgang Müller-Fink eine Überschneidung zwischen erinnerungsbzogener Narratologie und kollektivem Gedächtnis, weswegen es sich anbieten würde, um den vielschichtigen Begriff der kollektiven Identität besser abbilden zu können, beide Konzepte zusammenzuführen.⁶⁸ Denn alle Formen des kollektiven Gedächtnisses basieren „explizit oder implizit auf retrospektiven, das heißt zeitverschobenen Narrativen [...], die den unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zu überwinden versuchen.“⁶⁹ Der Prozess der Vergegenwärtigung von

61 Website des Seminars für deutsche Philologie der Universität Göttingen, <http://www.literaturtheorie.uni-goettingen.de//keyword/Emplotment>, Zugriff: 07.01.2023.

62 Frank / Rippl, „Arbeit am Gedächtnis. Zur Einführung“, S. 19.

63 Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 262.

64 Ebd.

65 Somers, „The Narrative Constitution of Identity“, S. 618.

66 Grzegorz Adamczyk / Peter Gostmann, Zur Konstruktion kollektiver Identität im polnischen Parlament, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag Wiesbaden 2007, S. 15.

67 Somers, „The Narrative Constitution of Identity“, S. 619.

68 Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 251.

69 Ebd., S. 251.

Vergangenem kann demnach als narrativer Vorgang verstanden werden, bei dem versucht wird, zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit eine Brücke zu schlagen. Für Müller-Fink konstruiert sich Identität in eben diesem Spannungsfeld.⁷⁰ Letztlich muss ein kollektiv funktionierendes Narrativ die Relationen der Mitglieder einer Gemeinschaft zueinander vermitteln, sowohl innerhalb der Gemeinschaft als auch in Abgrenzung zu anderen Gemeinschaften. Verändert sich einer der drei Aspekte des Narratives, verliert das gesamte Narrativ ähnlich wie bei kollektiver Identität an Relevanz und normativem Anspruch. In diesem Fall bedarf es einer Neuausrichtung, einer Reparatur am Gedächtnis, damit die gemeinsame Identität fortgesetzt werden kann.⁷¹

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Erzählung und Erinnerung liegt in der Mediengebundenheit beider Identitätsmechanismen. Laut Müller-Fink ist in Medien, die eine kollektive Erinnerung bewahren, immer auch eine bestimmte Erzählzeit eingeschrieben. Medien geben dabei nicht bloß den Inhalt von Narrativen wieder, sondern können diesen auf unterschiedlichste Weise repräsentieren und damit Identität in narrativen Strukturen verankern. Erzählen und Erinnern werden als zwei gleichberechtigte Aspekte desselben kulturellen Prozesses, der Konstruktion kollektiver Identität, angesehen.⁷²

2.4 Kollektive Identität und (Inter-)Medialität

Für den Prozess des kulturellen Erinnerns braucht es ein Kommunikationsmedium, denn nur durch die Transformation eines Wissensinhaltes in ein adäquates Medium können die Erinnerungen aus dem individuellen Gedächtnis in das kollektive Gedächtnis übergehen. Für Astrid Erll stellt die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses daher primär eine Medientheorie dar, die Identität und weitere kultursoziologische Aspekte anhand von medientheoretischen Fragestellungen perspektiviert.⁷³ Primäre Medien, in denen Erinnerungen kollektiviert werden, sind Sprache und Schrift, jedoch können auch andere Formen der Kommunikation, wie beispielsweise visuelle und performative, alleine oder in intermedialer Verflechtung Teil des Identitätsprozesses werden.⁷⁴ Harald Welzer weist darauf hin, dass

70 Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 251.

71 Adamczyk / Gostmann, *Zur Konstruktion kollektiver Identität*, S. 15.

72 Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 252.

73 Astrid Erll, „Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung“, in: Frank, Michael C. / Rippl, Gabriele (Hrsg.), *Arbeit am Gedächtnis*, Paderborn: Willhelm Fink 2007, S. 87.

74 Melanie Unseld, „Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Überlegungen.“ in: Nieper, Lena / Schmitz, Julian (Hrsg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis - Geschichte - Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2016. S. 29.

kulturelle Erzeugnisse ebenfalls als Medien im Identitätsprozess verstanden werden können, da diese eine ausgeprägte zeitliche Dimension besitzen und damit inhärent auf Vergangenes verweisen bzw. historische Konstruktionen oder Lesarten der Vergangenheit transportieren.⁷⁵

Bereits bei Platon findet sich Reflexionen zur wechselseitigen Beziehung von Kunst und Identität. Für Platon entwickle Kunst eine de-identifikatorische Wirkung, die sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene stattfindet. In *Politeia* beschreibt Platon die ästhetische Erfahrung dahingehend als potenzielle Gefahr für die Identität. Kunst stelle nämlich aufgrund ihres mimetischen Charakters lediglich eine Nachahmung einer ohnehin nicht mit den Sinnen erfassbaren, unveränderlichen Idee dar und nehme folglich einen niedrigen ontologischen Status des dritten Ranges ein.⁷⁶ Ebenfalls als problematisch bewertet Platon die Position des Künstlers, denn dieser unterminiert, indem er eine fiktive oder reale, in jedem Fall allerdings andere Person verkörpere, die soziale Ordnung.⁷⁷ Die Verquickung von Kunst und Mimesis findet sich auch in Adornos unvollendetem Werk *Ästhetische Theorie*, in dem er Kunst als „Zuflucht des mimetischen Verhaltens“⁷⁸ definiert. Aufgrund des mimetischen Charakters der Kunst, der dem Rationalen gegenüberstehe, widersetze sie sich hermeneutischen Verfahren. Diesbezüglich spricht Adorno vom „Rätselcharakter“⁷⁹ der Kunst.

Ähnlich wie bei Platon beschreibt auch Nietzsche die ästhetische Erfahrung in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als eine der de-Identifikation, sieht darin jedoch eine positive Eigenschaft der Kunst. Nietzsche verknüpft Musik mit dem Ritual, indem er den Kult des Dionysos als Ausgangspunkt der europäischen Kunst und das Archaische als Quelle der schöpferischen Erneuerung versteht.⁸⁰ In der Verbindung von Musik und Ritual zeigt sich ein performativer Mechanismus kollektiver Identität. Wiederkehrende Rituale sind für das kulturelle Gedächtnis von grundlegender Bedeutung, da durch sie Erinnerungen „frisch“ gehalten werden. Das Ritual selbst kann als demonstrativer Akt der Wiederholung beschrieben werden, wobei das Zusammenspiel zwischen Symbolischen und Körperlichen inszeniert wird.⁸¹ Musik nimmt im Ritual, entweder alleine oder in Verbindung mit anderen Kommunikationsmedien, verschiedene Funktionen ein: Zum einen bietet die Musik einen

75 Harald Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis*, S. 50.

76 Swen Stein, „Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos“ in: *Kunsttexte* 4/1 (2008), S. 1.

77 Celestini, „Musik und kollektive Identitäten“, S. 322.

78 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2021. S. 86.

79 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 182.

80 Jan Assmann, „Das kulturelle Gedächtnis des Sacre du printemps. Über Archaische und Moderne“, in: Nieper, Lena / Schmitz, Julian (Hrsg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis - Geschichte - Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2016 (Musik und Klangkultur 17) S. 90.

81 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1992. S. 21.

gewissen zeitlichen, strukturierten Rahmen und kann als Mittel der Intensivierung entsprechende Stellen des Rituals hervorheben. Zum anderen kann Musik bestimmten Personen oder symbolischen Handlungen eine wiedererkennbare Charakteristik verleihen und damit ihre Bedeutung im Ritual betonen.⁸² Eine weitere bedeutende Eigenschaft von Musik im Ritual ist, dass sie durch ihr innewohnendes partizipatives Element dem Zuhörer ein Identifikationsangebot mit der Gemeinschaft (die das Ritual inszeniert) macht.⁸³ Pierre Bourdieu konnte in seiner Theorie des sozialen Handelns zeigen, dass sich Gemeinschaften durch sowohl verbale als auch nonverbale, ritualisierte Kommunikation bilden. Diese Form des Rituals bestehe auch in einer modernen Gesellschaft weiter und trägt zur Bildung kollektiver Identität bei.⁸⁴ Musik für sich, die aus ihrem performativen Kontext herausgelöst wurde, besitzt hingegen nicht mehr die Eigenschaften eines Rituals. Als Kommunikationsmedium im kollektiven Gedächtnis besitzt Musik jedoch eine weitere Möglichkeit, Teil des kollektiven Identitätsprozesses zu sein.

2.4.1 Musik als Erinnerungsmedium

Aus Perspektive der Medientheorie betrachtet, lässt sich Musik im Allgemeinen mit anderen performativen Kunstformen vergleichen. Diese zeichnet aus, dass sie, um für Erinnerungsprozesse des Gedächtnisses haltbar gemacht zu werden, ein externes Trägermedium benötigen.⁸⁵ Für die Musik geschieht dies in Notenschrift und Notendruck, Medien, die laut Melanie Unseld als „Erinnerungsmedien par excellence“⁸⁶ bezeichnet werden können. Mit der Notenschrift wird imaginierte bzw. improvisierte Musik in ein semiotisches System übertragen und erreicht dadurch Reproduzierbarkeit. Dieser Vorgang führt jedoch zwangsläufig zur Reduktion, denn nicht alle musikalischen Parameter können hierbei erfasst werden.⁸⁷ Seit der Erfindung mechanischer Tonspeichersysteme kann Musik ohne manuelle Transkription haltbar gemacht werden. Dennoch stellen Aufnahmen eine reduzierte Version der eigentlichen Aufführung dar, wobei diese nun nach Belieben dupliziert werden können⁸⁸

82 Golo Föllmer, „Zum Verhältnis von Musik, Ritual und Medien“, in: Fahlenbrach, Kathrin / Brück, Ingrid / Bartsch, Anne (Hrsg.), *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 258.

83 Nikolaus Schneider, „Musik und Ritual. Überlegungen zu einer ritualtheoretischen Beschreibung musikalischer Aufführungen“ in: *Musik & Ästhetik* 36/9 (2005), S. 11.

84 Christoph Wulf, *Zur Genese des Sozialen. Mimesis - Performativität – Ritual*, Bielefeld: transcript 2005. S. 15.

85 Unseld, „Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung“, S. 29.

86 Ebd., S. 31.

87 Ebd., S. 36.

88 Ebd.

Auf die musikalische Form bezogen, unterscheidet Jan Assmann zwischen intratextuellen und extratextuellen Erinnerungen.⁸⁹ Unter einer intratextuellen Erinnerung ist hierbei jene Zeitstruktur gemeint, die aus motivisch-thematischer Arbeit entsteht und sich durch eine Abfolge verschiedener Erinnerungsmotive (bei Eduard Hanslick findet sich auch der Begriff des Gedächtnismotivs)⁹⁰ konstruiert. Laut Assmann ergebe sich hieraus ein werkimmanentes Gedächtnis, das in „innerer Semiose“⁹¹ bzw. in einem semantischen Netz aus Vor- und Rückverweisen die Erinnerung und Identität eines Werkes konstituiert.⁹² Adorno bespricht in *Philosophie der neuen Musik* das musikalische Motiv in seiner Erinnerungsfunktion, um eben gerade das Fehlen dieser Form der Identitätsbildung in Strawinskys Musik zu kritisieren:

„Der Begriff der dynamischen musikalischen Form, welcher die abendländische Musik von der Mannheimer bis zur gegenwärtigen Wiener Schule beherrscht, setzt eben das als identisches, geprägtes festgehaltene, ob auch unendlich kleine Motiv voraus. Seine Auflösung und Variation konstituiert sich einzig gegenüber dem in Erinnerung bleibend Bewahrten.“⁹³

Auch Unseld weist auf die essenzielle Rolle des erinnernden Hörens für das Erkennen musikalischer Formen hin. Durchführung und Reprise würden ohne eine vorangegangene (erkennbare) Exposition ihre Funktion verlieren; jegliche Art der Variation stützt sich auf die Erinnerung an ein vorangestelltes Ausgangsthema.⁹⁴

Abseits intratextueller Erinnerungsstrukturen besteht darüber hinaus die Möglichkeit, auf Bedeutungsinhalte außerhalb des eigentlichen Musikwerkes zu verweisen. Für diese Form der Erinnerung schlägt Assmann die Begriffe Pathosformel, Figuren und Klangsymbole vor. Diese besitzen nun, im Unterschied zu werkgebundenen Erinnerungsmotiven, eine semiotische Struktur, die über das Musikstück hinaus auf kulturell geformte Inhalte eines kollektiven Gedächtnisses Bezug nehmen kann.⁹⁵ Mit dem Begriff der Pathosformel, die Assmann als „besonders prägnante Elemente oder Formulierungen“⁹⁶ des musikalischen Ausdrucks definiert, bezieht er sich auf den wortgleichen Begriff Warburgs, für dessen Anwendbarkeit im musikalischen Kontext er sich ausspricht. Dies erscheint dahingehend

89 Jan Assmann, „Pathosformeln, Figuren und Erinnerungsmotive in Mozarts Zauberflöte“, in: Herbert Lachmayer (Hrsg.), Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Ostfildern: 2006, S. 781.

90 Joachim Veit, Art. „Leitmotiv“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49299>, Zugriff am 29.05.23.

91 Jan Assmann, „Das kulturelle Gedächtnis des Sacre du printemps“, S. 93.

92 Ebd., S. 94.

93 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 131.

94 Unseld, „Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft“, S. 281.

95 Assmann, „Pathosformeln, Figuren und Erinnerungsmotive in Mozarts Zauberflöte“, S. 783.

96 Ebd., S. 781.

kohärent, bedenkt man, dass Warburg sich während seiner Studien zum Nachleben der Antike in der Frührenaissance intensiv mit der Entstehungsgeschichte der Florentiner Oper beschäftigte.⁹⁷ In seiner ersten zusammenhängenden Arbeit, der Dissertation *Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘* (1893), betont Warburg den Aspekt der Wiederbelebung innerhalb der Aufführungskultur der Renaissance, welche zusammen mit dem ‚bewegtem Beiwerk‘ (wehende Haarpracht, flatternde Gewänder etc.) und den erregten Gebärden die Grundlage der Pathosformel bilden.⁹⁸ Während die Übertragung aus der poetischen Ekphrasis (der literarisch-differenzierten Bildbeschreibung) in die Bildsprache der Gemälde pathetische Gebärden der Figuren erzeuge, ist es für das Musiktheater die Übertragung der dramatischen Affekte auf das Zusammenspiel von Musik und Wort, die das Moment der Wiederbelebung hervorbringen lasse.⁹⁹ Mit dem Begriff der Pathosformel bzw. im weiteren Sinne als wiederbelebte Affektformen der Vergangenheit verstanden, lassen sich einerseits extratextuelle Verweise zu kulturellen Erinnerungen präziser darlegen wie auch mediale Analogien zwischen den auf den ersten Blick konträr positionierten Künsten Malerei und Musik hinsichtlich literarischer Bezugnahmen besser beschreiben.¹⁰⁰ Bereits Sigmund Freud wies auf einen mit dem Affekt verbundenen psychologischen Prozess hin, der jenseits bewusster Vorgänge stattfindet und ein Element der Bedeutungs- und Identitätsbildung darstellt.¹⁰¹

Mediale Interdependenzen zwischen Musik, Bild und Text prägten den musikästhetischen Diskurs des 19. Jh. in Form der Debatte zwischen absoluter Programm- und absoluter Musik. Folgende Passage aus Robert Schumanns 1835 erschienener Rezension der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz stellt ein bedeutendes Dokument für die Programmmusik dar und zeigt die Vorstellung einer unbewusst wirkenden imaginativen Kraft der Musik:

„Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können.“¹⁰²

97 Vgl. Siegrid Weigel, „Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel“, in: *KulturPoetik* 6/2 (2006), S. 234–253.

98 Weigel, „Pathosformel und Oper“, S. 244.

99 Ebd., S. 248–249.

100 Klaus Krüger, „Imaginieren der Evokation. Gemalte Musik“, in: Oy-Marra, Elisabeth / Pietschmann, Klaus / Wedekind, Gregor u.a. (Hrsg.): *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 198.

101 Michael Hoff, „Die Kultur der Affekte: Ein historischer Abriss“ in: Krause-Wahl, Antje / Oehlschlägel, Heike / Wiemer, Serjoscha (Hrsg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 25.

102 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Georg Wigand 1854, S. 143.

Laut Arne Stollberg äußert sich in diesem Kommentar Schumanns ein gewandeltes Verständnis des Zusammenspiels von Malerei und Musik. Hatten im 19. Jh. im Sinne einer ‚Tonmalerei‘ die malerischen Momente der Musik als unmittelbare Nachahmung der Natur gegolten, trete bei Schumann an deren Stelle ein statisches Bild, das im Verlauf des Musikstückes sukzessive schärfer gestochen zum Vorschein komme.¹⁰³ An die Stelle der Imitation trete demzufolge die Imagination bzw. die Vision. Den Begriff einer Vision benützte auch Franz Liszt, bei dessen Verständnis von Programmmusik sich der von Schumann beschriebene Prozess ins Gegenteil umkehrt. Liszt sei es darum gegangen, von der Bildvision zur Klangvision zu gelangen, was eine Festlegung ersterer in Form eines ausformulierten Programms bedingte.¹⁰⁴ Für Stollberg stellt sich insbesondere in Bezug auf die Gattungsbezeichnung als sinfonische Dichtung (und eben nicht als sinfonisches Gemälde) deshalb die Frage, ob die Narrativierung der visuellen Ebene nicht eine Notwendigkeit darstelle, um aus der Statik des Bildes den Zeitverlauf eines musikalischen Prozesses gewinnen zu können.¹⁰⁵

Dahingehend stellt sich die Frage nach dem hermeneutischen Potenzial, das aus der Analyse musikalisch-narrativer Strukturen (die jedoch keineswegs auf die Programmmusik des 19. Jh. beschränkt bleiben muss) erwächst. In der Musikwissenschaft wird diese Debatte spätestens seit dem *narrative turn* der Geisteswissenschaften kontrovers diskutiert und infolgedessen haben sich diverse Ansätze entwickelt.¹⁰⁶ In der Tradition einer strukturalistischen Forschungsrichtung wurde versucht, archetypische Plots aus dem sinfonischen Repertoire des 19. Jh. zu destillieren. Des Weiteren erwies sich ein Vergleich von Roman und Sinfonie als gangbares Mittel, sich parallel entwickelnde kulturelle Paradigma beider Gattungen aufzuzeigen.¹⁰⁷ Verbindend hinter diesen Ansätzen steht die Annahme, dass durch musikalische Erzählung Akkulturation stattfinden würde.¹⁰⁸ Eine weitere Methode, die der klassischen Narratologie zugeordnet werden kann, stellt die Analyse der Zeitgestaltung eines Narratives dar. Hierbei ist sowohl die Reihenfolge als auch die kausale Verbindung zwischen einzelnen Ereignissen von Interesse. Diese können entweder chronologisch oder unterbrochen durch beispielsweise Erinnerungen anachronisch verlaufen. Des Weiteren kann

103 Arne Stollberg, „Meteorisches und Solarisches Licht. Visualität als Formprinzip in Franz Liszts Hunnenschlacht“, in: Oy-Marra, Elisabeth / Pietschmann, Klaus / Wedekind, Gregor u.a. (Hrsg.): *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018. S. 280.

104 Stollberg, „Meteorisches und Solarisches Licht“, S. 287.

105 Ebd., S. 284.

106 Vgl. Birgit Lodes, „Musik und Narrativität“, in: S. 369.

107 Birgit Lodes, „Musik und Narrativität“, S. 369.

108 Ebd., S. 370.

die Zeit der Erzählung hin auf Zeitraffung oder Zeitdehnungen untersucht werden. In dem Verständnis der postklassischen Narratologie wird Narrativität jedoch nicht mehr als inhärente Eigenschaft des Texts betrachtet, sondern als ein Attribut, das dem Text vonseiten des Lesers auferlegt wird, der den Text als Erzählung interpretiert und somit den Text selbst narrativiert.¹⁰⁹ Inwieweit sich diese Termini aus der Erzähltheorie auf musikalische Kontexte applizieren lassen, bleibt jedoch Inhalt fachlicher Debatten.¹¹⁰ In umgekehrter Weise stützt sich die Erzähltheorie auch auf musikalische Fachbegriffe, insbesondere auf das Motiv, das laut Boris Tomaševskij in einem Text für „die kleinste, elementare Einheit der Handlung“¹¹¹ stehe.

109 Karl Katschtaler, *Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2021, S. 16–17.

110 Birgit Lodes, „Musik und Narrativität“, S. 369.

111 MartÍnz / Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 115.

3. Spanische Identitätsdiskurse des 19. Jahrhunderts

Beschäftigt man sich mit der kollektiven Identität Spaniens, fallen wesentliche historische Referenzpunkte ins Auge, um die sich insbesondere seit dem 19. Jahrhundert nationale Narrative gebildet haben. Diese Ereignisse stellen in ihrer rekonstruktiven Interpretation bis heute eine Grundstruktur des spanischen Funktionsgedächtnisses dar und sollten deshalb laut José Álvarez Junco bei jeder Auseinandersetzung mit dem Entstehungsprozess spanischer Identität berücksichtigt werden.¹¹²

Spanien stellt eine der ältesten politischen Einheiten Europas dar und kann als solche auf eine kontinuierliche Geschichte verweisen, die bis in die Zeit des Abschlusses der *Reconquista* zurückreicht.¹¹³ Durch die *Reyes Católicos* Isabella I. von Kastilien und Ferdinand II. von Aragón, die ihre Königreiche in einer Personalunion zusammengeschlossen hatten, endete mit der Eroberung Granadas 1492 die über siebenhundert Jahre anhaltende Präsenz muslimischer Herrscher auf der Iberischen Halbinsel. Im selben Jahr erhielt Cristóbal Colón (Christoph Kolumbus), der sich mutmaßlich während der Kapitulation des Emirs von Granada am königlichen Hof aufhielt, mit den *Capitulaciones de Santa Fe* eine Unterstützungserklärung der spanischen Krone „mercaderias, siquiere sean perlas, piedras preciosas, oro, plata, specieria, e otras qualesquiere cosas e mercaderias de qualquiere specie [...]“¹¹⁴ (Marktgüter, seien es Perlen, Edelsteine, Gold, Silber, Gewürze oder andere Dinge und Güter jedweder Art [...]) unter Steuerpflicht zu handeln sowie unter den anzutreffenden fremden Völkern den katholischen Glauben zu verbreiten.¹¹⁵ Die *Reconquista* Spaniens und die *Conquista* Amerikas reihen sich in die Ideologie des christlichen Kreuzzuggedankens ein. Zusammen mit dem Selbstverständnis Spaniens als Schutzmacht des Katholizismus und der Ablehnung der Reformation bilden diese die ältesten und wirkungsvollsten Grundpfeiler der nationalen Identität Spaniens.¹¹⁶ Spätestens mit der politischen Konsolidierung der iberischen Königreiche sowie der kastilischen Kolonialgebiete unter Karl V. lässt sich laut Álvarez von

112 José Álvarez Junco, „The Formation of Spanish Identity and its Adaptation to the Age of Nations“, in: *History and Memory* 14/1 (2002), S. 13.

113 Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 13.

114 Archivo de la Corona de Aragón, „Capitulaciones de Santa Fe. 1492.“, in: *Website Gobierno de España Ministerio de Cultura y Deporte*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/registro-memoria-unesco/2009.html>, Zugriff: 06.04.2023.

115 Vgl. Javier Krauel, *Imperial Emotions. Cultural Responses to Myths of Empire in Fin-de-Siècle Spain*, Liverpool: Liverpool University Press 2013. S. 43–46.

116 Antonia Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft als Erlebnis- und Verhandlungsraum der spanischen Identität. Erinnerungspolitik bei Azorín, Antonio Machado und Miguel de Unamuno*, Dissertation Universität Regensburg 2008, S. 39.

einer kollektiven Identität sprechen, die als spanisch bezeichnet werden kann.¹¹⁷ Das sich an die Herrschaft Karl V. anschließende *Siglo de Oro* bildet in seinem kulturellen Reichtum, aus der Perspektive des späten 19. Jh., einen wichtigen historischen Bezugspunkt für die Rekonstruktion kollektiver Identität.¹¹⁸

Als Zäsur in der Geschichte der spanischen Identität gelten die napoleonischen Kriege auf der Iberischen Halbinsel und die daraus resultierenden politischen Reaktionen innerhalb Spaniens. Aufgrund der schwach ausgeprägten innerstaatlichen Strukturen bildete sich, trotz der offiziellen Inthronisierung Joseph Bonapartes, ein von der breiten Masse getragener Aufstand. Dieser als Kleinkrieg (Guerilla) geführte Abwehrkampf gegen eine äußere Bedrohung war in der Lage, ein tiefes, emotionales Gemeinschaftsgefühl zu stiften.¹¹⁹ Neben den antifranzösischen Ressentiments wurde der spanische Widerstand durch antimonarchistische und republikanische Ideen getragen, denn man fühlte sich durch die Delegation des Throns an Napoleons Bruder, von den adligen Eliten an den Feind verraten.¹²⁰ In Protest gegen die in den Machtbereich Napoleons geratene spanische Zentralregierung wurde 1808 in Aranjuez die *Junta Suprema Central* gebildet. Die Gegenregierung erkannte den Machtwechsel in Madrid nicht an und berief für den 1. Januar 1810 die *Cortes de Cádiz* ein. Die dort von Vertretern aus den spanischen Regionen und den Kolonialgebieten erarbeitete Verfassung zählt zu den wichtigsten frühen Verfassungen Europas, laut Álvarez stellt sie zweifellos die fortschrittlichste Verfassung ihrer Zeit dar.¹²¹ Die Verfassung von Cadix kann als Ausgangspunkt der modernen nationalen Identität Spaniens angesehen werden. Erstmals in der Geschichte Spaniens wird das Volk zum souveränen Träger der Staatsgewalt und kann sich damit am Verhandeln der nationalen Identität beteiligen.¹²² Insgesamt blieb die Verfassung von Cádiz jedoch nur weniger als zwei ganze Jahre in Kraft. Mit der Restauration der Herrschaft von Ferdinand VII. 1814 wurde das erste liberale Experiment Spaniens vorerst wieder für beendet erklärt.¹²³ Dennoch behält die Verfassung von Cádiz ihre politische Bedeutung, wird zweimal wieder in Kraft gesetzt (von 1820 bis 1823 und von 1836 bis 1837) und zum Teil wortgetreu in spätere Verfassungen übernommen.¹²⁴

117 Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 15.

118 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 141.

119 Henry Kamen, *La invención de España. Leyendas e ilusiones que han construido la realidad española*, Barcelona 2020. S. 262.

120 Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 17.

121 Marieta Cantos Casenave / Daniel Muñoz Sempere, „Spaniards on the Margins“, in: Dies. (Hrsg.) *Otherness and National Identity in 19th-Century Spanish Literature*, Leiden / Boston: Brill 2022 (Foro Hispánico 69) S. 2.

122 Cantos / Muñoz, „Spaniards on the Margins“, S. 2.

123 Ebd., S. 2.

124 Ebd., S. 8.

Der Aufstand gegen die napoleonischen Truppen wird zum Ausgangspunkt eines Nationalisierungsprozesses im modernen Sinne. Dieser erreichte laut Álvarez um 1830, nach den Unabhängigkeitskriegen der spanischen Kolonialgebiete, einen Höhepunkt.¹²⁵ Um die Einheit der Gesellschaft in den napoleonischen Kriegen zu betonen, wurde dieser rückbezüglich in *Guerra de la Independencia Española* umbenannt, für die Märtyrer des Konflikts wurden Gedenkkorte geschaffen (*Monumento a los Caídos por España in Madrid*) und der 2. Mai, jener Tag der ersten Aufstände gegen die von Napoleon eingesetzte Regierung, wurde in den Rang eines nationalen Feiertags gehoben.¹²⁶

3.2 kollektive Identität Spaniens zwischen Selbstbild und fremdem Blick

Nach den napoleonischen Kriegen auf der iberischen Halbinsel erfuhr das Image Spaniens im Ausland eine Revision. Zum einen erreichten von Kriegsveteranen gekaufte, geplünderte oder anders erworbene kulturelle Güter in großen Stückzahlen die europäischen Hauptstädte, was zu einer Entdeckung der Künstler des *Siglo del Oro* und vermehrtem Interesse und Nachfrage an Werken von Velázquez, El Greco und Murillo führte.¹²⁷ Andererseits nützten europäische Reisende den Frieden nach dem Wiener Kongress für Expeditionen in weniger bekannte Gebiete, wobei sie ihre Eindrücke in Form von Reiseliteratur zurück in ihre Heimatländer brachten.¹²⁸ Literarische Impressionen wie die *Alhambra Tales* des amerikanischen Schriftstellers Washington Irving oder Théophile Gautiers fantasievolle *Voyage En Espagne* trugen ab den 1840er Jahren dazu bei, ein neues Bild Spaniens entstehen zu lassen. Das Bild eines Volkes voller Mut und Leidenschaft, welches als Lokalkolorit von Prosper Mérimées Novelle *Carmen* (Vorlage zur gleichnamigen Oper des niemals nach Spanien gereisten Georges Bizet) diente.¹²⁹ Spanien bot nun auch eine mögliche Destination europäischer Konzertpianisten. Einer der ersten und bekanntesten unter ihnen war Franz Liszt, der seine Tour im Winter 1844 auf Einladung des *Liceo Artistico y Literario* in Madrid begann und in den in den folgenden fünf Monaten weitere spanische Städte besuchte. Seine Eindrücke verarbeitete Liszt musikalisch zu zwei Klavierwerken: die *Rhapsodie espagnole* S. 254 und die etwas weniger bekannte, posthum erschienene, *Große Konzertfantasie über spanische Weisen* S. 253. Nach Liszt bereisten weitere Klaviervirtuosen die iberische Halbinsel:

125 Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 18.

126 Ebd., S. 19.

127 Ebd., S. 18.

128 Vgl. Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 151–162.

129 Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 19.

Sigismund Thalberg kam 1848, Louis Moreau Gottschalk 1851/52 und Henri Herz 1857.¹³⁰

Seit dem 16. Jahrhundert lässt sich, in den reformierten europäischen Königreichen, insbesondere in England, Frankreich und den Niederlanden, die mit Spanien politisch, wirtschaftlich als auch ideell in Konkurrenz standen, eine homogene, politisch geprägte Imagination Spaniens nachweisen.¹³¹ Spanien wurde in propagandistischen Texten als unzivilisiertes, rückständiges und verrohtes Land inszeniert. Für diese antihispanistischen Ressentiments, die bis heute in der historischen Rezeption Spaniens nachwirken, prägte der spanische Soziologe Julián Juderías 1914 den Begriff der *Leyenda negra*.¹³² Auch wenn die romantische Imagination Spaniens idealisierende Tendenzen zeigt, verschwanden die Narrative und Stereotypen nicht, sondern wurden lediglich positiv umgedeutet.¹³³ Die Konquistadoren, Inquisitoren und dekadenten Adligen verwandelten sich in *Guerilleros*, *Bandidos* und *Toreros*, nicht weniger grausam oder fanatisch als ihre Vorgänger, aber nun Teil eines, authentischen Spaniens, das sich durch Tapferkeit, Stolz, Würde und Religiosität auszeichne.¹³⁴ Die spanische Gesellschaft wurde als prämodern wahrgenommen und dementsprechend den bereits industrialisierten Gesellschaften der urbanen Zentren Nordwesteuropas gegenübergestellt. Angesichts des Zerfalls der traditionellen sozialen Hierarchie infolge der industriellen Revolution sah man in Spaniens Landbevölkerung noch jene persönlichen, im positiven Sinne funktionslosen Bindungen erhalten, in denen man eine Loyalität zur eigenen Identität ablas.¹³⁵

Bedingt durch geografische Lage, kulturelle Geschichte und machtpolitischem Gefälle zu Frankreich wurde Spanien im 19. Jahrhundert zur Projektionsfläche im Rahmen des aufkommenden Orientalismus. Die französische Imagination Spaniens, die für andere europäische Länder normative Funktion besaß, konstruierte sich in einem Diskurs, der Gegensätzlichkeiten hervorhebt, simplifiziert und bei der Wahrnehmung des Anderen in einer essentialistischen Auffassung von kollektiver Identität verhaftet bleibt.¹³⁶ Das Sprichwort Afrika beginne hinter den Pyrenäen (Alexandre Dumas zugeschrieben) zeigt die komplexe und widersprüchliche Art des französisch/europäischen Spanienbildes. Spanien wird nicht als südwestlicher Teil Europas wahrgenommen, sondern als eine kulturelle Übergangszone. Marieta Cantos Casenave und Daniel Muñoz Sempere beschreiben die Position Spaniens in

130 Robert Stevenson, „Liszt at Madrid and Lisbon“, in: *The Musical Quarterly* 65/4 (1979), S. 493.

131 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 34.

132 Kamen, *La invención de España*, S. 252.

133 Alvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 19.

134 Ebd., S. 19.

135 Alvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 20.

136 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 41.

der Imagination Europas als „interior other“¹³⁷, als ein Ort, an dem sich das Fremde bzw. Exotische noch in der eigenen Wahrnehmungssphäre offenbart. Auch Edward Said beschreibt das Verhältnis Spaniens zum Orient im Vorwort der spanischen Übersetzung von *Orientalism* als komplexes Phänomen, denn zum Islam herrschte ein langer kultureller Austausch, worin sich Spanien von anderen europäischen Nationen unterscheide.¹³⁸ Obwohl sich spanische Intellektuellen der verengten Wahrnehmung im Ausland bewusst waren, kann auch für Spanien eine teilweise Übernahme orientalistischer Klischees resp. eine eigenständige stereotype Inanspruchnahme islamischer Kunst (Neomudéjarstil) nachgewiesen werden.¹³⁹ Spanien lässt demnach eine gleichzeitige Untersuchung als Objekt sowie als Subjekt des Orientalismus zu. Folgt man Jan Assmans Kernthese, dass die Formierung und Stabilität kollektiver Identitäten auf dem oppositionellen Prinzip bzw. der bewussten Abgrenzung vom Anderen basieren, zeigt sich die problematische Ausgangssituation der spanischen Identitätsbildung. Die von Europa vorgegebene und von Spanien akzeptierte Andersartigkeit setzt ein kontinuierliches Verhandeln virtueller Abgrenzungen voraus, für die Spanien jedoch keinen absoluten Interpretationsanspruch mehr stellen konnte.¹⁴⁰

3.3 Probleme des spanischen Nationalisierungsprozesses

Die Entwicklung des modernen spanischen Nationalstaates wird hinsichtlich anderer europäischer Nationen als verspätet und wenig tiefgreifend charakterisiert.¹⁴¹ Die Gründe hierfür liegen in politischer und wirtschaftlicher Instabilität, die mit schwach ausgeprägten staatlichen Institutionen bzw. in ländlicheren Regionen schlicht mit der Abwesenheit des spanischen Staates einherging.¹⁴² Juan Linz beschreibt das Spanien des 19. Jh. als ein Land, das aufgehört habe, eine traditionelle Gesellschaft zu sein, ohne jedoch die Kraft zu besitzen, eine moderne Gesellschaft zu werden.¹⁴³ Zwar hatte es mit der Verfassung von Cádiz eine umfassende politische Modernisierung gegeben, unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten konnte das Land jedoch nicht mit den Industrienationen Europas gleichziehen.

137 Cantos / Muñoz, „Spaniards on the Margins“, S. 4.

138 Anna McSweeney / Claudia Hopkins, „Editorial: Spain and Orientalism“, in: *Art in Translation* 9/1 (2017), S. 2.

139 McSweeney / Hopkins, „Spain and Orientalism“, S. 3.

140 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 38.

141 Eric Storm, „The problems of the spanish nation-building process around 1900“, in: *National Identities* 6/1 (2004), S. 143.

142 Hans-Jürgen Puhle, „Probleme der spanischen Modernisierung im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* 31 (1994), S. 308.

143 Puhle, „Probleme der spanischen Modernisierung im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 306.

Die Unabhängigkeitserklärungen der amerikanischen Kolonialgebiete mit den sich anschließenden militärischen Interventionen hatten den spanischen Staatshaushalt massiv belastet. Die gemachten Schulden belasteten den öffentlichen Sektor das ganze 19. Jh. hindurch und zeitweise mussten bis zu einem Drittel der verfügbaren finanziellen Mittel für die Tilgung fälliger Zinsen der Staatsanleihen aufgewendet werden.¹⁴⁴ Spanien war in der Folge lediglich in der Lage, kleinere Kolonialkriege zu führen, wovon die meisten zuungunsten Spaniens entschieden wurden.¹⁴⁵ Erst 1890 wurde eine allgemeine Wehrpflicht eingeführt, der man sich jedoch durch das Begleichen eines Geldbetrages entziehen konnte. Der Wehrdienst wurde dadurch beinahe ausschließlich Aufgabe der mittellosen Bevölkerungsschichten. Die spanische Armee konnte deshalb lange kein Gefühl des nationalen Zusammenhalts stiften, wie es in anderen europäischen Ländern der Fall war.¹⁴⁶ Die schlechte Verfassung staatlicher Institutionen zeigte sich besonders deutlich im Bildungsbereich: um 1900 konnten etwa 56 Prozent der erwachsenen Bevölkerung weder lesen noch schreiben. Im Vergleich dazu war der Analphabetismus in Frankreich stark zurückgegangen und lag bei 17 Prozent, in Deutschland, England und den Niederlanden war dieser Wert auf weniger als 3 Prozent gefallen.¹⁴⁷ Der kleinere Kreis an zu erreichbaren Personen verlangsamte die massenhafte Verbreitung von Kommunikationsmedien. Selbst zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Mehrheit der Bevölkerung nicht durch Printmedien zu einer kollektiven Imagination der Nation, wie sie Anderson beschreibt, in der Lage.¹⁴⁸ Durch die unzureichende nationale Vernetzung konnten alte, lokale Identitäten nicht aufgebrochen werden und der Prozess nationaler Mythen- und Symbolbildung verzögerte sich.

Álvarez beschreibt für Spanien einen auffälligen Mangel an nationaler Symbolik und Gedenkmale.¹⁴⁹ Bis 1843 gab es keine einheitliche Nationalflagge und selbst danach wurde diese von den verschiedenen politischen Fraktionen weiterhin infrage gestellt und der eigenen Ideologie entsprechend abgeändert. Erst im 20. Jh. wurde mit dem *Marcha Real* eine Nationalhymne vereinbart, die jedoch bis heute keinen Text verfügt, weswegen über die verbale Ebene keine verbindende Identität gestiftet werden kann.¹⁵⁰ Auch ein Mangel physischer Erinnerungsorte, an denen sich das kulturelle Gedächtnis in seiner materiellen Dimension manifestieren kann, lässt sich im Stadtbild Madrids erkennen. Obwohl sich die

¹⁴⁴ Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 23.

