

EINLEITUNG

Das Schaffen des in Katalonien geborenen Komponisten Roberto Gerhard (1896–1970) in seinen ersten Exiljahren bis zum Ende der 1940er Jahre trage, so formulierte Frank Harders-Wuthenow, „die Züge einer Inkubationszeit, in der, parallel zu polytonalen und modalen Verfahrensweisen, die Beschäftigung mit der Dodekaphonie [...] einen immer größeren Stellenwert einnimmt [...]“. ¹ Den Gebrauch der Zwölftonmethode hatte Gerhard in den Jahren vor seiner Exilierung ² weitgehend gemieden – er sollte erst in seinen ab Ende der 1940er Jahre entstandenen Kompositionen regulär mit einer Reihe arbeiten. Dazwischen lag die erste Dekade des Exils, und damit jene „Inkubations-“, „Übergangszeit“ ³ oder „mittlere Schaffensperiode“, ⁴ die v. a. Gerhards *Violinkonzert* (1942–45), das Ballett bzw. die Orchestersuite *Don Quixote* (1940–41 und 1947–49) und das Großprojekt jener Jahre, die Oper *The Duenna* (1945–47) umfasst. In jeder dieser Kompositionen kommt, so scheint es rückblickend, noch einmal zusammen, was mit dem musikgeschichtlichen Paradigmenwechsel der Nachkriegsavantgarde rigoros in unterschiedliche Stilhöhen, Gebrauchskontexte, in eine vermeintlich ‚universelle‘ Moderne und lokale Avantgarden aufgespalten wird. So ließe sich im Nachhinein sagen, in der Ballettmusik zu *Don Quixote* pralle Disparates aufeinander: Eine heterogene Inhaltsästhetik, die auch die Inklusion von Folklore in Kunstmusik einschließt, wird mit der Zwölftonmethode zusammengebracht, und so mit einem hochartifizialen, tendenziell eher formalästhetisch verpflichteten kompositionstechnischen Verfahren, das vorzugsweise an ‚absolut musikalische‘ und instrumentale musikalische Formen geknüpft zu sein scheint. Als musikalische Repräsentation der inneren Vorstellungswelt des Don Quixote kommt der Reihe in Gerhards Ballett eine repräsentative, auf die Figur verweisende Funktion zu, und auch diese dürfte der abstrakt-thematischen Funktion einer Reihe tendenziell eher ‚fremd‘ sein. Überdies wird die Reihe auf diese Weise mit einer Figur verknüpft, die in der spanischen Kulturtradition verwurzelt ist und in besonderer Weise als nationales Symbol herangezogen

1 Frank Harders-Wuthenow, *Dodekaphonisch, aber menschlich und sogar ein bisschen göttlich. Roberto Gerhards Œuvre auf internationalen Labels – ein Überblick*, in: *Musik & Ästhetik* 2 (Oktober 1998), S. 111.

2 Noch während des Spanischen Bürgerkriegs (1936–39) ergriffen Gerhard und seine Frau Ende 1938 – offiziell endete der Krieg am 1. April 1939 – von Warschau aus die Chance, sich in Paris, und nach kurzer Zeit in Meudon bei Paris, niederzulassen. Dort erreichte sie die Nachricht, dass Gerhard durch ein Stipendium des King’s College in Cambridge (Großbritannien) unterstützt werden könne, was das Ehepaar dazu brachte, seinen Wohnsitz im Juni 1939 nach Cambridge zu verlegen. Im englischen Exil entstand der Großteil von Gerhards kompositorischem Œuvre.

3 Frank Harders-Wuthenow, *Dodekaphonisch, aber menschlich und sogar ein bisschen göttlich*, S. 111.

4 Ebd., S. 113.

wurde, während die schönbergische Zwölftonmethode v. a. im Kanon deutsch-österreichischer Kunstmusik und in der Wiener Klassik gründet und tendenziell mit einem Universalisierungsanspruch mitteleuropäischer Moderne verknüpft wurde. Es lässt sich allerdings sehen, dass Gerhard mit der *Don Quixote*-Komposition zu all jenen vermeintlichen Disparitäten auf ästhetischer Ebene eine konzeptuell schlüssige Position bezieht, die gleichwohl die Komplexität der musikgeschichtlichen und biographischen Schwellensituation festhält.

Gerhards Ballett *Don Quixote* (in seiner späten Fassung von 1949) steht am Abschluss einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Ballettgenre, das, wie Leticia Sánchez de Andrés herausarbeitete, während der 1930er und 1940er Jahre als „key genre“⁵ in Gerhards Schaffen gelten muss. *Don Quixote* steht aber auch im Zeichen einer Vorschau: In der genannten „mittleren“ Schaffensphase vollzieht sich Gerhards späte, zunächst einzelnen musikalischen Abschnitten in einer Komposition vorbehaltene Wiederannäherung an die Methode der Komposition mit zwölf Tönen seines Lehrers Arnold Schönberg; eine Annäherung, die in die Zukunft weist, da sie Gerhards anhaltende Reflexion und Praxis der Zwölftonkomposition vorbereitet, und damit den Großteil seines im Exil entstandenen Œuvres, mit dem Gerhard in seiner Exilheimat die meiste Anerkennung erwerben sollte.⁶ Beginnend mit dem Flötenstück *Capriccio* (1949), dem 1950 entstandenen Kopfsatz des ersten *Streichquartetts*, den *Three Impromptus* für Klavier (1950) und dem *Konzert für Klavier und Streichorchester* (1951) entstehen nach *Don Quixote* Zwölftonkompositionen, in denen Gerhard seine Idee der Zwölftontechnik als neuer Form von Tonalität befestigt – dabei stets mit einer segmentierten Zwölftonreihe arbeitend und tongehaltenliche Relationen von Reihen und Reihensegmenten in formbildender Weise nutzend. Für diese Art einer tongehaltenlich ausgerichteten Reihenhandhabung wie auch der prinzipiellen Bindung an immer nur eine Reihe werden mit *Don Quixote* die Weichen gestellt. Die um 1949 vollzogene Wende hin zur Zwölftonkompo-