¹⁴⁵ Krauel, *Imperial Emotions*, S. 22.

¹⁴⁶ Storm, „The problems of the Spanish nation-building process around 1900“, S. 144.

¹⁴⁷ Ebd., S. 144.

¹⁴⁸ Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 24.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

Hauptstadt über ihre mittelalterlichen Mauern erweiterte, fehlen Straßen oder Plätze, die an die glorreiche Zeit des *Siglo del Oro* erinnern.¹⁵¹ Abgesehen von Cristóbal Colón (Kolumbus), zu dessen Ehren Ende des 19. Jahrhunderts ein bedeutender Platz eingeweiht wurde, gab es in Madrid wenige Orte, um die für den nationalen Mythos bedeutenden *Conquistadores* Lateinamerikas im kollektiven Gedächtnis zu behalten. Vergleicht man Madrid mit Barcelona, zeigt sich der selbstbewusstere Umgang der Katalanen mit der eigenen Identität. Während in Barcelonas erweitertem Stadtteil *Eixample* die Namen berühmter Personen aus der Blütezeit der katalanischen Kultur die Straßen und Plätze zieren, sind jene in Madrid fast ausschließlich nach heute unbekannten Politikern des 19. Jh. benannt.¹⁵² Im Unterschied zu Frankreich, das unter Napoleon III. eine restaurierte Monarchie mit fulminanten öffentlichen Veranstaltungen und Gedenktagen zu verteidigen versuchte, sah man in Madrid keine Notwendigkeit, seinen Herrschaftsanspruch zu legitimieren.¹⁵³ Vielmehr stellten nationale Ideologien eine direkte Bedrohung dar, denn ein breites Nationalgefühl bot die Gefahr, Keimzelle einer antimonarchistischen Revolution zu werden und wurde deshalb präventiv unterdrückt.¹⁵⁴

Der spanische Nationalisierungsprozess wurde darüber hinaus durch zahlreiche politische Krisen aufgehalten. Zwischen 1814 und 1874 kam es zu zwölf erfolgreichen Putschen, dreimal versank das Land im Bürgerkrieg (Carlistenkriege 1833–1840, 1846–1849 und 1872–1876). Die konkretesten Versuche, eine verbindende nationale Identität zu entwickeln, gingen von liberalen Eliten aus. Für sie hingen der Fortschritt und Wohlstand Spaniens davon ab, republikanische Strukturen zu errichten, die sich an erfolgreicheren europäischen Nationen orientierten.¹⁵⁵ Als Antwort auf den liberal-progressiven Entwurf einer nationalen Identität entwickelte sich eine alternative Konstruktion der nationalen Identität, die von konservativ-katholischen Kräften formuliert wurde. Diese Version baut ihr imaginäres Fundament auf primordialen Eigenschaften und betont die Wichtigkeit der katholisch hierarchisierten Struktur für die spanische Gesellschaft. Dabei werden fremder Einfluss und europäische Ideen als unvereinbar mit der eigenen Lebensweise angenommen, von denen es sich zu befreien (reinigen) galt.¹⁵⁶ Diese zwei Konzepte nationaler Identität, ein liberal-universalistisches und ein primordial-reaktionäres, standen sich Ende des 19. Jh. verfeindet gegenüber.¹⁵⁷ Da beide Konzepte eine politische Wirkungsweite entfalten konnten, kam es in

151 Ebd., S. 25.

152 Ebd., S. 27.

153 Storm, „The problems of the spanish nation-building process around 1900“, S. 143.

154 Ebd., S. 144.

155 Ebd., S. 149.

156 Ebd.

157 Sondergeld, *Spanische Erinnerungskultur*, S. 118.

Spanien zu einer ideologischen und gesellschaftlichen Spaltung bzw. einer Dichotomie nationaler Identität, die in der Literatur unter dem Begriff *Las dos Españas* Eingang fand.¹⁵⁸

3.3.1 Regionale Identitäten

Die Industrialisierung der spanischen Wirtschaft blieb, bis zu einer umfassenden Industrialisierungswelle unter der Franco-Diktatur, im Wesentlichen auf zwei eingrenzbar Gebiete beschränkt: den Großraum Barcelona und Teile der Provinz Biscaya.¹⁵⁹ Der Beginn der Industrialisierung kann für Barcelona auf die 1830er Jahre datiert werden und fand im Bereich der Textilproduktion statt. Ab 1860, in einem ähnlichen zeitlichen Rahmen wie in Deutschland, kam es zur Hochindustrialisierung. In der Region um Bilbao setzt die Industrialisierung in etwa zwei Jahrzehnte später ein. Hier dominierte die Schwerindustrie, der Schiffbau und im Hinterland, vergleichbar mit Katalonien, die Metallindustrie.¹⁶⁰ Dieses lokale Ungleichgewicht der gesamtspanischen Wirtschaftsentwicklung verstärkte das Selbstbewusstsein der katalanischen und baskischen Unabhängigkeitsbewegungen und wurde zusätzlich von dem Narrativ genährt, beiden Regionen seien europäische Inseln in einem Meer der spanischen Rückständigkeit.¹⁶¹ Die industrialisierten Betriebe beförderten die Land-Stadt-Migration und in der Folge entstandene die ersten organisierten Arbeiterbewegungen Spaniens.¹⁶² In sozialen Bewegungen neigt sich kulturelle Identität mit sozialer Identität zu verbinden. Der Reiz akuter sozialer Fragen besitzt das Potenzial, alte kulturelle Symbolik zu überschreiben und in einer neuen kollektiven Identität zusammenzubringen.¹⁶³ Da auch katalanische Industrielle ihre unternehmerischen Interessen auf nationaler Ebene nicht effektiv artikulieren konnten, unterstützen diese ebenfalls lokale Autonomiebewegungen.¹⁶⁴ Die Unverbindlichkeit einer nationalen Leitkultur Spaniens zeigt sich in einem direkten Vergleich mit den katalanischen und baskischen Regionen jenseits der nationalen Grenze. Diese wurden fast vollständig in den französischen Zentralstaat integriert und es formten sich keine nennenswerten Nationalbewegungen.¹⁶⁵ Die Ohnmacht des spanischen Nationalstaats, eine sein Territorium umfassende kollektive Identität zu stiften, nannte José Ortega y Gasset

158 Vgl. Gero Arnscheidt / Pere Joan Tous, *Una de las dos Españas. Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert 2007.

159 Puhle, „Probleme der spanischen Modernisierung im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 311.

160 Ebd., S. 311.

161 Alvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 32.

162 Puhle, „Probleme der spanischen Modernisierung im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 312.

163 Tatiana Golova, Räume kollektiver Identität. Raumproduktion in der „linken Szene“ in Berlin, Bielefeld: transcript 2014, S. 32.

164 Puhle, „Probleme der spanischen Modernisierung im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 309.

165 Storm, „The problems of the spanish nation-building process around 1900“, S. 143.

España invertebrada, ein Spanien ohne Rückgrat und ohne Struktur, ein Spanien, das sich immer wieder in viele Spanien auflösen drohe.¹⁶⁶

Die wirtschaftliche Schieflage, der regionale Nationalismus und die Schwäche staatlicher Institutionen stellten eine gemeinsame Zukunft Spaniens sowohl real als auch in ihrer imaginierten Konstruktion ernsthaft infrage. Diese Problematik beschleunigte sich mit der Niederlage im Spanisch-Amerikanischen Krieg, da der Status quo für die Zentralregierung in Madrid immer schwerer argumentierbar wurde.

3.4 „a splendiferous little war“

Die Aussage, der Spanisch-Amerikanische Krieg 1898 wäre ein großartig kleiner Krieg gewesen, wird John Hay, dem damaligen Außenminister der USA, zugeschrieben. Und tatsächlich: die erste militärische Operation der USA außerhalb ihres eigenen Territoriums stellte einen äußerst vorteilhaften strategischen Erfolg dar.¹⁶⁷ Die Vereinigten Staaten konnten entsprechend der Monroe-Doktrin, die nun offensiv und imperialistisch verfolgt wurde, ihren Einflussbereich von Puerto Rico bis zu den Philippinen ausdehnen, während Spanien die letzten Teile seines einst weltumspannenden Kolonialreiches verlor. Des Weiteren erlangte Kuba, das als die älteste Kolonie des spanischen Imperiums besonders tief im kollektiven Gedächtnis eingeschrieben war, seine lang erkämpfte Unabhängigkeit.¹⁶⁸ Die unmittelbaren Auswirkungen der Niederlage und der de facto Auflösung des spanischen Imperiums auf das nationale Bewusstsein Spaniens werden in der Forschung unterschiedlich bewertet. Im Allgemeinen lässt sich beobachten, dass ältere Publikationen das Jahr 1898 als Wendepunkt der spanischen Geschichte beschreiben, jüngere jedoch den Standpunkt vertreten, der Verlust Kubas sei schon vor 1898 absehbar gewesen und es habe sich bereits ein Diskurs der nationalen Erneuerung entfalten. Eric Storm schätzt 1898 als historisch überhöht ein und beschreibt den Spanisch-Amerikanischen Krieg hingegen als Beschleunigungsmoment.¹⁶⁹ Álvarez spricht jedoch von einem unerwarteten Schock, den diese Ereignisse in der spanischen Gesellschaft ausgelöst hätten.¹⁷⁰

Unbestritten jedoch bleiben die weitreichenden Auswirkungen auf das kollektive Selbstbewusstsein Spaniens. Zur Jahrhunderte alten Tradition des Lobs auf Spanien mischte sich die kollektive Angst der Unfähigkeit sowie das Empfinden von Scham gegenüber

¹⁶⁶ Puhle, „Probleme der spanischen Modernisierung im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 313.

¹⁶⁷ Krauel, *Imperial Emotions*, S. 16.

¹⁶⁸ Ebd., S. 79.

¹⁶⁹ Storm, „The problems of the Spanish nation-building process“, S. 145.

¹⁷⁰ Álvarez, „The Formation of Spanish Identity“, S. 32.

anderen europäischen Nationen.¹⁷¹ Der Verlust der letzten Kolonien wurde als umso demütigender empfunden, da er gerade zu dem Zeitpunkt stattfand, als sich andere Kolonialmächte auf dem Zenit ihrer Expansion befanden. Zusammen mit der Deklassierung durch ein Land ohne nennenswerte internationale Reputation wurde die Identifikation mit einem gemeinsamen Spanien immer unattraktiver.¹⁷² In Katalonien und dem Baskenland forcierte sich nach der offensichtlichen Niederlage Madrids die Entfremdung mit der eigenen Nation.¹⁷³ Zu einem Höhepunkt der innerspanischen Spannungen kam es 1909 infolge der Mobilmachung von 40.000 katalanischen Reservisten zur Unterstützung des ins Stocken geratenen Marokkofeldzuges. Daraufhin kam es in Barcelona zu massiven Straßenschlachten zwischen anarchistischen und antiklerikalen Demonstrierenden, die nur durch den Einsatz des Militärs aus anderen Teilen des Landes unter Kontrolle gebracht werden konnten. Bei den Ereignissen, die als *Setmana Tràgica* zusammengefasst wurden, wurde die Hälfte der kirchlichen Gebäude geplündert und über hundert Zivilisten ermordet.¹⁷⁴

Diese innenpolitische Zerreißprobe hatte insgesamt jedoch einen positiven Effekt auf die spanische Nationalisierungspolitik. Politische Strukturen wurden aufgebrochen, regierenden Parteien verloren an Glaubwürdigkeit, die ausufernde Korruption, endemischer Klientelismus und Manipulation von Wahlergebnissen wurden offen kritisiert.¹⁷⁵ Zudem konnte in beiden politischen Fraktionen, konservativen und liberalen, ein Konsens über die unaufschiebbare Notwendigkeit eines gemeinsamen Nationalgefühls erreicht werden. Zur Feier der Volljährigkeit von Alfons XIII. wurden 1902 sechs Statuen in Madrid aufgestellt und ein Vereinbarung zum Bau eines Nationaldenkmals getroffen. 1905 wurde der dreihundertjährige Jahrestag des Publikationsdatums von Cervantes *Don Quijote* mit groß angelegten Feierlichkeiten begangen.¹⁷⁶ In historiografischen Bänden wie der *Historia de España y de la civilization española*, die zwischen 1899 und 1911 publiziert wurden, wird die zentrale Rolle Kastiliens in der spanischen Geschichte konstruiert.¹⁷⁷ Denn Kastilien sei es gewesen, das Spanien während des *Siglo de Oro* zur kulturellen Blüte brachte, aber genauso habe Kastilien den Zerfall des spanischen Imperiums zu verantworten. Eine Sichtweise, die Ortega y Gasset mit dem Satz „Castilla ha hecho a España y Castilla la ha deshecho“¹⁷⁸ (Kastilien hat Spanien

171 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 46.

172 Storm, „The problems of the Spanish nation-building process“, S. 147.

173 Krauel, *Imperial Emotions*, S. 11.

174 Storm, „The problems of the Spanish nation-building process“, S. 151.

175 Ebd., S. 148.

176 Ebd., S. 146.

177 Inman Fox, „Spain as Castile. Nationalism and national identity“, in: Gies, David T. (Hrsg.) *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S.

178 José Ortega y Gasset, *España invertebrada*. Barcelona: Planeta DeAgostini 2010 [1921], S. 49.

gemacht und Kastilien hat es zerstört) zum Ausdruck brachte. Laut Krauel wurde die Erinnerung an die imperiale Vergangenheit nun als zentrales Mittel verstanden, um die nationale Identität zu festigen.¹⁷⁹ Sehr deutlich zeigt sich der Versuch, einen (aus spanischer Perspektive) gewaltsam entfernten Teil der kollektiven Identität zu restaurieren, in der Gestaltung des *Plaza de España* anlässlich der Iberoamerikanischen Ausstellung 1929 in Sevilla. Das Hauptgebäude in neobarocker Kolonialarchitektur umarmt in einem Halbkreis den gesamten davor liegenden Platz, der mit seinen groß angelegten Brunnen und Kanälen die Gewässer des südamerikanischen Kontinents symbolisiert. Storm zufolge befand sich der Nationalisierungsprozess Spaniens in der Zeit um 1900 in einer paradoxen Situation. Auch wenn nun ernsthafte Versuche unternommen wurden, die kollektive Identität Spaniens über ihr Fundament hinaus zu erweitern, war dieses Ziel nach 1898, als bisherige nationale Narrative an Relevanz verloren hatten, in weite Ferne gerückt.¹⁸⁰

Die Unkonkretheit des nationalen Selbstbilds spiegelte sich in intellektuellen Debatten wider und wurde zum bestimmenden Thema von Essays, Artikeln und Romanen. Man versuchte die Gründe für die Unfähigkeit Spaniens, einen respektablen Platz unter den europäischen Großmächten einzunehmen, zu benennen und eine tragfähige, zukunftstaugliche Lösung zu entwickeln.¹⁸¹ Dabei richtete sich die Kritik ins Innere. Wurden die Unabhängigkeitserklärungen der Länder des amerikanischen Kontinents einst noch als Angelegenheit und Versagen der Monarchie gewertet, so wird die Unterlegenheit im Spanisch-Amerikanischen Krieg zur persönlichen Angelegenheit des Volkes und mit der Frage der Unter- oder Überlegenheit der eigenen Rasse verknüpft.¹⁸² Eines der meist diskutierten Themen war die angebliche Dekadenz Spaniens. Dieser der *leyenda negra* entstammende und auf die Aristokratie zugeschnittene Stereotyp wurde nun kollektiv auf das spanische Bewusstsein angewandt.¹⁸³ Auch wenn 1898 weniger als punktuellere Ereignis, sondern vielmehr als Konsequenz einer sich abzeichnenden Entwicklung betrachtet werden kann, lässt sich dennoch von einem kollektiven Trauma sprechen.¹⁸⁴ Die Gruppe, welche verbindet, dieses gemeinsam erlebte Trauma zu erklären, zu verarbeiten und Spanien zu seiner wahren Identität zurückzuführen, ist als *Generación del 98* rezipiert worden.

179 Javier Krauel, *Imperial Emotions. Cultural Responses to Myths of Empire in Fin-de-Siècle Spain*, Liverpool: Liverpool University Press 2013. S. 43.

180 Storm, „The problems of the spanisch nation-building process around 1900“, S. 148.

181 Alvarez, „The Formation of Spanisch Identity“, S. 32.

182 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 46.

183 Hans-Jörg Neuschäfer, „Modernismo und 98. Die Abkehr vom Traditionalismus“, in: Ders. (Hrsg.) *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1997, S. 385.

184 Dieter Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur. Von Cervantes bis zur Gegenwart*, Berlin / Boston: De Gruyter 2022, S. 108.

3.5 Generación del 98

Obwohl der Begriff *Generación del 98* eine, wenn auch nicht von allen Mitgliedern der Gruppe akzeptierte, Selbstbezeichnung darstellt, ist er in der Forschung umstritten. Hans-Jörg Neuschäfer betont die Unterschiedlichkeit der einzelnen Autoren und kritisiert, dass diese durch das Zusammenfassen im Generationsbegriff nur noch in verengter Perspektive wahrgenommen werden können.¹⁸⁵ Für Werner Krauss stellen gerade die pluralen Ansätze ein Charakteristikum der Gruppe dar: „Diese Generation wird von einer exzentrischen Intelligenz gebildet, deren extremer Individualismus den paradoxesten Zug ihrer Gemeinsamkeit ausmacht“¹⁸⁶ Außerdem muss darauf hingewiesen werden, dass wichtige Autoren der *Generación del 98* bereits vor dem „ominösen Datum“¹⁸⁷ 1898 ihre Gedanken formuliert und publiziert hatten.¹⁸⁸ Für Ingenschay stellt die perpetuierte (vermeintliche) Einheit der Gruppe an sich schon einen Grund dar, „Zweifel an dieser Konstruktion anzumelden“.¹⁸⁹ Nichtsdestoweniger, und auch wenn diese offensichtlichen Differenzen eine gemeinsame Kategorisierung nicht rechtfertigen mag, beschäftigte die Autoren der *Generación del 98* dieselbe zentrale Frage: „¿Cómo se puede conservar la identidad cultural del país mientras que se modernizan la sociedad y la cultura?“¹⁹⁰ (Wie kann die kulturelle Identität des Landes bewahrt werden, während man Gesellschaft und Kultur modernisiert?) Gemeinsam ist den Autoren der *Generación del 98*, dass sie diesen Widerspruch auf einer kulturell-ästhetischen Ebene aufzulösen versuchten. Die Krise Spaniens wurde als Mentalitätsproblem, als Versagen der kollektiven Psychologie und weniger aus wirtschaftspolitischer Perspektive betrachtet.¹⁹¹ Dabei unterschied man zwischen einem offiziellen Spanien (das die politische Verantwortung für das 19. Jh. übernehmen muss) und einem inoffiziellen, dafür aber wirklichen, authentischen Spanien.¹⁹²

Als ideologischer Wegbereiter der Gruppe gilt Ángel Ganivet. Sein literarisches Hauptwerk, das dreiteilige Essay *Idearium Español*, versucht archetypische Werte und

185 Hans-Jörg Neuschäfer, „Vom Krausismus zur Generation von 98. die Auseinandersetzung über die Erneuerung Spaniens“, in: Ders. (Hrsg.) *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1997, S. 305.

186 Werner Krauss, *Spanien 1900-1965. Beitrag zu einer modernen Ideologieggeschichte*, München: Fink-Verlag 1972. zit. n. nach Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 108.

187 Neuschäfer, „Modernismo und 98“, S. 357.

188 Storm, „The Problems of the Spanish Nation-building Process. S. 145.

189 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 110.

190 Jochen Mecke, „Una estética de la diferencia. El discurso literario del 98. Efemérides para un fantasma?“, in: *Iberoamericana* 71-72 (1998), S. 120.

191 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 11.

192 Neuschäfer, „Modernismo und 98“, S. 311.

Charakteristika des spanischen Volkes zu definieren, um zu einer wahren Identität Spaniens zurückzufinden. Ganivet bedauert den Verlust des spanischen Imperiums, dennoch solle man mit diesem Kapitel der Geschichte abschließen, seine Kräfte bündeln und diese ins Innere richten, denn dort befinde sich das wahre Spanien.¹⁹³ Dennoch hoffte Ganivet, den Verlust des alten Imperiums durch eine koloniale Expansion in Nordafrika kompensieren zu können.¹⁹⁴ Ganivets Appell, den Blick ins Innere zu richten, wurden von seinen Nachfolgern, die ihn aufgrund seines Suizids 1898 zum Märtyrer der Nation stilisierten, aufgegriffen und zur Maxime für eine neue Konstruktion der kulturellen Identität Spaniens erklärt.¹⁹⁵

Die Suche nach diesem wahren Kern Spaniens führte zur literarischen Entdeckung der kastilischen Landschaft und ihren verarmten Bauerndörfern. Kastilien wird zum zentralen Topos in den Werken der *Generación del 98*, insbesondere José Martínez Ruiz (Azorín) und Antonio Machado zeichnen dabei ein stereotypes Bild der Landbevölkerung, die sie in ihren Texten gegenständlich in der Umgebung platzieren.¹⁹⁶ Die Romantisierung des ruralen Lebens ist kein spezifisch spanisches Phänomen, sondern reiht sich in eine allgemein europäische Tendenz ein, die als Reaktion auf das Wegbrechen alter Identitäten in pluralen Gesellschaften der Moderne gedeutet werden.¹⁹⁷ Aus dem verstärkten Interesse an Kastilien folgte laut Antonia Kienberger jedoch kein sozialer Impuls. Im Gegenteil, die verklärte Sichtweise führe zur Ästhetisierung des Leids und damit unabweisbar zur Negation des realen Elends der Landbevölkerung. In der literarischen Inszenierung als Manifestation des spanischen Volksgeistes werde das spanische Prekariat daher lediglich zum Vehikel in einem ästhetischen Konzept kultureller Identität.¹⁹⁸ Für Kienberger nehmen die Schriftsteller der *Generación del 98* gegenüber Kastilien eine ähnliche Position ein, wie es europäische Schriftsteller gegenüber Spanien gemacht hatten. Denn sie lösen Kastilien aus dem gesamtspanischen Kontext heraus und machen es zum „interior other“ bzw. zum Fremden in sich selbst. Diesen Mechanismus bezeichnet Kienberger als Autoexotismus.¹⁹⁹ Hierdurch wurde es möglich, einen bestehenden Teil der kollektiven Identität Spaniens, die Andersartigkeit von Europa, zu erhalten. Gleichzeitig konnte man mit der Relokalisation der kulturellen Essenz Spaniens, von Andalusien nach Kastilien, im fremdbestimmten Identitätsdiskurs die Deutungshoheit wiedererlangen und zur europäischen Sichtweise, man sei mit dem Orient verwachsen,

193 Krauel, *Imperial Emotions*, S. 116.

194 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 109.

195 Neuschäfer, „Modernismo und 98“, S. 311.

196 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 229.

197 Ebd., S. 52.

198 Ebd., S. 8.

199 Ebd., S. 50.

Distanz aufbauen.²⁰⁰ Beide Aspekte, die Vision für ein erneuertes Spanien, als auch die fortbestehende Zentralität Kastiliens, konnte Miguel de Unamuno in der fünfteiligen Essaysammlung *En Torno al Casticismo* zusammenbringen.

3.5.1 Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*

Miguel de Unamuno zählt zweifellos zu einem der repräsentativsten und international bekanntesten spanischen Intellektuellen des späten 19. und frühen 20. Jh. Mit seinen Essays, Romanen und Dramen prägte er die öffentliche Debatte weit über die spezifischen Fragestellungen der *Generación del 98* hinaus.²⁰¹ Zweimal wurde Unamuno wegen Majestätsbeleidigung verhaftet, musste nach einer Polemik gegen Miguel Primo de Rivera seine Stelle als Direktor der Universität Salamanca aufgeben und über Fuerteventura nach Paris ins Exil flüchten. Erst nach einem Regimewechsel konnte Unamuno, demonstrativ zu Fuß über eine Brücke bei Irún, nach Spanien zurückkehren.²⁰² Zum Verhängnis wurde ihm schlussendlich seine Kritik an Francisco Franco. Unamuno, der zunächst noch Verständnis für die Falangisten erkennen ließ, änderte seine Meinung, nachdem es zu umfassenden Säuberungsaktionen unter spanischen Intellektuellen gekommen war.²⁰³ Bei einer Festrede an der Universität Salamanca, deren Direktion Unamuno erneut innehatte, bezeichnete er in der Anwesenheit Francos den Bürgerkrieg als *guerra in-civil* und schloss seinen als Laudatio angekündigten Monolog mit dem berühmt gewordenen Satz: „Venceréis pero no convenceréis“²⁰⁴ (Ihr werdet siegen, aber ihr werdet nicht überzeugen). Die anschließenden Monate, bis zu seinem Tod unter widersprüchlichen Umständen, verbrachte Unamuno im Hausarrest.²⁰⁵

Für Ingenschay zeige sich Unamunos Neigung zum politischen (Selbst-)Widerspruch auch in seinen Texten, die er als „[...] Zerrissenheit in politischen, ideologischen und religiösen Fragen, mit den versprengten progressiven Gedanken, die man aus einem Meer schwer erträglichen Pathos herausfischen muss [...]“ charakterisiert.²⁰⁶ Dennoch lassen sich laut Neuschäfer drei konstante Themenkomplexe in Unamunos Werk herausstreichen. Seine Romane und Essays lassen, in unterschiedlich ausgeprägter Präsenz, eine Verarbeitung der für

200 Ebd., S. 9.

201 Neuschäfer, „Modernismo und 98“, S. 324.

202 Vgl. Raimundo Cuesta Fernández, „Unamuno, intelectual público en la encrucijada de la guerra española. La agonía de la crítica tradicional.“, in: *Con-Ciencia Social* 2/4 (2021), S. 147–154.

203 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 112.

204 Cuesta Fernández, „Unamuno, intelectual público en la encrucijada de la guerra española“, S. 152

205 Vgl. Ebd.

206 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 112.

die *Generación del 98* zentralen Spanienproblematik erkennen. Des Weiteren zeigen seine Werke eine, durch den Wegfall traditioneller Werte bedingte, existentielle Ungewissheit des Individuums. Als dritte Konstante nennt Neuschäfer die Beschäftigung mit dem Tod, die Angst vor dem Ungewissen, womöglich dem Nichts, das anstelle einer religiös verbürgten Unsterblichkeit rückt.²⁰⁷ Ideologisch knüpft sich Unamuno an den deutschen Idealismus und die Existenzphilosophie Nordeuropas an. Er las die oftmals nicht ins Spanische übersetzten Werke Hegels, Schopenhauers, Nietzsches und Karl Christian Friedrich Krauses, dessen Philosophie in Spanien durch Julián Sanz del Río popularisiert wurde und von dem sich die Bezeichnung des *krausismo* ableitet.²⁰⁸ In einer Reihe von Essays, die 1902 zusammen unter dem Titel *En torno al casticismo* publiziert wurden, allerdings schon ab 1895 ausschnittsweise in Zeitschriften veröffentlicht worden waren, widmet sich Unamuno der Frage nach der Essenz der spanischen Kultur und wie diese erhalten werden können im Angesicht einer unumgänglichen Modernisierung der spanischen Gesellschaft.

Im Prolog erklärt Unamuno, die Essays seien eine „examen de conciencia“²⁰⁹ (Untersuchung des Bewusstseins) des spanischen Volkes, die dem Zweck dient, einen Weg für Spaniens Zukunft zu bereiten.²¹⁰ Spanien müsse sich von alten Idealen und Normen befreien, denn solange man seine eigene Geschichte keiner kritischen Prüfung unterziehe, könne man den Blick nicht nach vorne richten: „Mientras no sea la Historia una confesión de un examen de conciencia, no servirá para despojarnos del pueblo viejo, y no habrá salvación para nosotros“²¹¹ (Solange die Geschichte nicht das Ergebnis einer Prüfung des Bewusstseins ist, wird sie nicht dazu dienen, uns von den alten Gewohnheiten zu befreien, und es wird kein Vorankommen für uns geben.) Unamuno spricht sich hierbei jedoch nicht für ein Abtrennen der eigenen Geschichte aus, vielmehr versucht er die Vergangenheit neu zu definieren und traditionelle Werte mit universellen (europäischen) zu verbinden.²¹² Als Modell für die Reinterpretation der eigenen Vergangenheit entwirft Unamuno die Konzepte der *intrahistoria* und der *tradición eterna*.²¹³ Beide Begriffe beschreiben eine unveränderliche Vergangenheit, die in der Gegenwart präsent ist und die Unamuno als wichtigsten Baustein der nationalen Identität ansieht: „Para llegar, lo mismo un pueblo que un hombre, a conocerse, tiene que

207 Neuschäfer, „Modernismo und 98“, S. 325–326.

208 Vgl. Michael Gómez, „Unamuno, Nietzsche and Religious Modernism. Affinities and Complexities concerning the view of Faith“, in: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35/1 (2010), S. 223–265.

209 Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, S. 15.

210 Krauel, *Imperial Emotions*, S. 85.

211 Unamuno, *En torno al casticismo*, S. 24.

212 Clark, *Enrique Granados. The Poet of the Piano*, S. 111.

213 Krauel, *Imperial Emotions*, S. 86.

estudiar de un modo o de otro su historia. [...] Estudiando éste, se llega al carácter popular íntimo, a lo intrahistórico de él.“²¹⁴ (Um sich selbst kennenzulernen, dasselbe gilt für ein Volk wie auch für einen Mensch, muss man auf die eine oder andere Weise seine Geschichte studieren [...] Indem man sie studiert, gelangt man zu dem intimen Volkscharakter, zu seinem innergeschichtlichen Charakter.)

3.5.1.1 *Intrahistoria* als Kategorie des kulturellen Gedächtnisses

Das geschichtstheoretische Konzept, das Unamuno in *En torno al casticismo* entwirft, baut auf einer Unterscheidung zwischen sichtbaren Ereignissen und Akteuren (*historia*) und langanhaltenden Konstanten, Traditionen und Werten, die das Verhalten einer Gemeinschaft bestimmen (*intrahistoria*) auf. Die offizielle Geschichte sei ein elitäres Produkt der politischen Machtstrukturen, während die *intrahistoria* die authentische Geschichte des Volkes erzähle.²¹⁵

Unamunos Konzept der *intrahistoria* steht der Völkerpsychologie des 19. Jh. nahe, da es für ethnisch zusammengesetzte Kollektive ein gemeinsames Bewusstsein annimmt.²¹⁶ Indem Unamuno die *intrahistoria* als die Geschichte abseits der großen Ereignisse und Akteure, als Geschicht(en) all jener Menschen, die nicht in den Medien eines kollektiven Speichergedächtnisses vermerkt sind, definiert, betont er, dass Geschichte kollektiv stattfinde. Gerade die individuellen Erfahrungen der Allgemeinheit seien ein unverzichtbarer Teil der spanischen Geschichte. Sie stellen in ihrer Gesamtheit die wahre Tradition Spaniens, die *tradición eterna*, dar und nur aus dieser würden sich große historische Ereignisse und Individuen entwickeln können:

„Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que [...] echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia. [...] Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras.“²¹⁷

214 Unamuno, *En torno al casticismo*, S. 25.

215 Mario J. Vladés, „La intrahistoria de Unamuno y la nueva historia“, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21/1 (1996) S. 243.

216 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 109.

217 Unamuno, *En torno al casticismo*, S. 17.

(Die Zeitungen sagen nichts über das stille Leben der Millionen von Menschen ohne Geschichte, die zu jeder Tageszeit und in allen Ländern der Welt nach den Gesetzten der Sonne aufstehen und zu ihren Feldern gehen, um die dunkle und stille tägliche und ewige Arbeit fortzusetzen, jene Arbeit, die [...] das Fundament legt, auf dem sich die Inseln der Geschichte erheben. [...] Dieses innergeschichtliche Leben, still und kontinuierlich wie der Meeresgrund, ist die Substanz des Fortschritts, die wahre Tradition, die ewige Tradition, nicht die erlogene Tradition, die meist nach der Vergangenheit sucht, die in Büchern und Papieren und Denkmälern und Steinen vergraben liegt.)

In vergleichbarer Weise wie in der Theorie des kulturellen Gedächtnisses beschreibt Unamuno die *tradición eterna* als eine im Hintergrund wirkende Konstante, die über einen langen Zeitraum hinweg ein normatives Potenzial entfalten könne. Diese verbinde über einen kollektiven Geist alle Mitglieder eines Kollektives zueinander.²¹⁸ Das Konzept eines kollektiven Geistes, der die kulturellen, sozialen und emotionalen Bindungen einer Gesellschaft bestimmt, kann auf das Konzept eines objektiven Volksgeistes (Unamuno benützt hier den deutschen Begriff und übersetzt diesen nicht) von Hegel zurückgeführt werden:

„Cuando se afirma que en el espíritu colectivo de un pueblo, en el Volkgeist, hay algo más que la suma de los caracteres comunes a los espíritus individuales que le integran, lo que se afirma es que viven en él de un modo o de otro los caracteres todos de todos sus componentes; se afirma la existencia de un nimbo colectivo, de una hondura del alma común en que viven y obran todos los sentimientos, deseos y aspiraciones que no concuerdan en forma definida, que no hay pensamiento alguno individual que no repercuta en todos los demás, aun en sus contrarios, que hay una verdadera subconciencia popular. El espíritu colectivo, si es vivo, lo es por inclusión de todo el contenido anímico de relación de cada uno de sus miembros.“²¹⁹

(Wenn man annimmt, dass im kollektiven Geist eines Volkes, im Volksgeist, mehr steckt als die Summe der Charaktere, die den einzelnen Individuen, aus denen er sich zusammensetzt, gemeinsam sind, dann behauptet man, dass alle Individuen mit allen ihren Bestandteilen auf die eine oder andere Weise in ihm leben; Man nimmt an, dass es einen kollektiven Nimbus gibt, eine Tiefe der gemeinsamen Seele, in der alle Gefühle, Wünsche und Bestrebungen, die nicht auf eine bestimmte Art und Weise übereinstimmen, leben und wirken, dass es keinen individuellen Gedanken gibt, der nicht auf alle anderen zurückwirkt, sogar auf ihre Gegensätze, dass es ein wahres Unbewusstes des Volkes gibt. Der kollektive Geist, wenn er denn lebendig ist, ist es, weil er den gesamten emotionalen Gehalt der Beziehungen jedes seiner Mitglieder umfasst.)

Für Unamuno werden individuelle Entscheidungen durch einen kollektiven Geist bestimmt, der die Beziehung zwischen den Mitgliedern eines Kollektivs vermittelt. Bezogen auf die Funktion zeigt sich hier eine Parallele zu Nietzsche, denn auch dieser sah in dem Gedächtnis den Zweck, Gemeinschaften zu schaffen und zu strukturieren.²²⁰ Im Gegensatz zu Nietzsche jedoch betrachtet Unamuno den kollektiven Geist nicht mit der zwanghaften Disziplinierung

218 Krauel, *Imperial Emotions*, S. 97.

219 Unamuno, *En torno al casticismo*, S. 17.

220 Assmann, „Erinnern, um dazuzugehören“, S. 52.

des Subjekts verbunden, sondern als essenziell verbindende und sinnstiftende Kraft, die alle Emotionen eines jeden Mitgliedes umfasse. In dieser positiven Vorstellung eines kollektiven Geistes zeigt wesentlich mehr Ähnlichkeit zur Konzeption des Gedächtnisses als befreiendes Element, so wie es bei Warburg beschrieben wird. Jedoch lässt sich darin eine wenig reflexive Haltung gegenüber der eigenen kulturellen Identität nicht leugnen.²²¹ Auch indem Unamuno kultureller Inhalte, die sich über einen langen Zeitraum hinweg gebildet haben, als Grundlage einer kollektiven Identität annimmt, zeigt sich eine weitere Parallele zur Theorie des kulturellen Gedächtnisses.²²² Denn für Unamuno sind es diese in der *tradición eterna* enthaltenen Inhalte, die den wahren Ausdruck eines kollektiven Geistes bedeuten und im Hintergrund das eigentliche Substrat der spanischen Nation bilden.²²³ Sichtbar werde die *tradición eterna* an jenen Punkten, an denen sich Kultur manifestiere und in Form von Bräuchen, Riten, Musik etc. hervortritt.²²⁴ Unamuno leitet hieraus auch den Grund für das politische Versagen Spaniens ab, denn man habe die wahren Werte und Traditionen des spanischen Volkes vergessen:

„Cada pueblo ve la vida de una manera y le atribuye una finalidad, y toda historia que violente esa su potencial filosofía, es una historia que le lleva a la ruina y a la tristeza y a irremediable decadencia. Así nos ha sucedido. La historia de España ha sido una contradicción palpable, una coacción a los instintos populares de los pueblos de la península Ibérica“

[Jedes Volk sieht das Leben auf eine bestimmte Art und Weise und schreibt ihm einen bestimmten Zweck zu, und jede Geschichte, die gegen diese potenzielle Philosophie verstößt, ist eine Geschichte, die in den Ruin und die Traurigkeit und den unheilbaren Verfall führt. Genau das ist uns passiert. Die Geschichte Spaniens ist ein offenkundiger Widerspruch, eine Nötigung der Volksinstinkte der Völker der Iberischen Halbinsel.]

Trotz einiger Überschneidungen zwischen den Überlegungen Unamunos und der Theorie des kulturellen Gedächtnisses zeigen sich deutliche Unterschiede. So geht Unamuno nicht auf die Eigenschaften und Funktion von Erinnerungen ein, wie sie dem kollektiven Gedächtnis zentral sind. Erinnerungen an die *tradición eterna* bleiben immer gleichförmig, während das kollektive Gedächtnis Erinnerungen an bereits bestehende Informationen anpasst, umbaut und hierarchisiert, um diese überhaupt dauerhaft speichern zu können.²²⁵ Des Weiteren muss berücksichtigt werden, dass das Konzept der *intrahistoria* sich auf einen spezifischen kulturellen Kontext bezieht, während das kulturelle Gedächtnis davon befreit den Anspruch

221 Paredes Arnáiz, *Unamuno y las Artes*, S. 46.

222 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 16.

223 Vladés, „La intrahistoria de Unamuno y la nueva historia“, S. 243.

224 Krauel, *Imperial Emotions*, S. 97.

225 Motte-Haber, „Musik über Musik“, S. 65.

auf universelle Gültigkeit stellen kann. Kienberger beschreibt Unamunos Sichtweise auf die eigene Vergangenheit als einen Akt der Selbstentfremdung. Da die Konstruktion einer zeitlich kohärenten Identität Spaniens nach den außen- und innerpolitischen Katastrophen des 19. Jh. nicht mehr möglich zu sein schien, versuchte Unamuno die auf konkreten Ereignissen aufbauende Nationalgeschichte in den überzeitlichen Raum der *intrahistoria* aufzulösen. Indem Unamuno die Geschichte in der Gegenwart präsent hält, kann diese keine determinierende Wirkung entfalten, wodurch die spanische Identität nicht grundlegend infrage gestellt werden muss.²²⁶

Im zweiten Teil von *En torno al casticismo* konkretisiert Unamuno das Konzept der *intrahistoria* dahingehend, dass er als zentralen Ort, an dem sich diese manifestiere, als Hochebene Kastiliens bestimmt. Kastilien werde somit zum verbindenden Element der spanischen Nation bzw. zu jenem Meeresgrund, aus dem sich die glorreichen Helden und Ereignisse der spanischen Geschichte wie Inseln erheben würden: „Esta vieja Castilla formó el núcleo de la nacionalidad española [...] ésta ha ido españolizándose cada vez más, fundiendo más cada día la riqueza de su variedad de contenido interior, absorbiendo el espíritu castellano en otro superior a él, más complejo: el español.“²²⁷ (Dieses alte Kastilien bildete den Kern der spanischen Nationalität [...] es wurde immer spanischer, verschmolz jeden Tag mehr und mehr mit dem Reichtum seiner inneren Vielfalt, absorbierte den kastilischen Geist in einen anderen, komplexeren: dem spanischen Geist.) Laut Kienberger benützt Unamuno dabei die malerische Beschreibung der kastilischen Landschaft als „kontemplative Rahmung für die Evokation eines historischen Erinnerungsraums [...]“²²⁸ Im weiteren Verlauf des Essays überträgt Unamuno sein Konzept der *intrahistoria* auf die Kunst, indem er analog zur *tradición eterna* eine *arte eterna* beschreibt:

„Hay un arte eterno y universal, un arte clásico, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos. Es un arte que toma el ahora y el aquí como puntos de apoyo, [...] es un arte que intensifica lo general con la sobriedad y vida de lo individual, [...] A ese arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que, en el sublime final de su Don Quijote, señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración [...]“²²⁹

(Es gibt eine ewige und universelle Kunst, eine klassische Kunst, eine Kunst, die nüchtern im lokalen und zeitlichen Kolorit ist, eine Kunst, die das Vergessen aller Gebräuche überleben wird. Es ist eine Kunst, die das Jetzt und das Hier als Stützpunkte nimmt, [...] es ist eine Kunst, die das Allgemeine mit der Nüchternheit und dem Leben des Einzelnen intensiviert, [...] Zu dieser ewigen Kunst gehört unser Cervantes, der im erhabenen Schluss seines Don Quijote unserem Spanien, dem heutigen Spanien, den Weg seiner Erneuerung aufzeigt.)

226 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 206.

227 Unamuno, *En torno al casticismo*, S. 33.

228 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 53.

229 Unamuno, *En torno al casticismo*, S. 15.

Für Anna Paredes Arnáiz zeigt sich hierin das konsequente Fortführen eines ideologischen Konzepts, demzufolge das reale Spanien darzustellen der primäre Zweck eines Kunstwerkes von nationaler Bedeutung sein sollte.²³⁰ Für Unamuno zeichnet sich das eigentlich Geniale eines Künstlers durch die Fähigkeit aus, die *intrahistoria* Spaniens in seinen Werken wiedergeben zu können. Cervantes sei deshalb der bedeutendste Schriftsteller Spaniens, da er die *intrahistoria* Kastiliens, die Unamuno in diesem Falle mit der Spaniens gleichsetzt, in der Figur des Don Quijote wie kein anderer verdichtet habe. Ein weiterer Künstler, dem Unamuno diese Fähigkeit zuschreibt, ist Francisco de Goya. Denn auch ihm sei es gelungen, mit seinem Ideal einer realistischen Kunst die wahre Essenz der spanischen Identität einzufangen.²³¹

3.6 Goya als repräsentatives Genie Spaniens

Der Maler und Grafiker Francisco José de Goya y Lucientes gehört heute zu den bekanntesten Vertretern der spanischen Kunst.²³² Bereits kurz nach seinem Tod im französischen Exil setzte ein Prozess der Legendenbildung um seine Person ein, der anhand früher biografischer Texte nachverfolgt werden kann. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden nicht nur seine Werke als bildhafte Zeugnisse der spanischen Identität interpretiert, auch seine Persönlichkeit wurde zum Archetypus des spanischen Künstlers ummodelliert. In diesem Zeitgeist erklärte Enrique Granados Goya, in einem Interview mit der *Société Internationale de Musique*, zum repräsentativen Genie Spaniens.²³³ Betrachtet man Goyas Biografie anhand historischer Dokumente, entstehen jedoch schwer aufzulösende Widersprüche, die ein gespaltenes Bild Goyas offenbaren.²³⁴

Joseph R. Jones datiert den Beginn der Mythenbildung um die historische Person Goya auf die späten 1830er Jahre. Francisco Javier de Goya veröffentlichte 1828 zwei Kurzbiografien über seinen Vater, die ihre Legitimität auf persönliche Zeitzeugenschaft stützten, historische Dokumente und persönliche Erinnerungen vermischen und dem Typus der frühen Künstlerbiografie zugeordnet werden können.²³⁵ Weitere bedeutende Texte für die frühe biografische Rezeption Goyas sind die 1835 veröffentlichten biografischen Essays von Valentín

230 Anna Paredes Aenáiz, *Unamuno y las Artes, 1888-1936*, Dissertation Universitat de Barcelona 2013, S. 51.

231 Zanardi, *Framing Majismo. Art and Royal Identity in Eighteenth-Century Spain*, College Park: The Pennsylvania State University Press 2016, S. 202.

232 Helmut C. Jacobs, „Goya in der spanischen und hispanoamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts“ in: *Iberoamericana*, 2/66 (1997), S. 13.

233 Clark, *Enrique Granados*, S. 140.

234 Joseph R. Johns, „Inventing Goya“ in: *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 1 (2005), S. 2.

235 Unseld „Biografik“ S. 108.

Carderera, der ebenfalls wie einst Goya als spanischer Hofmaler in Madrid wirkte.²³⁶ In Cardereras Erzählung wird Goya zu einem impulsiven Haudegen, der während seines Studiums in Italien auf die Spitze des Petersdoms kletterte, um dort seine Insignien in die Bausubstanz zu ritzen, ein Mann, der sich gegen soziale Unterschiede und akademische Regeln auflehnte und Gefallen an den Bräuchen seiner Nation fand. Zusätzlich etablierte sich das wirkungsvolle Narrativ, Goya sei ein Künstler gewesen, der im Widerstand gegen die Aristokratie und die spanische Elite gestanden habe.²³⁷ Parallel dazu entwickelte sich in Frankreich eine eigene Lesart der Biografie Goyas, die insbesondere die satirisch grotesken Radierungen in den Mittelpunkt rückte. So hielt der französische Kunsthistoriker Charles Yriarte Goya für einen Atheisten, der sich mit der spanischen Inquisition angelegt hatte, einen Liberalen mit Sympathien für die verarmte Bevölkerung Madrids und einen Verfechter spanischer kultureller Traditionen wie den Stierkampf, an dem er selbst teilgenommen haben soll.²³⁸ Auch Théophile Gautier beteiligte sich an dem Mythos um Goya, indem er dessen Schaffensprozess der *Pinturas negras* beschrieb und detailreich ausschmückte.²³⁹ Jones beschreibt deshalb für die Zeit um 1900 zwei sich überschneidende Imaginationen Goyas, eine innerspanische sowie eine französisch-europäische.²⁴⁰

Für die Schriftsteller der *Generación del 98* stellte Goya eine zentrale Figur der spanischen Nationalgeschichte dar, denn besonders in seiner eigenwilligen Definition dessen, was der Gegenstand einer künstlerischen Darstellung sein sollte, entsprach er dem ideologischen Programm der Gruppe. Goya brach mit der akademischen Malerei und setzte anstelle der idealtypischen Ausdrucksformen des Klassizismus einen mimetischen Realismus.²⁴¹ An dieser Stelle muss jedoch erwähnt werden, dass Goya selbst Teil der künstlerischen Elite Spaniens war. 1780 wurde er Mitglied der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* in Madrid, 15 Jahre später war er als Direktor an ihre Spitze gelangt und 1799 erhielt er mit der Ernennung zum *Primer Pintor de Cámara* die höchste Auszeichnung, die ein spanischer Künstler erreichen konnte.²⁴² Dennoch stellte sich Goya, ungewöhnlich offen, gegen die Regeln der eigenen Akademie. In einem Brief an den Politiker Bernardo de

236 Paula Fayos-Pérez, „Valentín Carderera and the dissemination of Goya’s graphic work in France“, in: *The Burlington Magazine* 1413/162 (2020), S. 1048.

237 Johns, „Inventing Goya“, S. 3.

238 Ebd., S. 3.

239 Vgl. Théophile Gautier, „Franco Goya y Lucientes“, in: *Le Cabinet de l’amateur et de l’antiquaire*, 1 (1842), S. 337–345.

240 Johns, „Inventing Goya“, S. 4.

241 Ebd., S. 2.

242 Website der Academia de Bellas Artes de San Fernando, *La Academia y Goya*, <<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/goya/la-academia-y-goya/>> Zugriff: 21.04.2023.

Iriarte, der Goya um seine Meinung zum Unterricht gebeten hatte, drückt Goya seine Missbilligung der akademischen Malerei aus: „No hay reglas en la Pintura [...] La obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino es grande impedimento a los jóvenes que profesan arte tan difícil“²⁴³ (In der Malerei gibt es keine Regeln [...] Die zwanghafte Pflicht des Studiums oder mit allen den gleichen Weg befolgen zu müssen, ist ein großes Hindernis für die jungen Leute, die sich so schwieriger Kunst widmen.) Goya sieht ausschließlich das Regelwerk der Natur als verbindlich an, dieses soll ein Künstler in der Lage sein, präzise, ungeschönt und intuitiv einzufangen. Die Schönheit eines Bildes ist nicht durch gemachte Regeln objektivierbar, sondern zeigt sich daran, inwieweit das Werk der subjektiven Realität entspricht.²⁴⁴ Dabei kann es keinen Kanon an Vorschriften geben, der über die Zulässigkeit eines Werkes bestimmt. Für Goya wird konsequent alles in der Welt Erfahrbare, seien es die grausamen Verbrechen des Krieges, die psychologischen Abgründe der Gesellschaft oder düstere Visionen und Träume, darstellungsrelevant.²⁴⁵ Werner Busch beschreibt für das Œuvre Goyas einen zeittypischen Widerspruch zwischen einer offiziellen angepassten Kunst, die den Broterwerb sicherte und einer privaten, aufgeklärten Kunst, mit der eigene künstlerische Überzeugungen verfolgt werden konnten. Zu letzterer Kategorie zählen Goyas Aquatinta-Radierungen, in denen er eine völlig neue Dimension des künstlerischen Ausdrucks erreichte. Während in *Los Caprichos*, einer Serie von 80 Drucken, die zwischen 1797 und 1799 entstanden, die spanische Gesellschaft parodiert wird, werden in den *Desastres de la guerra* die Gräueltaten von Napoleons *Armée d'Espagne* künstlerisch verarbeitet.²⁴⁶

Wurde Goya in Frankreich besonders aufgrund seiner Radierungen geschätzt, waren es in Spanien vor allem seine heiteren Gemälde spanischer Alltagsszenen, die breiteres Interesse wecken konnten.²⁴⁷ Bilder, die nicht im Rahmen einer nationalen Erzählung eingebaut werden konnten, verschwanden hingegen im Magazin. Eines der bekanntesten Werke Goyas, das Bildpaar *La Maja vestida* und *La Maja desnuda*, die für Manuel de Godoys Privatkabinett entstanden, wurde 1808 aufgrund des als obszön empfundenen Realismus beschlagnahmt und konnte erst 1900 wieder öffentlich ausgestellt werden.²⁴⁸ Auch Miguel de Unamuno

243 Francisco de Goya, *Brief an Bernardo de Iriarte*, Madrid: 14. Oktober 1792 zit. n. Jacques Soubeyroux, „Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del Antiguo Régimen“, in: *Estudios teóricos sociocríticos y disciplinares, Aplicaciones sociocríticas y otros estudios* 25/1 (2010), S. 183.

244 Jacobs, „Goya in der spanischen und hispanoamerikanischen Literatur“, S. 14.

245 Ebd., S. 14.

246 Werner Busch, „Das Pathos der Sinnlosigkeit“, in: Fleckner, Uwe (Hrsg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, München: De Gruyter 2014, S. 227.

247 Johns, „Inventing Goya“, S. 4.

248 Website des Museo del Prado, *La Maja desnuda*, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la->

beschäftigte sich mit Goya und versuchte ihn in die Linie einer nationalen spanischen Malschule zu setzen, die von El Greco, Velázquez, Zurbarán und Murillo bis in die Gegenwart reichen sollte.²⁴⁹ Die Bedeutung Goyas für Unamuno lässt sich anhand einer Rezension zu einem Gemälde von Ignacio Zuloaga, den Unamuno ebenfalls in dieser historischen Linie sah, erkennen:

„Pero Zuloaga [...] se volvió a nuestra castiza pintura nacional, al Greco, a Velázquez, a Zubarán, a Ribera, más sobre todo y ante todo a Goya, aquel espanolismo afrancesado a quien una educación artística francesa le permitió ver la alma visible de su tierra y de sus hombres, y entró de lleno en la especie de pintura en que está immortalizando a nuestro pueblo.“²⁵⁰

(Aber Zuloaga [...] wandte sich unserer authentischen, nationalen Malerei zu, El Greco, Velázquez, Zubarán, Ribera und vor und über allem Goya, diesem nach Frankreich orientierten Spanier, dessen französische künstlerische Bildung ihm ermöglichte, die sichtbare Seele seines Landes und seiner Menschen zu sehen, und er widmete sich ganz jener Art der Malerei, in der sich unser Volk verewigt.)

In diesem Zitat kann man zum einen erkennen, dass Unamuno die Aneignung europäischer Errungenschaften als grundsätzlich positiv bewertet, zum anderen zeigt sich, dass er das Werk Goyas auf Basis seines eignen Geschichtsverständnisses beurteilte. Für Unamuno hatte Goya die *tradición eterna* als das wirklich Authentische der spanischen Identität erkannt und diese durch die vielfältige Darstellung der *majos* und *majas*, zum zentralen Inhalt seiner Werke gemacht.

3.6.1 Majismo

Als *majos* und *majas* wurden jene Stadtbewohner bezeichnet, die sich in Auftreten, Kleidungsstil und Zeitvertreib von der frankophilen Aristokratie unterschieden. Für gewöhnlich bezog sich die Bezeichnung auf die meist mittellose Stadtbevölkerung Madrids, wurde aber auch auf andere Städte übertragen.²⁵¹ Laut Laura Pérez entwickelte sich der Kleidungsstil der *majos*, der aus einem Umhang, einer Samtweste, Seidenstrümpfen, einem Hut und einer Schärpe, in der sich ein Messer befand, zusammensetzte, als Gegenreaktion auf die von den Bourbonen bevorzugte französische Mode.²⁵² In Goyas Zeit als Hofmaler in

maja-desnuda/> Zugriff: 21.04.2023.

249 Zanardi, *Framing Majismo*, S. 202.

250 Miguel de Unamuno „De un provinciano a otro“, in *Los Lunes de El Imparcial*, (1919) zit. n. Unamuno y las Artes

251 Zanardi, *Framing Majismo*, S. 1.

252 Laura Pérez Hernández, *La moda femenina en la España del siglo XVIII: el majismo y su alcance social*,

Madrid herrschte unter den *ilustrados* (Anhänger der Aufklärung in der spanischen Aristokratie) offizielle Ablehnung gegenüber der Subkultur der *majos*. Insgeheim fand der Adel, der sich von Formalitäten und Routine des Hoflebens gelangweilt zeigten, jedoch Gefallen an der Kleidung und Manierismen der freigeistigen *majos* und versuchte diese nachzuahmen.²⁵³ Zu den berühmtesten unter ihnen zählte die Herzogin von Alba, die gekleidet in traditioneller Tracht der *majos*, mehrfach von Goya porträtiert wurde.²⁵⁴

Die Darstellung der *majos* zieht sich durch das ganze Schaffen Goyas. Insbesondere seine Kartons, die der königlichen Tapisserie als Vorlage für Wandteppiche dienen sollten, zeigen unterschiedlichste Szenen aus dem Alltagsleben der „einfachen“ Madrileños. Goyas Kartons, die das *Museo del Prado* in sieben Zeitabschnitte kategorisiert, beinhalten einige seiner bekanntesten Gemälde: beispielsweise *La maja y los embozados* oder *El Pelele*, die in ihrer Bildkomposition bereits auf die später entstandenen *Caprichos* vorausweisen.²⁵⁵ Auch Goyas Radierungen stellen Alltagssituationen der *majos* ein wiederkehrendes Sujet dar. Hier werden diese nun nicht mehr verspielt und friedlich inszeniert, sondern Teil der grotesken Gesellschaftssatire Goyas. In seiner dritten Serie von Radierungen, den in Bordeaux entstandenen *Tauromaquia*, beschäftigt sich Goya erneut mit einer klassischen Beschäftigung der *majos*, dem Stierkampf.²⁵⁶ Die Darstellung von idealisierten Szenen aus dem Leben der Stadtbevölkerung, kann im Kontext der spanischen Genremalerei betrachtet werden und ist hierbei nicht auf Goya beschränkt. So finden sich ähnliche Sujets bei Marcos Téllez, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, Lorenzo Barrutia oder Ramón Bayeu y Subías (der Schwager Goyas). Diese Beleibtheit des *majismo* lässt sich zudem vor allem auch in Literatur und Theater nachweisen, wobei sich diese im Zuge der Romantik mit der volkspopulären Strömung des *costumbrismo* verband.²⁵⁷ Diese unterscheiden sich durch eine stark idealisierte Zurschaustellung lokaler Bräuche und Charaktere und können laut Tara Zanardi bereits als Antwort auf eine kommerzielle Nachfrage nach spanischen Kulturgütern verstanden werden.²⁵⁸

Gegen Ende des 19. Jh. kommt es zu einem historisierenden Interesse an dem *majismo* des 18. Jh. Zanardi sieht hierin einen, mit der *Generación del 98* übereinstimmenden Versuch, eine eigene Perspektive auf die kulturelle Identität zu etablieren und sich vom fremden Blick

1750-1800, Dissertation Universidad Complutense de Madrid 2021. S. 79.

253 Pérez Hernández, *La moda femenina en la España*, S. 84.

254 Clark, *Enrique Granados*, S. 113.

255 Janis A. Tomlinson, „Cartones para tapices [Goya]“, in: *Website des Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/> Zugriff: 21.04.2023.

256 Zanardi, *Framing Majismo*, S. 81.

257 Clark, *Enrique Granados*, S. 113–114.

258 Zanardi, *Framing Majismo*, S. 195–196.

zu lösen.²⁵⁹ Hierbei kommt es zu einer starken Bindung des Begriffes des *majismo* an den Namen Goya. Diese werden nun oftmals zusammen mit allen anderen bedeutenden Orten und Symbolen in einem idealisierten Erinnerungsraum verpackt. In Romanen wie *Madrid goyesco* von Blanca de los Rios de Lamperez wird versucht, die Bildwelten Goyas literarisch zu rekonstruieren.²⁶⁰ Jones beschreibt anhand von Listen populärer Theaterstücke eine Manie für all jenes, was mit dem Adjektiv *goyesco/a* versehen werden konnte.²⁶¹ So wurden beispielsweise für eine Benefizveranstaltung im Jahr 1900, die auch von der königlichen Familie besucht wurde, vier Gemälde Goyas als *Tableaux vivants* performativ wiederbelebt.²⁶² Diese Entwicklung erreichte mit *Pan y Toros* von Francisco Asenjo Barbieri nach einem Libretto von José Picón die Bühnen des Musiktheaters Spaniens. Walter A. Clark zählt bis 1910 neun weitere Werke für Musiktheater, die sich auf die *majos* und Gemälde Goyas beziehen. Darunter die einaktige Zarzuela *San Antonio de la Florida* von Isaac Albéniz, die auf Granados einen bleibenden Eindruck hinterließ.²⁶³

259 Ebd., S. 4.

260 Johns, „Inventing Goya“, S. 15.

261 Ebd., S. 4.

262 Clark, *Enrique Granados*, S. 113.

263 Ebd.

4. Spanische Musik und nationale Erneuerung

Lange wurde das 19. Jh. der spanischen Musikgeschichte von der musikwissenschaftlichen Forschung als düstere Episode ohne bedeutende Ereignisse oder Persönlichkeiten wahrgenommen und dementsprechend vernachlässigt. Trotz der schwierigen Bedingungen für das öffentliche Musikleben brachte das 19. Jh. jedoch die heute bekanntesten Namen spanischer Komponisten hervor.²⁶⁴ Emilio Casares Rodicio beschreibt die erste Hälfte des 19. Jh. als einen musikalischen Verfallsprozess, der sich in einem Niedergang der Kirchenmusiktradition und einem Positionsverlust der Musik an den Universitäten zeigte.²⁶⁵ Umfassenden Enteignungen in der Amtszeit von Juan Álvarez Mendizábal (*Desamortización*) führten für viele Musiker zum Verlust ihrer Anstellung und Verschlechterung der ohnehin schwierigen Lebensbedingungen.²⁶⁶ Mit der Gründung des Madrider Konservatoriums 1830 wurde zwar eine zentrale Ausbildungsstätte für Musiker geschaffen, diese nahm den Unterricht jedoch vorerst noch ohne institutionelle Hilfe und ohne klare didaktische Zielsetzung auf.²⁶⁷ Aufgrund der politischen Instabilität migrierten viele Intellektuelle und Künstler ins französische Exil und fehlten in der Folge im öffentlichen Leben und den Institutionen.²⁶⁸ Die Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 19. Jh. blieb im Wesentlichen auf den Bereich der Salonmusik beschränkt. In seiner Geschichte der spanischen Klaviermusik vertritt Linton Powell den Standpunkt, in dieser Zeit seien keine Meisterwerke entstanden, sondern lediglich seichte Variationen, überbordende Fantasien zu populären Arien (italienischer) Opern oder Werke, die versuchen, den galanten Stil des vorherigen Jahrhunderts fortzuführen.²⁶⁹ Die sinfonische Musik gewann erst ab der zweiten Jahrhunderthälfte an Bedeutung. Casares nennt lediglich um die 250 überlieferten sinfonischen Werke für den gesamten Zeitraum 1800 bis 1900.²⁷⁰ Lange gab es keine expliziten Veranstaltungsorte für sinfonische Musik. Primäre Veranstaltungsorte waren der Salon, Theater, Kulturvereine oder Cafés (in letzteren begann auch Granados seine pianistische Karriere). Mit der Gründung der *Sociedad de Conciertos* 1866, die zunächst von Barbieri geleitet wurde, konnte die Entwicklung der spanischen

264 Emilio Casares Rodicio, Art. „Spanien im 19. Jahrhundert“ (2017), in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498553>> Zugriff: 19.04.2023.

265 Casares Rodicio, „Spanien im 19. Jahrhundert“

266 Vgl. Sandra Myers Brown „La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España“, in: *Actas del Simposium* 6/9 (2007), S. 77–100.

267 Celsa Alonso, „La música española y el espíritu del 98“, in: *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5 (1998), S. 87.

268 Clark, *Enrique Granados*, S. 6.

269 Linton Powell, *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press 1980, S. 48.

270 Casares Rodicio, „Spanien im 19. Jahrhundert“ Zugriff: 19.04.2023.

sinfonischen Musik erheblich beschleunigt werden.²⁷¹ Nationale Aspekte der Musik gewannen insbesondere im Musiktheater an Bedeutung, denn seit der Restauration Ferdinands VII. herrschte auf den Bühnen Spaniens die italienische Oper. Der Spielplan des *Teatro Real* in Madrid spiegelt diese Vormachtstellung wider: von 131 im 19. Jh. gespielten Opern stammten nur 13 aus der Hand eines spanischen Komponisten.²⁷²

Um die kulturelle Dominanz des Belcanto beantworten zu können, kam es ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. zur Wiederbelebung der *zarzuela*, die bis ins 17. zurückreicht und deren Entstehung mit einem der bekanntesten Namen der spanischen Literaturgeschichte verbunden ist. Das erste Werk, das explizit als *zarzuela* bezeichnet wurde, ist *El laurel de Apolo* (1658) von Pedro Calderón de la Barca. Der Name *zarzuela* (spanische Diminutivform von *zarza* z. dt. Brombeerstrauch) leitet sich von dem damaligen Aufführungsort, dem *Palacio Real de la Zarzuela* ab, der in dieser Zeit von Beerensträuchern umsäumt war und bezeichnete ein Theaterstück mit gesprochenen Textpassagen sowie Musik.²⁷³ Bis ins 18. Jh. blieb die *zarzuela* auf ein adliges Publikum beschränkt und behandelte vorrangig mythologische Sujets. In der Zeit Goyas lässt sich jedoch ein Wechsel zu realen, folkloristischen Themen feststellen, der mit der Popularität der *majos* zusammenfällt und insbesondere mit dem Namen Ramón de la Cruz verbunden ist.²⁷⁴ Cruz gilt als wichtigster Vertreter des *majismo* in der Literatur. Zusammen mit dem Komponisten Blas de Laserna entstanden mehrere hundert Werke für Musiktheater, darunter etliche *zarzuelas*.²⁷⁵ Nachdem die *zarzuela* der italienischen Oper gewichen war, konnte die Gattung 1851 mit Barbieris *zarzuela grande Jugar con Fuego* erneut popularisiert werden.²⁷⁶ Diese Form der *zarzuela grande* wies nur noch wenige Ähnlichkeiten mit der des 18. Jh. auf, auch wenn gesprochene Dialoge und ein volkstümliches Kolorit beibehalten wurden. Trotz des Anspruchs der *zarzuela grande* eine genuin spanische Form des Musiktheaters zu sein, lassen sich Ähnlichkeiten zu den Konventionen der italienischen Oper bzw. der *solita forma*, feststellen.²⁷⁷

Gegen Ende des 19. Jh. verlor die *Zarzuela* als Hauptform des nationalen Musiktheaters an Strahlkraft. Im musikästhetischen Diskurs, der zunehmend das von der *Generación del 98*

271 Ebd. Zugriff: 19.04.2023.

272 Ebd. Zugriff: 19.04.2023.

273 Emilio Casares Rodicio, Art. „Zarzuela“ (2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498553>, Zugriff: 19.04.2023.

274 Casares Rodicio, „Zarzuela“ Zugriff: 19.04.2023.

275 Maria-Alexandra Francou-Desrochers, *Resituating Scarlatti in a Nationalist Context: Spanish Identity in the Goyescas of Granados*, Ma-Arb. McGill University 2009. S. 40.

276 Alonso, „La música española y el espíritu del 98“, S. 89.

277 Casares Rodicio, „Zarzuela“ Zugriff: 19.04.2023.

aufgeworfene Dilemma einer umfassenden Modernisierung unter Fortführung traditioneller Identität verhandelte, geriet die *zarzuela* aufgrund ihres als oberflächlich empfundenen *costumbrismo* in Kritik.²⁷⁸ Neben den kulturellen Positionen der *Generación del 98* stellte die Rezeption des Musikdramas Richard Wagners einen weiteren Einflussfaktor im musikästhetischen Diskurs um 1900 dar.²⁷⁹

Die Opern Richard Wagners erreichten die Iberische Halbinsel vergleichsweise spät, lösten in der Folge jedoch eine grundlegende Debatte über die Zukunft der spanischen Musik aus. Barcelona wurde das Zentrum der spanischen Wagnerrezeption und praktizierte bald einen laut Clark mit wenigen Städten Europas vergleichbaren Wagnerkult.²⁸⁰ Bereits 1901 wurde die heute noch aktive *Associació Wagneriana de Barcelona*, die sich dem Studium und der Verbreitung der Werke Wagners widmet, gegründet.²⁸¹ Die euphorische Aufnahme Richard Wagners lässt sich vor dem Hintergrund der kulturellen Autonomiebestrebung Kataloniens erklären. Ende des 19. Jh. kam es mit der *Renaixença* zur Rückbesinnung auf die Blütezeit der katalanischen Dichtung des späten Mittelalters. In öffentlichen Veranstaltungen wie dem *Els Jocs Florals*, einem wiederbelebten mittelalterlichen Dichterwettbewerb, der Parallelen zu Wagners Sängerkrieg auf der Wartburg aufweist, versuchte man die eigene Identität, deren geschichtlicher Referenzraum sich weniger im *Siglo de Oro* als im Hochmittelalter befindet, zu stärken.²⁸² Hierin sowie die allgemein mittelalterliche Ausrichtung der Werke Wagners (insbesondere in der Gralsgeschichte, die auf den katalanischen Berg Montserrat anspielt) sprachen ein katalanisches Publikum besonders an.²⁸³ Wagners ästhetische Vorstellung einer Synthese der einzelnen künstlerischen Disziplinen im Sinne der Darstellung der vollendeten menschlichen Natur hatte seine Spuren selbst im Stadtbild Barcelonas hinterlassen. So beschreibt Clark einen wesentlichen Einfluss auf den katalanischen *modernismo*, wobei selbst Antoni Gaudí sich bei seinen Fassadengestaltungen auf die wagnersche Idee des Gesamtkunstwerkes gestützt haben soll.²⁸⁴ Auch der Innenraum des *Palau de la Música Catalana* (Bauzeit: 1905-1908) spiegelt, mit dem Dekor, das der Symbolwelt der Tetralogie entstammt, die außerordentliche Popularität Wagners wider.²⁸⁵ Zu seinen wichtigsten

278 Carola A. Hess, „Enric Granados y el contexto pedrelliano“ in: *Recerca Musicològica* 14/15 (2005), S. 50.

279 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 111.

280 Ebd., S. 76.

281 Patrimoni musical català, „Associació Wagneriana de Barcelona“ in: *Institucions i formacions històriques*, <<https://www.patrimonimusical.cat/content/associaci%C3%B3-wagneriana-de-barcelona>>, Zugriff: 14.04.2023.

282 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 76–77.

283 Ebd., S. 79.

284 Ebd., S. 78.

285 Ebd., S. 79.

Advokaten in der spanischen Musik gilt der katalanische Komponist und Musikwissenschaftler Felipe Pedrell.

4.1 Filipe Pedrell, *Por nuestra musica*

Filipe Pedrell zählt zu den bedeutendsten und einflussreichsten musikalischen Persönlichkeiten des späten 19. Jh. in Spanien. Mit seinen Editionen, Essays und Vorträgen trieb er die Entwicklung einer spanischen Nationalschule voran und prägte als Lehrer eine ganze Generation nachfolgender Komponisten (Manuel de Falla, Granados, Albéniz, Robert Gerhard). Darüber hinaus gilt Pedrell als „Nestor“²⁸⁶ der spanischen Musikwissenschaft. Als einer der Ersten veröffentlichte er umfangreiche wissenschaftliche Publikationen zur spanischen Vokal- und Orgeltradition und wirkte an zahlreichen musikwissenschaftlichen Projekten im In- und Ausland mit.²⁸⁷ Die erste Gesamtausgabe der Werke von Tomás Luís de Victoria von 1902 bis 1913 verband ihn zudem mit dem Leipziger Verlag *Breitkopf & Härtel*.²⁸⁸

Die Ausgangssituation und das Dilemma, mit dem spanische Komponisten bei der Etablierung einer eigenen, in Europa anerkannten Musiktradition zu kämpfen hatten, zeigt sich exemplarisch an Eduard Hanslicks polemischen Rezension anlässlich der Aufführung von *Los amantes de Teruel* von Tomás Bretón an der Wiener Hofoper im Jahr 1891. War die Oper in Prag unter Anwesenheit des Komponisten noch durchwegs positiv aufgenommen worden, warteten in Wien deutlich durchwachsenere Kritiken.²⁸⁹ So lässt sich die Stoßrichtung Hanslicks bereits anhand der einleitenden Worte seiner Besprechung in der *Neuen Freien Presse* erahnen:

„Wenn es der Hofopern-Direction darum zu thun war, uns mit einer Seltenheit zu überraschen, dann konnte sie gewiß nichts Passenderes wählen, als eine spanische Oper. Kaum hat ein zweites Culturvolk in der Geschichte der Musik so wenige Posten errungen, so geringe Spuren hinterlassen, wie das spanische.“²⁹⁰

286 Weber, „Die Rezeption der deutschen musikalischen Romantik“, S. 75.

287 Thomas Hochradner, „Die Anfänge der spanischen Musikwissenschaft aus dem Blickwinkel der deutschsprachigen Kollegenschaft. Eine kleine Spurensuche zu Pedrell und Higinio Angelés“, in: *Anuario Musical* 73/1 (2018), S. 286

288 Hochradner, „Die Anfänge der spanischen Musikwissenschaft“, S. 286.

289 Andrea Harrandt, „Musikalisch ist Spanien heute noch eine italienische Provinz. Zur Erstaufführung einer Oper von Tomas Bretón“, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 49/1 (2002), S. 166.

290 Eduard Hanslick, „Die Liebenden von Teruel. Oper in vier Acten und einem Vorspiel von Tomas Breton“, in: *Neue Freie Presse*, (6. Oktober. 1891) zit. n. Harrandt, „Musikalisch ist Spanien heute noch eine italienische Provinz“, S. 170.

Im weiteren Verlauf der Rezension wird Hanslicks Anspruch an eine spanische Oper deutlich. Man hatte sich in Wien von einem spanischen Komponisten eine Oper ähnlich der *Carmen* von Bizet erwartet.²⁹¹ Da sich Hanslicks Erwartungshaltung durch Bretóns Oper jedoch nicht erfüllte, sieht er in dieser lediglich ein Imitat des italienischen Stils:

„Eine ‚spanische Oper‘ kann man die ‚Liebenden von Teruel‘ nur insofern nennen, als die Musik von einem Spanier und auf spanische Worte componirt ist. Dem Styl nach gehört sie zu den italienischen [...] So vermischen wir denn an dieser spanischen Oper gerade dasjenige, worauf wir am meisten begierig waren; den nationalen Charakter.“²⁹²

Hanslicks frontaler Angriff auf die spanische Musik blieb nicht unbeachtet oder unbeantwortet. In einem offenen Brief an Hanslick würdigt Pedrell ihn zwar als ausgezeichneten Ästhetiker, weist jedoch darauf hin, dass er ein verfälschtes Bild Spaniens, das sich aus wenig informierten Sekundärquellen zusammensetze und in keiner Weise der Realität entspreche, als Referenz des vermissten nationalen Charakters annimmt. Im Speziellen kritisiert Pedrell, dass Hanslick in der Rezension Bretóns Oper den belgischen Komponisten und Musikschriftsteller François-Auguste Gevaert zitiert, da dieser laut Pedrell nichts als Unfug über die spanische Musik verbreitet hatte: „Gevaert [...] [no ha] escrito sobre algo más que meras conjeturas, conculcando errores y falsa apreciaciones“²⁹³ (Gevaert [...] [hat nichts] anderes geschrieben als reine Mutmaßungen, Irrtümer und falsche Behauptungen.) Judith Etzion bezieht die Ressentiments Hanslicks darüber hinaus auf eine allgemein ablehnende Haltung gegenüber Spanien in der europäischen Musikhistoriografie und setzt diese in Bezug auf die *leyenda negra*.²⁹⁴ Dieses Beispiel steht symptomatisch für das Verhandeln der spanischen Identität zwischen einem Spanien als Projektionsfläche des europäischen Anderen und der selbst formulierten kollektiven Identität. Auch wenn Pedrell Hanslicks Einschätzung der Bedeutung Spaniens in einer universellen Musikgeschichte vehement widerspricht, erkannte er dennoch die unmittelbare Notwendigkeit einer Neuausrichtung der spanischen Musik. Dass diese unweigerlich zwischen beiden Perspektiven vermitteln muss, lässt Pedrell in der Einleitung seines programmatischen Essays *Por nuestra música* erkennen: „Tan cierto es esto, que si hay en el mundo cuestiones que seguirán sin

291 Judith Etzion, „Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29/2 (1998), S. 94.

292 Hanslick, „Die Liebenden von Teruel“, zit. n. Harrandt, „Musikalisch ist Spanien heute noch eine italienische Provinz“, S. 170.

293 Felipe Pedrell, „Carta abierta al insigne crítico musical é ilustrado profesor de Estética Eduardo Hanslick“, in: Sempere y Comañía, Francisco (Hrsg.), *Musicalerias. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Valencia: Arte y Libertad 1906. S. 24.

294 Etzion, „Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography“, S. 93.

resolver el ultimo día del astro, estas cuestiones son la de Oriente en Europa y la de la ópera española... en España.“²⁹⁵ (Eines ist sicher, wenn es in der Welt Fragen gibt, die bis zum letzten Tag ungelöst verbleiben, sind es jene Fragen des Orients in Europa und der spanischen Oper... in Spanien.)

In seinem Entwurf einer spanischen Nationaloper bediente sich Pedrell unterschiedlicher ideologischer Konzepte. Zum einen knüpft Pedrell an den *regeneracionismo* und den literarisch-ästhetischen Identitätsdiskurs der *Generación del 98* an. Ähnlich wie Unamuno lehnt Pedrell ein dekoratives Zurschaustellen folkloristischer Elemente ab und begab sich damit in Opposition zur immer noch beliebten *zarzuela grande*.²⁹⁶ Dennoch ist das Volkslied für Pedrell von zentraler Bedeutung, da sich darin der reine und unverfälschte Ausdruck der Nation offenbare:

„El canto popular, esa voz de los pueblos, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia [...] El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimanada de la relación armónica que existe entre la forma y su contenido.“²⁹⁷

(Der populäre Gesang, die Stimme der Völker, die genuine Inspiration des großen anonymen Sängers, durchläuft das Destillierglas der zeitgenössischen Kunst und wird zu ihrer Quintessenz [...] Das Volkslied verleiht den Akzent, den Hintergrund, und die moderne Kunst gibt das ihrige hinzu, eine konventionelle Symbolik, den Reichtum an Formen, denn das ist ihr Erbe. Eine perfekte Gleichung einer Darstellung von erhabener Schönheit, die sich aus der harmonischen Beziehung zwischen der Form und ihrem Inhalt ergibt.)