5 Leticia Sánchez de Andrés, *Roberto Gerhard's Ballets: Music, Ideology and Passion*, in: *RGC*, S. 79.

6 Weitere Entwicklungsstadien der Zwölftonreflexion markieren in den Folgejahren Gerhards vier groß angelegte Sinfonien und das *Concerto for Orchestra* (1965). Anerkennung erwarb sich Gerhard im Exil auch durch die von ihm komponierte funktionale Musik (v. a. für Radiohörspiele und die Theaterbühne). In diesem Rahmen griff er ab Mitte der 1950er Jahre auf das Tonband als Mittel elektronischer Klangerzeugung zu und verstand die Möglichkeiten von „sound composition“ als prädestiniert für den Gebrauch in funktionalen Kontexten von Radio, Fernsehen, Film und Bühne: „The belief that sound-montage is more readily adaptable to such techniques than music written to traditional instruments is growing into something of a conviction with me.“ (Roberto Gerhard, *Concrete Music and electronic sound composition* (1959), in: *GoM*, S. 185.) Adkins, Duque und Karman weisen aber darauf hin, dass ganz unabhängig von funktionalen Kontexten auch Konzertmusik im elektronischen Medium entstanden sei, darunter *Audiomobiles* (1958–63), *Lament for the Death of a Bullfighter* für Sprecher und Tonband (1959), Gerhards dritte Sinfonie *Collages* für Orchester und Tonband (1960) und das Fragment gebliebene *Vox humana* (1966–67). Vgl. Monty Adkins/ Carlos Duque/ Gregorio Karman, *The Electronic Music of Roberto Gerhard*, in: *Proceedings of the International Computer Music Conference 'Non-Cochlear Sound'*, 5.–9. September 2012 in Ljubljana, einsehbar unter: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/electronic-music-of-roberto-gerhard.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2012.005> (Zugang am 09.01.2015), S. 25 f.

sition geht gleichzeitig einher mit einer Hinwendung Gerhards zu „bisher gemiedenen“⁷ Gattungen traditionell ‚absoluter Musik‘, der Sinfonie, Konzert- und Kammermusik.⁸ Dies bedeutet im Gegenzug, dass die Ballettgattung aus Gerhards Œuvre völlig verschwindet, und damit auch ein inhaltsästhetischer Schwerpunkt.

Zunächst als Auftragsballett entstanden, nimmt *Don Quixote* in Gerhards Œuvre einen zentralen Stellenwert ein – dafür spricht bereits der äußere Umstand des relativ langen, rund ein Jahrzehnt umfassenden Entstehungszeitraums der Ballettkomposition, die Gerhard in mehreren Fassungen vorlegte.⁹ Grundlegend für Gerhards Ballettkonzept ist die Idee einer doppelten Realität, die im Ballett immer wieder als doppelte *Ansicht* von Realität manifest wird, so vor allem im zweifachen Aspekt *Don Quixotes*. Diesen repräsentierte Gerhard zum einen durch sein *Don Quixote*-Originalthema – einstehtend für die ‚realistische‘ Außensicht auf die Figur –, zum anderen durch die aus jenem Originalthema abgeleitete *Don Quixote*-Reihe. Deren besondere Disposition besteht darin, dass sie nicht zwölf, sondern nur neun unterschiedliche Töne umfasst, von denen drei gedoppelt werden (so ergibt sich gewissermaßen der Anschein einer Zwölftonreihe). Für Gerhard stellte seine, wie er angibt, aus Sicht der schönbergischen Methode der Komposition mit zwölf Tönen „defiziente“ Reihe eine glückliche Wahl dar, da er jene Reihe als übereinstimmend mit der poetischen Idee der *Don Quixote*-Figur erkannte¹⁰ (was also aus zwölfton-technischer Sicht als Fehler gelten musste, erwies sich als ‚richtig‘ mit Blick auf das Sujet). Wie noch zu sehen sein wird, nutzte Gerhard gerade die Geringerzahligkeit und die Tondoppelungen der Reihe, d. h. ihre ‚Defizienz‘, um in der Kombination und Anordnung von *Don Quixote*-Reihen oder -Reihensegmenten eine ‚von innen‘ aus dem System abgeleitete Harmonik zu ermöglichen.

Jener eigentümlichen Reihe und Reihenhandhabung in *Don Quixote* gingen Zweifel an der Zwölftonmethode voraus: In den Jahren 1923–1929 hatte Gerhard, als nicht mehr ganz junger Mann, bei Schönberg in Wien und schließlich in Schönbergs Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste studiert. Ende der 1920er Jahre und in einigen während jener Lehrjahre entstandenen Kompositionen hatte er mit extrem dichter motivisch-thematischer Arbeit und auch mit der Zwölftonmethode experimentiert, dies v. a. in seinem *Bläserquintett* (1928), das kurz nach den Berliner Studienjahren entstand und dem er eine geringerzahlige Reihe zugrunde legte – ähnlich wie den reihengebundenen Abschnitten des rund zwölf Jahre später begonnenen *Don Quixote*-Balletts. (Die Reihe des *Bläserquintetts* umfasst allerdings nur sieben unterschiedliche Tonhöhen.) Nicht lange nach Beendigung seiner Studienzeit und mit seiner Rückkehr nach Barcelona im September 1929

7 Frank Harders-Wuthenow, *Dodekaphonisch, aber menschlich und sogar ein bisschen göttlich*, S. 112.

8 Beginnend mit dem Streichquartett Nr. 1 (1950–55), den *Three Impromptus* für Klavier (1950), dem Konzert für Klavier und Streichorchester (1951) oder der Sinfonie Nr. 1 (1952–53).

9 Von Interesse ist in der vorliegenden Arbeit vorrangig die späte, 1950 uraufgeführte Fassung des Balletts. Mit Blick auf frühere Stadien des Ballettkonzepts wurden aber auch frühere Stadien der Ballettszenarios und die nicht zur Bühnenaufführung gelangte Frühfassung des Balletts von 1940 herangezogen (siehe Kap. III. 1. 1). Die späte Fassung des Balletts liegt in edierter Form vor: Roberto Gerhard, *Don Quixote*, London 1991.

10 Siehe Roberto Gerhard, *On Music in Ballet: II*, in: *Ballet* 11 (Mai 1951) Heft 4, S. 33.

legte Gerhard jedoch die im *Bläserquintett* bereits weit gediehene Auseinandersetzung mit der schönbergischen Methode ad acta, sodass es mit Blick auf die Kompositionen der 1930er und 1940er Jahre scheint, als habe ihm der (von anderen Mitgliedern des Schönbergkreises längst vollzogene) Schritt hin zu einer flächendeckenden systematischen Tonorganisation nun doch Schwierigkeiten bereitet. Die Tatsache, dass Gerhard in *Don Quixote* erneut auf eine geringerzahlige Reihe zu griff und von der Zwölftonmethode darin nicht flächendeckend, sondern punktuell (in einzelnen Abschnitten) Gebrauch machte, spricht dafür, dass jene Schwierigkeiten fortbestanden. Mit Blick auf die relativ frühe Komposition des *Bläserquintetts* sollte Gerhard rückblickend äußern, die unorthodoxe Handhabung der Zwölftontechnik, die er für jene Komposition erfunden habe,¹¹ sei bezeichnend für seine unangepasste Position als ‚Häretiker‘ im Schönbergkreis gewesen.¹² Demgemäß wäre zu fragen, ob sich Gerhard mit Blick auf seine später erfolgte Arbeit mit der geringerzahligen Don Quixote-Reihe noch immer als Abweichler verstand und in deren besonderer Reihendisposition Vorbehalte, wenn nicht sogar eine implizite Kritik, an zwölftontechnischer Praxis zum Ausdruck kam. Hinweise auf solche Vorbehalte lassen sich im Zusammenhang mit dem (gleichfalls punktuellen) Gebrauch der Reihe in Gerhards *Violinkonzert* finden. Gerhard beschrieb seine eigentümliche Reihenpraxis in dieser Komposition in einem Brief an Schönberg vom 2. Dezember 1944 und gestand, er habe es bislang noch nicht als möglich empfunden, flächendeckend mit einer Zwölftonreihe zu arbeiten:

„I think I had better made it clear too that I have not found it possible for me yet to work consistently with 12-tone series. I find the desire to work with poorer series insurmountable. A full series usually grows with me out of an exceptionally tone-rich feature which is thematically relevant. And I step in and out by a sort of ‚convertimenti‘ and ‚divertimenti‘, if I may call it so, taking these words very near their literal[sic] meaning. I am quite aware that all this may only serve to increase your doubts regarding my production; all the same I thought it not possible to make a bid for your approval under the cover of ‚false pretences‘.“¹³

Aus Gerhards vorsichtiger, beschwichtigender Darstellung seiner eigentümlichen Praxis mit der Reihe¹⁴ geht hervor, wie wichtig für die Legitimierung der eigenen Zwölftonpraxis das Bewusstsein der Nachfolge Schönbergs bzw. Schönbergs Gutheißen jener Praxis war. Es wird darin der Zwiespalt offenbar, einerseits als Mit-

11 Nicht nur umfasste die Reihe des *Bläserquintetts* lediglich sieben der zwölf Töne; auch machte Gerhard in dieser Komposition bereits von der Permutierung von Reihentönen Gebrauch, was auf seine spätere Arbeit mit segmentierten Reihen vorausweist. Siehe Anm. 79, Kapitel I.1.

12 „The Wind Quintet is my first full-length après Schoenberg chamber-music work. It was composed in 1929 at the end of my five years apprenticeship with him. During those years I always felt a heretic in the Schoenberg circle and nothing, to my mind, could show the bias and the extent of my deviation more unambiguously than the unorthodox serial technique I invented for my Quintet.“ Roberto Gerhard, Programmhefttext zum *Bläserquintett*, CUL 12.27 [Unterstreichung von Gerhard].

13 Ders., Brief an Arnold Schönberg vom 2. Dezember 1944, ASC Wien ID 10786, http://213.185.182.229/letters/search_show_letter.php?ID_Number=10786 (letzter Zugang am 7.01.2015).

14 Zu Gerhards besonderer Handhabung der Reihe im Violinkonzert siehe auch Michael Russ, *Music as Autobiography: Roberto Gerhard's Violin Concerto*, in: RGC, S. 131–152.

glied der Schönberg-Schule gelten zu dürfen und andererseits innere Vorbehalte gegenüber der Zwölftonmethode zu hegen. Wie der Briefstelle zu entnehmen ist, erschien Gerhard der Gebrauch der Zwölftontechnik zunächst im Zusammenhang mit der sukzessiven Verdichtung eines Tonvorrats hin zur Chromatik als legitim, wobei dem verdichteten Tonvorrat zugleich die syntaktische Funktion eines Themas zukommen musste. Dahinter stand offenbar die Einsicht, dass ein Tonvorrat überhaupt nur dann chromatisch verdichtet werden konnte, wenn *nicht permanent* mit Zwölftonvorräten gearbeitet wurde, und dass er nur dann thematisch relevant sein konnte, wenn im Stück keine flächendeckende thematische Ableitbarkeit eines jeden Tons von der Reihe gegeben war. Gerhards Schilderung könnte demnach auf genau zwei von ihm selber erkannte Risiken einer allgegenwärtigen Zwölftönigkeit hinweisen, erstens auf die Gefahr einer Neutralisierung des Harmonischen, und zweitens auf die Aufhebung der thematischen Funktion der Reihe.¹⁵

Weiter findet sich um 1945 in Gerhards Brief an den katalanischen Komponisten Josep Valls ein Hinweis darauf, dass Gerhard eine bislang mit der Reihe verbundene, vorrangig polyphone Satzweise und damit einen Mangel an Kontrolle über entstehende Zusammenklänge, als ein Problem der zeitgenössischen Musik wahrnahm. Gerhard geht in seinem Schreiben auf seine Prägung durch Felipe Pedrell und Schönberg ein und äußert, Schönberg einerseits bis zur letzten Konsequenz gefolgt zu sein und dabei auch die Zwölftonmethode nicht ausgelassen zu haben, andererseits aber konstant der Auslöschung ‚harmonischer Kontrolle‘ („l’extenuació del control harmónic“) widerstanden zu haben.¹⁶ Solche Vorbehalte Gerhards, erstens hinsichtlich eines flächendeckenden Gebrauchs der Reihe, und zweitens hinsichtlich eines Kontrollverzichts auf der vertikal-harmonischen Satzebene, könnten dazu geführt haben, dass Gerhard in den 1930er und 40er Jahren nicht einfach ohne Überzeugung zur Zwölftonmethode ‚konvertierte‘. Weiter lässt sich feststellen, dass Gerhard die Methode seines Lehrers auch in jenen Jahren der „mittleren“ Schaffensphase keinesfalls für einen alternativlosen, geschichtlich unvermeidbaren Weg der Tönhöhenorganisation hielt. Denn noch in der Exilzeit hielt Gerhard in