Mit der Essentialisierung des Volksliedes verfolgt Pedrell einen Weg, der von Herders *Stimmen der Völker* vorgezeichnet wurde und sich in Unamunos Konzept der *intrahistoria* widerspiegelt. Auch Pedrell sieht in den unterschiedlichen Ausdrucksweisen des Volkes, die keine Referenz zu einer zeitlichen Ebene aufweisen, die kulturelle Essenz der spanischen Identität.²⁹⁸

Zum anderen stellen der deutschsprachige ästhetische Diskurs (Novalis, Wackenroder, Schopenhauer, Nietzsche) sowie insbesondere die Musik Richard Wagners weitere Referenzpunkte für Pedrell dar.²⁹⁹ Der Einfluss Wagners lässt sich deutlich in Pedrells Haupt-

295 Felipe Pedrell, *Por Nuerstra Musica. Algunas Observaciones sobre la magna Cuestión de una Escuela Lirico National*, Barcelona 1892. S. 485.

296 Francou-Desrochers, *Resituating Scarlatti in a Nationalist Context*, S. 18.

297 Pedrell, *Por Nuerstra Musica*, S. 507.

298 Weber, „Die Rezeption der deutschen musikalischen Romantik“, S. 78.

299 Amanda García Fernández-Escárzaga, *El pensamiento estético de Felipe Pedrell. principales influencias filosóficas*, Ma-Arb. Universidad Complutense de Madrid 2018, S. 10–13.

und Modellwerk, der Oper *Els Pireneus*, erkennen. Diese wird auch wenn nur für die Länge eines Abends konzipiert, im Untertitel ebenfalls als Tetralogie bezeichnet. Des Weiteren entspricht das Libretto, welches den Niedergang der okzitanischen Kultur infolge des Albigenserkreuzzugs behandelt, sowohl der mittelalterlichen Epik Richard Wagners als auch den politischen kulturellen Vorstellungen der katalanischen *renaixença*.³⁰⁰ Als erklärendes Essay zu seiner Oper publizierte Pedrell *Por nuestra música*, in dem er seine Vision einer neuen nationalen Musiktradition konkretisiert und dabei Wagner eine bedeutende Rolle zuschreibt:

„No ha mucho pronuncié el nombre de Wagner. . . ¡ Wagner ! [...] Sí, Wagner es un hombre de genio colosal, un gran pintor, un gran poeta, un artista genial ó inimitable, figura luminosa que sólo los bien templados podrán mirar de cerca cuando traten de estudiar y analizar su obra, no á caza de una imitación servil, sino de una aplicación de su potente estética adecuada á los recursos personales de cada cual. [...] alrededor do Wagner pulula, pululará durante mucho tiempo, un microcosmo castigado á eterna esterilidad.“³⁰¹

(Vor nicht allzu langer Zeit habe ich den Namen Wagner ausgesprochen... Wagner! [...] Ja, Wagner ist ein Mann von kolossalem Genie, ein großer Maler, ein großer Dichter, ein brillanter und unnachahmlicher Künstler, eine Lichtgestalt, die nur die Wohlgesinnten erkennen können, wenn sie versuchen, sein Werk zu studieren und zu analysieren, nicht auf der Suche nach einer stumpfen Nachahmung, sondern nach einer Anwendung seiner kraftvollen Ästhetik, die auf die persönlichen Bedürfnisse jedes Einzelnen zugeschnitten ist. [...] Um Wagner herum wimmelt es und es wird noch lange wimmeln, ein Mikrokosmos, der sich auf ewig steril erhalten wird.)

Für Pedrell stellt der direkte Gefühlsausdruck ein fundamentales und jedem Menschen innewohnendes Bedürfnis dar. In diesem Aspekt sieht Pedrell auch die besondere Bedeutung Wagners, denn er habe es geschafft, dieses Ideal in seinem Musikdrama zu verwirklichen. Die Hinwendung zum natürlichen Ausdruck des Volkes sah Pedrell in Wagners Argumentation gegen den Endreim und für den Stabreim, der eine Regression in ein als authentischer empfundenes Sprachideal bedeutete.³⁰² Pedrell ging es hierbei nicht darum, die Ideen Wagners unverändert auf die spanische Musik zu anzuwenden, vielmehr machte sich Pedrell die Neuerungen Wagners für seine Zwecke individuell nutzbar.³⁰³ Pedrell orientierte sich infolgedessen auch an weiteren Nationalstilen, wie aus dem Briefwechsel mit russischen Komponisten aus der *Gruppe der Fünf (das mächtige Häuflein)* hervorgeht. Cesar Cui, mit dem Pedrell freundschaftlich verbunden war, schrieb in einer Moskauer Zeitschrift Pedrell könne mit Ausnahme der Leitmotivtechnik mit der russischen Nationalschule verglichen

300 Weber, „Die Rezeption der deutschen musikalischen Romantik“, S. 82.

301 Pedrell, *Por Nuerstra Musica*, S. 498.

302 Weber, „Die Rezeption der deutschen musikalischen Romantik“, S. 80.

303 Ebd., S. 89.

werden.³⁰⁴ Einer Zuschreibung, gegen die Pedrell scheinbar wenig einzuwenden hatte:

„Sin desechar del todo el Leitmotiv ni separarse mucho de las ideas de Wagner sobre el drama lírico en general, la moderna escuela rusa, que ha surgido de repente y como por salto y se lleva todas mis simpatías, ha modificado un tanto las tendencias de Wagner [...]“³⁰⁵

(Ohne das Leitmotiv gänzlich zu verwerfen und ohne sich zu weit von Wagners Vorstellungen bezüglich des lyrischen Dramas im Allgemeinen zu entfernen, hat die moderne russische Schule, die plötzlich und wie aus dem Nichts aufgetaucht ist und meine vollkommene Sympathie genießt, die Tendenzen Wagners etwas modifiziert [...])

Auch wenn Pedrells Bekanntheit und Popularität hinter der seiner Schüler zurückblieb, kann seine Bedeutung als Mentor einer neuen Generation nationaler Komponisten nicht überschätzt werden. 1895 wird Pedrell Mitglied der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* und erhält einen Lehrstuhl für Musikästhetik und Musikgeschichte am Konservatorium in Madrid, um dessen Reformierung er sich bemühte.³⁰⁶ Als Professor setzte er sich für eine breite musikalische Ausbildung ein, die über eine rein praktische Ebene des Instrumentalunterrichts hinausgehen und intellektuell versierte Künstler produzieren sollte, die in der Lage waren, Spanien den lang ersehnten Platz in der europäischen Musikgeschichte zu sichern. Für Enrique Granados stellte Pedrell eine der wichtigsten musikalischen Bezugspersonen dar. Pedrell, der Granados bei einem Klavierwettbewerb in Barcelona kennenlernte und ihn anschließend als Schüler aufnahm, blieb dessen einziger Kompositionslehrer.³⁰⁷

4.2 Enrique Granados

Enrique (katalanisch Enric) Granados y Campiña wurde am 27. Juli 1867 in Lérida (Lleida) geboren. Sein Vater wie auch einer seiner drei Brüder (Calixto) hatten Positionen im spanischen Militär inne, wodurch der Familie eine gewisse soziale Anerkennung entgegengebracht wurde, die jedoch nicht mit einer gesicherten finanziellen Existenz einherging.³⁰⁸ Nach einem, durch die Anstellung des Vaters bedingten, knapp vierjährigen Aufenthaltes in Santa Cruz de Tenerife ließ sich die Familie 1874 endgültig in Barcelona nieder.³⁰⁹ In dieser Zeit erhielt Granados ersten Musikunterricht, zuerst noch bei einem Soldatenfreund des Vaters (einem Amateurflötisten ohne Zähne) bald aber in der städtischen *Escolania de la Mercè* bei Francisco Xavier Jurnet. Aufgrund seiner offensichtlichen

304 García Fernández-Escárzaga, *El pensamiento estético de Felipe Pedrell*, S. 69.

305 Pedrell, *Por Nuestra Musica*, S. 503.

306 Alonso, „La música española y el espíritu del 98“, S. 89.

307 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 28.

308 Ebd., S. 11.

309 Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 5.

Begabung erhielt Granados 1882 die Möglichkeit beim Joan Baptista Pujol, dem bekanntesten Pianisten der Stadt zu studieren.³¹⁰ Pujol steht zusammen mit seinem Mentor Pere Tintorer, der Unterricht bei Liszt erhalten hatte, am Beginn der katalanischen Pianistenschule, mit der neben Granados die Namen weiterer bekannter spanischer Pianisten verbunden sind.³¹¹ Bereits nach relativ kurzer Studienzeit von weniger als zwei Jahren konnte Granados einen Klavierwettbewerb mit der Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22 von Robert Schumann, über die er später sagen wird, sie sei das erste vernünftige Werk gewesen, welches er studiert habe, für sich entscheiden.³¹² Aus diesem Wettbewerb ergab sich darüber hinaus der Kontakt zu Filipe Pedrell, der mit Albéniz und Claudio Martínez Imbert die Jury des Wettbewerbs gebildet hatte und bei dem Granados nun ersten Kompositionsunterricht erhielt.³¹³ Nach dem Tod seines Vaters 1882 begann Granados, der nun zum Einkommen der Familie beitragen musste, als Pianist im *Café de les Delícies* zu arbeiten, zeigte jedoch rasch Abneigung gegen die musikalischen Vorgabe des Besitzers über populäre Opernmelodien zu improvisieren.³¹⁴ In dieser Zeit entstand durch den Bruder (Zoe)³¹⁵ der Kontakt zum katalanischen Industriellen Eduardo Conde, der Granados als einer seiner wichtigsten Förderer das ermöglichte, was für die meisten spanischen Musiker im 19. Jh. eine verpflichtende Etappe ihrer Ausbildung war: ein Studienaufenthalt in Paris.³¹⁶

1887 verließ Granados Barcelona in die Richtung der französischen Hauptstadt, konnte dort angekommen jedoch nicht an der Aufnahmeprüfung des Pariser Konservatoriums teilnehmen, da er sich aufgrund einer akuten Typhusinfektion für mehrere Wochen in ein Spital begeben musste.³¹⁷ Eine Aufnahme in das Konservatorium war nun nicht mehr möglich, da Granados nach eigenen Angaben die Altersgrenze für ein reguläres Studium überschritten hatte.³¹⁸ Perandones bezweifelt, dass Granados aufgrund seines Alters ein reguläres Studium verwehrt wurde, wahrscheinlicher scheint es, dass bereits alle Plätze für ausländische Studenten belegt gewesen waren.³¹⁹ Dennoch konnte Granados sein Studium als privater

310 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 14.

311 Zu Weiteren Pianisten der katalanischen Pianistenschule zählen unter anderen: Carles Vidiella, Joaquín Malats, Joaquín Nin, Ricardo Viñes, Alicia de Larrocha. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 14.

312 Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 39.

313 Ebd., S. 6.

314 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 16.

315 Wurde in der Literatur oft fälschlicherweise als Schwester bezeichnet. Miriam Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, in: Dies. (Hrsg.) *Correspondencia Epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016. S. 27.

316 Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, S. 27.

317 Ebd., S. 28.

318 Granados dachte scheinbar er sei 1868 geboren und machte regelmäßig weitere falsche Altersangaben. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 12.

319 Maximal zwei Plätze pro Klasse konnten an ausländische Studierende vergeben werden. Miriam Perandones,

Schüler von Charles-Wilfrid de Bériots, in dessen Konservatoriumsklasse der ebenfalls aus Lérída stammenden Ricardo Viñes und ab 1891 auch Maurice Ravel studierten, beginnen.³²⁰ Nach etwas weniger als zwei Jahren Studienzeit kehrte Granados im August 1889 nach Barcelona zurück, wo er am 20. April 1890 im *Teatro Lírico* konzertierte und von der Presse als Pianist enthusiastisch gefeiert wurde: „Como pianista es [Granados] el tipo de la elegancia y del sentimiento.“³²¹ (Als Pianist zählt er [Granados] zu den eleganten und gefühlvollen.)

Laut Hess lässt sich der französische Einfluss auf die Werke von Granados nur schwer bestimmen.³²² Häufig geschieht diese Einordnung in einem Vergleich mit Albéniz, dessen Stil oft als internationaler bzw. als stärker vom französischen Impressionismus beeinflusst charakterisiert wird. Alberto Martín Entrialgo weist jedoch darauf hin, dass Albéniz Kompositionen oft zu generalisierend in Verbindung zum Impressionismus gesetzt werden.³²³ Granados sprach bei seiner Ankunft in Paris noch kein Französisch und bewegte sich zu Beginn, wohl auch aufgrund seines eher introvertierten Charakters, in einer recht kleinen sozialen Gruppe spanischer Mitstudenten.³²⁴ Des Weiteren lässt sich nicht belegen, dass Granados in Frankreich Kompositionsunterricht erhalten hätte, auch wenn er im Laufe seines Studienaufenthaltes Kontakte zu den bedeutendsten französischen Komponisten knüpfen konnte (Paul Dukas, Gabriel Fauré und Camille Saint-Saëns) und ein entsprechender Vermerk im Tagebuch von Ricardo Viñes auf Unterricht bei Jules Massenet hindeutet.³²⁵ Abseits der Musik beschäftigte sich Granados mit spanischer Literatur und Malerei, insbesondere Gustavo Adolfo Bécquer, der dem *costumbrismo* zugeordnet werden kann, zählte zu seinen Lieblingsautoren.³²⁶ In einem Notizbuch mit dem Titel *Álbum París 1888* sind neben Kompositionsskizzen auch Gedichte und Zeichnungen aus dieser Zeit erhalten geblieben.³²⁷

Die ersten Stücke, mit denen Granados sich als Komponist einen Namen machen konnte, sind die bis heute bekannten *Danzas españolas*. Clark vermutet, dass Granados mit der Komposition dieser bereits in Paris begonnen haben könnte,³²⁸ Perandones hingegen

Enrique Granados en París. La construcción de un Icono Español en el Ámbito musical internacional“, in: *Revista de Musicología* 34/1 (2011) S. 207.

320 Mit Ricardo Viñes teilte sich Granados ein Zimmer im *Hôtel de Cologne et d’Espagne*. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 17.

321 C. Cuspinera, „Enrique Granados.“, in: *Diario de Barcelona* (1890) S. 5075–5076. zit. n. Hess, Enrique Granados. A Bio-Bibliography S. 48.

322 Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 8.

323 Alberto Martín Entrialgo, „Albéniz and the ultimate españolismo“, in: *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 5/1 (2020). S. 5

324 Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, S. 25.

325 Ebd., S. 28.

326 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 18.

327 Ebd., S. 29.

328 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 30.

grenzt den Entstehungszeitraum auf 1892 bis 1894 ein.³²⁹ Nach der Publikation der *Danzas españolas* durch das Barceloner Verlagshaus Casa Dotesio, versandte Granados Kopien an einige der bekanntesten Musiker Europas: Saint-Saëns, Massenet, Edvard Grieg und César Cui. Letzterer antwortete: „Elles [Danzas españolas] sont exquisites. Mélodie et harmonisation tout y est charmant“³³⁰ (Sie [Danzas españolas] sind exquisit. Melodie und Harmonie sind bezaubernd) und auch die anderen Adressaten schlossen sich der Laudatio an.³³¹ In dem an Grieg gerichteten Brief betont Granados, die *Danzas españolas* seien keine schlichten Transkriptionen traditioneller Lieder, sondern seine eigenen Ideen: „j'en ai puisé l'inspiration première dans le chant du peuple. Elles restent malgré cela originales et ne sont aucunement une transcription.“³³² (Ich habe die Inspiration in den Liedern des Volkes gesucht. Dennoch sind es Originale und keine einfachen Transkriptionen). Insbesondere in Madrid, in das sich Granados 1894 für die Dauer eines Jahres begab, um eine etwaige Anstellung am dortigen Konservatorium zu sondieren, wurden die *Danzas españolas* vor dem Hintergrund eines nationalen Identitätsdiskurses interpretiert. Aufgrund des Netzwerkes von Pedrell fand Granados rasch Zugang zum intellektuellen Umfeld der spanischen Hauptstadt und konnte durch die Vermittlung von Gabriel Rodríguez, einem Freund Pedrells, seine Kompositionen bei privaten Veranstaltungen im *Ateneo de Madrid* vorstellen.³³³ Folgender Ausschnitt aus einem Artikel von Rafael Mitjana, der ebenfalls zu den Schülern Pedrells zählte, zeigt die nationale Lesart der *Danzas españolas* als exemplarische Kompositionen einer erneuerten spanischen Komponistenschule:

„Desde el primer momento comprendió el insigne autor de Los Pirineos el valor extraordinario de su discípulo y se complació en forma para pudiera llegar a ser algo. Por su parte, Enrique Granados comprendió el inmenso valor de su maestro y recibió con entusiasmo sus enseñanzas, [...] Hermoso es el camino trazado por Pedrell, pero arriesgado y largo, Granados lo ha emprendido con fe, y lo irá. Las Danzas españolas son unos de los primeros monumentos de un arte que nace, y que está llegando a ser muy grande. [...] Granados [...] era una esperanza que se ha convertido en realidad.“³³⁴

329 Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, S. 33.

330 César Cui, Brief an Enrique Granados, Sankt Petersburg am 13. Juli 1892, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 96.

331 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 30.

332 Der an Grieg gerichtete Brief blieb unbeantwortet, dennoch lässt sich an einem in der *Bergen Offentlige Bibliotek* befindlichen Fragment die positive Aufnahme Griegs belegen. Anmerkung von Miriam Perandones in: *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, S. 95.

333 Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, S. 43.

334 Rafael Mitjana, „unbekannter Artikel“, in: *La Dinastía* (1894) zit. n. Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, S. 44.

(Von dem ersten Moment an verstand der angesehene Autor von *Los Pireneos* den außerordentlichen Wert seines Schülers und war erfreut darüber aus ihm etwas machen zu können. Enrique Granados seinerseits verstand den unermesslichen Wert seines Meisters und nahm mit Begeisterung dessen Lehren an [...] Schön ist der von Pedell vorgezeichnete Weg, aber auch riskant und lang, Granados hat ihn mit Glauben beschritten und er wird ihn weiter gehen. Die *Danzas españolas* sind eines der ersten Denkmäler einer sich gerade erst gebärenden Kunst, die zur Größe bestimmt ist. [...] Granados [...] ist die Hoffnung gewesen, die sich in die Realität verwandelte)

Anders hingegen vielen die Urteile in Barcelona, in das Granados 1895 zurückgekehrt war, aus. Die *Danzas españolas* provozierten aufgrund ihrer pro-spanischen Ausrichtung mitunter auch Kritik, da darin ein Bekenntnis zur, im Konflikt mit der katalanischen Identität stehenden, zentralistischen Identitätspolitik Madrids gesehen wurde.³³⁵ In seinen Notizen hielt Granados jedoch fest, dass seine Musik keinen politischen Subtext besitze und er eine Verflechtung von Musik und Politik grundsätzlich ablehne:

„Al Orfeo se le quiere dar un color politico catalanista, y en eso no estoy conforme. A mí me parece que el arte no tiene nada que ver con la política [...] ¡Esto me ha causado algunos disgustos, llegando a recibir desprecios y anónimos en que se me acusa de escribir danzas andaluzas! Como si fuera un pecado. [...] Yo me considero tan Catalán como el que más, pero en mí música quiero expresar lo que siento, lo que admiro y lo que me parezca bien sea andaluz o chino.“³³⁶

(Das Orfeo soll eine katalanische politische Farbe bekommen, womit ich nicht einverstanden bin. Mir scheint, Kunst habe überhaupt nichts mit Politik zu tun [...] Das hat mir einige Unannehmlichkeiten eingebracht, ich habe Spott und anonyme Briefe erhalten, in denen ich beschuldigt werde, andalusische Tänze zu schreiben! Als ob dies eine Sünde wäre.[...] Ich betrachte mich als Katalane wie jeder andere auch, aber in der Musik möchte ich ausdrücken, was ich fühle, was ich bewundere und was ich für gut halte, sei es andalusisch oder chinesis.)

Obwohl Granados hier versucht, für seine Musik politische Autonomie zu beanspruchen, schreibt er in einem Brief an seine Frau María de los Desamparados (Amparo), dass er danach strebe, nicht weniger als der Nationalkomponist Spaniens zu werden: „Yo ambiciono a ser en mi país lo que son Saint-Saëns y Brahms en el suyo.“³³⁷ (Ich strebe danach, in meinem Land der zu sein, was Saint-Saëns und Brahms für die ihrigen sind.) Um dieses ambitionierte Ziel zu erreichen, führte in Spanien kein Weg am Musiktheater vorbei.

Die frühen Bühnenwerke Granados' entstanden zu Texten des katalanischen Schriftstellers und Journalisten José Feliu y Codina. Aus dieser Zusammenarbeit gingen *Miel de la Alcarria* (1895), *María del Carmen* (1896) sowie die nicht vollendete Zarzuela *Los Ovillejos* (1897) hervor, wobei Granados mit der Oper *María del Carmen* der erste Erfolg in

335 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 33.

336 Pablo Vila San-Juan, *Papeles íntimos de Enrique Granados*, Barcelona: 1966, S.78. zit. n. Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 10.

337 Enrique Granados, Brief an Amparo Gal, Madrid am 11. März 1895, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 204.

diesem Genre gelang.³³⁸ Clark bewertet *María del Carmen* als den Versuch, eine eigenständige spanische Nationaloper zu komponieren. Zwar weist das Sujet des Librettos, durch den Spielort der Handlung in der Provinz Murcia, ein auch für die Zarzuela typisches *couleur locale* auf, Granados stellt dieses jedoch in Relation zu den Neuerungen des Musikdramas Richard Wagners. Insbesondere in dem Verzicht auf Rezitative, als auch durch die Verstärkung des Orchesterapparates, sahen einige Rezensenten ein Bekenntnis zu dem deutschen Komponisten. In entsprechender Weise wurden *María del Carmen* in Madrid infolge eines zentral-nationalistischen Diskurses bewertet, während in Barcelona einzelne Artikel die Nähe zur *zarzuela grande* kritisierten.³³⁹

In den folgenden Jahren konnte sich Granados im Musikleben Barcelonas etablieren, trat als Organisator von Konzerten in Erscheinung und schuf mit der *Academia Granados* eine der führenden Ausbildungsstätten für junge Pianisten. Als Pädagoge verfolgte Granados ein, von der *Institución Libre de Enseñanza* beeinflusstes, antiautoritäres Unterrichtskonzept, das eine breite intellektuelle Musikausbildung forcierte. Hierzu hielt Pedrell, der ein ähnliches pädagogisches Konzept vertrat, als Gastredner der *Academia Granados* Vorträge zur nationalen Musik (1902) und Formenlehre (1905).³⁴⁰ Des Weiteren fungierte die *Academia Granados* als Konzertveranstalter: So wurden 1907, auf mehrere Abenden verteilt, alle Sonaten Beethovens durch Édouard Risler in einem von der Akademie gesponserten Konzert aufgeführt. Ab 1912 konnten die Konzerte der Akademie, mit der finanzielle Unterstützung des Pharmazeuten Salvador Andreu i Grau, in einem eigenen Konzertsaal, dem *Sala Granados* stattfinden.³⁴¹

In dieser Zeit entstanden eine Reihe weiterer Bühnenwerke, die aus der Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller und Zeichner Apeles (auch Apel·les) Mestres hervorgingen (*Petrarca*, *Picarol*, *Follet*, *Gaziel*, *Liliana*). Mestres galt als ein führender Vertreter des katalanischen *modernismo* und begeisterter Anhänger Richard Wagners, der als solcher für die Auflösung der einzelnen künstlerischen Disziplinen zugunsten eines absoluten Gesamtkunstwerkes eintrat.³⁴² Mit Ausnahme von *Petrarca* weisen diese Werke keine historischen Referenzen auf. Anstelle dessen tritt eine idyllische, naturhafte Kulisse, die es schwer macht eine denkbare Verbindung zum katalanischen Nationalismus herzustellen.³⁴³ Trotz guter Vernetzung von Granados

338 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 39.

339 Vgl. Ebd., S. 40–47.

340 Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 22.

341 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 66.

342 Vgl. Ebd., S. 84–109.

343 Ebd., S. 84.

innerhalb der Bewegung des *Modernismo* und obwohl er an zahlreichen derer Projekte als Improvisator, Dirigent und Komponist mitgewirkt hatte, blieb er stets am Rande dieser kulturell-nationalistischen Bewegung, die teils offene Feindschaft zu Madrid bedeutete.³⁴⁴ Laut Clark fällt es schwer, die katalanischen Bühnenwerke im Gesamtwerk von Granados einzuordnen, denn obwohl diese einen hohen Zeit- und Energieaufwand bedeutet hatte, waren sie durch ein weiteres Werk, das eine erneute Hinwendung zu Kastilien bedeutete, fast sofort in Vergessenheit geraten.³⁴⁵

4.3 *Goyescas. Los majos enamorados*

Die Klaviersuite *Goyescas, Los Majos enamorados* steht zweifelsohne im Zentrum des künstlerischen Schaffens von Enrique Granados und stellt neben den *Danzas españolas* das international bekannteste Werk des Komponisten dar. Da Granados seine Manuskripte und Skizzen nur sporadisch datierte, lässt sich der zeitliche Entstehungsprozess der *Goyescas* lediglich annäherungsweise rekonstruieren. In seiner Korrespondenz erwähnte Granados die *Goyescas* das erste Mal 1910 in einem Brief an Joaquim Malats: „Yo he escrito este verano una colección de Goyescas, obras de gran vuelo y dificultad [...] es lo mejor que he escrito.“³⁴⁶ (In diesem Sommer habe ich eine Sammlung von *Goyescas* geschrieben, Werke von großer Tragweite und Schwierigkeit [...] es ist das Beste, was ich geschrieben habe.) In einem späteren Interview (1915) gibt Granados den Beginn der Komposition mit 1909 an.³⁴⁷ Im Dezember dieses Jahres wurde wahrscheinlich, als erstes Stück der Suite, *Coloquio en la reja* fertiggestellt und nach etwa zwei Jahre, im Dezember 1911, war der gesamte Kompositionsprozess abgeschlossen.³⁴⁸ Ein Brief vom 8. Oktober 1911,³⁴⁹ an einen nicht mehr ermittelbaren Verleger zeigt die ursprüngliche Konzeption bzw. Anordnung der einzelnen *Goyescas*:

344 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 82.

345 Ebd., S. 109.

346 Enrique Granados, Brief an Joaquín Malats, Barcelona am 31. Oktober 1910, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 337.

347 Herbert F. Peyser, „Granados Here for Production of Goyescas.“, in: *Musical America* 23/1 (1915) zit. n. Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 26.

348 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 121.

349 Enrique Granados, Brief an einen Verlag, Barcelona am 8. Oktober 1911, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 355–356.

Erster Band:

- I. Los Requeiebros
- II. Coloquio en la reja
- III. El Fandango de candil
- IV. Quejas o La maja y el ruiseñor

Zweiter Band:

- (La calesa)
- (Riña y estocada)
- V. El amor y la muerte: Ballada
- VI. Epílogo: serenata del espectro

Bereits anhand des Untertitels *Los majos enamorados* (Die verliebten Majos), als auch durch die deskriptiven Titel der einzelnen Stücke (in Übersetzung: 1. die Schmeicheleien, 2. Konversation am Gitter, 3. der Fandango bei Kerzenschein, 4. Klagen oder die Maja und die Nachtigall, 5. Die Liebe und der Tod: Ballade und 6. Epilog: Gespensterserenade) lassen sich die Umrisse eines außermusikalischen Programms erkennen. Publiziert wurden beide Bände bei Casa Dotesio (1912 und 1914), wobei der zweite Band von vier auf zwei Stücke verkürzt wurde.³⁵⁰ Die Uraufführung des ersten Bandes fand im Sommer 1910 im privaten Rahmen statt. Unter dem kleinen Kreis an geladenen Gäste soll sich auch Isolde Wagner und ihr Ehemann befunden haben.³⁵¹ Die erste öffentliche Aufführung der *Goyescas* (erster Band) fand im Zuge eines Konzertes mit weiteren Werken von Granados am 11. März 1911 um 21:30 im *Palau de la Música Catalana* statt. Eine Ausnahme des Programms stellte, neben einer Sonate Scarlattis, das Klavierstück *Azulejos* von Albéniz dar. Von diesem Werk war aufgrund des rezenten Todes von Albéniz (1909) lediglich eine Kompositionsskitze erhalten geblieben, die durch Granados für diesen Anlass vervollständigt worden war.³⁵² Albéniz stellte, insbesondere mit seinem Meisterwerk, dem Klavierwerk *Iberia*, einen bedeutsamen Einfluss auf die Entstehung der *Goyescas* dar. In einem Brief vom 9. Mai 1909, den Granados nach seinem letzten Besuch bei Albéniz, der wenige Wochen später verstarb, verfasst hatte, drückt er seine Bewunderung und seine Assoziationen in Bezug zu *Iberia* aus:

350 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 121.

351 Sowohl Hess als auch Clark erwähnen den Besuch Isolde Wagners bei Granados. In beiden Quellen zeigen sich jedoch Widersprüche. Hess schreibt von Isolda [sic] Wagner, während Clark erwähnt, Isolde Wagner sei mit ihrem Ehemann Walter anwesend gewesen. Dies scheint insofern fraglich, da Isolde Wagner ab 1900 mit Franz Beidler verheiratet war und dessen Nachnamen angenommen hatte. Hess, *Enrique Granados. A Biography*, S. 26. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 79.

352 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 140.

„La obra de Isaac Albéniz es definitiva y quedará. Quedará como han quedado, para admiración de todos, los monumentos árabes. [...] Su Iberia es un ideal cumplido. [...] Iberia evoca los recuerdos de nuestro Siglo de Oro. ¡Es la realización de las sublimes fantasías hispano-árabes, que revoloteaban alrededor de los madroños de las majas enamoradas! No puedo dejar de sentir en la obra de Albéniz a Goya y a Ramón de la Cruz.“³⁵³

(Das Werk von Isaac Albéniz ist endgültig und wird bleiben. Es wird bleiben, wie die arabischen Denkmäler geblieben sind, zur Bewunderung aller. [...] Sein Iberia ist ein erfülltes Ideal. [...] Iberia erweckt die Erinnerungen an unser *Siglo de Oro*. Es ist die Verwirklichung der erhabenen hispano-arabischen Fantasien, die jene Quastenhäute der verliebten *Majas* umschwebten! Ich kann nicht umhin, in Albéniz' Werk Goya und Ramón de la Cruz zu erkennen.)

Auf den ersten Blick erscheint diese Kette an Assoziationen widersprüchlich. Denn wie kann *Iberia* gleichzeitig eine Evokation des *Siglo de Oro*, eine Sublimierung des arabischen Erbes Spaniens, als auch eine Impression aus dem Madrid der Zeit Goyas sein? Diese Passage zeigt, dass für Granados die spanische Kulturgeschichte linear verläuft und sich auf eine Essenz reduzieren lasse, die er in *Iberia* zum Ausdruck gebracht sah. Dementsprechend sprach sich Granados dafür aus, dass alle Studenten seiner Akademie die Komposition Albéniz' studieren sollten.³⁵⁴ Es scheint darüber hinaus durchaus plausibel, dass sich Granados bei Komposition der *Goyescas* unter Zugzwang gefühlt hatte, seiner Heimat ein ebenso mächtiges musikalisches Denkmal zu setzen, wie es Albéniz gelungen war. Dass hierbei nicht nur die Bilder Goyas, sondern der gesamte historisierte Raum, den diese spiegeln, als Vorlage gedient hatte, formulierte Granados in einem Interview mit der spanischen Zeitung *La Correspondencia de España*:

„he escrito [Goyescas] pensando en España, en su alma, tan distinta de la de los demás países, infiltrando en sus notas aquel movimiento y vida que se ven en las obras del inmortal Goya. ¡Los majos de entonces! ¡Los amores del pintor! ¡Las luchas, la pasión, la vida del siglo XVIII! Todo eso es para mí interesantísimo, vibrante, y creo que refleja, como ninguna otra época, ¡el alma española!“³⁵⁵

(Ich habe [Goyescas] an Spanien denkend geschrieben, an ihre Seele, die sich so sehr unterscheidet von der anderen Ländern, die jene Bewegungen und jenes Leben besitzt, das in den Werken des unsterblichen Goya zu sehen ist. Die *Majos* von damals! Die Lieben des Malers! Die Kämpfe, die Leidenschaft, das Leben des 18. Jahrhunderts! All dies ist für mich äußerst interessant, lebendig und spiegelt meiner Meinung nach, wie keine andere Epoche, die spanische Seele wider!)

353 Enrique Granados, Brief an Marcos Jesús Bertrán, Bayona am 9. Mai 1909, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 325.

354 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 122.

355 Anonym „Granados y sus Goyescas“, in: *La Correspondencia de España* (25 April 1912) zit. n. Miriam Perandones, „Sobre el control de la ideología política a través del cuplé: el caso de las Tonadillas de Enrique Granados“, in: Morales, Luisa / Christoforidis, Michael / Clark, Walter A. (Hrsg.) *Enrique Granados en Contexto. La escuela española de piano y los movimientos artísticos entorno a la Gran Guerra*, Almería: FIMTE 2020, S. 154

In dieser Beschreibung zeigt sich einerseits eine stark selektive und funktionalisierte Erinnerung an das Madrid des späten 18. Jahrhunderts. Zum anderen weist die letzte Bemerkung, mit dem Verweis, dass eben diese Zeit wie keine andere die spanische Seele verkörpere, eine erkennbare Nähe zu den Gedanken der *Generación del 98* auf. Noch deutlicher wird diese ideologische Bezugnahme durch ein weiteres Interview vom 15. April 1914 mit der *Société Internationale de Musique* in Paris. Hier beschreibt Granados laut dem Autor des Interviews, in Analogie zu den Winden der Iberischen Halbinsel, drei kulturelle Strömungen Spaniens: Eine nördliche, die Provinzen Asturien, Galizien, Katalonien umfassende, eine hispano-arabische der Provinzen Murcia, Valencia und Andalusien und schließlich die reinste Strömung unter ihnen, jene Kastiliens.³⁵⁶

Diese Sichtweise der spanischen (Kultur-)Geschichte dürfte sich Granados vor allem während seiner Aufenthalte in Madrid angeeignet haben. Insbesondere die Freundschaft zu dem Journalisten Fernando Periquet Zuaznábar, den Granados bereits 1894 ebenda kennengelernt hatte, war ausschlaggebend für die anhaltende Faszination rund um Goya und seine Zeit. Periquet, selbst ein begeisterter Advokat des spanischen Malers, verstand dessen Namen als Synonym zu einer gesamten Epoche: „Además, la palabra Goya, para todo español culto poeta, no es solo un apellido, sino también una época. Goya época significa amores y pasiones.“³⁵⁷ (Außerdem, das Wort Goya ist für jeden gebildeten spanischen Dichter mehr als nur ein Nachname, sondern auch eine Epoche. Die Epoche Goyas bedeutet Liebe und Leidenschaft.) Als sich Granados 1898 infolge der Aufführung seiner Oper *María del Carmen* erneut in Madrid befand, bot sich ihm erstmals die Möglichkeit eine größere Anzahl der Werke Goyas im Original zu sehen.³⁵⁸ Das *Museo del Prado* zeigte rund vierzig Gemälde, darunter die idyllischen Kartons aber auch die düsteren *Pinturas negras* aus dem Spätwerk des Malers.³⁵⁹ In dem bereits zitierten Interview mit der *Société Internationale de Musique* beschreibt Granados den bleibenden Eindruck, den der Besuch im *Museo del Prado* auf ihn hinterlassen hatte:

„Dans le vestibule du musée du Prado, à Madrid, sa statue s'impose au regard, la première. [...] Les chefs-d'oeuvre de Goya l'immortalisent en exaltant notre vie nationale. Je subordonne mon inspiration à celle de l'homme qui sut traduire aussi parfaitement les actes et les moments caractéristiques du peuple d'Espagne.“³⁶⁰

356 Perandones, „el caso de las Tonadillas de Enrique Granados“, S. 154.

357 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 222.

358 Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 25.

359 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 113.

360 Jacques Pillois, „Un entretien avec Granados,“, in: *S.I.M. Revue musicale* 10/3 (1914) zit. n. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 225.

(In der Eingangshalle des Museo del Prado in Madrid steht seine Statue an erster Stelle. [...] Die Meisterwerke Goyas verewigen ihn, da sie unser nationales Leben verherrlichen. Ich ordne meine Inspiration der jenes Mannes unter, der die charakteristischen Handlungen und Momente des spanischen Volkes so gekonnt wiederzugeben vermochte.)

Granados folgt hier einer ähnlichen Argumentation wie Unamuno, indem er Goya deshalb als Künstler von nationaler Bedeutung bewertet, da dieser in seinen Werken die Eigenschaften des spanischen Volkes in einer Weise, die Granados als durchaus authentisch und repräsentativ empfand, eingefangen hatte.

In musikalischer Hinsicht wurde die Epoche Goyas, für Periquet insbesondere durch die spanische Liedtradition der Tonadilla verkörpert: „[Goya época significa] socialmente, una mezcla extraña de todas las clases, algo así como un albor de democracia que ponía los toreros junto a las duquesas, y a los principes cerca de las tonadilleras.“³⁶¹ ([Die Epoche Goyas bedeutet] gesellschaftlich eine seltsame Mischung aller Klassen, so etwas wie ein Dämmern der Demokratie, das die Toreros neben Herzöginnen und Prinzen nahe der Tonadilla-Sänger stellt.) In Kooperation mit Granados versuchte Periquet an diese Tradition anzuknüpfen, woraus der Liederzyklus *Tonadillas en estilo antigua*, ein Werk, das sich ebenfalls die Epoche Goyas als Sujet zu eigen macht, entstand.³⁶² Granados bezeichnete seine Komposition in einem Brief an Ernest Schelling als „essais“³⁶³ zu den *Goyescas*.