15 Zum Problem einer Neutralisierung der Themenfunktion siehe Kapitel I.2.1.

16 „Encara trobo que m’és difícil d’evaluar tot el que dec a Schoenberg. Condensant em penso que podria dir: tot el que la meva técnica té de conscient i de reflexiu. D’una banda he seguit a Sch. [oenberg] fins al final, sense excluir la composició amb 12 sons. D’altra banda he resistit constantment l’extenuació del control harmónic. Evidentment, aquí hi ha un dels problemes centrals de la música contemporánea i sense entrar a fons en la matèria seria inútil intentar ser més explícit.“ Roberto Gerhard, Brief an Josep Valls vom 9. Oktober 1945, CUL 14.437, S. 1.

einem seiner (undatierten) Notizbücher¹⁷ fest: „-12-Ton – or, indeed, any radically new music – ought to be resisted as long as necessary.“¹⁸

Der Zugriff auf eine geringerzahlige Reihe im *Don Quixote*-Ballett spricht dafür, dass der Vorbehalt einer harmonischen Neutralisierungs-Gefahr weiterhin offen und relevant geblieben war – zugleich hielt die Arbeit mit der geringerzahligen Reihe im Ballett auch die Lösung für das Problem bereit. Die hinsichtlich ihrer Tongehalte unterschiedlichen, differenzierbaren Reihenformen der geringerzahligen *Don Quixote*-Reihe ermöglichten es, durch gezielte Auswahl und Kombinationen der Reihenformen bestimmte, im *serial field* der Reihe (d. h. der Gesamtheit der 48 Reihenformen) präkompositionell angelegte Tonbezüge zwischen Reihen und Reihensegmenten zu nutzen und eröffneten damit eine mit der motivischen Bezugsebene koexistierende *tongehaltliche* Bezugsebene der zwölf Töne (siehe Kapitel I.1). Mit den Möglichkeiten der Reihenkombination ergab sich zugleich die Chance einer klanglich-vertikalen Kontrolle zusammenklingender Reihen-Tonvorräte. So ermöglichten sowohl die Geringerzahligkeit der *Don Quixote*-Reihe wie auch ihre Tondoppelungen die Herstellung und Kontrolle von Tonhöhenkonzentrationen – eine Möglichkeit, die im Fall einer unsegmentiert gebrauchten, zwölf Töne enthaltenden Reihe nicht gegeben gewesen wäre. Mit der Nutzung präkompositionell vorhandener Tonbezüge im *Don Quixote*-Ballett (1949) und der damit entdeckten harmonischen (tongehaltlichen) Nutzung der Reihe wurde der Gebrauch der Zwölftonmethode für Gerhard offenbar erneut legitim. Er fand damit eine wegweisende Perspektive, denn das Ausschöpfen der tongehaltlichen Bezugsebene setzte er mit seinem Gebrauch segmentierter Zwölftonreihen in den seit 1949 folgenden Kompositionen fort.

Gerhards Gebrauch der geringerzahligen *Don Quixote*-Reihe verweist auf noch etwas, das Gerhard bei seinem Gebrauch der Zwölftonreihe wesentlich und wichtig gewesen sein dürfte, sich im Rahmen einer zunehmend strukturorientierten Intervallhandhabung jedoch erübrigte: auf Tonbeziehungen, die sich als ‚energetischer‘ Zug zwischen Tönen und als hörpsychologische Erwartungs- und Erfüllungswirkung äußern. Gerhard verstand die Zwölftontechnik nicht lediglich als einen Tonalitätsersatz, sondern als essentiell eingebunden in einen fortgesetzten Prozess der Erschließung präexistenter Tonbeziehungen. Die *Don Quixote*-Reihe versprach

17 Die meisten der Notizbücher des an der CUL gelagerten Gerhard-Nachlasses sind nicht datiert. Es ist allerdings bedeutsam, dass sich Gerhard die Gewohnheit des Notizbuchschreibens erst im Exil zu eigen machte. In einem Notizbuch erklärt er, diese Gewohnheit in den ersten paar Monaten seiner ersten Exilstation in Paris angenommen zu haben. Zuvor in Spanien habe er die ihn beschäftigenden Anliegen niemals niederschreiben wollen, sondern stets verbal kommuniziert, und zwar im Rahmen der regelmäßigen in Cafés stattfindenden Zusammenkünfte befreundeter Intellektueller und Künstler, welche man in Spanien „tertulias“ nennt, in Katalonien „penyas“, „[...] those daily marathon talking gatherings of a group of friends in our favourite café, (mostly of writers, poets, artists, politicians in spe and – very rarely, a musician).“ Roberto Gerhard, Notizbuch, CUL 10.102, S. 15 (Rückseite) und 16. Mit dem Exil seien jene Zusammenkünfte zu ihrem Ende gekommen: „[...] those people who had met daily, for years, had suddenly been scattered to the four winds. In time, I think that notebooks came to be a sort of penya-substitute, a communication-ersatz.“ Ebd., S. 16 [Unterstreichungen von Gerhard].

18 Roberto Gerhard, Notizbuch, CUL 7.109, S. 6 (Rückseite).

nun, als ein methodisches Hilfsmittel zu fungieren, um jene inhärent dynamischen Tonbeziehungen zu ordnen und hervorzubringen. Denn das *serial field* der Reihe konnte als hypothetisches Abbild eines präexistierenden Tonbezugsraums verstanden werden, einer auf der Obertonreihe basierten ‚Natur des Tons‘.¹⁹ Von den im *serial field* der Reihe potentiell gegebenen Tonbeziehungen konnte angenommen werden, dass ihnen endliche, präexistente Tonbeziehungen zugrunde lagen. Hinter einer solchen methodischen Reihenhandhabung steht die Idee einer unter den Materialbedingungen der zwölf Töne fortgesetzten Tonalitätsreflexion. Die gedanklichen Grundlagen einer solchen Tonalitätsreflexion und eines auf dem ‚Wesen des Tons‘²⁰ als geschichtsteleologischer Instanz basierenden, materialweiten Tonalitätsbegriffs konnte Gerhard v. a. in Schönbergs *Harmonielehre* (31922) vorgeprägt finden. Während jene materialweite Tonalitätsauffassung bei Schönberg im Rahmen seiner Reflexion um den ‚musikalischen Gedanken‘ jedoch an Bedeutung verlor, hielt Gerhard an der Leitidee eines ‚Ton‘-Vorbilds fest. So entsteht die eigenartige Situation, dass sich Gerhards Rezeption der Zwölftontechnik als neuer Form von Tonalität *mit* und nicht gegen Schönberg vollzog, d. h. im Bewusstsein der Schönbergnachfolge und dennoch als eine – gegenüber der Schönbergs – ganz eigenständige Entwicklung.

Wie bereits erwähnt, strahlte Gerhards Beschäftigung mit der Komposition und dem Stoff des *Don Quixote*-Balletts auf sein späteres Schaffen aus. Denn die Verbindung zwischen der Don Quixote-Figur und der Zwölftonmethode betraf nicht allein die Tatsache, dass Don Quixote in Gerhards Ballett musikalisch durch die genannte, eigentümlich disponierte und gehandhabte Reihe repräsentiert wurde. Vielmehr wurde jene Figur Don Quixotes für Gerhards grundsätzliche Auffassung von Zwölftonkomposition zentral, was sich darin manifestiert, dass der spezifische Modus des quixotischen Realitätszugangs für Gerhard zu einer Metapher wurde, um seine spätere, im Artikel *Developments in Twelve-Tone Technique* von 1956 formulierte Auffassung von der segmentierten Zwölftonreihe als ‚Code‘ zur Generierung musikalischer Gestalten zu beschreiben.²¹ Der Metaphorik der Quixote-Figur und Gerhards Lektüre des Cervantesromans nachzugehen, ist für die vorliegende Arbeit zentral, denn jene Metaphorik wird hier als ein Schlüssel betrachtet, um erstens den Reihengebrauch und das inhaltliche Konzept des *Don Quixote*-Balletts zu verstehen (in Teil III), und zweitens den mit der Don Quixote-Metaphorik verbundenen gedanklichen Grundlagen von Gerhards Tonalitätsreflexion und seiner Auffassung der Zwölftonmethode nachzuspüren (in Teil I).

Gerhards Lektüre des Cervantesromans ist dabei eng mit dem *Quixotismo* und der Lebensphilosophie des spanischen Philosophen und Schriftstellers Miguel de Unamuno y Jugo (1864–1936) verknüpft. Dessen Schaffensbiographie wurde nahezu konstant von der Figur des Don Quixote begleitet. Unamunos Quixotismo ist durch einen Anti-Historismus und eine von der Ausrichtung auf die Autorintention

19 Ähnlich wie sich Schönbergs Reihentafeln zur Suite Op. 29 als ein Versuch auffassen lassen, den einheitlich angeschauten musikalischen Raum darzustellen, siehe Kapitel I.2.

20 Siehe Anm. 79, Kapitel I.1.

21 Siehe Roberto Gerhard, *DTT* (1956), in: *GoM*, S. 134f.

befreite, ‚freie und persönliche Exegese‘²² des Cervantes-Romans gekennzeichnet. Hinter jener ‚freien‘ Exegese steht gleichwohl eine genau umrissene Vorstellung von der Symbolik der Romanfiguren und Figurenkonstellationen, die zum einen auf eine nationale Symbolebene zielt (v. a. in Unamunos frühen Aufsätzen aus *En torno al casticismo*, 1902), und zum anderen auf eine Verbildlichung von Unamunos Lebensphilosophie. Die Figur des Don Quixote kann dabei für ein besonderes Modell des im Innen und im Antrieb des Glaubens und Wollens entspringenden Realitätszugangs eintreten, aus dem heraus sich auch das Konzept der doppelten Realitätsansicht im Ballett erschließt. Dieses Modell basiert auf der Annahme, dass die Realität, die sich uns bietet, von der Kraft und vom Antrieb des individuellen Leben- und Unsterblichseinwollens abhängig ist; diesem Antrieb gemäß formt sich unser Realitätszugang aus. Demjenigen, dessen Lebenstrieb sich als Bedürfnis nach unmittelbarer Selbsterhaltung (und insofern als Überlebenstrieb) manifestiert (als ‚instinto de conservación‘²³), dem erschließen sich andere Realitätsaspekte als demjenigen, der vom Willen getrieben wird, sich in der Mit- und Nachwelt zu perpetuieren (diesen treibt der ‚instinto de perpetuación‘²⁴). Alle fortschreitende Erschließung des Außen impliziert in diesem Sinne das Freilegen jenes innersten Antriebs, des *Wollens*, das bei Unamuno im Kern ein Unsterblichseinwollen ist und in dieser sublimierten Form mit einer Loslösung des Selbst von materiellem Bedürfnis, dem als Bedürfnis internalisierten Außen (‚Außendruck‘), einhergeht.²⁵ Insbesondere in seiner Schrift *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) macht Unamuno die Figur Don Quixotes zu einem Mystiker, einem vom Unsterblichseinwollen ausgefüllten und getriebenen *espiritual*.²⁶ Der aus dem Wollen (Unsterblichseinwollen) hervorgehende Wahn vom Rittertum (Don Quixotes *locura*) treibt Don Quixote

22 Siehe Miguel de Unamuno, *Prólogo. A la segunda edición*, in: Ders., *VDQ* (1905), hrsg. von Alberto Navarro, Madrid 2004, S. 134. „[...] dejando a eruditos, críticos e historiadores la meritoria y utilísima tarea de investigar lo que el Quijote pudo significar en su tiempo, y en el ámbito en que se produjo y lo que Cervantes quiso en él expresar y expresó, debe quedarnos a otros libre al tomar su obra inmortal como algo eterno, fuera de época y aun de país [...]. Y sustuve que hoy ya es el Quijote de todos y cada uno de sus lectores, y que puede y debe cada cual darle una interpretación, por así decirlo, mística, como las que a la Biblia suele darse.“ (Ebd., S. 133 f.) Zu der dazu kontrastierten Lesart im Sinne des von Unamuno so bezeichneten *cervantismo*, siehe v. a. ders., *Sobre la lectura e interpretación del ‚Quijote‘* (1905), in: *OC*, Bd. 3 (Ensayo I), hrsg. von Manuel García Blanco, Madrid 21965, S. 842–860.