4.3.1 Musikalische Rekonstruktion kollektiver Identität

4.3.1.1 Tonadilla und spanische Liedtradition

Granados komponierte den Liederzyklus der zwölf *Tonadillas en estilo antiguo*³⁶⁴ von 1912 bis 1913, zu lyrischen Texten von Periquet, die jeweils eine pittoreske Szene aus dem Alltag der *Majos* erzählen. In dem bereits erwähnten Brief an Ernest Schelling bezeichnete Granados die Tonadillas mit dem deutschen Begriff als spanische Lieder und weist wie bereits bei den *Danza españolas* darauf hin, dass es sich nicht um Transkriptionen, sondern um eigene Ideen

361 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 222.

362 Vgl. Joseph R. Jones, „Recreating Eighteenth-century Musical Theater. The Collaborations of the Composer Enrique Granados (1867-1916) and the Librettist Fernando Periquet y Zuaznabar (1873-1940)“, in: *Dieciocho* 24/1 (2001) S. 33–83.

363 Enrique Granados, Brief an einen Ernest Schelling, Barcelona am 3. Februar 1913, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 391.

364 In seinen Skizzen bezeichnete Granados die Komposition als *Colección de Tonadillas escritas en modo clásico* (Sammlung von Tonadillas in klassischer Weise geschrieben), wodurch die Referenz zu einem klassischen Stil noch deutlicher wird. Perandones, „el caso de las Tonadillas de Enrique Granados“, S. 157.

handle: „Je vous envoie de Tonadillas Espagnoles, les Lieders [sic] de l’Espagne, inspirés des anciens chants classiques à nous, mais tout à fait à moi comme idée.“³⁶⁵ (Ich schicke ihnen die spanischen *tonadillas*, die Lieder Spaniens, inspiriert durch unsere alten klassischen Gesänge, aber gänzlich meine eigenen Ideen.)

Die *tonadilla* (Diminutiv von *tonada*) stellt in ihrer ursprünglichen Form ein häufig mit der Gitarre begleitetes Strophenlied des frühen 18. Jahrhunderts dar. Durch das Interesse der Aristokratie an den niederen sozialen Klasse im Zuge des *majismo* wurde diese zur *tonadilla escénica* weiterentwickelt, die als Zwischenstück gedacht, ähnlich den italienischen *intermezzi comici*, eine humoristische Handlung auf mehreren Stimmen verteilt.³⁶⁶ In der Zeit Goyas stellte die *tonadilla*, neben den *sainetes*, eine beliebte Alternative zu größeren, höfischen Theaterveranstaltungen dar.³⁶⁷ Ähnlich der *zarzuela* konnte sich die *tonadilla* jedoch nicht gegen die italienische Opern behaupten und verlor zu Beginn des 19. Jh. innerhalb kurzer Zeit an Relevanz.³⁶⁸ In Folge der intensivierten Nationalisierungsbestrebungen gegen Ende des 19. Jh. widerfuhr der *tonadilla*, als eine genuin spanische Gattung propagiert, erneutes Interesse. Pedrell sah in der *tonadilla* eine Möglichkeit, sich von fremden kulturellen Einflüssen zu befreien: „La Tonadilla, [...] es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura y contra el italianismo de la música.“³⁶⁹ (Die Tonadilla, [...] ist ein sympathischer, indigener Protestschrei, gegen die fremdländische Oper, gegen die frankophile Literatur und gegen den italienischen Stil in der Musik) Auch Periquet teilte die Auffassung, in der *tonadilla* habe sich die authentische Musik der unteren sozialen Klassen erhalten, während die Kunstmusik, und hier insbesondere das Musiktheater, zu sehr von der italienischen Oper beeinflusst worden sei.³⁷⁰

Für die *Goyescas* spielt die *tonadilla*, neben dem als Vorarbeit konzipierten Liederzyklus, dadurch eine bedeutende Rolle, da Granados das thematische Material zu *Los Requiébros*, dem ersten Stück der *Goyescas*, dem Refrain der historischen *tonadilla La Tirana del Trípoli* von Blas de Laserna entnimmt. Diese *tonadilla* zählte zu den bekanntesten des späten 18. Jh., wurde als eine von wenigen gedruckt, und fand dadurch auch außerhalb

365 Enrique Granados, Brief an einen Ernest Schelling, Barcelona am 3. Februar 1913, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 391.

366 Javier Suárez-Pajares, Art: „Tonadilla, Definition und Geschichte“ (2016) in: *MGG Online* <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19233>> Zugriff: 21.05.2023.

367 Ruth Piquer Sancalamente / Gorka Rubiales Zabarte: „Music Representation and Ideology in the Paintings of Francisco de Goya and His Contemporaries“, in: *Music in Art* 34/1 (2009), S. 180.

368 Suárez-Pajares, Art: „Tonadilla, Definition und Geschichte“ in: *MGG Online* <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19233>> Zugriff: 21.05.2023.

369 Perandones, „el caso de las Tonadillas de Enrique Granados“, S. 158.

370 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 117.

Spaniens Verbreitung. So zitiert etwa Saverio Mercadante den Refrain aus *La Tirana del Trípili* in der Ouvertüre zu seiner Oper *I due Figaro*, um seiner Komposition ein spanisches Lokalkolorit zu geben.³⁷¹ Die musikalische Form von *Los Requeibros* entspricht einem zweistrophigen Lied mit daraufhin folgender Variationsform. Als thematisches Material der einzelnen Strophen verwendet Granados Vorder- und Nachsatz aus dem Refrain von *La Tirana del Trípili* (Notenbsp. 1), die in *Los Requeibros* jeweils um eine Gegenphrase erweitert werden (Notenbsp. 2 und Notenbsp. 3). Dabei wird der ursprüngliche Verlauf der Melodie leicht abgeändert und der spätromantischen Harmonik der *Goyescas* angepasst. Das Thema der Variation wiederum, die Granados als „Variante de la Tona-dilla“³⁷² im Notentext kennzeichnet, weist laut Clark deutliche Ähnlichkeit zu *El majo olvidado* (der vergessene Majo) aus den *Tonadillas en estilo antiguo* auf.³⁷³

Helga de la Motte-Haber beschreibt dieses kompositorische Verfahren, der Inkorporierung älterer Musik in eine gegenwärtige Komposition, als Musik über Musik und sieht darin eine musikalische Entsprechung zu dem aus der Bildtheorie stammenden Begriff des ‚Mise en abyme‘.³⁷⁴ Diese Bezeichnung meint die Darstellungstechnik des Bildes im Bild, wie sie beispielsweise in *Las Meninas* (1656) von Diego Velázquez oder bei David Teniers dem Jüngeren in *Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie in Brüssel* (1651) Anwendung findet. Stammt das hierbei im Bild zitierte Bild aus einer vergangenen Epoche, kommt es zur Spiegelung zwischen historischem Bezugspunkt und der Position der Gegenwart. Eben dies geschieht in *Los Requeibros*, indem Granados eine Melodie aus dem späten 18. Jh. sowohl harmonisch als auch in der Form zu einem modernen Klaviersatz umarbeitet. Für Motte-Haber stellt ‚Mise en abyme‘ deshalb eine brauchbare Metapher dar, die Funktionsweise des kulturellen-musikalischen Gedächtnisses zu beschreiben.³⁷⁵

371 Ebd., S. 125.

372 Enrique Granados, *Goyescas. Los majos enamorados*, hrsg. von Ullrich Scheideler, München: Henle 2015, S. 11.

373 Ebd., S. 128.

374 Motte-Haber, „Musik über Musik“, S. 74.

375 Ebd., S. 77.

Con el trí-pi-li, trí-pi-li, trá-pa-la la ti-ra-na se cantay se bai-la

9
An-da, chi-qui-lla! Da-le con gra-cia, que me ro-bas el al-ma!

Notenbeispiel 1: Refrain aus der Tonadilla *La Tirana del Tripili* von Blas de Laserna

molto a piacere

ten. un poco

Notenbeispiel 2: *Goyescas, Los Requeibros*, Takte 7–13: In Takt 9 setzt als Thema die erste Phrase des Refrains von Blas de Lasernas Tonadilla *Tirana del Tripili* ein.

Poco più animato.

marc. il canto

cresc.

Notenbeispiel 3: *Goyescas, Los Requeibros*, Takte 57–64: Die zweite Phrase des Refrains von Blas de Lasernas Tonadilla *Tirana del Tripili* wird hier in der Tenorlage zitiert.

In den anderen Teilen der *Goyescas* vermeidet Granados, mit der Ausnahme von Eigenzitat, direkte musikalische Bezugnahmen zu anderer Musik. Eine Ausnahme stellt das Hauptthema von *Quejas o La maja y el ruiseñor* dar. Dieses beruht auf einem valencianischen Volkslied, das Granados nach eigenen Angaben, auf dem Land von einem Mädchen singen gehört hatte. In seinen Notizen wiederholt Granados auch hierzu: „Y ha de saberse que, a excepción de Los requiebros y Las quejas [o la maja y el ruiseñor], en ninguna otra de mis Goyescas se encuentra temas populares. Hecho en modo popular, sí, pero originales.“³⁷⁶ (Und es sollte bekannt sein, dass mit Ausnahme von *Los requiebros* und *Las quejas* [o la maja y el ruiseñor] in keiner meiner *Goyescas* populäre Themen vorkommen. Auf populäre Weise gemacht, ja, aber Originale.) Das Interesse an spanischer Volksmusik verbindet Granados mit Domenico Scarlatti, dessen Sonaten einen weiteren bedeutenden Einfluss auf die Entstehung der *Goyescas* hatten. Denn laut Clark war ein großer Teil von dem, was Granados als Musik des 18. Jh. verstand, durch die Sonaten Scarlattis vermittelt.³⁷⁷

4.3.1.2 *Nouveau classicisme* und Wiederentdeckung Domenico Scarlattis

Die verstärkte Rezeption Domenico Scarlattis fand in Spanien zum einen aus dem Bedürfnis heraus statt, an eine eigene Tradition anzuknüpfen, als auch vor dem Hintergrund eines im Allgemeinen wachsenden Interesses an alter Musik. Insbesondere Paris war zu einem Zentrum der Alte-Musik-Bewegung geworden, die sich mit der Gründung von Gesellschaften wie der *Schola cantorum* (1894), an der Albéniz für drei Jahre als Klavierlehrer Anstellung gefunden hatte,³⁷⁸ sowie der *Société des instruments anciens Casadesus* (1901), unter der Präsidentschaft von Camille Saint-Saëns, zu institutionalisieren begann.³⁷⁹ Wesentlich zur Popularisierung historischer Instrumente und solcher, die historische Klänge imitieren, trugen die Weltausstellungen in Barcelona (1888) und Paris (1889 und 1900) bei. Bereits bei ersterer in Barcelona spielte Albéniz in dem Pavillon von Érard in etwa 20 Konzerte mit Werken von Scarlatti, Bach und Händel.³⁸⁰ Im darauffolgenden Jahr wurden bei der *Exposition universelle* in Paris restaurierte Cembali von Ruckers-Taskin und Jean-Henri Hemsch, als auch Neukonstruktion mit Eisenrahmen und Registrierpedalen, präsentiert.³⁸¹ Luisa Morales vermutet, auch Granados, der sich 1889 zum Studium in Paris befand, könnte sich unter den

376 Enrique Granados, *Apuntes para mis obras*, zit. n. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 223.

377 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 124.

378 Martín Entrialgo, „Albéniz, Malats, Iberia and the ultimate españolismo“, S. 5.

379 Dieter Gutknecht, Art. „Aufführungspraxis“ (2016), in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11645>> Zugriff: 21.06.2023.

380 Morales, „Domenico Scarlatti, Enrique Granados y el clave“, S. 135.

381 Ebd., S. 133.

Besuchern der Weltausstellung befunden haben und hier zum ersten Mal mit den Klängen historischer Tasteninstrumente in Berührung gekommen sein.³⁸² Ab 1890 lässt sich anhand von Konzertprogrammen eine verstärkte Präsenz alter Musik auch in Barcelona erkennen. Zwar hatte Albéniz schon um 1879 Sonaten von Scarlatti in seinen Konzerten gespielt, diese waren jedoch immer Teil eines ansonsten zeitgenössischen Programms geblieben. Konzerte mit dezidiert historischer Ausrichtung, wie es sie in Frankreich bereits mit den *Concerts historiques* von François-Joseph Fétis 1832 gegeben hatte, fanden in der katalanischen Hauptstadt ab 1891 statt. Die von Carles Vidiella organisierte Reihe dreier *Concerts històrics*, in denen er mit weiteren katalanische Pianisten Werke von Bach, Händel, Couperin, Rameau und Scarlatti interpretierte, kann als Auftakt der Alten-Musik-Bewegung in Spanien betrachtet werden.³⁸³ Auch Granados hatte die Sonaten Scarlattis bereits früh in sein Konzertrepertoire übernommen. Bei einem Konzert am 10. April 1892 in Barcelona wurden zwei dieser als Pastoral und Capriccio angekündigt und können laut Morales am ehesten den Sonaten K. 9 und K. 20 zugeordnet werden.³⁸⁴ Gegen Ende des 19. Jh. waren die Editionen der Sonaten Scarlattis von Hans von Bülow und Carl Tausig, die beide auf einer älteren Edition von Carl Czerny aufbauten, in Spanien am weitesten verbreitet.³⁸⁵ Als erster Meilenstein der Scarlatti-Forschung gilt die zwischen 1906 und 1910 in Mailand erschiene Edition von 545 Sonaten zu zehn Bänden des italienischen Musikwissenschaftlers Alessandro Longo.³⁸⁶ Bereits im Jahr zuvor jedoch war in Barcelona eine Ausgabe von 26 bis dahin noch unbekannter Sonaten Scarlattis von Granados und Pedrell, der das Manuskript zur Verfügung gestellt hatte, veröffentlicht worden. Auf der Titelseite dieser Edition wird in gesperrten Majuskeln daran erinnert, dass die Sonaten für das Cembalo komponiert wurden.³⁸⁷ Dass Pedrell das moderne Klavier als nicht mehr ausreichend für die Aufführung des historischen Repertoires hielt, zeigt sich in seinem Briefwechsel: „desechando, por supuesto, el piano como el instrumento menos adecuado para el caso, ni siquiera tañido *stacatto* y a *una corda*.“³⁸⁸ (Ich habe,

382 Morales, „Domenico Scarlatti, Enrique granados y el clave“, S. 134.

383 Ebd., S. 135–136.

384 Ebd., S. 149.

385 Ebd., S. 149.

386 Ebd., S. 150.

387 Text des Titelblattes im Original: „Veintiséis sonatas inéditas PARA CLAVE, compuestas en España para la Familia Real (1729 – 1754), transcritas liberamente para Piano por el pianista compositor Enrique Granados de un Estudio biográfico-bibliográfico-crítico por Felipe Pedrell“ (sechszwanzig unveröffentlichte Sonaten FÜR CEMBALO, komponiert in Spanien für die königliche Familie (1729 – 1754), frei transkribiert für Klavier durch den Pianisten-Komponisten Enrique Granados nach einer biographisch-bibliographisch-kritischen Studie von Felipe Pedrell) zit. n. Morales, „Granados’s Majismo and Early Music in fin-de-siècle Barcelona“, S. 94.

388 Felipe Pedrell, *Orientaciones musicales (1892-1902)*. Chartres, París, Garnier, 1911, S. 77. zit. n. Morales, „Domenico Scarlatti, Enrique granados y el clave“, S. 137.

selbstverständlich, in diesem Fall das Klavier als weniger geeignetes Instrument verworfen, selbst wenn es *staccato* und *una corda* gespielt wird.) Nach dem Erfolg einer Vorlesungsreihe, die Pedrell über das spanische Musikerbe in Barcelona gehalten hatte, übernahm er die Organisation ähnlich konzipierter Vorlesungen in Madrid. Diese Vorträge sollten durch eine Aufführung der besprochenen Musik umrahmt werden. Wie aus einem Brief von Granados an seine Frau hervorgeht, war er ab 1895 an den Vorlesungen Pedrells als Cembalist beteiligt:

„En este momento he visto a D. Gabriel R. [Rodríguez] y Pedrell. Pedrell acaba de ser nombrado profesor del Conservatorio por unanimidad, [...] Le han pedido las comisiones que dé tres conferencias en el Ateneo para lo cual D. Gabriel [Rodríguez] dice pedirá prestado un clave (piano) para que yo toque en él las obras antiguas.“³⁸⁹

(In diesem Moment sah ich Hr. Gabriel R. [Rodríguez] und Pedrell. Pedrell wurde soeben einstimmig zum Professor am Konservatorium ernannt, [...] Die Kommission hat ihn gebeten, drei Vorlesungen am Ateneo zu halten, für die Hr. Gabriel [Rodríguez] ein Cembalo (Klavier) leihen wird, so dass ich darauf alten Werke spielen kann.)

Ein weiter wesentlicher Impuls, im Hinblick auf die Rezeption alter Musik bei Granados, dürfte die Zusammenarbeit mit dem katalanischen Instrumentenbauer Baldomer Cateura gewesen sein. Cateura widmete sich zwar primär dem Bau historischer Mandolinen, hatte mit dem *Pédalier-Cateura* jedoch ein aufrecht stehendes Klavier entwickelt, das durch einen Pedalmechanismus mehrere historische Saiteninstrumente imitieren konnte.³⁹⁰ Granados komponierte, wohl im Auftrag Cateuras um dessen Erfindung bei der Weltausstellung in Paris 1900 präsentieren zu können, sechs kleinere Stücke speziell für dieses Instrument.³⁹¹ Vier dieser Werke (*Minuetto*, *A la Antigua*, *Bourrée*, *Aparición*) können laut Morales im Kontext des französischen *nouveau classicisme* gelesen werden, der in Spanien mit Manuel de Fallas Cembalokonzert für fünf Instrumente (1923-26) einen Höhepunkt erreichte.³⁹² Auch wenn sich eine direkte Bezugnahme de Fallas zu diesen Werken Granados' nicht belegen lässt, finde sich laut Morales eine Passage in de Fallas Konzert, die eine gewissen Ähnlichkeit zu *Aparición* aufzuweisen scheint.³⁹³ Eine indirekte Verbindung zwischen den beiden spanischen Komponisten besteht allerdings durch die Widmungsträgerin von de Fallas Cembalokonzert, Wanda Landowska, die als eine Pionierin der Cembalo-Aufführungspraxis ab 1900 mehrmals

389 Enrique Granados, Brief an Felipe Pedrell, Madrid im Dezember 1894 in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 168.

390 Morales, „Domenico Scarlatti, Enrique Granados y el Clave“, S. 140.

391 Eine positive Urteil Camille Saint-Saëns' bezüglich des *Pédalier-Cateura* ist als Anekdote überliefert. Brief von Baldomer Cateura an Felipe Pedrell vom 18 Jänner 1901. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Pedrell M.964/408. zit. n. Morales, „Domenico Scarlatti, Enrique Granados y el Clave“, S. 139.

392 Morales, „Granados's Majismo and Early Music in fin-de-siècle Barcelona“, S. 100.

393 Morales, „Domenico Scarlatti, Enrique Granados y el Clave“, S. 143

in Barcelona konzertierte.³⁹⁴ Ein freundschaftlicher Brief von Landowska, in dem sie fragt, wann Granados erneut in Paris auftreten werde, belegt die Bekanntschaft.³⁹⁵ Dass die Beschäftigung mit alter Musik, insbesondere der *tonadillas*, eine ästhetische wertvolle Inspiration für Granados war, zeigt ein Brief an Pedrell, in dem Granados Dankbarkeit für dessen musikwissenschaftliche Arbeit ausdrückt, die ihn tröste und stärke:

„He leído con fruición el estudio sobre la organografía [sic], uno se conforta y se robustece con obras de origen tan sesudas como las que Ud. escribe. Aún siento la influencia en mi personalidad de las «tonadillas» y nunca daremos bastantes gracias por la merced que Ud. nos hizo a los músicos.“³⁹⁶

(Ich habe mit großem Vergnügen die Studie der Orgelkunde gelesen, man wird getröstet und gestärkt durch so gelehrte Werke wie die, die Sie schreiben. Ich spüre immer noch den Einfluss der „Tonadillas“ auf meine Persönlichkeit und wir können Ihnen nie genug für die Gnade danken, die Sie uns Musikern erwiesen haben.)

Die Neubewertung Domenico Scarlattis konnte, aufgrund der italienischen Herkunft des Komponisten, Ende des 19. Jh. in Spanien nicht über Scarlatti als Person geschehen, sondern musste vielmehr in der Musik bestimmt werden.³⁹⁷ Seine Sonaten ließen sich deshalb in den nationalen Diskurs einbetten, da man in ihnen, aufgrund der Imitation spanischer Volksmusik, den wahren Kern der eigenen Identität festgehalten sah. Diese Argumentation entspricht der Bewertung Goyas innerhalb der *Generación del 98*, in dessen Kartons und Radierungen Unamuno eine *tradición eterna* des spanischen Volkes identifiziert hatte. Ähnlich den Tonadillas werden die Sonaten Scarlattis dadurch ein möglicher Anknüpfungspunkt für das Fortführen einer eigenen musikalischen Tradition.³⁹⁸ Dean Sutcliffe weist jedoch auf die Problematik dieser Verbindung hin, denn diese unscharfe Definition des spanischen Elements in den Sonaten Scarlattis habe zu weit divergierenden Einschätzungen der frühen Scarlatti-Forschung geführt.³⁹⁹ Insbesondere die ältere anglophone und französische Musikforschung bewertete den spanischen Einfluss in den Sonaten Scarlattis auf der Grundlage einer exotisierenden Vorstellung. So sah Kirckpatrick, der 1953 die erste wissenschaftliche Monografie zu Scarlatti vorlegte, noch eine direkte Verbindung zu den Kartons Goyas:

394 Ruth Piquer Sancalmente, „Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla“, in: *Cuadernos de Iberoamericana* 27/1 (2014), S. 174.

395 Wanda Landowska, Brief an einen Enrique Granados, Paris 1911, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 344.

396 Enrique Granados, Brief an einen Felipe Pedrell, Barcelona 1911, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 307.

397 Piquer Sancalmente, „Retornos al XVIII y clavecinismo“, S. 184.

398 Ebd., S. 185.

399 Dean Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge / New York / Melbourne u.a.: Cambridge University Press 2003, S. 107.

„Perhaps [K. 208] is Scarlatti's impression of the vocal arabesques spun over random guitar chords in long arcades of extended breath, such as are still to be heard among the gypsies of southern Spain. This is courtly flamenco music, rendered elegant and suitable for the confines of the royal palace, as were its players and singers when Goya brought them into his tapestry cartoons a few years later.“⁴⁰⁰

Diese Sichtweise, eines auf Andalusien reduzierten Spaniens und der damit einhergehenden Verallgemeinerung des Flamenco-Begriffes, wurde vonseiten der spanischen Musikwissenschaft immer wieder kritisiert. Rafael Serralles weist darauf hin, dass die *fandangos* und *seguidillas*, erst im 19. Jh., in folge einer Kommerzialisierung, Teil des Flamenco wurden und Scarlatti demzufolge nicht wissen konnte, was Flamenco im heutigen Sinne sei.⁴⁰¹ Auch Clark kritisiert den bis heute in der Scarlatti-Forschung verbreiteten Fehler, spanische Volksmusik als Synonym zu Flamenco zu verstehen.⁴⁰² Die italienische Musikwissenschaft des frühen 20. Jh. hingegen stufte den spanischen Einfluss auf die Sonaten Scarlattis als sekundär zur Herkunft des Komponisten ein. Francesco Malipiero unterstreicht die rhythmische Präsenz der Tarantella in den Sonaten und auch Cesare Valabrega teilte dessen Einschätzung, dass der Geist Scarlattis, trotz seiner langen Aufenthalte in Portugal und Spanien, in seiner Essenz italienisch geblieben sei.⁴⁰³ Insgesamt bleiben Untersuchungen, die sich mit dem spanischen Einfluss auf die Sonaten Scarlattis beschäftigen, oft auf einer assoziativen Ebene verhaftet. Morales kritisiert, dass erstaunlich wenig Versuche unternommen worden seien, die Sonaten Scarlattis systematisch in Verbindung mit spanischer Volksmusik zu bringen. In einer musik- und tanzwissenschaftlichen Analyse konnte Morales exemplarisch für drei Sonaten (K. 380, K. 454 und K. 491) eine Ähnlichkeit zum Bolero nachweisen.⁴⁰⁴ Viele der Sonaten Scarlattis zeigen jedoch keine erkennbaren Einflüsse spanischer Volksmusik. Laut Sutcliffe benützt Scarlatti insbesondere in den früheren Sonaten die Gegenüberstellung zwischen Dur-Moll-Tonalität und modalen Skalen der spanischen Volksmusik als Gestaltungselement, während in es in den späteren Sonaten zur Integration der Charakteristika spanischer Volksmusik kommt.⁴⁰⁵

400 Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton / New Jersey: Princeton University Press 1953, S. 167.

401 Vgl. Rafael Serralles, „La guitarra y Domenico Scarlatti“, in: *Revista musical chilena* 58/202 (2004) S. 38–62.

402 Clark kritisiert die Gleichsetzung des Flamencos mit spanischer Volksmusik bei Sutcliffe. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 221.

403 Vgl. Gian Francesco Malipiero, „Domenico Scarlatti“, in: *Musical Quarterly* 13/3 (1927), S. 488. Cesare Valabrega, *Il clavicembalista Domenico Scarlatti: il suo secolo, la sua opera*, Modena: Guanda 1937, S. 88. zit. n. Francou-Desrochers, *Resituating Scarlatti in a Nationalist Context*, S. 76–77.

404 Vgl. Morales, „Sonatas-Bolero de Domenico Scarlatti“, S. 318–322.

405 Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti*, S. 78.

Neben traditionellen spanischen Lied- und Tanzformen wurden Passagen der Sonaten Scarlattis des Weiteren als Imitation typisch spanischer Instrumente interpretiert.⁴⁰⁶ Hierbei kommt insbesondere der Imitation der spanischen Gitarrenspieltechniken eine zentrale Bedeutung zu, denn hiermit lassen sich die, aus Sicht des klassischen Tonsatzes erklärungsbedürftigen, blockartigen Akkorde in den Sonaten K. 105, K. 119 und K. 175 (Abb.4) einordnen.⁴⁰⁷ Dass diese Interpretation der Sonaten Scarlattis im musikalischen Umfeld Granados' verbreitet war, zeigt ein 1922 von Manuel de Falla verfasstes Essay über den *canto jondo*, in dem er schreibt, Scarlatti sei der einzige prämoderne Komponist gewesen, der die harmonischen Cluster, die durch die traditionelle Spielweise der Gitarre entstehen, einzufangen vermochte.⁴⁰⁸ Die Gitarre stellte als wichtigstes Instrument des *majismo* gegen Ende des 19. Jh. nicht nur eine Möglichkeit dar, einen volkstümlichen, lokalen Charakter zu erzeugen, sondern bot als kulturelles Klangsymbol eine weitere Möglichkeit zur musikalischen Rekonstruktion kollektiver Identität.

4.3.1.3 Imitation spanischer Gitarrenspieltechniken

Die Imitation der Gitarre bzw. ihrer charakteristischen Spieltechniken ist ein häufiges Stilmittel der spanischen Klaviermusik des späten 19. und frühen 20. Jh. Insbesondere für die Gitarre typische perkussive Spielweisen, Tonrepetitionen und Orgelpunkte, die durch offen mitschwingende Saiten entstehen, wurden mit pianistischen Mitteln nachgeahmt.⁴⁰⁹ Als Beispiele der Übertragung von Gitarrenspieltechniken bei Scarlatti werden häufig die Sonaten K. 26, K.27, K. 141 und K. 175 (Abb.4.) genannt. Für Powell weist insbesondere das Stück *Leyenda* aus der Suite *Española* von Albéniz eine Ähnlichkeit in der Art und Weise, wie die Eigenschaften der Gitarre auf ein Tasteninstrument übertragen wird, zu den Sonaten Scarlattis auf.⁴¹⁰ Des Weiteren vermutet Powell, dass sich Albéniz auch für einige Passagen von *Iberia* an den Sonaten Scarlattis orientiert habe.⁴¹¹

In *Goyescas* stellt die Nachahmung der Gitarre, sowohl in ihrem Klang als auch in ihrer Funktion als Begleitinstrument traditioneller spanischer Lieder, eine weitere bedeutende Methode dar, eine musikalische Verbindung zum Erinnerungsraum der Zeit Goyas herzustellen. Insgesamt wird an zwei Stellen in der Partitur der *Goyescas* explizit auf die

406 Vgl. Kirkpatrick S. 204-206.

407 Serralles, „La guitarra y Domenico Scarlatti“, S. 45.

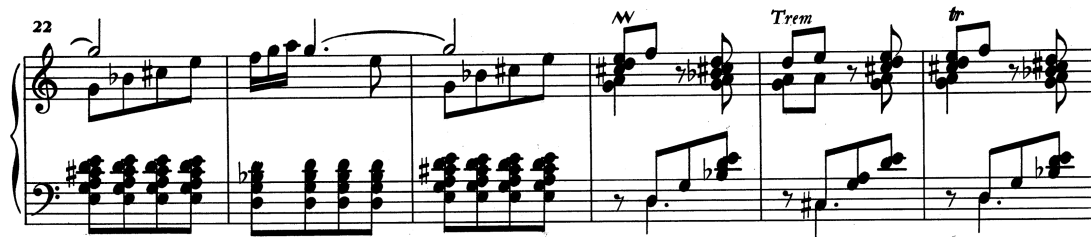
408 Ebd., S. 51.

409 Linton Powell, *A History of Spanish Piano Music*, S. 147.

410 Ebd. S. 148–149.

411 Ebd.

Imitation der Gitarre hingewiesen. So findet sich zu Beginn von *Coloquio en la reja* ein direkter Hinweis neben dem System der linken Hand platziert: „Toutes les basses imitant la guitare“⁴¹² (Alle Bässe imitieren die Gitarre). Laut Miguel Salvador kann der Beginn von *Coloquio en la reja* deshalb als Gitarrenpräludium verstanden werden.⁴¹³ Auch im weiteren Verlauf des Stückes, werden thematische Blöcke von Zwischenspielen, welche die Spieltechniken der Gitarre imitieren, verbunden. Dies entspricht der Aufführungspraxis traditioneller spanischer Vokalmusik, wobei Strophen durch instrumentale Zwischenspiele vorbereitet und umspielt werden.⁴¹⁴ Granados imitiert hierbei zwei grundlegende Anschlagtechniken der spanischen Gitarre: *rasgueo* (Durchstreichen der Saiten mit dem Fingerrücken) und *punteado* (zupfendes Fingerspiel).⁴¹⁵ Abb. 5 zeigt ein Gitarreninterludium aus *Coloquio en la reja*, in dem beide Spieltechniken zuerst nebeneinander gestellt werden und sich anschließend in Takt 158 miteinander verbinden. Dabei entspricht das *rasgueo* der Gitarre einem als Vorschlag notierten Arpeggio, während das *punteado* durch Spiel ohne Sostenuto-Pedal, staccato und Akzente auf unbetonter Zählzeit am modernen Konzertflügel umgesetzt wird.



Notenbeispiel 4: Domenico Scarlatti Sonate K. 175, Takte: Clusterakkorde imitieren perkussive Spieltechniken der spanischen Gitarre.



Notenbeispiel 5: *Coloquio en la reja* Takte 156–160: Diese Passage spielt auf ein Interludium der Gitarre an und imitiert sich hierzu typische Spieltechniken der spanischen Gitarre.

412 Enrique Granados, *Goyescas. Los majos enamorados*, hrsg. von Ullrich Scheideler, München: Henle 2015, S. 67.

413 Miguel Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, Dissertation University of Miami 1988, S. 76.

414 Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, S. 65.

415 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 133.

Noch deutlicher zeigt sich die Bezugnahme zur Gitarre in darauffolgenden Stück *El fandango de candil*, in dem ebenfalls unterschiedliche thematische Abschnitte durch Prä- und Interludien, die Gitarrentechniken imitieren, miteinander verbunden werden. Salvador weist darauf hin, dass der Titel des Stückes insbesondere außerhalb Spaniens zu Fehlinterpretationen geführt habe, denn *Fandango de candil* meint keinen sinnlichen Tanz zu zweit im Schatten brennender Kerzen, sondern spielt auf den spanischen Alltagsbegriff *baile de candil* an, worunter im 18. Jh. eine gesellschaftliche Feier zur späteren Stunde verstanden wurde.⁴¹⁶ Ein Indiz hierfür findet sich zudem in den Skizzen der Umarbeitung der *Goyescas* zur gleichnamigen Oper. Im zweiten Bild, das die Musik aus *El Fandango de candil* enthält, findet sich eine Notiz, dass es sich um eine Zusammenkunft von *majos* in einem kleinen Theater oder Zimmer handle, so wie es bereits von Ramón de la Cruz beschrieben worden sei.⁴¹⁷

El fandango de candil beginnt, wie *Coloquio en la reja*, mit einem der Gitarre nachempfundenen Präludium, das nach acht Takten mit Einsetzten der ersten Strophe endet (Abb.6). Die rhythmische Akzentuierung der Gitarrenbegleitung, die einem Fandango entspricht,⁴¹⁸ wird auch während der Strophe in der Begleitung der linken Hand beibehalten. Laut Perandones handelt es sich bei den Sechzehntel-Verzerrungen der Stimmführung in Takt 10 um eine typische Umspielung des Melodietones, die häufig in der spanischen Volksmusik zu finden sei.⁴¹⁹ Des Weiteren finden sich in *El fandango de candil* mehrere Sequenzen, die harmonisch einer erweiterten spanischen Kadenz entsprechen. Die spanische Kadenz (auch andalusische Kadenz) folgt einem phrygischen Tetrachord (a-mol – G-dur – F-dur – E-dur) und stellt eine charakteristische Harmoniefolge spanischer Volksmusik dar. Diese Kadenz findet sich in den Sonaten Scarlattis (z. Bsp. K. 27), aber auch in Werken anderer spanischer Komponisten des 18. Jh. (Padre Soler, Felix Maximo López etc.) und wird von Granados in den *Goyescas*, mit Erweiterung durch Zwischendominanten, häufig als harmonisches Gerüst benutzt. (In *El fandango de candil*: e-moll – [B-dur] – Des-dur – [as-moll] – Ces-dur – [Ges-dur] – B-dur)

Ende des 18. Jh. hatte sich die spanische Gitarre, im Zuge des *majismo*, von einem Instrument ‚einfacher Leute‘ zu einem der beliebtesten der Aristokratie und des Adels entwickelt.⁴²⁰ Luigi Boccherini, der im Gegensatz zu Scarlatti tatsächlich zeitgleich mit Goya

416 Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, S. 84.

417 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 132.

418 Ebd.

419 Miriam Perandones, „La canción de Enrique Granados. Un microcosmo estilístico“ in: *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2011), S. 171.

420 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 116.

am Hof in Madrid wirkte, schuf mit dem Streichquintett *Musica notturna delle strade di Madrid* G. 324 sowie dem Gitarrenquintett G. 448, dessen letzter Satz einen Fandango bildet, bedeutende Werke des *majismo* und der Gitarre.⁴²¹ Wenig überraschend wurde die Gitarre zu einem zentralen Bildmotiv der folkloristischen Darstellungen in der bildenden Kunst des 18. Jh. in Spanien. Auch die Kartons Goyas reproduzieren mehrfach das Sujet, zu Gitarrenbegleitung tanzender und singender *majos*. Laut Piquer Sancalmente spielt Goya hierbei auf beliebte stereotype Rollentypen des spanischen Volkstheaters an. So lässt die Obstverkäuferin aus dem Karton *La acetolera*, durch ihre Körperhaltung, die der Tanzgeste des *cantoneo* entspricht, eine Verbindung zu den *sainetes* und *tonadilla escénicas* von Cruz erkennen.⁴²² Dass Goya ein genuines Interesse an den *tiranas*, *seguidillas* und Boleros der *majos* hatte, zeigt ein Brief an Martín Zapate, indem Goya darum bat, ihm *seguidillas* zukommen zu lassen, für die er sich interessiere, an denen er jedoch als Mitglied des Hofes nicht selbst teilnehmen könne.⁴²³ Die Darstellung einer *seguidilla* wählte Goya für das Gemälde *Baile a orillas del Manzanares* aus der ersten Serie an Kartons für die königliche Tapisserie (1777-1778), welches der Maler selbst in seinem Briefwechsel als: „einen Tanz am Ufer des Rio Manzanares. Zwei Majos und zwei Majas tanzen *seguidilla*, zwei andere machen Musik; einer von ihnen singt zur Gitarre, der andere begleitet ihn auf einer *bandurria*, und ein anderer auf der gleichen Ebene klatscht mit den Händen den Takt.“ charakterisierte.⁴²⁴ Für Piquer Sancalmente lässt sich auch in diesem Karton eine Verbindung zum Madrider Volkstheater beschreiben, denn die Art und Weise der Darstellung des singenden Gitarristen, dessen Blick aus dem Bild auf den Betrachter gerichtet ist, ähnele dem mimischen Ausdruck eines Theaterdarstellers.⁴²⁵ Indem Granados die Gitarre in ihrer Funktion als Begleitinstrument in die musikalische Form integriert und sie, der traditionellen Aufführungspraxis entsprechend, den gesungenen Strophen des Fandango gegenüberstellt, übernimmt er die räumliche Differenzierung der unterschiedlichen Figuren in den Bildern von Goya. Dass *El fandango de candil* auf eine solche, wie in *Baile a orillas del Manzanares* dargestellt, volkstümliche Szene anspielt, lässt sich zudem durch den Hinweis „Escena cantada y bailada lentamente y con ritmo“ (gesungen und getanzte Szene langsam und mit Rhythmus) am Beginn des Stückes erkennen.

421 Sancalmente / Zabarte „Music Representation and Ideology in the Paintings of Francisco de Goya“, S. 184.

422 Ebd., S. 186.

423 Ebd.

424 Übersetzung aus: Susanne Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwart Francisco Goyas*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, S. 60.

425 Sancalmente / Zabarte „Music Representation and Ideology in the Paintings of Francisco de Goya“, S. 187.



Notenbeispiel 6: *El Fandango de Cadil* Takte 7–13: Dieses Beispiel zeigt den Wechsel zwischen Einleitung und Einsetzen der ersten Strophe und ist der Aufführungspraxis der spanischen Volksmusik nachempfunden.



Abb. 1. Francisco de Goya – *Baile a orillas del Manzanares* (1776–1777) Öl auf Leinwand, 272 x 295 cm. Als Karton für die königliche Tapisserie bestimmt, zeigt dieses Werk eine idealisierte Szene, zur Begleitung zweier Gitarren tanzender *Majos*.