23 „El conocimiento está al servicio de la necesidad de vivir, y primariamente al servicio del instinto de conservación personal.“ Ders., *STV*, S. 19.

24 Ebd., S. 19.

25 In Anspielung an die Schenke, in der Don Quixote eine Burg erkennt, äußert Unamuno mit Bezug auf die von ihm als vorbildhaft betrachteten Mystiker (etwa Theresa von Ávila), diese hätten danach gestrebt sich loszulösen von einem solchen ‚Außendruck‘ („Buscaban libertad interior bajo la presión del ambiente social y el de sí mismos [...]“) und von der Getrenntheit zwischen der intelligiblen (quasi inneren) und der sinnlichen (quasi äußeren) Vorstellungswelt, einer Trennung, welche Burgen als Schenken erscheinen lasse. Sie hätten stattdessen Freiheit im Innen gesucht, indem sie sich von ihren äußerlichen Wünschen freigemacht hätten, damit der Antrieb des Wollens – bei Unamuno im Kern das Unsterblichseinwollen – sie völlig würde ausfüllen können („[...] libertad interior, desnudarse de deseos para que la voluntad quedara en potencia respecto a todo“). Ders., *TC*, S. 221.

26 Zu Unamunos Identifikation Don Quixotes mit einem *espiritual* siehe Kapitel II.4.3.

demnach zu großen Taten an und ist insofern heroisch, und nicht pathologisch.²⁷ In seinem Ballett folgt Gerhard der von Unamuno (seit ca. 1905) vertretenen positiven Sichtweise auf Don Quixote als visionärem und heroischem Wahnsinnigen. Dies wird v. a. zum Schluss des Balletts deutlich, denn sowohl in der Früh- als auch in der Spätfassung desselben wird mit Don Quixotes Tod dessen Fortwirken als metaphysische ‚Idee seiner selbst‘ bzw. ein Übergehen der quixotischen *locura* auf Sancho eingeleitet (siehe Kapitel III.4.1).

Gerhards Prägung durch Unamunos *Quixotismo* ist auf mehreren Ebenen manifest. Die erste Ebene betrifft die Darstellung der Don Quixote-Figur in Gerhards Ballett als eine unsterbliche ‚Idee seiner selbst‘, die sich zu Unamunos pragmatischer Wahrheitstheorie in Bezug setzen lässt; die zweite Ebene betrifft Gerhards Auffassung der Reihe als ein methodisches Hilfsmittel zur Erschließung von Tonbeziehungen und Unamunos Zivilisationskritik, und die dritte Ebene betrifft schließlich die gegenseitige Nähe zwischen Don Quixote und den Ziegenhirten in Gerhards Ballett, die zu Unamunos Erzählung von der zu erwartenden ‚Erweckung‘ des spanischen Volkes (*pueblo*) durch einen Heroen oder Dichter korrespondiert und auf eine Auseinandersetzung mit dem Thema des ‚authentischen‘ Spanien verweist.

Der Gedanke des Unsterblichkeit erlangenden Don Quixote ist in Unamunos pragmatischer Wahrheitstheorie verwurzelt, mit der sich behaupten lässt, dass sich Don Quixote in seinem Leben und Wirken als ‚Idee seiner selbst‘ hervorbringt, und damit im eigentlichen Sinn ‚in Existenz‘ kommt. Zentral ist bei Unamuno der instrumentelle Charakter einer Idee. Unamuno greift, um diesen zu veranschaulichen, auf die Metapher des Geldes²⁸ zu, wobei er betont, dass es sich beim Wert des Gel-

27 Mit seiner anti-rationalistischen Ableitung des Realitätszugangs aus dem Wollen lässt sich Unamuno in die Schopenhauer nachfolgenden Strömungen der Lebensphilosophie einreihen. Einerseits fühlt sich Unamuno Schopenhauer und dessen „doctrina voluntarista o de personalización de todo“ (Miguel de Unamuno, *STV*, S. 94) verbunden (Unamuno hatte im Jahr 1900 Schopenhauers Schrift *Über den Willen in der Natur* (1836) ins Spanische übersetzt); Bezug nehmend auf die Frontstellung des schopenhauerschen Voluntarismus zu den Evolutionstheorien Darwins und Lamarcks, versteht auch Unamuno Prinzipien der Selektion, Adaptation und Vererbung als lediglich äußere Bedingungen der Evolution, und nicht als deren inneren und essentiellen Antrieb. (Vgl. ebd.) Andererseits aber bemängelt Unamuno einen essentialistischen Aspekt des schopenhauerschen Willens und unterscheidet von diesem sein eigenes Konzept eines Kollektivbewusstseins, d. h. eines sich historisch und an der Mitwelt manifestierenden und perpetuierenden Bewusstseins bzw. Wollens. Vgl. ebd. Betrachtet man die weitere ideelle Prägung Unamunos, dann lässt sich v. a. auf Unamunos Lektüre der Schriften von Sören Kierkegaard und von William James hinweisen. Jan E. Evans zeigte etwa, dass Kierkegaards Reflexion des ethischen und religiösen Existenzstadiums einen bedeutsamen Hintergrund für Unamunos Thema menschlicher Idee- und Selbstwerdung bildete. (Vgl. Jan E. Evans, *Unamuno's Faith and Kierkegaard's Religiousness A: Making Sense of the Struggle*, in: *Hispanófila* 168 (Mai 2013), S. 58–62.) Unamunos Gedanke einer im Prozess ihres Gelebtwerdens zu verifizierenden Idee (siehe v. a. Kapitel II.1.2.1) lässt seine eingehende Auseinandersetzung mit der pragmatischen Wahrheitstheorie von William James erkennen. Siehe hierzu Pelayo H. Fernández, *Miguel de Unamuno y William James. Un paralelo pragmático*, Salamanca 1961.