4.3.2 Narrative Rekonstruktion kollektiver Identität

4.3.2.1 klingende Skizzen und narrative Bilder

Die stete Bezugnahme zu Inhalten, die außerhalb der unmittelbaren musikalischen Struktur liegen, bestimmt das kompositorische Konzept von *Goyescas*. Dass für Granados hierbei insbesondere Visualität zu einem leitgebenden Formprinzip wurde, lässt sich in einem Brief an Joaquín Malats erkennen:

„me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta; por lo tanto de su Maja [...] Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro, con alamares... aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado Joaquín. En fin, tú verás si mi música suena a color de aquél.“⁴²⁶

(Ich habe mich in die Psychologie Goyas und seine Palette verliebt; vor allem in seine Maja [...] Dieses rosige Weiß der Wangen, das mit den Spitzen und dem schwarzen Samt kontrastiert, mit den Fransen... diese Körper mit halbmondförmigen Taillen, Hände aus Perlmutter und Karmin, die auf Jet ruhen, haben mich begeistert, Joaquín. Wie auch immer, du wirst sehen, ob meine Musik so klingt wie diese Farben)

Diese detailverliebte Beschreibung der Majos zeigt einerseits, welchen hohen Stellenwert die Farben der Werke Goyas und ihre subjektive Wirkung für Granados hatten, die er versuchte, in die Musik der *Goyescas* zu transferieren, um ihr eine ähnliche (Klang-)Färbung zu geben. Der Gedanke, es ließen sich selbst durch Farben ausgelöste Affekte mit musikalischen Mitteln imitieren, findet sich bereits im Kontext der Tonmalerei des späten 18. Jh., so heißt es in den musikästhetischen Schriften Johann Jakob Engels: „[...] der Eindruck einer sanften Farbe [hat] etwas Ähnliches mit dem Eindruck eines sanften Tons auf die Seele.“⁴²⁷ Andererseits deutet die differenzierte Aufzählung der Accessoires und Körperpositionen (bzw. des ‚bewegten Beiwerks‘) sowie im Speziellen die Bemerkung, sich in die Psychologie der goyesken Darstellungen verliebt zu haben, auf ein Interesse an jenen formelhaften Bildinhalten hin, die Warburg als kulturelle „Engramme leidenschaftlicher Energie“⁴²⁸ bezeichnet hatte. Granados verstand demzufolge die Ausdrucksgebärden der *Majos* als eine kulturelle, affektive Symbolik eines vermeintlich authentischen Spaniens (wie es in Texten der *Generación del 98*

426 Enrique Granados, Brief an Joaquín Malats, Barcelona am 11. Dezember. 1910, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 340.

427 Johann Jakob Engel, „Über die musikalische Malerei. An den königl. Capellmeister Herrn Reichardt“ [1780], zit. n. Stollberg, „Meteorisches und Solarisches Licht“, S. 279.

428 Aby Warburg, „Der Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung.“ In: Ders., *Schriften*, Berlin: 2000 (2), S. 3-6. zit. n. Weigel, „Pathosformel und Oper“, S. 235.

konstruiert wurde), dessen formelhaften Pathos er in den *Goyescas* aufzugreifen versuchte, um eine Brücke in die Zeit Goyas schlagen zu können.

Dass für Granados, abseits der Musik, auch die Malerei ein probates Mittel künstlerischen Ausdrucks darstellte, lässt sich bereits während seines Studienaufenthaltes in Paris erkennen. Dort soll er Douglas Riva zufolge regelmäßig Zeichenunterricht bei dem valencianischen Maler Francesc Miralles erhalten haben.⁴²⁹ Auch die aus dieser Zeit erhaltenen Notizbücher zeigen durch eine Mischung aus Kompositionsskizzen, Zeichnungen und Karikaturen das interdisziplinäre Ausdrucksinteresse Granados'.⁴³⁰ Die Angewohnheit, musikalische Gedanken durch Zeichnungen zu kontrastieren, die deren Bedeutungsinhalt konkretisieren, behält sich Granados bis zur Komposition der *Goyescas* bei. In einem Notizheft mit der Beschriftung *Apuntes y temas para mis obras* (Notizen und Themen für meine Werke) finden sich neben musikalischen Einfällen, Zeichnungen (mit Bleistift, Tinte oder Pastell), darüber hinaus auch Gedichte, einsätzigte Kommentare sowie Überlegungen zu pädagogischen und pianistischen Fragestellungen.⁴³¹ Diese Vielzahl der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zeugt von dem interdisziplinären Künstlerselbstverständnis Granados', das im Einklang mit den Idealen des *Krausismo* stand und in Spanien vor allem durch die *Institución Libre de Enseñanza*, der u. a. Pedrell nahegestanden hatte, verbreitet wurde. Des Weiteren lässt das Notizheft die zunehmende Faszination, die Granados für die goyesken Darstellungen des *majismo* empfand, nachverfolgen.⁴³² Insgesamt neun Zeichnungen, die in ihren Genredarstellungen stark an die Radierungen Goyas erinnern, finden sich in *Apuntes para mis obras*. Ähnlich wie viele der Radierungen Goyas wurde diese von Granados mit kurzen deskriptiven Titeln versehen, z. Bsp.: *La maja de paseo* (Die spazierende Maja), *La maja en el balcón* (Die Maja auf dem Balkon) oder *Coloquio en la reja* (Gespräch am Fenster).⁴³³ Letztere Zeichnung, mit der Granados seine Vorstellung des Programms für den zweiten Satz der *Goyescas* (*Coloquio en la reja*) visualisierte, zeigt zwei dem Betrachter abgewandte *Majos*, die sich durch ein vergittertes Fenster hindurch unterhalten. *Coloquio en la reja* ist das einzige Stück, dessen programmatische Vision einer eigenen Zeichnung entsprungen zu sein scheint, dennoch steht auch einigen der übrigen

429 Douglas Riva, „Apuntes Para Mis Obras. Granados's Most Personal Manuscript and What It Reveals“ in: *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* (2005), <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html>, Zugriff: 18.08.2023.

430 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 122.

431 Riva, „Apuntes Para Mis Obras. Granados's Most Personal Manuscript“, <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html>, Zugriff: 18.08.2023.

432 Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 8.

433 Riva, „Apuntes Para Mis Obras. Granados's Most Personal Manuscript“, <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html>, Zugriff: 18.08.2023.

Goyescas eine bildliche Darstellung vor, wobei sich Granados direkt auf Werke Goyas bezieht.

Bereits in früheren Kompositionen hatte sich Granados auf Werke des spanischen Malers bezogen, so spielt etwa seine unvollendet gebliebene *Zarzuela Ovillejos o la gallina ciega* direkt im Titel auf den Karton *la gallina ciega* (das Blindekuhspiel, wörtlich: die blinde Henne) an, den Goya im Jahr 1789 der königlichen Tapisserie vorgelegt hatte. Für die *Goyescas* ist *Ovillejos* insofern von Interesse, da Granados in einem späteren Interview angab, für *El fandango de candil* auf musikalisches Material ebendieser *Zarzuela* zurückgegriffen zu haben.⁴³⁴ In der Lesart von Susanne Dittberner weist *la gallina ciega* bereits auf die späteren *Caprichos* voraus, denn „die hochsublimierte Form der Galanterie, zu der sich das Blindekuhspiel in der höfischen Kultur Frankreichs entwickelt hatte, [wird] auf Goyas Karton zur Karikatur.“⁴³⁵

Weit größer ist jedoch der Einfluss zweier Radierungen aus *Los Caprichos* auf das Programm der *Goyescas*: Das erste Stück der *Goyescas*, *Los Requebros*, bezieht sich auf *Capricho* Nr. 5. *Tal para qual* (Gleiches zu Gleichem) und zierte als solches auch das Titelblatt der Erstausgabe bei Casa Dotesio. Das fünfte Stück, *El amor y la muerte*, basiert auf dem gleichnamigen *Capricho* Nr. 10.⁴³⁶ Diese Verbindung beider *Caprichos* mit den *Goyescas* erscheint plausibel und findet auch in der Mehrzahl der Sekundärliteratur in dieser Form Erwähnung, jedoch beruhen diese Zuschreibungen primär auf einer Aussage von Periquet, die dieser im Kontext der Umarbeitung der Klaviersuite zur gleichnamigen Oper tätigte. Die Verbindung beider *Caprichos* mit den *Goyescas* erscheint plausibel und findet auch in der Mehrzahl der Sekundärliteratur in dieser Form Erwähnung, jedoch beruhen diese Zuschreibungen primär auf einer Aussage von Periquet, die dieser im Kontext der Umarbeitung der Klaviersuite zur gleichnamigen Oper getätigt hatte.

434 Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 26.

435 Susanne Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwart Francisco Goyas*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995. S. 177.

436 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 135.



Abb. 2. Francisco de Goya - Capricho Nr. 5.
Aquatintadruck auf Papier (1796–1797)



Abb. 3. Francisco de Goya - Capricho Nr. 10.
Aquatintadruck auf Papier (1796–1797)

Tal para qual zeigt zwei durch die Tiefe des Bildes getrennte Figurenpaare; im Hintergrund zwei geschwätzige alte Frauen und im Vordergrund die Annäherungsversuche zweier *Majos*. Laut Pérez-Hernández entspricht die Kleidung der jungen Frau mit ihrer schwarzen *Basquiña*, dem Fächer und dem durchsichtigen Schleier der typischen Tracht einer *maja* des späten 18. Jh.⁴³⁷ Goya selbst hatte in Zusammenarbeit mit dem Dichter Leandro Moratín verallgemeinernde Kommentare zu den *Caprichos* verfasst. Diese sollten den Verdacht, die Radierungen würden auf bestimmte reale Politiker und Adlige anspielen, zerstreuen und damit die später wahr gewordene Bedrohung durch die spanische Inquisition abwenden.⁴³⁸ Aufgrund dessen können die Äußerungen Goyas bezüglich seiner *Caprichos* nicht grundsätzlich als authentische Aussagen gewertet werden, dennoch geben sie eine interessante Sichtweise auf den narrativen Inhalt der Radierungen preis:

„Muchas veces se ha dispuesto si los hombres son peores que las mujeres, ó lo contrario. Los vicios de unos y otros vienen de la mala educación. Donde quiera que los hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en la estampa como el pisaverde que la está dando conversación: y en cuanto a las viejas, tan infame es la una como la otra“⁴³⁹

437 Pérez, *La moda femenina en la España del siglo XVIII*, S. 273.

438 Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft*,

439 Fundación Goya en Aragón, Catálogo / *Tal para qual* <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/tal-para->

„ob die Frauen schlimmer sind als die Männer oder umgekehrt? Die Laster der einen wie der anderen kommen von schlechter Erziehung: Wenn die Männer pervers sind, werden es auch die Frauen sein. Die junge Dame auf dem Bild hat genausoviel Grips wie der Lackaffe, der sie anmacht, und was die beiden Alten angeht, ist die eine so niederträchtig wie die andere“⁴⁴⁰

Dittberner zufolge wurde die Mimik der *Majos* deutlich hervorgehoben und diese wirke bei der *Maja* „professionell freundlich“⁴⁴¹, während hingegen der Blick des *Majos* „eindeutiger nicht sein“ könne.⁴⁴² In dieser Interpretation wird *Tal para qual* zur Sozialkritik der Prostitution und die zwei Frauen im Hintergrund zu Kupplerinnen, die sich über das Pech der jungen *maja* amüsieren, die an einen mittellosen Freier geraten ist.⁴⁴³ Nahezu naiv wirkt indes der Gebrauch von *Tal para qual* im Programm der *Goyescas*. Weder die heitere *Tonadilla* von Laserna noch die euphemistische Umschreibung als *Requiebro* (Schmeicheleien) enthält die Reibungsfläche jener von Goya intendierten Sozialkritik. Riva weist zudem auf ein Gedicht in *Apuntes y temas para mis obras* hin: „Con garbo y con donaire; Va el majo galán“⁴⁴⁴ (Mit Schwung und Anmut; geht der hübsche Galan). Der erste Vers (*Con garbo y con donaire*) wurde wortgetreu als generelle Spielanweisung für *Los Requiebro* übernommen. Granados dürfte die kostumbristischen Elemente der Darstellung Goyas, zumindest an dieser Stelle des Programms, als bedeutender erachtet haben. So wird die Begegnung der *majos* aus *Tal para qual* zum Auftakt einer tragischen Liebesgeschichte ummodelliert, welche die Rahmenhandlung von *Goyescas* bildet.

In Vergleich hierzu entspricht die narrative Funktion von *El amor y la muerte* im Programm der *Goyescas* wesentlich mehr der von Goya intendierten Aussage. Dieses *Capricho* zeigt einen *majo*, der in den Armen seiner geliebten *maja* stirbt. Im Vordergrund des Bildes weist ein zu Boden gefallenes Schwert auf das kurz zuvor verlorene Duell hin. Goyas Bemerkung hierzu lautet: „Ve aquí un amante de Calderón que por no saberse reír de su competidor muere en brazos de su querida y pierde por su temeridad.“⁴⁴⁵ (Man sieht hier einen Liebhaber nach der Art Calderóns der, unfähig über seinen Rivalen zu lachen, in den

cual/873> letzter Zugriff: 05. Juni 2023.

440 Übersetzung in: Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft*, S. 327.

441 Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft*, S. 327.

442 Ebd.

443 Ebd.

444 Riva, „Apuntes Para Mis Obras. Granados's Most Personal Manuscript“, <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html>, Zugriff: 18.08.2023.

445 Fundación Goya en Aragón, Catálogo / El amor y la muerte <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-amor-y-la-muerte/878>> letzter Zugriff: 05. Juni 2023.

Armen seiner Geliebten stirbt und sie aufgrund seiner Verwegenheit verliert.)⁴⁴⁶ Auch in diesem *Capricho* weist Dittberner auf einen gesteigerten mimischen Ausdruck beider Protagonisten hin, deren Münder, wie zum Protest geöffnet, ihr schicksalhafter Ende verneinen. Der Tod werde hierbei von Goya als endgültige Instanz, die jedweder Hoffnung einer Vereinigung im Tode (Dittberner erinnert hierbei an Tristan und Isolde's Liebestod) entbehre, inszeniert.⁴⁴⁷ Des Weiteren verweisen die Körperpositionen und Gestik beider Majos formelhaft auf den Darstellungstypus der christlichen *Pietà*. Dieses der sakralen Kunst entnommene Bildmotiv, das den Pathos der trauernden Maria als *Mater Dolorosa* inszeniert, wird von Goya in das profane Madrid des späten 18. Jh. transferiert, um das Leiden der Maja thematisch umzusetzen. Beide *Caprichos*, die in keiner direkten Verbindung zueinander stehen, ergeben bei Granados, ergänzt um seine eigene Skizze, eine narrative Bildgeschichte, die dem Programm der *Goyescas* zugrunde liegt.

Die literarische Bildbeschreibung der Werke Goyas im Sinne einer poetischen Ekphrasis, die Warburg als ein konstitutives Element der Pathosformel ansieht, gehörten in der Zeit von Granados zu einer der häufigsten Rezeptionsformen.⁴⁴⁸ Insbesondere Bildgedichte dienten als bevorzugte Gattung, sich den Werken des spanischen Künstlers anzunähern und auch im Umfeld der *Generación del 98* zählten bildbeschreibende Gedichte zur beliebten Methode der Interpretation. So verfasste etwa der Lyriker Manuel Machado Ruiz, der Bruder Atonio Machados, 1911 einen umfangreichen Zyklus an Gemäldesonetten.⁴⁴⁹ Auch die *Goyescas* können, durch das stark intertextuell ausgerichtete Programm, als ekphrastische Erzählung betrachtet werden, in der die „transitorischen Bewegungen“⁴⁵⁰ der Werke Goyas aufgegriffen und in musikalisch-narrative Strukturen übertragen werden.

446 Übersetzung in: Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft*, S. 338.

447 Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft*, S. 339.

448 Jacobs, „Goya in der hispanoamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts“, S. 22.

449 Ebd., S. 23.

450 Aby Warburg, *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Dissertation 1893, S. 10. zit. n. Weigel, „Pathosformel und Oper“, S. 245.

4.3.2.2 musikalisch-narrative Erinnerungsstrukturen

Im Vorfeld eines Konzerts 1911 in Paris, in dem Granados den ersten Band der *Goyescas* im *Salle Pleyel* interpretierte, wurden über verschiedene Zeitschriften ausformulierte Programme der Komposition verbreitet. Da diese sich in Inhalt und Wortlaut deutlich überschneiden, geht Perandones davon aus, dass Granados selbst ein verschriftlichtes Programm als Vorlage an die verschiedenen Redaktionen verschickt habe.⁴⁵¹ In der Zeitschrift *Le Guide Musical* wurde folgender Text abgedruckt:

„Sie [*Goyescas*] evozieren die Liebe zwischen zwei *majos*: der *majo*, der der *Maja* durch die engen Gassen Madrids folgt, murmelt: *Los Requebros*, die tausend diskreten, zarten Schmeicheleien, Gesten, die die Angesprochene mit Zufriedenheit erfüllen. Dann folgt das Liebesduett *Coloquio en la Reja*, die schmerzliche, große Liebe der verlassenen *maja*, auf die die Nachtigall antwortet, als die ruhige, geheimnisvolle Nacht hereinbricht. Der *Fandango* beendet diesen ersten Teil. [...] Im zweiten Teil stirbt der *majo* nach einer Feier und im Epilog lernen wir, dass er als Geist zurückkehrt um der verlassenen *maja* eine Serenade zu spielen“⁴⁵²

Dieses Programm weicht, da die letzten zwei Stücke des ersten Bandes vertauscht wurden, von der definitiven Anordnung der gedruckten Fassung ab. Möglicherweise handelte es sich hierbei um eine dramaturgisch motivierte Entscheidung, um auch bei Aufführung des ersten Bandes ein in sich geschlossenes narratives Programm präsentieren zu können. Nichtsdestoweniger, das außermusikalische Programm der *Goyescas* stellt ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal der Komposition dar, denn weder *Iberia*, mit der Albéniz zwölf nicht aufeinander bezogene *novelles impressions* (Untertitel der Erstausgabe) aus Spanien präsentiert, noch ein vergleichbares Werk spanischer Instrumentalmusik besitzt eine derart starke Bindung an die Erzählebene. Dementsprechend ausgeprägt zeigen sich narrative Strategien der kompositorischen Zeitgestaltung. Bei einer Analyse dieser können gängige musikalische Formbegriffe (Wiederholung, Themen-Variante, Reminiszenz etc.) durch Hinzunahme von Begriffen der Erzähltheorie bedeutend erweitert und spezifiziert werden.⁴⁵³

Die Differenzierung zeitbezogener Medien- bzw. Textstrukturen in Hinblick auf Ordnung und Reihenfolge, Erzähldauer sowie die Wiederholungsfrequenz von Ereignissen stellt ein zentrales Feld der klassischen Erzähltheorie dar.⁴⁵⁴ Als grundlegende Unterscheidung kann hierbei die Aufteilung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit bzw. die Zeit des

451 Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, S. 56.

452 Im Original französisch. Übersetzung aus einer spanischen Sekundärquelle. Perandones, „Enrique Granados en París. la construcción de un icono español en el ámbito musical internacional“, in: S. 219.

453 Sichardt, „Narrativität in der Musik“, S. 36.

454 Matías Martínez / Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München: C.H. Beck 2020, S. 34.

Signifikats und die Zeit des Signifikanten eines Textes betrachtet werden. Die Erzählzeit kann als jene Zeit bestimmt werden, die für das Erzählen einer Geschichte aufgewandt werden muss. Die erzählte Zeit hingegen meint die inhärente Zeitstruktur der erzählten Geschichte.⁴⁵⁵ Eine anschauliche Beschreibung dieser zwei Qualitäten der Zeit von Erzählungen findet sich in einer Passage aus *Der Zauberberg* von Thomas Mann, auf die Matías Martínez hinweist:

„Die Erzählung hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, dass die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternenweit von ihr entfernen kann.“⁴⁵⁶

Besonders bemerkenswert, speziell hinsichtlich der Analyse musikalisch-narrativer Erinnerungsstrukturen, scheint die beiläufige Definition von musikalischer Zeit, die Mann hier als Analogie der realen Zeit bzw. der Erzählzeit brauchbar macht, während die perspektivisch-imaginäre Zeit scheinbar ein anderes Ausdrucksmedium bedinge. In den *Goyescas* können beide dieser „zweierlei“ Zeiten beschrieben werden: einerseits die motivische-thematische Struktur der musikalischen Form sowie andererseits der Zeitverlauf des dahinter liegenden Programms.

Verschiedene Ereignisse können in einem narrativen Text entweder in chronologischer oder anachronischer, resp. in seltenen Fällen auch in achronischer Reihung aufeinanderfolgen.⁴⁵⁷ Erinnerungen bedeuten hierbei immer ein Verlassen von chronologischen Erzählstrukturen in Form einer Analepse bzw. einer Rückblende. *Goyescas* besitzt eine Struktur von Erinnerungsmotiven, welche die gesamten sechs Stücke der Klaviersuite umfassen. Eine Ausnahme hiervon stellt *Quejas o la maja y el ruiseñor* dar, das keine Themen anderer Stücke enthält. Das Hauptthema aus *Quejas* wiederum wird in den anderen Teilen der *Goyescas* vielfach zitiert, wobei dieses bereits als Fragment in den Takten 59 und 60 von *El fandango de candil* auftaucht und somit eine Vorausdeutung (Prolepse) im Sinne der Erzähltheorie darstellt.⁴⁵⁸ Insbesondere im zweiten Band der *Goyescas* verdichtet sich die motivisch-thematische Arbeit und so verzichtet Granados in *El amor y la muerte*, mit Ausnahme eines Rezitativs am Ende fast gänzlich auf neues thematisches Material.⁴⁵⁹ Musikalisch kann *El amor y la muerte* laut Clark demnach als große Rekapitulation aller

455 Martínez / Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 34.

456 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main: Fischer 1967, S. 570.

457 Martínez / Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 36.

458 Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, S. 88.

459 Für eine detaillierte Beschreibung der thematischen Struktur siehe: Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, S. 98.

Themen des ersten Bandes betrachtet werden.⁴⁶⁰ In Hinblick auf die Spielanweisungen der Partitur sowie unter Zuhandnahme weiterer Programmhinweise, die Granados für ein späteres Konzert in Barcelona verfasste, zeigt sich jedoch auf der Zeitebene des Programms ein geschicktes Wechselspiel zwischen chronologisch fortschreitender Erzählung und zwischengeschobenen Erinnerungen, das sich bereits in den ersten Takten von *El amor y la muerte* zu entfalten beginnt.

The musical score for Granados' *Goyescas*, *El amor y la muerte*, measures 1-15, is presented in three systems. The first system is marked *Animato e drammatico* and *assai lento recit.*, with a forte (*ff*) dynamic and a five-measure rest. The second system is marked *Lento* and *a tempo*, with a piano (*pp*) dynamic and a five-measure rest. The third system is marked *Lento* and *con sentimento di pietà*, with a tenor (*ten.*) dynamic and a five-measure rest. The fourth system is marked *rall.* and *cresc. drammatico*, with a five-measure rest. The fifth system is marked *appassionato poco rall.*, *f molto espressivo*, and *poco rall.*, with a five-measure rest. The sixth system is marked *rall. molto* and *malinconico Ricordanza*, with a five-measure rest.

Notenbeispiel 7: Granados, *Goyescas*, *El amor y la muerte*, Takte 1-15

El amor y la muerte wird durch ein eintaktiges Themenfragment eröffnet, das in unisono Oktaven das Hauptthema aus *Coloquio en la reja* zitiert. Sowohl bei Clark⁴⁶¹ als auch bei Salvador⁴⁶² wird dieser Takt als Imitation des zusammenbrechenden *majos* in den Armen der *maja* gedeutet. Amanda García Fernández-Escárzaga schreibt in einem Essay, in dem sie die *Goyescas* mit kunsttheoretischen Überlegungen von José Ortega y Gasset kontrastiert,

⁴⁶⁰ Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 135.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, S. 97.

ebenfalls, dass Granados den *Majo* an dieser Stelle bluten lasse.⁴⁶³ Daran folgt ab dem zweiten Takt ein weiteres Thema aus *Coloquio en la reja*, welches Granados ursprünglich einer seiner *Tonadillas en estilo antiguo* entnommen hatte. Dieses wird chromatisch abwärts geführt, bis es in Takt fünf durch eine Fermate angehalten, im offenen Pedal verklingt. Dass sich in diesen Takten, trotz der Wiederholung bereits bekannter Motive, ein neues Ereignis der Handlung manifestiert, wird durch den Hinweis „*assai lento recitativo*“ hervorgehoben. Wie direkt Granados sich hierbei am gleichnamigen *Capricho* orientierte, zeigt sich des Weiteren durch eine Spielanweisung im achten Takt „*con sentimento di pietta*“. Bewusst oder unbewusst (Warburg ordnet die Übernahme pathetischer Ausdrucksgesten zwischen *memoire volontaire* und *mémoire involontaire* ein)⁴⁶⁴ hatte Granados exakt jenen Gefühlsausdruck für den Beginn von *El amor y la muerte* vorgeschrieben, denn auch Goya, in Form der Anlehnung an die christliche *Pietà*, in seiner Radierung forcierte. Im zwölften Takt, nach der zweiten Fermate, kommt es zu einem Wechsel in der Zeitstruktur des Programms. Nun befinden sich sowohl die musikalische als auch die Ebene der erzählten Zeit in einer Analepse. Dies wird einerseits deutlich durch den Hinweis „*malinconico [sic] ricordanza*“ hervorgehoben, andererseits greift Granados auf mehrere kompositorische Mittel zurück, um den Wechsel zwischen Handlung (Takte 1-11) und Erinnerung (ab Takt 12) zu verdeutlichen. So etwa steht der Abschnitt der Handlung im *Fortissimo*, während starke Akzente auf den Achtelnoten zeitliche Prägnanz der Gegenwart versinnbildlichen. Konträr dazu wählt Granados für die kompositorische Umsetzung der Erinnerung eine leise Dynamik, wobei der Anschlag als *Arpeggio* zeitliche Distanz kommuniziert.

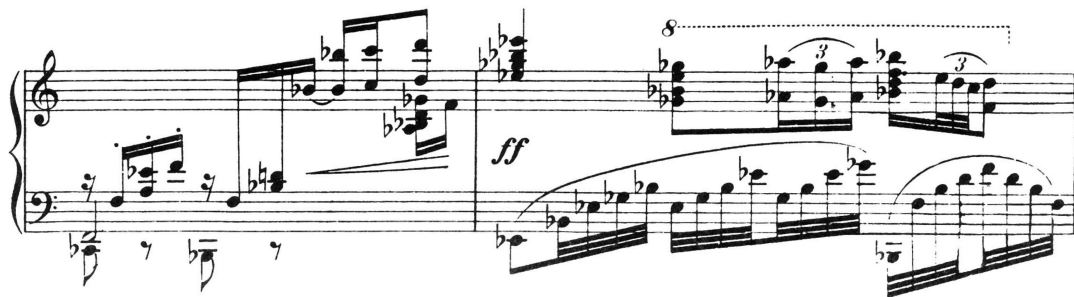
In einer späteren Passage von *El amor y la muerte* (Abb. 12), die mit Takt 80 beginnt, zeigt sich diese Technik des Komponierens von Erinnerungen in noch ausgeprägter Form. Thematisch wird hier der musikalische Höhepunkt aus *El fandango de candil* zitiert, welcher harmonisch der Abfolge einer erweiterten spanischen Kadenz folgt. (Abb. 11) Zwar fehlt im Unterschied zum vorangegangenen Beispiel ein direkter Vermerk im Notentext, der eindeutig auf eine Erinnerung der *maja* hinweisen würde, in den ergänzenden Programmnotizen spricht Granados jedoch von einer in poetischer Atmosphäre umhüllten Erinnerung an vergangenes Glück.⁴⁶⁵ Auch in diesem Beispiel zeigt sich eine Umkehrung verschiedener musikalischer Parameter, um einen Wechsel zwischen Handlung und Erinnerung zu verdeutlichen. Während

463 Amanda García Fernández-Escárzaga, „Las ‚Goyescas‘ de Enrique Granados. Entre el Goya dividido y la deshumanización orteguiana“, in: *Anuario de Filosofía de la Música* (2022), S. 91.

464 Weigel, „Pathosformel und Oper“, S. 246.

465 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 135.

die Dynamik der Handlung in Fortissimo steht, wechselt sie für die Erinnerung zu pianissimo. Zusätzlich verlangsamt sich das Tempo und durch das konstante Arpeggieren des Anschlags wird das musikalische Thema analog einer fernen Erinnerung weichzeichnet. Hinzu tritt eine allgemeine Reduktion des musikalischen Materials. So enthält die Erinnerung nur noch eine stark reduzierte Ornamentik und auch die Begleitung der linken Hand wurde dem langsameren Tempo entsprechend vereinfacht. Dass die Reduktion von wiederholten Motiven auf einen wesentlichen Kern als charakteristisches Merkmal musikalischer Erinnerungen gelten könne, zeigt Sichardt in ihrer Analyse der Beethovens Cellosone op. 102 Nr. 2.⁴⁶⁶



Notenspiel 8: Granados, *Goyescas*, *El fandango de candil*, Takte 84–85



Notenspiel 9: Granados, *Goyescas*, *El amor y la muerte*, Takte 80–82

In diesem Beispiel zeigt sich die besondere Bedeutung der Erinnerung für die *Goyescas*, denn Granados nutzt diese nicht nur in einem primär musikalischen Sinn als wiederkehrendes Erinnerungsmotiv, sondern versucht explizit die Idee und Charakteristika, welche Erinnerungen aufweisen, nachzuahmen, wobei diese immer an den jeweiligen Affekt, den die Figur im Programm empfindet, gekoppelt werden.⁴⁶⁷ Folgt man der Definition einer musikalischen Pathosformel als „besonders prägnante Elemente oder Formulierungen“⁴⁶⁸ musikalischer Formensprache bzw. als intuitiv verstehbarer Affektausdruck, wie Jan Assmann den Begriff anhand von Beispielen aus Mozarts Zauberflöte definiert, lassen sich eben jene

⁴⁶⁶ Sichardt, „Narrativität in der Musik“, S. 366.

⁴⁶⁷ Assman, „Pathosformeln, Figuren und Erinnerungsmotive in Mozarts Zauberflöte“, S. 783.

⁴⁶⁸ Ebd.

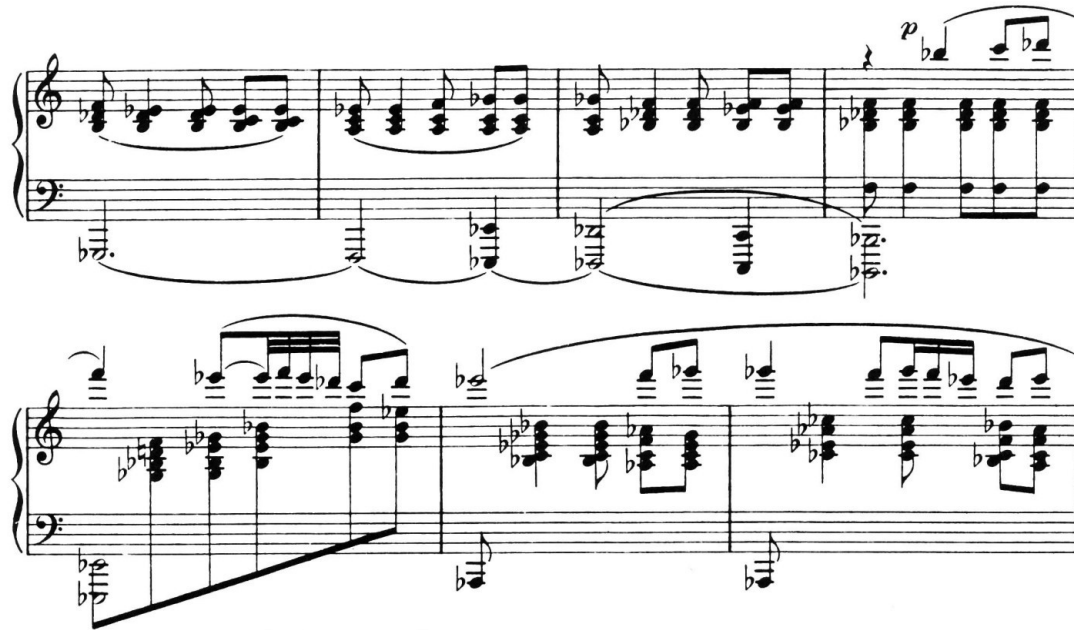
Stellen der Erinnerungen bzw. narrativen Analepsen identifizieren, auf die sich der Begriff am ehesten anwenden lässt.

In einer weiteren Passage, die von Takt 94 bis 129 (Notenbsp. 10) reicht, zeigt sich eine deutliche Intensivierung des Gefühlsausdrucks. Dieser Teil wirkt vom Rest der Komposition abgekoppelt und zeichnet sich dabei durch den schreitenden Andante-Charakter sowie einer stark expressiv-cantabile Melodieführung im Sopranregister des Klaviers aus. Thematisch verbindet Granados hier das Hauptthema aus *Quejas o la maja y el ruiseñor* mit motivischen Versatzstücken aus *Los Requeiebros*, welche von einer einfachen synkopierten Begleitung der linken Hand getragen werden.⁴⁶⁹ Auch wenn für *El amor y la muerte* keine feste Formstruktur umrissen werden kann, weist Salvador darauf hin, dass sich nach dem Ende dieses Adagio-Abschnittes (Takt 130) eine Reprise des thematischen Materials der Exposition anschließt.⁴⁷⁰ Hierauf folgt ein letzter Abschnitt, der das Seitenthema aus *Quejas o la maja y el ruiseñor* zitiert und mit der Spielanweisung „Molto espressivo e come una felicità nel dolore“ überschrieben ist (Notenbsp. 11). Nach Boladres, der einen zeitgenössischen Kommentar zu den *Goyescas* verfasst hatte, erreiche an dieser Stelle das Leid der Maja eine gereinigte, nahezu spirituelle Schönheit. Dieser Ausdruck des sublimierten Schmerzens greift erneut den christlichen Pathos der *Pietà* auf und beendet damit die musikalische Innenweltdarstellung der *maja*. Das darauffolgende Rezitativ bringt die erzählte Zeit des Programms aus der Analepse zurück in die Gegenwart der Handlung und beschließt diese: Mit einem *fortissimo* Signal (wie eingangs in unisono Oktaven) wird das Sterben des *majos* angekündigt, wobei die exakte Stelle des Todes im Notentext gekennzeichnet wurde: „muerte del majo“⁴⁷¹ (Takt 175–177).

469 Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, S. 101.

470 Ebd., S. 102.

471 Enrique Granados, *Goyescas. Los majos enamorados*, hrsg. von Ullrich Scheideler, München: Henle 2015, S. 55.



Notenbeispiel 10: Granados, *Goyescas*, *El amor y la muerte*, Takte 95–101.

Molto espressivo e comme una felicità nel dolore.

Recit. Dramático.

ten. rall. ff dim. pp

(muerte del majo)

ten. rall. ten.

Notenbeispiel 11: Granados, *Goyescas*, *El amor y la muerte*, Takte 165–177.

4.3.2.3 Funktion des Programms im kulturellen Gedächtnis

Das Programm der *Goyescas* weist, als kohärente Erzählung betrachtet, sowohl heitere als auch tragische Elemente auf, deren Gewichtung sich im Verlauf der Komposition sukzessiv zugunsten letzterer verlagert. Bei der inhaltlichen Ausarbeitung des Programms dürften Granados, neben dem narrativen Gehalt der *Caprichos*, auch die schematischen Handlungsabläufe der *sainetes* und *tonadilla escénicas* des späten 18. Jh., und hierbei insbesondere jene von Ramón de la Cruz, als Vorlage gedient haben.⁴⁷² Die Klaviersuite besitzt dabei für sich genommen, auch ohne die Stütze eines ausformulierten Textes, eine rudimentäre, aber in sich geschlossene Handlung, infolgedessen es bei der späteren Weiterentwicklung der *Goyescas* zur Oper (1915), weniger einer Umarbeitung als lediglich einer Konkretisierung der bereits angelegten Handlung bedurfte. Für dieses Projekt arbeitete Granados erneut mit Fernando Periquet zusammen, der das fertige Libretto der Oper als die einfachste Geschichte, die er je geschrieben habe, bezeichnete.⁴⁷³ Der weitere Entstehungsprozess der Oper zeichnete sich durch die unkonventionelle Komposition der Gesangspartien aus. Als ersten Schritt bat Granados Periquet mehrere narrative Gedichte in Form spanischer Romanzen, in denen das Programm der Klaviersuite verschriftlicht wurde, zu verfassen. Auf Grundlage dieser gestaltete Granados die fertige Partitur und erst als letzten Schritt hatte Periquet die (nun etwas undankbare) Aufgabe, die Metrik des Librettos an die bereits fertiggestellte Musik anzugleichen.⁴⁷⁴

Ein bedeutender Unterschied zwischen dem Libretto der Oper und dem Programm der Klaviersuite besteht, neben einigen Änderungen in der Reihenfolge der einzelnen Stücke und einem zum Zwecke des Bühnenumbaus hinzugefügten Intermezzos, im Fehlen des Epilogs. Die Oper endet dadurch mit *El amor y la muerte* bzw. dem in den Händen der Maja (in der Oper Rosario) sterbenden *majo* (Fernando) bedeutend tragischer als das Programm der Klaviersuite. Durch den Epilog wird das schicksalhafte Ende der Geschichte abgeschwächt. Da der *majo* als Gespenst zurückkehren kann, um seiner Geliebten eine letzte Serenade zu spielen, relativiert sich die Endgültigkeit des Todes. Durch den programmatischen Vermerk in der Partitur „Le spectre disparaît (sic) pinçant les cordes de sa guitare“⁴⁷⁵ (Das Gespenst verschwindet, die Saiten seiner Gitarre zupfend) kennzeichnet Granados die letzten sechs

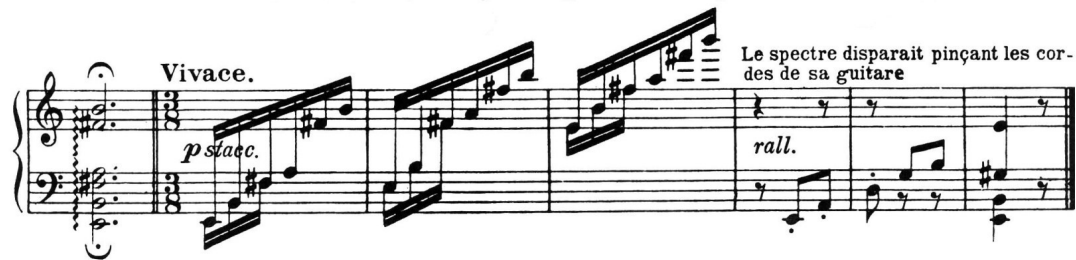
⁴⁷² Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 143.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 142–143.

⁴⁷⁵ Enrique Granados, *Goyescas. Los majos enamorados*, hrsg. von Ullrich Scheideler, München: Henle 2015, S. 67.

Takte als Imitation des gitarrespielenden Geistes des *majos*. (Abb. 15.) Durch die explizite Offenlegung des Programms kann an dieser Stelle auch von diegetischer Musik gesprochen werden.



Notenbeispiel 12: Granados, *Goyescas*, *Epilogo* (*Serenata del espectro*), Takte 256-262.

Laut Erll können stark konventionalisierte Genres, Textformen und Handlungsabläufe als Darstellungsformen bzw. Tradierungsmechanismen des kulturellen Gedächtnisses verstanden werden, wenn diese zum geteilten Wissen einer Gesellschaft gehören und im Prozess der Enkulturation vermittelt werden.⁴⁷⁶ Entwerfen diese eine narrative Fiktion der Vergangenheit, könne von einer Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses gesprochen werden.⁴⁷⁷ Zwar gebe es kein bestimmtes ästhetisches Verfahren, durch das bestimmte Texte eher zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses würden, jedoch finde die Funktionalisierung narrativer Texte anhand verschiedener Modi statt, die sich in der Vielfalt literarischer Ausdrucksformen reproduzieren und genauer spezifiziert werden können.⁴⁷⁸ Im Hinblick auf das narrative Programm der *Goyescas* lassen sich darin insbesondere Merkmale eines monumentalen, antagonistischen und erfahrungshaften Modus feststellen.

Literarische Texte inszenieren. Sei es für die Mit- oder Nachwelt, in beiden Fällen wird eine Seite der Kultur präsentiert, die gesehen, bewahrt und erinnert werden soll. Hierfür müssen Texte einen gewissen Grad der Monumentalität erreichen, der sie zu „stilisierten, auf sich selbst verweisenden und zur Überdauerung in der Zeit angelegten kulturellen Artefakten“⁴⁷⁹ werden lässt. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, stellen Anspielungen und Verweise auf Texte dar, die bereits einen Prozess der Kanonisierung durchlaufen haben, wobei sich ein Teil der Autorität des Referenztextes auf den eigenen überträgt.⁴⁸⁰ In den *Goyescas* geschieht dies zum einen bereits durch den Titel der Komposition selbst, der

⁴⁷⁶ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 65.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 191.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 191–192.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 193.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 194.

suggeriert, es handle sich um musikalische Äquivalente jener Motive, die Goya für seine Kartons und Radierungen ausgewählt hatte. Indem Granados die *Caprichos* an den Anfangspunkt seiner Komposition stellt, den formelhaften Pathos, narrativen Gehalt sowie die dargestellten Figuren daraus entnimmt und zum Programm seiner Komposition verdichtet, eignet er sich deren bereits im kollektiven Gedächtnis Spaniens besetzte Position an. Hierzu tritt als zweite historische Referenzautorität die *tonadilla escénica* und *sainetes* von Ramón de la Cruz, auf deren typischen Figuren und Inhalte Granados anspielt.

Der starke Bezug zur Folklore Madrids in Form des *majismo* legt eine deutliche Perspektiven- und Standortgebundenheit des Programms offen, die laut Erll ein zentrales Merkmal des antagonistischen Modus darstellt. Dieser Modus liegt dann vor, wenn „literarische Vergangenheitsversionen explizit oder implizit als in Konkurrenz zu anderen literarischen [...] Gedächtnissen befindlich inszeniert werden.“⁴⁸¹ Auch die *Goyescas* verhandeln einen Konflikt um die Deutungshoheit der eigenen Geschichte, denn diese inszenieren eine Vergangenheitsfiktion, die den Kern der spanischen Identität, so wie es durch die Texte der *Generación del 98* vorgezeichnet wurde, nach Kastilien verlagert und sich damit gegen die bestimmende französisch-europäische Imagination Spaniens stellt. Des Weiteren ist die Darstellung der Vergangenheit stark selektiv. Granados verzichtet in seiner Komposition fast vollständig auf die Evokation Andalusiens, die im 19. Jh. als synonym dem Spanischen gegolten hatte und als Lokalkolorit auch in den Werken spanischer Komponisten vielfach zu finden ist. Andererseits entwerfen *Goyescas* auch eine stark positiv betonte Sichtweise der eigenen Vergangenheit. Selbst die sozialkritischen Botschaften der Radierungen Goyas werden abgeschwächt, ausgespart oder entsprechend einem nostalgischen Blick umgedeutet. Laut Erll stehen diese Eigenschaften des antagonistischen Modus in hohem Maße in Verbindung mit der Konstruktion kollektiver Identität, die anhand stereotyper Bilder, die sich in Erinnerungserzählungen perpetuieren, untersucht werden können.⁴⁸² Während die Inszenierung von Identität und Alterität im Bereich der Komparatistik durch die Imagologie untersucht wird, stellt für die Musik die Topic-Theory ein rezentes hermeneutisches Verfahren stereotyper Bilder bzw. Topoi dar. Als solche gelten Stile und Geners, die aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst wurden und nun in einem anderen als Element, das eine gewisse Assoziation hervorruft, fungieren. Musikalische Topoi seien laut Danuta Mirka von melodischen Figuren, harmonischen Mustern sowie formelhaften Affektausdrücken

481 Ebd., S. 203.

482 Ebd., S. 201.

abzugrenzen, auch wenn diese in Verbindung zueinander stehen können.⁴⁸³ Granados versucht nach eigener Aussage in seinen Kompositionen nicht auf gängige Stereotypen spanischer Musik zurückzugreifen, wobei er insbesondere auf andalusische Klischees verzichtet. Diese werden in *Goyescas* als Manifestation eines fremden Blickes ausgespart und durch solche ersetzt, die sich im Sinne der *Generación del 98* als Topoi einer zentralspanischen Identität funktionalisieren lassen.

Als dritter rhetorischer Modus des kollektiven Gedächtnisses kann hinsichtlich des Programms der *Goyescas* der erfahrungshaftige genannt werden. Zentrales Merkmal dieses Gedächtnismodus sind Innenweltdarstellung erzählender Protagonisten, denn hierdurch können ansonsten schwer artikulierbare Erfahrungen zum Inhalt einer Erinnerungskultur werden.⁴⁸⁴ In den *Goyescas* verlagert sich der Fokus nach den ersten drei Stücken mit *Quejas, o la maja y el ruiseñor* von der äußeren Beschreibung bestimmter Orte und Ereignisse zur Ausdeutung innerer Gefühlszustände der *maja*. Erfahrungen, Eindrücke und Emotionen sind typische Elemente des kommunikativen Gedächtnisses, an dessen Alltäglichkeit der erfahrungshaftige Modus geknüpft ist.⁴⁸⁵ Die Trennlinie hin zum monumentalen Modus, der eher mit dem kulturellen Gedächtnis korrespondiert, zeigt sich besonders deutlich an Raum- und Zeitdarstellungen. Erll weist für die Definition erfahrungshaftiger Zeiträume auf den Begriff der ‚kommunikativen Chronotopoi‘ von Michail Bachtin hin. Aus diesen entstehen, komme neben der lebensweltlichen Orientierungsfunktion eine überzeitliche hinzu, kulturelle Gedächtnisräume.⁴⁸⁶ Auch das Programm der *Goyescas* weist klar umrissene Raum-Zeit-Koordinaten auf. Granados versucht in seiner Komposition das *Madrid goyesco* zu evozieren, wobei dieser Erinnerungsort, der sich bereits beinahe dem kommunikativen Gedächtnis entzieht, anhand atmosphärischer Details als mythisch überhöhter Sehnsuchtsort zur Projektionsfläche (kollektiv geteilter) nostalgischer Emotionen wird.

483 Danuta Mirka, „Introduction“, in: Ders. (Hrsg.), *The Oxford handbook of topic theory*, New York u. a.: Oxford University Press 2014, S. 2.

484 Ebd., S. 196.

485 Ebd., S. 197.

486 Ebd., S. 197.

4.3.3 Emotionale Rekonstruktion kollektiver Identität

4.3.3.1 Nostalgische Erinnerung an *Madrid goyesco*

Nostalgie kann als eigene Form der Erinnerung betrachtet werden, lässt sich aber auch als Emotion, die in der Lage ist, Erinnerungen zu verformen, charakterisieren.⁴⁸⁷ In beiden Fällen jedoch erscheint die zu erinnernde Vergangenheit als erstrebenswert, wobei gleichzeitig ihre Abwesenheit negativ bewertet wird.⁴⁸⁸ Neben zeitlicher Distanz tritt ein bestimmbarer Raum als zweite Komponente nostalgischer Erinnerungen hinzu. Dieser wird als Gegenstand nostalgischer Narrative affektiv erfahrbar gemacht, kulturell konnotiert und mit der zeitlichen Komponente, im Sinne des Chronotopos von Bachtin, verschränkt.⁴⁸⁹ Für *Goyescas* kann dieser Chronotopos, der gleichzeitig den zentralen Schauplatz der Handlung bildet, als Madrid zur Zeit Goyas als spanischer Hofmaler definiert werden. Hierbei ist jedoch weniger das historische Madrid des späten 18. Jh. gemeint, als viel mehr jenes Madrid, wie es Goya in den Kartons als auch in den *Caprichos* eingefangen hatte. Diese Differenzierung wird in *Goyescas* nicht reflektiert, und auch aus den Kommentaren von Granados wird nicht erkenntlich, dass er diesen Unterschied bewusst reflektiert hätte. Die *Goyescas* stellen mehrere Orte und Situationen vor, die in kausalen Episoden aneinandergereiht, den Erinnerungsraum spezifizieren, wobei zentrale Momente der Handlung auch außerhalb dieser ‚sichtbaren‘ Episoden stattfinden können (z. Bsp. das verlorene Duell zwischen *Quejas* und *El amor y la muerte*). Die genauere Deskription der Schauplätze ergibt sich aus visuellen Vorlagen, Titeln, verschriftlichen Hinweisen der Partitur sowie musikalischen Parametern. Dabei sind alle ausgewählten Orte mit spezifisch kultureller Symbolik behaftet, so stellt das vergitterte Fenster aus *Coloquio en la reja* aufgrund sozialer Konventionen (ein freies Gespräch auf der Straße zwischen Unverheirateten schickte sich nicht)⁴⁹⁰ einen charakteristischen Ort des Gespräches dar und findet sich auch als Bildmotiv in Darstellungen des *costumbrismo* wieder (z. Bsp. *Cortejo español* von José García Ramos). Auch für *El fandango de candil* stellt Raum ein bedeutendes Mittel der musikalischen Form dar. In der Nachahmung einer typischen Tanzszene des *majismo* werden die räumlich getrennt positionierten Akteure in einem Wechselspiel aus Strophen und Gitarreninterludien zu unterschiedlichen formalen Elementen des Stückes. Im zweiten Band der *Goyescas* tritt die Bedeutung der Orte zugunsten der

487 Mariella C. Gronenthal, *Nostalgie und Sozialismus. Emotionale Erinnerung in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2018, S. 27.

488 Gronenthal, *Nostalgie und Sozialismus*, S. 26.

489 Ebd., S. 34.

490 Salvador, *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, S. 73.

Darstellung innerer (Gefühls-) Räume sukzessive in den Hintergrund, bis sich im Epilog die räumliche Konstante vollends in der übernatürlichen Sphäre des Gespenstes auflöst.

Laut Svetlana Boym können sich nostalgische Erinnerungsnarrative entweder restaurativ oder reflektiv zu einem Chronotopos verhalten. Erstere zeichnen sich durch eine selektive, emotionale und positive Konstruktion der Vergangenheit aus, die durchaus für wahr erachtet wird. Im zweiten Fall erkennt der Autor die Reduktion der Vergangenheit auf ausgewählte, positive Momente, stört sich aber, wohl wissend um das Trugbild, nicht daran.⁴⁹¹ Granados folgt weitgehend dem restaurativen Modus der nostalgischen Erzählung. Wenig in den *Goyescas* oder den getätigten Aussagen darüber würden darauf schließen lassen, dass Granados die Bilder Goyas nicht als historische Dokumente verstanden hätte. Umso mehr noch, diese werden lediglich in einer stark angepassten, gefilterten Form erinnert, die sozialkritische Aspekte weitgehend außen vorlässt. Besonders augenscheinlich wird dies in der Euphemisierung von *Tal para qual*, das als Kritik der Prostitution intendiert, zu *Los Requiébros* (die Schmeicheleien) verharmlost wurde. Die bei Goya als Sozialkritik dargestellten negativen Aspekte des *Madrid goyesco* werden nicht als solche wiedergegeben, sondern als Teil des gesamten Erinnerungsraumes romantisch verklärt.

Von besonderer Relevanz für die Beschreibung nostalgischer Erinnerungsräume sind des Weiteren Bachtins Bemerkungen zum Idyllischem, dem er, im Zuge der Konkretisierung des Begriffes Chronotopos, drei zentrale Merkmale zuordnet: 1. relative Zeitlosigkeit, 2. Hervorheben bestimmter Momente und Abwesenheit des Alltäglichen und 3. die metaphorische Bedeutung der Natur.⁴⁹² Alle diese drei Eigenschaften des Idylls lassen sich in den *Goyescas* beschreiben. Das Anhalten der alltäglich verlaufenden Zeit, das laut Bachtin aus der „Einheit des Ortes“⁴⁹³ resultiere, ist ein wesentliches ästhetisches Gestaltungsmittel in der Literatur der *Generación del 98*. In dieser werde laut Kienberger die Zeit „im Raum aufgehoben“⁴⁹⁴, was bei Unamuno zum Gedanken der überzeitlichen Funktion von Tradition und Kunst führe (*tradición eterna*).⁴⁹⁵ Auch Granados schaffte (sich) in den *Goyescas* einen scheinbar zeitlosen Raum, der Vergangenheit und Gegenwart zu einem ewigen Moment zu verdichten scheint. Hierin zeigt sich außerdem der Einfluss des Konzepts der *intrahistoria* Unamunos, mit der überzeitliche Aspekte des kollektiven spanischen Bewusstseins betont und

491 Vgl. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001. zit. n. Gronenthal, *Nostalgie und Sozialismus*, S. 12.

492 Gronenthal, *Nostalgie und Sozialismus*, S. 82.

493 Ebd., S. 12.

494 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 107.

495 Ebd., S. 143.

damit die Vergangenheit stets präsent gehalten wird. Laut Kienberger besitze Vergangenheit in dieser Vorstellung keine determinierende Wirkung, da sie nicht als abgeschlossen erscheint und dementsprechend der (im Falle Spaniens negative) Effekt auf die Identitätsbildung abgeschwächt wird.⁴⁹⁶

Die Abwesenheit des Alltags hingegen lässt sich weit schwieriger mit dem Idylle-Begriff und den *Goyescas* in Verbindung bringen.⁴⁹⁷ Bachtin zufolge kann Alltägliches jedoch auch Teil der Idylle werden, wenn bestimmten Elementen daraus eine konstitutive Bedeutung in der Erzählung zugewiesen wird. So erscheinen Heimatromane gerade wegen der ästhetischen Funktion der Landarbeit als idyllische Chronotopoi.⁴⁹⁸ In *Goyescas* korrespondieren die einzelnen Episoden meist mit einer stereotypen Freizeitbeschäftigung der Majos (Schmeichelein, Fandango, Duell etc.) und stellen eine klischeehafte Alltäglichkeit ins Zentrum der Handlung, die wenig mit der historischen Lebensrealität der unteren sozialen Schichten Madrids verbindet.

Anstelle der idyllischen Inszenierung der Natur im Sinne eines *locus amoenus* (lieblicher Ort) tritt in den *Goyescas* die romantische Ästhetisierung des Urbanen.⁴⁹⁹ Hierin zeigt sich ein deutlicher Bezug zu den *sainetes* von Ramón de la Cruz. Dieser hatte die literarische Darstellung des Urbanen von den *Tableaux de Paris* Louis-Sébastien Merciers, die er bei seinem Aufenthalt in Paris kennengelernt hatte, auf die Bühnen Madrids übertragen.⁵⁰⁰ Beim Wechsel ins Urbane wird jedoch dieselbe idyllische Funktion der Natur beibehalten, so wie sich das menschliche Leben im *locus amoenus* mit der Natur verflucht,⁵⁰¹ werden die *majos* komparsenhaft in den Erinnerungsort des *Madrid goyesco* eingefügt.

Nostalgische Erinnerungen tragen maßgeblich zur Konstruktion von kollektiven Identitäten bei, da sie aufgrund ihrer weichgezeichneten Beschaffenheit hohes Identifikationspotenzial bieten.⁵⁰² Dabei haftet der nostalgischen Erinnerung, als unwiederbringliche Utopie gedacht, jedoch auch immer ein Verlustgefühl an. Denn auch wenn der physische Raum geblieben ist, so wurde er materiell und semantisch überschrieben und entspricht nicht mehr jenem Raum, auf den sich die nostalgische Erinnerung bezieht.⁵⁰³ Somit zeigt sich in der nostalgischen Erinnerung eine Verbindung zu Trauer, da die Gegenwart

496 Ebd., S. 206.

497 Ebd., S. 207.

498 Gronenthal, *Nostalgie und Sozialismus*, S. 83.

499 Ebd., S. 82.

500 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 237.

501 Gronenthal, *Nostalgie und Sozialismus*, S. 82.

502 Ebd., S. 15.

503 Ebd., S. 13.

niemals gut genug sein könne, wenn sie an einer erdachten Vergangenheit gemessen werde.⁵⁰⁴ Ein solch latentes Gefühl der kollektiven Trauer bzw. des Verlustes unterliegt den spanischen Identitätsdiskursen des frühen 20. Jh. und führte als kulturgeschichtliche Überzeugung zu einer eigenen Ästhetik der Verzerrung.

4.3.3.2 *Goyescas* und das tragische Lebensgefühl

Die Vorstellung, Spanien sei ein ‚tragischer Fall‘ in der Gemeinschaft europäischer Nationen, entsprach dem intellektuellen Zeitgeist postimperialer Verunsicherung zu Beginn des 20. Jh. in Spanien. Bedingt durch den Verlust der letzten Territorien des einstigen Kolonialreiches im Jahr 1898 hatte sich ein Gefühl der kollektiven Minderwertigkeit breit gemacht, dem laut Ingenschay die Dimension eines kulturellen Traumas zugeschrieben werden könne.⁵⁰⁵ Das tragische Schicksal Spaniens wurde zum bestimmenden Thema öffentlicher Debatten, so schreibt etwa Ramiro de Maeztu einleitend zu seinem reformistischen Essay *Hacia otra España*: „mueve mi pluma el dolor de que mi patria sea chica y esté muerta“⁵⁰⁶ (Der Schmerz über mein kleiner werdendes, sterbendes Vaterland bewegt meine Feder). Laut Krauel kann der Wegfall kolonialer Gebiete, deren Verlust sich nach 1898 so endgültig präsentierte, mit dem freudschen Trauerbegriff in Verbindung gesetzt werden.⁵⁰⁷ Trauer, so wie es Freud in seinem Aufsatz Trauer und Melancholie (1917) definierte, zeige sich als Verlusterfahrung bzw. als ‚Objektverlust‘, wobei das verlorene Objekt sowohl realer (Personen, Gegenstände) als auch abstrakter Natur (Nation, Heimat, Liebe) seien könne. Im Unterschied zur Melancholie, die als pathologische Form der Verlustreaktion davon abzugrenzen sei, setze sich in der Trauer letztlich das Realitätsprinzip durch, weswegen die am verlorenen Objekt haftende Libido davon abgezogen und neu zugeordnet werden könne.⁵⁰⁸ Auch Gronenthal trennt die Melancholie als ungerichtete Stimmung von der Nostalgie ab, die sich klar auf einen bestimmbaren Chronotopos richtet.⁵⁰⁹ Krauel zufolge zeige sich dieser Prozess bei Unmauno dadurch, dass er einen radikalen Bruch mit dem offiziellen Spanien fordere und mit dem Konzept der *intrahistoria* das wahre, authentische Spanien in den alltäglichen

504 James Macdonald Jasper, „Nostalgie. Verdammung der Gegenwart, Kontrolle der Zukunft“, in: *Lettre internationale* (1999) S. 79.

505 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 108.

506 Ramiro de Maeztu, *Hacia otra España*, Madrid: Biblioteca Nacional de España 2015 [1899], S. 9.

507 Krauel, *Imperial Emotions*, S. 31.

508 Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 1997, S. 160.

509 Gronenthal, *Nostalgie und Sozialismus*, S. 26.

Handlungen und Bräuchen des spanischen Volkes verorte: „La nación española [...] ha de curar, si cura, como curó su héroe, para morir. Sí, para morir como nación y vivir como pueblo.“⁵¹⁰ (Die spanische Nation [...] muss heilen, wenn sie heilt, wie ihr Held geheilt wurde, um zu sterben. Ja, um als Nation zu sterben und als Volk zu leben) Dennoch greift Unamuno später in seinem programmatischen Essay *Del sentimiento trágico de la vida* das kollektive Verlustgefühl wieder auf und bestimmt es zum kulturellen Leitaffekt des spanischen Bewusstseins:

„Lo que llamo el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos es por lo menos nuestro sentimiento trágico de la vida, el de los españoles y el pueblo español, tal y como se refleja en mi conciencia, que es una conciencia española, hecha en España.“⁵¹¹

(Das was ich das tragische Lebensgefühl der Menschen und Völker nenne, ist unser tragisches Lebensgefühl, das der Spanier und des spanischen Volkes, wie es sich in meinem Bewusstsein widerspiegelt, so spiegelt es sich auch in dem spanischen Bewusstsein wider.)

Dieses kollektiv empfundene, tragische Lebensgefühl stellte den Ausgangspunkt einer neuen spanischen Ästhetik nach 1898 dar und so heißt es in einem Theaterstück von Ramón María del Valle-Inclán: „el sentimiento trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada“.⁵¹² (Das tragische Lebensgefühl in Spanien lässt sich nur in einer systematisch verzerrten Ästhetik wiedergeben) Aus diesem Paradigma entwickelte Valle-Inclán seine Dramen-Ästhetik des *esperpento*, die eine groteske, oft ins satirische kippende Deformation des Realen bedeutet und sich laut Ingenschay in der Zielsetzung mit dem Verfremdungseffekt bei Brecht vergleichen lasse. Denn, so lässt es Valle-Inclán einen seiner Protagonisten auf der Bühne verlauten: „España es una deformación grotesca de la civilización europea.“⁵¹³ (Spanien ist eine groteske Deformation der europäischen Zivilisation) Als Vorbild beruft sich Valle-Inclán hierbei auf Goya, denn insbesondere dessen ironisch-groteske Figurendarstellung der *Caprichos* oder der späteren Druckserien *Desastres de la guerra* und *Tauromaquia* enthielten bereits jene Ästhetik, nach der es in einem gegenwärtigen Spanien verlangte.⁵¹⁴ Goya wird hierbei nicht nur als Protokollant seiner Zeit gesehen, sondern als ein Künstler, der überzeitliche, kulturelle Komponenten der spanischen Essenz darzustellen vermochte und dessen Biografie darüber hinaus ebendieses tragische Lebensgefühl

510 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, S. 1195 (7) zit. n. Krauel, *Imperial Emotions*, S. 94.

511 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid: Sociedad anónima 1912, S. 288.

512 Ingenschay, *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur*, S. 240.

513 Ebd.

514 Ebd.

verkörpere. Eine Vorstellung, die Unamuno in einem vierzeiligen Gedicht exemplarisch zum Ausdruck brachte:

“Goya vió con su sordera
la tragedia de su España;
sobre la tierra Dios sordo,
sordas de dolor las almas”⁵¹⁵

(Goya sah mit Taubheit
die Tragödie seines Spaniens;
auf Erden ein tauber Gott,
taub vom Schmerz die Seelen)

Goyas Ertaubung, der damit verbundene Rückzug aus dem sozialen Leben, Repressalien der spanischen Inquisition und der erneut inthronisierten Bourbonen, welche letztlich mit der Flucht ins französische Exil endeten, stehen dem einstigen Prestige als Hofmaler in Madrid entgegen. Dieses biografische Spannungsfeld, das sich im künstlerischen Gesamtwerk Goyas spiegelt, beschreibt Luis Peñalver Alhambra wie folgt: „Hay [...] un Goya del Día: un hombre decidido, pragmático y oportunista que pertenece al Mundo [...] Pero al lado de este Goya, sensible a todas las formas y los reflejos de la vida, está el otro Goya... el Goya de la Noche.“⁵¹⁶ (Es gibt [...] einen Goya des Tages: ein entschlossener, pragmatischer und opportunistischer Mensch, der zur Welt gehört [...] Aber neben diesem Goya, der für alle Formen und Reflexionen des Lebens empfänglich ist, gibt es den anderen Goya... den Goya der Nacht.) García zufolge, die sich hierbei auf die Ausführung Alhambras bezieht, könne diese Tag/Nacht bzw. hell/dunkel Spiegelung auch als grundlegender Verlauf des Programms der *Goyescas* bestimmt werden. Der „Goya del Día“ bzw. jener Goya der idyllisch pittoresken Kartons, Genrebilder und repräsentativen Familienporträts eröffnet die Klaviersuite zu den heiteren Klängen von *La Tirana del Tripili*. Derselbe Goya moderiert den gesamten ersten Band der *Goyescas*, hingegen tritt im zweiten der „Goya de la Noche“, jener Goya, der das tragische Lebensgefühl verkörpert, zum Vorschein.⁵¹⁷ Die *Goyescas* folgen demnach, wie auch die Narration der Biografie Goyas, einem archetypischen Erzählmuster „vom Glanz zur Dunkelheit“ und stehen damit konträr dem „vom Dunkel zum Licht“ Archetypus, der laut Anthony Newcomb vielfach dem sinfonischen Repertoire des 19. Jh. im deutschsprachigen Raum zugrunde liege.⁵¹⁸ Dass archetypische Erzählmuster als Strategien dienen, um historische Zusammenhänge zu vermitteln, konnte durch Hayden White (*Metahistory*) dargelegt werden und zeige laut Erll, wie sehr unterschiedliche Gattungsmuster die

515 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Madrid: Afrodísio Aguado 1958 (15), S. 356 zit. n. Jacobs, „Goya in der spanischen und hispanoamerikanischen Literatur“, S. 45.

516 Luis Peñalver Alhambra, *El Pensamiento Nocturno de Goya, en la noche de Los Disparates*, Madrid: Taugenit 2020, S. 180.

517 García „Las ‚Goyescas‘ de Enrique Granados“, S. 91.

518 Lodes, „Musik und Narrativität“, S. 369.

Bedeutung von Erinnerungen präformieren können.⁵¹⁹ Der dominante erzählerische Archetypus, mit dem spanische Vergangenheit erzählt wird, folgt nicht der Erfolgserzählung anderer europäischer Industrienationen, sondern dem Gattungsmuster der Tragödie, die laut Byron Almén einen der vier grundlegenden narrativen Archetypen darstelle und als Niederlage der Übertretung durch die Ordnung bestimmt werden könne.⁵²⁰

Der Kompositionsbeginn der *Goyescas* (1909) fällt für Granados in ein Jahr persönlicher Schicksalsschläge. So verstarb im Mai 1909 sein enger Freund Albéniz, den er Wochen zuvor noch am Sterbebett besucht hatte, und im darauffolgenden Monat kam es in Barcelona zu Arbeiteraufständen (*Setmana tràgica*), deren blutiges Niederschlagen durch das Militär Granados die Instabilität des spanischen Nationalstaates vor Augen führte. Später wird er über diese Zeit schreiben: „[...] los acontecimientos me han privado de muchas cosas.“⁵²¹ (die Ereignisse haben mich vieler Dinge beraubt.) Möchte man nun das tragische Lebensgefühl im zweiten Band der *Goyescas* genauer bestimmen erscheint eine weitere Passage aus *Del sentimiento trágico de la vida*, in der Unamuno diesem eine religiöse Konnotation verleiht, aufschlussreich: „Y ese sentimiento trágico de la vida es el sentimiento mismo católico de ella, pues el catolicismo y mucho más el popular, es trágico.“⁵²² (Und dieses tragische Lebensgefühl ist das eigentliche katholische Lebensgefühl, denn der Katholizismus, und erst recht der Volkskatholizismus, ist tragisch.) Durch diese Präzisierung des tragischen Lebensgefühls, als in seiner Beschaffenheit mit dem populären Katholizismus verbunden, wird eine Parallele zum Repertoire christlich besetzter Affekte sichtbar, zu denen auch der Pathos der *Pietà* gezählt werden kann. Dieser Pathos der trauernden Maria, dessen formelhaften Darstellungstypus Goya sich mit seinem Capricho Nr. 10 *El amor y la muerte* für die Figurendisposition der *majos* zu eigen machte, wird von Granados als musikalische Pathosformel in *Goyescas* übernommen und somit zu einem Moment der Wiederbelebung ‚mnemischer Energie‘ im Sinne Warburgs. Versteht man nun den Affekt der *Pietà* als eine sakrale Entsprechung des tragischen (dennoch weltlichen) Lebensgefühls, wie es Unamuno u. a. Autoren der *Generación del 98* als dem spanischen Bewusstsein inhärent annahmen, kann dieser Aspekt der *Goyescas* als eine emotionale Affirmation der eigenen kollektiven Identität verstanden werden. Im Programm der Klaviersuite bleibt das tragische Lebensgefühl jedoch eine

519 Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 170.

520 Almén bezieht sich hierbei auf Northrop Frye: Almén, *Narrative Archetypes. A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis*, S. 18.

521 Enrique Granados, Brief an Joaquín Malats, Barcelona am 26 August 1909, in: Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 104.

522 Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, S. 288.

individuelle Erinnerung, die der fiktiven Innenwelt der *maja* entspringt, weswegen sich die Frage nach einer möglichen allegorischen Funktion der Figuren in *Goyescas* aufdrängt.

Dass im 19. Jh. die spanische Arbeiterfrau als *maja* zum Ideal erotischer (exotischer) Weiblichkeit avancierte, zeige sich laut Miriam Oesterreicher an einer Reihe stereotyper Bilder, die sich aus einem komplexen Wechselspiel zwischen eigener Selbstwahrnehmung und Adaption einer Außenperspektive generierten.⁵²³ Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts mystifizierte sich dieses Bild der *maja* hin zu einer beschreibbaren Projektionsfläche, die in Spanien die Bedeutung einer nationalen Ikone erlangte.⁵²⁴ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Goyescas* konnte die *maja* demnach auch in einer Funktion als nationale Allegorie interpretiert werden.⁵²⁵ Folglich kann der Pathos der *Pietà*, wie er sich im Programm der *Goyescas* artikuliert, nicht nur als Spiegelung der *maja* als *Mater dolorosa* gelesen werden, sondern eben auch explizit in der Funktion als nationale Allegorie. Dass diese Personifizierung der spanischen Nation als Schmerzensmutter eine durchaus kulturell gefestigte Sichtweise darstellt, zeigt eines der bekanntesten rezenten Bücher über die spanische Geschichte des 19. Jh., das im Titel genau jene Vorstellung einer nationalen *Pietà* aufgreift: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* von José Álvarez Junco.

Folgt man einer post-klassischen Auffassung von Narratologie, in der narrativen Eigenschaften eines Mediums als eher attributiv, vom Rezipienten her bestimmt aufgefasst werden,⁵²⁶ vermischt sich in *Goyescas* in dieser allegorischen Lesart der Figuren, deren Gefühlsausdruck mit emotionalen Codierungen, die allgemein für die kollektive Identität Spaniens des frühen 20. Jh. geltend gemacht werden können. So schreibt Granados in Bezug auf *El amor y la muerte*: „Tres grandes sentimientos aparecen en esta obra: el dolor intenso, el amor añorado y la tragedia final – la muerte“⁵²⁷ (Drei große Emotionen prägen dieses Werk: intensiver Schmerz, sehnsuchtsvolle Liebe [auch als nostalgische Liebe übersetzbar] und als finale Tragödie – der Tod) Spektral betrachtet sind dies Schattierungen des tragischen Lebensgefühls, die programmatisch als Erinnerungen der *maja* an eine vergangene Liebe inszeniert werden. Auch musikalisch betrachtet besteht *El amor y la muerte* fast zur Gänze aus thematischen Allusionen des ersten Bandes. Im Notentext bezeichnet Granados diese

523 Miriam Oesterreicher, „Das ‚andere‘ Europa. Die Konstruktion nationaler Identität im 19. Jahrhundert und der orientalisierte Körper der ‚Spanierin‘“, in: *Miradas* 4/1 (2018), S. 29.

524 Erst im 20. Jh. wurde dieser nationale Stereotyp in Form von sozial-realistischen Darstellungen künstlerisch kritisiert. Oesterreicher, „Das ‚andere‘ Europa“ S. 37.

525 Vgl. Ebd., S. 37–39

526 Katschtaler, *Zwischen Atmosphäre und Narration*, S. 16.

527 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 224.

Erinnerungen der *maja* als eine „malinconico [sic] ricordanza“⁵²⁸, diese Vorstellung der negativ behafteten Erinnerung findet sich auch im Allgemeinen auch bei Arozín, wenn er schreibt: „Y el recuerdo será siempre fuente de tristeza.“⁵²⁹ (Und die Erinnerung wird immer die Quelle der Traurigkeit sein) Im Gegensatz der allegorischen Lesart der *maja* erscheint eine kollektive Verortung des *majos*, der in erster Linie durch seinen Tod definiert wird und dessen emotionale Innenwelt praktisch keinen Raum findet, weit weniger deutlich. Denkbar scheint eine mögliche Personifizierung des nationalen Verlustobjekts, bedenkt man, dass der *majo* gegen Ende der *Goyescas* nur noch als körperloses Wesen existieren kann, oder – so heißt es bei Unamuno, wenn er von dem alten, einst so glanzvollen Spanien spricht – von Spanien sei nicht mehr als ein „fantasma histórico simbolizado en una tela de colores“⁵³⁰ (historisches Gespenst, symbolisiert durch die Farben auf der Leinwand) zurückgeblieben.

4.4 Frühe Rezeption

Die *Goyescas* fanden vergleichsweise schnell Aufnahme in das internationale Konzertrepertoire. Noch vor Publikation des zweiten Bandes (1914) hatte Granados für seine Komposition mehrere briefliche Anfragen und Aufführungszusagen bedeutender Pianisten seiner Zeit erhalten. Bereits am 15. Juni 1912 schrieb Édouard Risler an Granados: „Si vous pouvez m’obtenir 2 ou 3 concerts cela me fera plaisir de jouer les Goyescas [...]“⁵³¹ (Falls sie mir 2 oder 3 Konzerte organisieren könnten, würde ich mit Freude die *Goyescas* spielen [...]) Kurz darauf, am 1. Juli 1912, bekundete auch Harold Bauer sein Interesse: „[...] depuis quinze jours je travaille vos Goyescas que je trouve exquis et je voudrais pouvoir les ajouter à mon répertoire [...]“⁵³² (Seit zwei Wochen übe ich Ihre *Goyescas*, die ich exquisit finde und gerne in mein Repertoire aufnehmen würde.) Des Weiteren bat auch Alfred Cortot um eine redigierte Partitur der *Goyescas*, die er anschließend als einer der Ersten nach Granados in Frankreich aufführte.⁵³³ Aus einem Brief des katalanischen Cellisten Pau Casala an Granados vom 25. Dezember 1913 geht zudem hervor, dass Arthur Rubinstein die *Goyescas* bei Konzerten in

528 Enrique Granados, *Goyescas. Los majos enamorados*, hrsg. von Ullrich Scheideler, München: Henle 2015, S. 55.

529 Kienberger, *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft*, S. 141.

530 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, S. 1195 (7) zit. n. Krauel, *Imperial Emotions*, S. 93.

531 Perandones, *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, S. 371.

532 Ebd., S. 372.

533 Perandones, „Introducción y Estudio Preliminar“, S. 56.

Russland und der Ukraine gespielt hatte.⁵³⁴ Insbesondere in Frankreich reagierten Publikum und Presse mit begeisterter Aufnahme der *Goyescas*. So wurde Granados nach einem Konzert, das 1914 durch die *Société Musicale Independent* ermöglicht wurde, eine Medaille der französischen Ehrenlegion verliehen.⁵³⁵ Und auch in Frankreich, an der Pariser *Opéra Garnier*, sollte in der darauffolgenden Saison die Premiere der Oper *Goyescas* stattfinden, nachdem eine mögliche Produktion durch das *Teatre del Liceu* in Barcelona ohne Aussichten geblieben war. Dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges geschuldet, wurde *Goyescas*, durch geschickte Vermittlung des amerikanischen Pianisten Ernest Schelling, schlussendlich 1916 an der *Metropolitan Opera* in New York uraufgeführt.⁵³⁶ Auch wenn die allgemeine Resonanz positiv war, bemängelten einzelne Rezensenten neben dem eher schwachen Libretto die Abwesenheit sonst (aus amerikanischer Perspektive) typisch andalusischer Flamenco-Elemente.⁵³⁷

In Spanien und hierbei insbesondere in Madrid waren die Kritiken überschwänglich, wurden jedoch schnell von politischen Vereinnahmungen überlagert. So heißt es in einer Rezension: „Decir Goyescas es decir España [...] Pintar la España de ayer [...] dignifica la España de hoy“⁵³⁸ (*Goyescas* zu sagen, bedeutet Spanien zu sagen [...] Das Spanien von gestern zu malen [...] würdigt das Spanien von heute) und auch in der Tageszeitung *El País* wurden die *Goyescas* als Malerei eines reinen nationalen Bildes gepriesen.⁵³⁹ Laut Perandones zeige sich in den Reaktionen auf *Goyescas* ein beginnender faschistischer Diskurs, unter dessen Vorzeichen sich die innerspanische Rezeption von Granados im 20. Jh. entwickelte. Hierbei verband sich der *casticismo* des Werkes mit der Vorstellung „rassischer“ Reinheit.⁵⁴⁰ Granados selbst hatte seine Musik in einem Brief an Ernest Schelling als „musique de race“⁵⁴¹ (rassische Musik) bezeichnet, was in diesem Kontext jedoch nicht zwangsläufig mit der Vorstellung einer konsequenten Überlegenheit der eignen Kultur auf Grundlage der Biologie einhergeht, sondern sich mehr auf eine ethnische Gebundenheit des musikalischen Ausdrucks bezieht.