28 Vgl. Miguel de Unamuno, *La ideocracia* (1900), in: *OC*, Bd. 3 (Ensayo I), hrsg. von Manuel García Blanco, Madrid 1965, S. 429f. In einem ähnlichen Sinn greift auch William James, dessen pragmatischer Methode Unamunos Wahrheitsreflexion bedeutsame Impulse verdankt,

des um eine Repräsentation von Wert handle, und nicht um einen feststehenden Materialwert, der etwa einem Geldstück innewohnt. Und so wie sich Funktion und Wert des Geldes nach Unamuno darin erschöpfen, einen kollektiv anerkannten Wert zu repräsentieren und auf dieser Basis Warentausch zu ermöglichen, so bestehen für Unamuno, auch Wert und Wahrheit einer Idee darin, einen kollektiven Bewusstseinswechsel hervorzubringen, sobald eine Idee zum ‚gemeinsamen Nenner‘ des Denkens geworden sei.²⁹ Bis jene Funktion erfüllt, jener Wert eingelöst wird, ist die Idee bei Unamuno lediglich ein Mittel zur Repräsentation von Wahrheit. Hinter diesem Argument steht die Überzeugung, dass die Wahrheit einer Idee dieser niemals inhärent ist, sondern arbeitend und schaffend erwirkt werden muss. Eine Idee ist nicht etwa wahr, weil sie logisch wahr ist³⁰ oder weil sie ein Korrespondenzobjekt in der Realität aufweist, sondern weil sie im Bewusstsein der Mit- und Nachwelt wirksam wird und Handlungen und Werke nach sich zieht. Die Metapher weiterspinnend könnte man sagen, dass sich gewissermaßen der Gegenwert einer Idee weg von einem Korrespondenzobjekt in der Realität und hin zum Prozess ihres Funktionierens, Gelebt- und Verkörpertwerdens verlagert. Derart kann für Unamuno sogar eine Fiktion oder eine Illusion ‚wahr‘ werden, wenn sie Handlungen und Werke nach sich zieht, die dazu führen, Leben zu erhalten und zu befördern. Dabei zielt Unamuno auf eine Auffassung von ‚Leben‘ im Sinne einer ‚höheren Realität‘ des Wirkens, welche im Bewusstsein der Mit- und Nachwelt erhalten und erinnert bleibt.³¹

auf die Geldmetaphorik zu, wenn er etwa von dem hervorzubringenden „practical cash-value“ eines Wortes spricht: „You must bring out of each word its practical cash-value, set it at work within the stream of your experience.“ William James, *Pragmatism* (1907), in: *Pragmatism and Other Writings*, hrsg. von Giles Gunn, New York 2000, S. 28.

- 29 „Las ideas, como el dinero, no son [...] en última instancia, más que representación de riqueza e instrumento de cambio, hasta que, luego que nos hayan dado común denominador lógico, cambiamos directamente nuestros estados de conciencia.“ Miguel de Unamuno, *La ideocracia*, S. 429. Die Rede vom kleinsten gemeinsamen Nenner („común denominador lógico“) deutet dabei auf das Kursieren einer Idee als gesellschaftlich anerkannte und verbreitete hin. Dieses Konsenswerden einer Idee bewirkt demnach einen (kollektiven) Bewusstseinswandel.
- 30 „Idea que se realiza es verdadera, y sólo lo es en cuanto se realiza, la realización, que la hace vivir, le da verdad; la que fracasa en la realidad teórica o práctica es falsa [...].“ (Ebd., S. 434.) Unamuno erklärt, für den Fall dass das Leben einer Person von der Kenntnis des Satzes von Pythagoras abhinge und diese Person jenes Theorem zwar kenne, es aber nicht anwenden könne, dann erweise sich jener Satz für die betreffende Person als unwahr. (Siehe ebd.) Das logisch Wahre kann demnach unwahr sein, die Relevanz einer Idee wird zum Kriterium für ihre Wahrheit.
- 31 Derart dem Leben förderlich hört nach Unamuno jede vermeintliche Illusion auf, eine solche zu sein. So lässt Unamuno seine Figur, den klugen, die *locura* des Doctor Montarco behandelnden Irenarzt Doctor Atienza äußern: „Es muy cómodo hablar de ilusiones; pero créame usted que una ilusión que resulte práctica, que nos lleve a un acto que tienda a conservar o acrecentar o intensificar la vida, es una impresión tan verdadera como la que puedan comprobar más escrupulosamente todos los aparatos científicos que se inventen.“ Ders., *La locura del Doctor Montarco* (1904), in: *OC*, Bd. 3 (Ensayo I), S. 696. Eine geglaubte Idee, die der Mitwelt als Illusion erscheinen kann, könne, so Unamunos Doctor Atienza, als notwendiger Bestandteil von *locura* bezeichnet werden, als ein Übergewicht des Innen über das Außen, ohne welches ein Bewusstseinsfortschritt unweigerlich zu einem Stillstand käme. Vgl. ebd.