Der Tod von Granados 1916 verstärkte die Tendenzen politischer Inanspruchnahme. Auf

534 Perandones, *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, S. 417.

535 Bei diesem Parisaufenthalt besuchte Granados zudem eine konzertante Aufführung von Strawinskys *Sacre du printemps*, über die er sich positiv äußerte. Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*, S. 28.

536 Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, S. 145.

537 Carol A. Hess, „Enric Granados y el contexto pedrelliano“, in: *Recerca Musicològica* 14/1 (2004) S. 52.

538 Perandones, „¿Granados no es un gran maestro?“, S. 59.

539 Ebd.

540 Ebd.

541 Enrique Granados, Brief an einen Ernest Schelling, Barcelona am 3. Februar 1913, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 391.

der letzten Schiffsetappe der Rückreise aus New York nach Barcelona wurde die Kanalfähre *Sussex* von einem deutschen U-Boot unter Kommando des Admirals Pustkuchen torpediert. In etwa 50 Passagiere ertranken dabei im Ärmelkanal, darunter auch Granados und seine Frau. Die Reaktionen auf Granados' Tod stehen teilweise stark unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges, so schreibt Vincent d'Indy: „Déjà, un grand nombre de nos artistes français ont glorieusement succombé dans cette lutte épique de notre belle civilisation latine contre la lour barbarie germanique.“⁵⁴² (Viele unserer französischen Künstler sind bereits glorreich in diesem epischen Kampf unserer schönen lateinischen Zivilisation gegen die grobe germanische Barbarei gefallen.) So war es an Pedrell geblieben, einen Nachruf auf seinen einstigen Schüler zu schreiben. In einem kurzen, auf katalanisch verfassten Artikel, welcher 1916 in der *Revista Musical Catalana* erschien, wird Granados neben Albéniz und de Falla als einer der drei Komponisten genannt, denen ein besonderer Verdienst um die nationale Musikidentität gelungen war, wobei sich Granados dadurch auszeichne, nicht die französische Imagination Spaniens übernommen, sondern dieser eine eigene entgegengestellt zu haben: „I cas generic i excepcional el da la personalitat d' En Granados, que no experiments jamai cap feblesa d'assimilació exotica, ni la temptadora, pero corruptora, francesa que ha inutilitzat a tants“⁵⁴³ (Wenn etwas an der Persönlichkeit Granados außergewöhnlich war, dann, dass er nie eine Schwäche für die exotische Assimilation gezeigt hat, auch nicht für das verlockende, aber korrumpierte Französische, das so vieles unbrauchbar gemacht hat.)

542 Perandones, *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, S. 483.

543 Felipe Pedrell, „La personalitat artistica d'En Granados.“, in: *Revista Musical Catalana* 13 (1916), S. 173–174.

5. Conclusio

Dass sich Gesellschaften auf eine gemeinsam imaginierte Vergangenheit stützen, diese kontinuierlich rekonstruieren, neu beschreiben und an einen gegenwärtigen Bezugsrahmen anpassen, stellt eine verbindende Annahme verschiedener theoretischer Konzepte zur kollektiven Identität dar. Um kulturelle Wissensinhalte verbreiten, hierarchisieren und über einen weiten Zeitraum hinweg erhalten zu können, bedarf es des Weiteren eines Kommunikationsmediums. Dass Musikwerke als ebensolche zu Trägern kollektiver Identität werden können, zeigt die Klaviersuite *Goyescas* in vielfältiger Weise.

Zentral ist der Komposition hierbei der Verweis auf einen Erinnerungsraum, welcher durch die Bezugnahme zu den Werken Goyas sowie hinsichtlich der Primärquellen als Madrid des späten 18. Jh. bestimmt werden konnte. Jedoch muss zwischen dem historischen Madrid und jenem fiktiven Madrid, das Granados und seine Zeitgenossen auf Grundlage der Darstellungen Goyas reproduzieren, unterschieden werden. Dass Granados dieser Differenz wenig Bedeutung beimaß, zeigt sich in der Bemerkung, Goya habe wie kein anderer der wahren Seele Spaniens Ausdruck verliehen. Dieser Gedanke einer nationalen Seele bzw. einer kulturellen Essenz, auf die sich ganz Spanien reduzieren ließe, zeigt die Handschrift jener Gruppe an Schriftstellern und Intellektuellen, die als *Generación del 98* zusammengefasst wird. In diesem Kontext sprach Miguel de Unamuno von der *tradición eterna*, einer ewig währenden und gültigen Tradition, die sich in den einfachen Handlungen des Volkes offenbare und die Grundlage der kulturellen Identität Spaniens bilden sollte. Diese Vorstellung beinhaltet des Weiteren die zentrale Bedeutung Kastiliens (jenes Königreich, durch das Spanien geeint und zum weltumspannenden Imperium wurde) als Kerngebiet der spanischen Geschichte und Identität. Dieses ideologische Konzept ist wesentlich für die Art und Weise, wie der Erinnerungsraum von *Goyescas* semantisch neu beschrieben und emotional codiert wird. Dessen Rekonstruktion konnte in dieser Masterarbeit durch drei unterschiedliche Herangehensweisen (musikalisch, narrativ, emotional) im Detail dargelegt werden.

Für die musikalische Rekonstruktion spielt einerseits die Wiederbelebung und Spiegelung von Musik des 18. Jh. eine bedeutende Rolle. Zentral ist den *Goyescas* hierbei die Übernahme von Elementen der traditionellen spanischen Liedform der *tonadilla*, in der Granados eine Entsprechung zum deutschen Kunstlied sah. Bereits vor den *Goyescas* versuchte Granados diese Gattung mit dem Liederzyklus *Tonadillas en estilo antiguo*, die er

in einem Brief als Vorarbeiten zu *Goyescas* bezeichnete,⁵⁴⁴ erneut auf die Bühnen Spaniens zu bringen. Dieser Einfluss zeigt sich des Weiteren durch ein Zitat von *La Tirana del Trípoli*, einer der bekanntesten *tonadillas* des 18. Jh. von Blas de Laserna, deren Refrain das Hauptthema des ersten Stückes der *Goyescas*, *Los requiebros*, bildet. Granados passt hierbei die Melodie an seinen spätromanischen Stil an und verändert entsprechend Harmonik, Ornamentierung sowie melodischen Verlauf. Durch diese Gegenüberstellung ergibt sich eine Spiegelung zwischen historischem Bezugspunkt und Position der Gegenwart, die sich in der Folge als eine Technik des kulturellen Gedächtnisses zeigt. Einen weiteren bedeutenden Einfluss bei der Bezugnahme zur Musik des 18. Jh. stellte Domenico Scarlatti dar, denn laut Clark war ein großer Teil von dem, was Granados als Musik des 18. Jh. verstand, durch dessen Sonaten vermittelt gewesen.

Scarlatti wurde in Spanien seiner italienischen Herkunft zum Trotz als Nationalkomponist angesehen, denn es sei ihm gelungen, vergleichbar mit Goya in seinen Kompositionen die Essenz der kulturellen Identität Spaniens zu verewigen. Bei der Beschäftigung mit Musik des 18. Jh. wurde Granados von der Alten-Musik-Bewegung, die von Paris nach Barcelona getragen worden war, beeinflusst. Zusammen mit Felipe Pedrell veröffentlichte er eine Edition bisher noch unbekannter Sonaten Scarlattis, auf deren Titelblatt die Bedeutung des Cembalos für die korrekte Aufführung hervorgehoben wird. So trat Granados im Rahmen einer musikhistorischen Vorlesungsreihe, die Pedrell in Madrid veranstaltet hatte, auch als Cembalist in Erscheinung. Des Weiteren zeigt sich das Interesse Granados' für historische Klänge in der Zusammenarbeit mit dem katalanischen Instrumentenbauer Baldomer Cateura. Für dessen Pedalklavier, mit dem die Klänge unterschiedlicher historischer Instrumente imitiert werden konnten, komponierte Granados mehrere kleine Stücke, die laut Luisa Morales im Kontext eines beginnenden *nouveau classicisme* gelesen werden können. Ein verbindendes Element zwischen den Sonaten Scarlattis und den *Goyescas* stellt die Imitation von traditionellen Spieltechniken der spanischen Gitarre dar, welche in allen Teilen der Komposition präsent ist. Zahlreiche Hinweise im Notentext zeigen des Weiteren, dass Granados eine räumliche Vorstellung seiner Kompositionen, ähnlich einer Theaterszene aus den *sainetes* von Ramon de la Cruz oder einer Genradarstellung der Kartons Goyas, besaß.

Stellt man nun die Frage nach der konkreten Bedeutung der Werke Goyas für die *Goyescas* erscheint zunächst ein Brief von Granados aufschlussreich, in dem er von einer Psychologie in den Darstellungen Goyas spricht, die ihn anspreche. Dies zusammen mit einer

⁵⁴⁴ Enrique Granados, Brief an einen Ernest Schelling, Barcelona am 3. Februar 1913, in: Perandones, Miriam (Hrsg.) *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona: Boileau 2016, S. 391.

differenzierten Aufzählung der Bewegungselemente und Accessoires der *majos*, bzw. dessen, was bei Aby Warburg als ‚bewegtes Beiwerk‘ gegolten hatte, zeigt die Faszination von Granados an jenen formelhaften Bildinhalten, die dazu beitragen können, kulturelle Wissensinhalte über weite Zeiträume hinweg zu konservieren. Der Brief von Granados kann, der Terminologie Warburgs folgend, als poetische Ekphrasis verstanden werden und trägt als solcher zur Rekonstruktion dieser kulturellen Wissensinhalte bei. Im Allgemeinen zählte die literarische Bildausdeutung zu einer der häufigsten Rezeptionsformen der Werke Goyas im Umfeld der *Generación del 98*. Auch die *Goyescas* können dahingehend, durch das stark intertextuell ausgerichtete Programm, als ekphrastische Erzählung betrachtet werden, in der die „transitorischen Bewegungen“ der Werke Goyas aufgegriffen, in musikalisch-narrative Strukturen übertragen und damit zum Träger einer affektiven Codierung, durch die sich eine kollektive Identität generiert und stabilisiert, werden.

Die *Goyescas* zeichnen sich durch ein vergleichsweise konkretes, außermusikalisches Programm aus, weswegen in dieser Masterarbeit eine Analyse musikalisch-narrativer Strukturen forciert wurde. Die Klaviersuite besitzt dabei eine motivische Erinnerungsstruktur, die alle sechs Stücke umfasst und sich insbesondere dadurch auszeichnet, dass das thematische Material des zweiten Bandes fast gänzlich aus Erinnerungen an den ersten Teil der *Goyescas* besteht. Unter der Berücksichtigung von Spielanweisungen der Partitur sowie durch Programmhinweise, die von Granados eigens verfasst wurden, konnte ein geschicktes Wechselspiel zwischen fortschreitender Erzählung und zwischengeschobenen Erinnerungen nachgewiesen werden. Erinnerungen auf der Ebene des Programms, und damit als Erinnerung einer fiktiven Person (der *maja*) zuordenbar, werden von Granados teilweise direkt im Notentext markiert und folgen stets einem kompositorischen Muster der Reduktion und Weichzeichnung, durch das Charakteristika einer Erinnerung explizit übersetzt werden. Folgt man dem Begriff einer musikalischen Pathosformel, so wie ihn Jan Assmann in Anlehnung an Warburg definierte, konnten eben jene Passagen der narrativen Erinnerungen als solche des gesteigerten Ausdrucks identifiziert werden.

Das Programm der *Goyescas* weist als narrative Einheit betrachtet sowohl heitere als auch tragische Elemente auf, deren Gewichtung sich im Verlauf der Komposition auf letztere verlagert. Für eine Analyse der narrativen Strukturen im Hinblick auf die Konstruktion kollektiver Identität wurde das Programm auf die Präsenz dreier rhetorischer Modi hin untersucht. Diese stellen laut Astrid Erll unterschiedliche Strategien der Funktionalisierung von narrativen Medien im kollektiven Gedächtnis dar. Erster rhetorischer Modus dient einer

Monumentalisierung und kann in den *Goyescas* hinsichtlich der Bezugnahme zu den Werken Goyas nachgewiesen werden. Denn Granados suggeriert, dass es sich bei seiner Komposition um musikalische Entsprechungen eben jener Szenen handle, die Goya als Sujet seiner Kartons und Druckgrafiken ausgewählt hatte. Des Weiteren konnten die Spezifika eines antagonistischen Modus festgestellt werden. Dieser rhetorische Modus ist besonders eng mit kollektiven Identitäten verknüpft, die ihr Fundament auf Alterität stützen und zeigt sich in den *Goyescas* durch die Übernahme von Identitätskonzepten der *Generación del 98*. Letztlich konnten ebenfalls Merkmale eines erfahrungshaftigen Modus festgestellt werden. Dieser auf individuelle Erfahrung ausgerichtete Modus zeigt sich in den *Goyescas* insbesondere durch den Umstand, dass ab dem zweiten Band das Programm als Erzählung betrachtet zu einer Innenweltdarstellung der *maja* wird. In dieser narrativen Funktionalisierung wird der Erinnerungsraum des Madrid Goyas zur Projektionsfläche (kollektiv geteilter) nostalgischer Emotionen.

Die nostalgische Erinnerung zeigt sich durch die fehlende Reflexion hinsichtlich der historischen Authentizität des Erinnerungsortes. Dieser bleibt bei Granados trotz des Vorhandenseins sozialkritischer Aussagen der *Caprichos* Goyas auf stereotype Orte und Handlungen beschränkt. Des Weiteren konnten Merkmale eines *locus amoenus*, wie er als literarischer Topos mit dem Idyllischem verbunden ist, nachgewiesen werden. Insbesondere das Einfrieren der Zeit und die daraus resultierende Einheit des Ortes stellen darüber hinaus ebenfalls ein charakteristisches ästhetisches Mittel der Literatur der *Generación del 98* dar. Laut Kienberger werde hier die Zeit im Räumlichen aufgehoben, um die negativen Effekte der rezenten Vergangenheit auf die kulturelle Identität abzuschwächen. Nostalgische Erinnerungen können wesentlich zur Bildung kollektiver Identitäten beitragen, da sie aufgrund ihrer selektiven Rekonstruktivität hohes Identifikationspotenzial bieten. Dabei haftet der nostalgischen Erinnerung, als unwiederbringliche Utopie imaginiert, jedoch immer ein Verlustgefühl an. Denn auch wenn der physische Ort geblieben ist, wurde er materiell und semantisch neu befüllt und entspricht nicht mehr jenem der nostalgischen Erinnerung.

Im letzten Abschnitt der Masterarbeit konnte eben dieses nostalgische Verlustgefühl als einer der wesentlichsten Konnektoren der *Goyescas* mit der kollektiven Identität Spaniens festgestellt werden. Die Vorstellung Spaniens als tragischer Fall in der Gemeinschaft europäischer Nationen entsprach dem Zeitgeist postimperialer Verunsicherung. Bedingt durch den Verlust letzter Territorien des einstigen Kolonialreiches im Jahr 1898 hatte sich ein Gefühl der kollektiven Minderwertigkeit breit gemacht, dem laut Ingenschay die Dimension eines

kulturellen Traumas zugeschrieben werden könne. Dieses Gefühl erklärte Unmauno in seinem programmatischen Essay *Del sentimiento trágico de la vida* zum Leitaffect des spanischen Bewusstseins. *Goyescas* spiegeln dieses tragische Lebensgefühl auf mehrfache Weise wider. Einerseits verfolgt das Programm der Klaviersuite einen archetypischen Verlauf, der sich vom hellen Klang der *tonadilla* bis zum *dies irae* des letzten Stückes zieht. Hierin spiegelt sich nicht nur der Schaffensprozess Goyas, sondern auch in genereller Form die kollektive Wahrnehmung des geschichtlichen Verlaufs Spaniens im 19. Jh. Des Weiteren übernimmt Granados in dem fünften Stück der *Goyescas*, *El amor y la muerte* als musikalische Pathosformel den christlich konnotierten Affect der *Pietà*, wie ihn sich Goya bereits bei der Figurendisposition seines gleichnamigen *Caprichos* zu eigen gemacht hatte. Im Programm der *Goyescas* kommt dieser Pathos als individuelle Erinnerung der *maja* an den verlorenen *majo* zum Ausdruck, wobei hier eine mögliche allegorische Lesart der Figuren vorgeschlagen wurde. Die Malerarbeit konnte zeigen, dass es sich insbesondere bei der Interpretation der *maja* als *Mater dolorosa* um eine verbreitete Selbstwahrnehmung der spanischen Nation handelt und *Goyescas* infolgedessen eine emotionale Affirmation der eigenen Geschichte beinhaltet, aus der sich kollektive Identität konstruiert.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärquellen

Archivo de la Corona de Aragón, „Capitulaciones de Santa Fe. 1492.“, in: *Website Gobierno de España Ministerio de Cultura y Deporte*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/registro-memoria-unesco/2009.html>, Zugriff: 06.04.2023.

Pedrell, Felipe: „La personalitat artistica d'En Granados.“, in: *Revista Musical Catalana* 13 (1916), S. 173–174.

Pedrell, Felipe: „Carta abierta al insigne crítico musical é ilustrado profesor de Estética Eduardo Hanslick“, in: Sempere y Comañía, Francisco (Hrsg.), *Musicalerias. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Valencia: Arte y Libertad 1906. S. 23–29.

Perandones Lozano, Miriam (Hrsg.): *Correspondencia Epistolar 1892 – 1916 de Enrique Granados*, Barcelona: Música Boileau 2016.

Gautier, Théophile: „Franco Goya y Lucientes“, in: *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* (1842), S. 337–345.

Musikalien

Enrique Granados, *Goyescas. Los Majos Enamorados*, Barcelona: Casa Dostesio 1912 (Erstausgabe).

Goyescas. Los majos enamorados, hrsg. von Ullrich Scheideler, München: Henle 2015.

Theoretische Schriften

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Berlin, Boston: De Gruyter 2021.

Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.

Assman, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H.Beck 1992.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988 (16).

Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, neunte Auflage, Düsseldorf: Patmos 2018 [1950].

Ortega y Gasset, José: *España invertebrada*. Barcelona: Planeta DeAgostini 2010 [1921].

Pedrell, Felipe: *Por Nuerstra Musica. Algunas Observaciones sobre la magna Cuestión de una Escuela Lirico National*, Barcelona 1892.

Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Georg Wigand 1854.

Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo*, aktualisierte und ergänzte Auflage, Alaior: text.info 2018 [1895].

Del sentimiento trágico de la vida, Madrid: Sociedad anónima 1912.

Aby Warburg, *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Dissertation Universität Straßburg 1893.

6.2 Sekundärliteratur

Adamczyk, Grzegorz / Gostmann, Peter: *Zur Konstruktion kollektiver Identität im polnischen Parlament*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag Wiesbaden 2007.

Luis Peñalver Alhambra, *El Pensamiento Nocturno de Goya, en la noche de Los Disparates*, Madrid: Taugenit 2020.

Alonso, Celsa: „La música española y el espíritu del 98“, in: *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5 (1998), S. 79–107.

Álvarez Junco, José: „The Formation of Spanish Identity and its Adaptation to the Age of Nations“, in: *History and Memory* 14/1 (2002), S. 13–36.

Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso Books 2016.

Arnscheidt, Gero / Tous, Pere Joan: *Una de las dos Españas. Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert 2007.

Assmann, Aleida: „Nietzsche und das kulturelle Gedächtnis. Eine kritische Relektüre der Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung“, in: Jensen, Anthony K / Santini, Carlotta (Hrsg.), *Nietzsche on Memory and History. The Re-Encountered Shadow*, Berlin / Boston: De Gruyter 2021, S.79–95.

Assman, Jan: „Das kulturelle Gedächtnis des Sacre du printemps. Über Archaik und Moderne“, in: Nieper, Lena / Schmitz, Julian (Hrsg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis - Geschichte - Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2016 (Musik und Klangkultur 17)

Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H.Beck 1992.

„Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Ders. (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 9–19.

„Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und Normative Vergangenheit“, in: Platt, Kristin / Dabag, Mihran (Hrsg.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen: Leske + Budrich 1995.

- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001.
- Busch, Werner: „Das Pathos der Sinnlosigkeit“, in: Fleckner, Uwe (Hrsg.), *Bilder machen Geschichte, Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin: De Gruyter 2014. S. 221–234.
- Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 429–441.
- Casenave, Marieta Cantos / Sempere, Daniel Muñoz: „Spaniards on the Margins“, in: Dies. (Hrsg.) *Otherness and National Identity in 19th-Century Spanish Literature*, Leiden / Boston: Brill 2022 (Foro Hispánico 69)
- Celestini, Federico: „Musik und kollektive Identitäten“, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 318–339.
- Christoforidis, Michael: *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*, London / New York, Routledge, 2018.
- Christoforidis, Michael / Morales, Luisa / Clark, Walter (Hrsg.): *Enrique Granados in Context. The Spanish Piano School and Pre-war Artistic Movements*, Almería: Asociación Cultural LEAL 2020.
- Clark, Walter A.: *Enrique Granados. The Poet of the Piano*, New York: Oxford University Press 2006.
- Cuesta Fernández, Raimundo: „Unamuno, intelectual público en la encrucijada de la guerra española. La agonía de la crítica tradicional.“, in: *Con-Ciencia Social* 2/4 (2021), S. 147–154.
- Delitz, Heike: *Kollektive Identitäten*, Bielefeld: transcript 2018.
- Dittberner, Susanne: *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwart Francisco Goyas*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995.
- Düchting, Hajo / Jewanski, Jörg: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert: Begegnungen - Berührungen - Beeinflussungen*, Kassel: Kassel University Press 2009.
- Eisenstadt, Shmuel Noah / Giesen, Bernhard: „the construction of collectiv identity“ in: *European Journal of Sociology* 36/1 (1995), S. 72–102.
- Emden, Christian J. „Nation, Identität, Gedächtnis. Überlegungen zur Geschichtlichkeit des Politischen“. in: Frank, Michael C./ Rippl, Gabriele (Hrsg.), *Arbeit am Gedächtnis*, Paderborn: Willhelm Fink 2007. S. 63-85.
- Erl, Astrid: „Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung“, in: Frank, Michael C. / Rippl, Gabriele (Hrsg.), *Arbeit am Gedächtnis*, Paderborn: Willhelm Fink 2007
- Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017.

- Etzion, Judith: „Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29/2 (1998), S. 93–120.
- Fox, E. Inman: „Spain as Castile. Nationalism and National Identity“, in: Gies, David T. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge: Cambridge University Press 1999 S. 21–36.
- Föllmer, Golo: „Zum Verhältnis von Musik, Ritual und Medien“, in: Fahlenbrach, Kathrin / Brück, Ingrid / Bartsch, Anne (Hrsg.), *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*, Wiesbaden: VS Sozialwissenschaften 2008, S. 257-265.
- Frank, Michael C. / Rippl, Gabriele (Hrsg.): *Arbeit am Gedächtnis*, Leiden: Brill / Fink 2007.
- Francou-Desrochers, Maria-Alexandra: *Resituating Scarlatti in a Nationalist Context. Spanish Identity in the Goyescas of Granados*, Ma-Arb. McGill University 2009.
- García Fernández-Escárcaga, Amanda: *El pensamiento estético de Felipe Pedrell: principales influencias filosóficas*, Ma-Arb. Universidad Complutense de Madrid 2018.
- „Las ‚Goyescas‘ de Enrique Granados. Entre el Goya dividido y la deshumanización orteguiana“, in: *Anuario de Filosofía de la Música* (2022), S. 81-98.
- Giesen, Bernhard: *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*, Berlin: Suhrkamp 1996.
- Golova, Tatiana: Räume kollektiver Identität. Raumproduktion in der „linken Szene“ in Berlin, Bielefeld: transcript 2014, S. 32.
- Gómez, Michael: „Unamuno, Nietzsche and Religios Modernism. Affinities and Complexities concerning the view of Faith“, in: *Anales de la Literatura Espanola Contemporanea* 35/1 (2010), S. 223–265.
- Gronenthal Mariella C.: *Nostalgie und Sozialismus. Emotionale Erinnerung in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2018.
- Hanslick, Eduard: „Die Liebenden von Teruel, Oper in vier Acten und einem Vorspiel von Tomas Breton“, in: *Neue Freie Presse* (6. Oktober. 1891)
- Harrandt, Andrea: „Musikalisch ist Spanien heute noch eine italienische Provinz. Zur Erstaufführung einer Oper von Tomas Bretón“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49/1 (2002), S. 165–172.
- Hess, Carola A.: „Enric Granados y el contexto pedrelliano“ in: *Recerca Musicològica* 14/15 (2005), S. 47–56.
- Enrique Granados: A Bio-Bibliography*, New York: Greenwood Press 1991.
- Hochradner, Thomas: Die Anfänge der spanischen Musikwissenschaft aus dem Blickwinkel der deutschsprachigen Kollegenschaft. Eine kleine Spurensuche zu Pedrell und Higinio Angelés“, in: *Anuario Musical* 73/1 (2018), S. 286–289.

- Hoff, Michael: „Die Kultur der Affekte: Ein historischer Abriss“ in: Krause-Wahl, Antje / Oehlschlägel, Heike / Wiemer, Serjoscha (Hrsg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 20–35.
- Ingenschay, Dieter: *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur. Von Cervantes bis zur Gegenwart*, Berlin / Boston: De Gruyter 2022.
- Jacobs, Helmut C.: „Goya in der spanischen und hispanoamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts“ in: *Iberoamericana*, 2/66 (1997), S. 13–48.
- „Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya“, in: *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern* 4/5 (2017), S. 55–75.
- Johns, Joseph R: „Inventing Goya“ in: *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* (2005), <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/contents.html>, Zugriff: 18.08.23.
- „Recreating Eighteenth-century Musical Theater. The Collaborations of the Composer Enrique Granados (1867-1916) and the Librettist Fernando Periquet y Zuaznábar (1873-1940)“, in: *Dieciocho* 24/1 (2001), S. 33–83.
- Jost, Christopher / Sebal, Gerd (Hrsg), *Musik – Kultur – Gedächtnis, Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen*, München: Springer 2020.
- Junco, José Álvarez: „The Formation of Spanish Identity and Its Adaptation to the Age of Nations“, in: *History and Memory* 14/1-2 (2002), S. 13–36.
- Kamen, Henry: *La invención de España, Leyendas e ilusiones que han construido la realidad española*, Barcelona: Editorial Planeta 2020.
- Katschtaler, Karl: *Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2021.
- Kienberger, Antonia: *Die Inszenierung der kastilischen Landschaft als Erlebnis- und Verhandlungsraum der spanischen Identität Erinnerungspolitik bei Azorín, Antonio Machado und Miguel de Unamuno*, Dissertation Universität Regensburg 2008.
- Kirkpatrick, Ralph: *Domenico Scarlatti*, Princeton / New Jersey: Princeton University Press 1953.
- Krauel, Javier: *Imperial Emotions. Cultural Responses to Myths of Empire in Fin-de-Siècle Spain*, Liverpool: Liverpool University Press 2013.
- Lachmann, Renate: „Kultursemiotischer Prospekt“, in: Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate (Hrsg.), *Memoria. Erinnern und Vergessen*, München: Fink 1993.
- Lodes, Birgit: „Musik und Narrativität“, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 367–383.
- Martín Entrialgo, Alberto: „Albéniz and the ultimate españolismo“, in: *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 5/1 (2020). S. 1–21.

- McSweeney, Anna / Hopkins, Claudia: „Editorial: Spain and Orientalism“, in: *Art in Translation* 9/1 (2017), S. 1–6.
- Macdonald Jasper, James: „Nostalgie. Verdammung der Gegenwart, Kontrolle der Zukunft“, in: *Lettre internationale* (1999) S. 74–81.
- Mecke, Jochen: „Una estética de la diferencia. El discurso literario del 98. Efemérides para un fantasma?“ in: *Iberoamericana* 71/1 (1998), S. 109–143.
- Mirka, Danuta (Hrsg.): *The Oxford handbook of topic theory*, New York u. a.: Oxford University Press 2014.
- Morales, Luisa: „Domenico Scarlatti, Enrique granados y el clave“, in: *Revista de Musicología* 42/1 (2019), S. 131–152.
- „Sonatas-Bolero de Domenico Scarlatti“, in: Dies. (Hrsg.) *Domenico Scarlatti en España*, Almería: Asociación Cultural LEAL 2009 (Akten des Symposiums FIMTE 2006-2007) S. 313–325.
- „Dances in Eighteenth-century Spanish Keyboard Music.“ in: *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 1 (2005), <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/morales.html>, Zugriff: 18.08.2023.
- Motte-Haber, Helga de la: *Musik und bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Bremen: Laaber-Verlag 1990.
- „Musik über Musik. Erinnerung und musikalisches Gedächtnis“, Nieper, Lena / Schmitz, Julian (Hrsg.) *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis - Geschichte - Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016, S. 63–78.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. eine Einführung*, Wien u.a.: Springer 2008.
- Nieper, Lena / Schmitz, Julian (Hrsg.): *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2016.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1997.
- Oesterreicher, Miriam: „Das ‚andere‘ Europa. Die Konstruktion nationaler Identität im 19. Jahrhundert und der orientalisierte Körper der ‚Spanierin‘“, in: *Miradas* 4/1 (2018), S. 37–39.
- Oy-Marra, Elisabeth / Pietschmann, Klaus / Wedekind, Gregor / Zenck, Martin (Hrsg.): *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.
- Pacheco-Costa, Alejandra: „Music teaching and the Spanish Regenerationism: Felipe Pedrell and the Academia Granados“, in *History of Education* 49/6 (2020), S. 759–780.
- Paredes Arnáiz, Anna: *Unamuno y les Artes, 1888-1936*, Dissertation Universitat de Barcelona 2013
- Perandones Lozano, Miriam: „La canción de Enrique Granados. Un microcosmo estilístico“ in: *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2011), S. 151–186.

- „¿Granados no es un gran maestro? Análisis del discurso historiográfico sobre el compositor y el canon nacionalista español“, in: *Diagonal. An Ibero-American Music Review* 2/1 (2017), S. 49–65.
- „Enrique Granados en París. La Construcción de un Icono Español en el Ámbito Musical Internacional“, in: *Revista de Musicología* 34/1 (2011), S. 203–232.
- „Sobre el control de la ideología política a través del cuplé: el caso de las Tonadillas de Enrique Granados“, in: Morales, Luisa / Christoforidis, Michael / Clark, Walter A. (Hrsg.) *Enrique Granados en Contexto. La escuela española de piano y los movimientos artísticos entorno a la Gran Guerra*, Almería: FIMTE 2020, S. 145–165.
- Pérez Hernández, Laura: *La moda femenina en la España del siglo XVIII: el majismo y su alcance social, 1750-1800*. Dissertation Universidad Complutense de Madrid 2021.
- Pilar, Celma: „¿Generación del 96, del 98 o Modernismo? (Reflexión sobre la invención azoriniana)“ in: *Castilla. Estudios de literatura* 20/22 (1995), S. 47–54.
- Piquer Sancalmente, Ruth: „Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla“, in: *Cuadernos de Iberoamericana* 27/1 (2014), S. 157–193.
- Piquer Sancalmente, Ruth / Rubiales Zabarte, Gorka: „Music Representation and Ideology in the Paintings of Francisco de Goya and His Contemporaries“, in: *Music in Art* 34/1 (2009), S. 177–190.
- Powell, Linton E.: *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press 1980.
- Puhle, Hans Jürgen: „Probleme der spanischen Modernisierung im 19. und 20. Jahrhundert“ in: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 31 (1994), S. 305–328.
- Riva, Douglas: „Apuntes Para Mis Obras. Granados's Most Personal Manuscript and What It Reveals“ in: *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* (2005), <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html>, Zugriff: 18.08.2023.
- Salvador, Miguel: *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*, Dissertation University of Miami 1988.
- Schmidt-Koslowsky, Kathryn: *Enrique Granados' Piano Suite „Goyescas: Los Majos Enamorados“. A Narrative Interpretation in The Light of his Tonadillas For Voice and Piano*, Dissertation University of British Columbia 2009.
- Schneider, Nikolaus: „Musik und Ritual Überlegungen zu einer ritualtheoretischen Beschreibung musikalischer Aufführungen“ in: *Musik & Ästhetik* 36/9 (2005), S. 5–22.
- Serralles, Rafael: „La guitarra y Domenico Scarlatti“, in: *Revista musical chilena* 58/202 (2004) S. 38–62.
- Somers, Margaret R.: „The Narrative Constitution of Identity. A Relational and Network Approach.“, in: *Theory and Society* 23/5 (1994), S. 605–649.
- Sondergeld, Brigit: *Spanische Erinnerungskultur. Die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936-1939*, Berlin: Springer 2010.

- Soubeyroux, Jacques: „Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del Antiguo Régimen“, in: *Estudios teóricos sociocríticos y disciplinares, Aplicaciones sociocríticas y otros estudios* 25/1 (2010), S. 177–196.
- Stein, Swen: „Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos“ in: *Kunsttexte* 4/1 (2008)
- Stevenson, Robert: „Liszt at Madrid and Lisbon“, in: *The Musical Quarterly* 65/4 (1979), S.493–512.
- Storm, Eric: „The problems of the spanish nation-building process around 1900“, in: *National Identities* 6/1 (2004), S. 143–156.
- Sutcliffe, Dean: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge / New York / Melbourne u.a.: Cambridge University Press 2003.
- Suárez Gracia, José Ignacio: „Krausoinstitutionismo y wagnerismo“, in: *Nassare* 25/1 (2009), S. 57–72.
- Unsel, Melanie: „Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Überlegungen.“ in: Nieper, Lena / Schmitz, Julian (Hrsg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis - Geschichte - Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2016. S. 29–39.
- „Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt“, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 266–289.
- „Biografik“, in: Hentschel, Frank (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft, Gegenstand – Geschichte – Methodik*, Köln: Laaber (Kompendien Musik 2) 2019, S. 106–116.
- Vladés, Mario J. „La intrahistoria de Unamuno y la nueva historia“, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21/1 (1996), S. 237–250.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 1997.
- Weber, Eckhard: „Die Rezeption der deutschen musikalischen Romantik im Schaffen von Felipe Pedrell und Manuel de Falla“, in: Kügelgen, Helga (Hrsg.) *Y las palabras ya vienen cantando. Texto y música en el intercambio hispano-alemán*, Madrid / Frankfurt am Main: Vervuert 1999, S. 75–103.
- Weigel, Siegrid: „Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel“, in: *KulturPoetik* 6/2 (2006), S. 234–253.
- Welzer, Harald: „Das kommunikative Gedächtnis und woraus es besteht“, in: Frank, Michael C. / Rippl, Gabriele (Hrsg.): *Arbeit am Gedächtnis*, Leiden: Brill / Fink 2007.
- Wulf, Christoph: *Zur Genese des Sozialen. Mimesis - Performativität – Ritual*, Bielefeld: transcript 2005.
- Zanardi, Tara: *Framing Majismo. Art and Royal Identity in Eighteenth-Century Spain*, College Park: The Pennsylvania State University Press 2016.

6.3 Onlinequellen

Academia de Bellas Artes de San Fernando, *La Academia y Goya*, <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/goya/la-academia-y-goya/>, Zugriff: 21.04.2023

Fundación Goya en Aragón, *Catálogo / El amor y la muerte*, <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-amor-y-la-muerte/878>, Zugriff: 05. Juni 2023.

Fundación Goya en Aragón, *Catálogo / Tal para qual*, <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/tal-para-cual/873>, Zugriff: 05. Juni 2023.

Museo del Prado, *La Maja desnuda*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/>, Zugriff: 21.04.2023

Patrimoni musical català, „Associació Wagneriana de Barcelona“ in: *Institucions i formacions històriques*, <https://www.patrimonimusical.cat/content/associaci%C3%B3-wagneriana-de-barcelona>, Zugriff: 14.04.2023.

Tomlinson, Janis A.: „Cartones para tapices [Goya]“, in: *Website des Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/3057199f-4c46-491b-b0fe-c854679685c7>, Zugriff: 21.04.2023.

Seminar für deutsche Philologie der Universität Göttingen, *Emplotment*, <http://www.uni-goettingen.de//keyword/Emplotment>, Zugriff: 07.01.2023.

7. Abstract

Die Klaviersuite *Goyescas. Los majos enamorados* gilt als Hauptwerk des spanischen Komponisten Enrique Granados und zählt darüber hinaus zu einem der bekanntesten Werke der spanischen Klavierliteratur. Bereits der Titel versteht sich als eine Anspielung auf die Werke von Francisco de Goya, welche in narrativierter Form zur Grundlage eines vergleichsweise äußerst konkreten außermusikalischen Programms werden. Der Kompositionszeitraum zu Beginn des 20. Jh. fällt in eine Zeit der wirtschaftlichen, sozialen und identitätspolitischen Instabilität und ist deutlich vom Diskurs der *Generación del 98* geprägt. Diese Masterarbeit verfolgt deshalb eine Analyse der vergangenheitsbezogenen Elemente, die hinsichtlich der Konstruktion kollektiver Identität anhand dreier Ansätze durchleuchtet werden. Ersterer widmet sich Aspekten der musikalischen Rekonstruktion. Hierbei stehen sowohl das allgemeine Interesse an historischen Klängen, welches im Zuge der Alten-Musik-Bewegung in Spanien aufgekommen war, als auch direkte Bezugnahmen zur Musik des 18. Jh. im Mittelpunkt. Des Weiteren wird nach der konkreten Funktion der Werke Goyas gefragt sowie deren Übertragung in musikalisch-narrative Strukturen beschrieben. Dem folgend werden spezifische rhetorische Merkmale des narrativen Programms einer möglichen Funktionalisierung im kollektiven Gedächtnis zugeordnet. Letztlich werden insbesondere Aspekte der Erinnerung, sowohl im Programm als auch im weiteren Sinne an den Schauplatz der *Goyescas*, das Madrid Goyas, hinsichtlich ihrer affektiven Beschaffenheit untersucht. Hierbei werden Parallelen zu einem kollektiv empfundenen Verlustgefühl, welches Miguel de Unamuno als tragisches Lebensgefühl zum Leitaffect des spanischen Bewusstseins bestimmt, aufgezeigt.