Unamuno hegt eine grundlegende Abneigung gegenüber der Fetischisierung objektiv für wahr gehaltener Ideen, und gegenüber Menschen, die ihr Leben durch objektivierte Ideen und Dogmen bestimmen lassen (er bezeichnet jene Ideenfetischisten als „Ideokraten“). Dem setzt er seine Vorstellung der wahren, nämlich ‚gelebten/lebendigen Idee‘ („*idea viva*“³²) entgegen, einer durch die Kraft des Glaubens und Wollens angetriebenen und im Verlauf eines Menschenlebens realisierten Idee, die sich erst beim Abschluss desselben ganz ausformt und zu sich selbst kommt. Den Verifikationsprozess einer Idee verbildlicht Unamuno exemplarisch in Don Quixotes Leben und Ideewerdung (siehe ausführlich Kapitel II.2). Das die Ideewerdung konstituierende Grundargument lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Indem Alonso Quijano seinem Leben und Handeln verbindlich das Ideal des fahrenden Rittertums setzt, opfert er seine Vernunft und wird als Idee (nämlich als Don Quixote) neu geboren. Im Verlauf von Don Quixotes Wirken und seiner Abenteuer wird die Idee, das Rittertum-Ideal, realisiert und verifiziert sich. Zugleich wird Don Quixote zur ‚gelebten Idee‘ und als solche unsterblich. Die scheinbar wahnhaft, anachronistische Idee des Rittertums hat sich dabei als ein Instrument erwiesen, um Don Quixotes Werke und Wirken auf die Mit- und Nachwelt zustande zu bringen. So erwirkt Don Quixote durch den unerschütterlichen Glauben an sein selbst gesetztes Ideal seine Abenteuer und letztlich seine Unsterblichkeit. Auch wenn die Abenteuer oft unglücklichen und scheiternden Ausgangs sind, so ist ihr Zustandekommen doch ausschlaggebend dafür, das Ideal ‚in Existenz‘ gebracht und damit verifiziert zu haben. Daher kann das vermeintliche Scheitern Don Quixotes zum letztendlichen Sieg werden.

Mit jenem Argument ist die Struktur und Funktionsweise des anscheinend wahnhaften quixotischen Realitätszugangs umrissen, die in der vorliegenden Arbeit als der *quixotische Code* bezeichnet werden soll – in Anlehnung an Gerhards metaphorische, im Zusammenhang mit der Zwölfertonmethode vorgebrachte Rede von „Don Quixote’s code of behaviour“.³³ Der quixotische Code fungiert hier erstens als ein methodisches Konstrukt, in dem sich Gerhards Rezeption von Unamunos Quixotismo bündelt, und das sich auf der Materialbasis von Gerhards Ballett bzw. Ballettszenario wie auch seiner Markierungen in Unamunos Schriften nachweisen lässt. Zweitens dient er als Untersuchungskategorie (als ein Schlüssel), mit welcher in Teil I Gerhards ‚pragmatische‘ Auffassung der Zwölfertonmethode und sein materialoffener (und insofern anti-dogmatischer) Tonalitätsbegriff untersucht werden.

Der zentrale Nexus zwischen Unamunos Don Quixote-Figur und Gerhards Don Quixote-Reihe lässt sich im philosophischen Begriff des Lebens finden. So erschließt Unamunos Don Quixote-Figur mittels des Rittertum-Ideals und im Prozess der Abenteuer eine in der vorhandenen Realität verborgene ‚höhere Realität‘ des sich in Bewusstsein Erhaltenden, und damit das Leben als ewiges Leben. Analog fungiert Gerhards Don Quixote-Reihe als ein methodisches Hilfsmittel, um im Prozess der Komposition einen präexistierenden Tonbezugsraum zu erschließen. Das ‚Leben‘ ist bei Unamuno die dynamische, immaterielle, allem Schaffen und

32 Siehe Anm. 101, Kapitel II.1.2.1.

33 Siehe Roberto Gerhard, *DIT*, S. 135 und Kapitel I.3.1.

Existieren zugrunde liegende Realität hinter und *in* der gegenständlichen und augenscheinlichen Realität der Dinge – Unamuno spricht diesbezüglich vom „intra-mundo“³⁴ oder der „intravida“.³⁵ Diese potenzielle, ‚höhere Realität‘ ist dem wollenden und glaubenden Don Quixote, nicht aber dessen Widersachern zugänglich; sie hat ihren Platz allein im Innen (oder im Wollen), muss aber am Außen hervorgebracht, d. h. realisiert werden. Gewendet auf das Thema der Tonalität findet sich ‚Leben‘ in der Annahme einer Natur des Tons wieder, des Vorbilds der Obertonreihe. Diese wird ihrem Wesen nach nicht als ein äußerer, physikalisch-akustischer Gegenstand betrachtet, sondern als eine präexistente, immaterielle Bezugsordnung im ‚Ton‘, die ihren Ort im Innen menschlichen Bewusstseins hat. Auf die Annahme einer solchen quasi ‚höheren Realität des Tons‘ lässt sich Gerhards materialoffene, inklusive Auffassung von Tonalität zurückführen, einer Tonalität, die sich vermittels völlig unterschiedlicher Setzungen von Tonmaterial manifestieren kann. Jene Tonalität ließe sich nach Gerhard sowohl vermittels eines diatonischen wie auch des chromatischen Tonmaterials, vermittels einer Skala wie auch einer Reihe, erschließen. Die materialoffene Auffassung von Tonalität stellt die grundlegende Prämisse für Gerhards Verbindung von Zwölftontechnik und Tonalität dar. Sie lässt sich derjenigen Tonalitätsdefinition entnehmen, die Gerhard in *Tonality in Twelve-Tone Music* (1952) gab – bezeichnenderweise im Zusammenhang mit der Reihe.

Mit der Grundannahme einer präexistenten Natur des Tons bzw. einer monistischen, immateriellen Ordnung, die sich in der Realität – als ‚Leben‘ – manifestieren muss, und damit auch materiell erscheint, wird zugleich das Risiko und die Gefahr einer *materiellen* Sichtweise auf Realität thematisiert. Der damit verbundene Gedankengang lässt sich folgendermaßen umreißen: Würde einem Tonmaterial zugeschrieben, inhärente tonale Eigenschaften zu besitzen, dann fände eine Verwechslung zwischen Tonalität als immaterieller Ordnung und deren Manifestation auf der Materialebene statt. Tonalität würde dann mit Dur- und Molltonarten und dem Terzaufbau von Akkorden identifiziert, exklusiv an dieses Tonmaterial gebunden, und führte in den materialengen, exklusiven Tonalitätsbegriff der Dur-Moll-Tonalität, der fälschlicherweise als Inbegriff von Tonalität verstanden würde. Ein solcher materialenger Tonalitätsbegriff würde der Fetischisierung eines bestimmten Tonmaterials oder Tonsystems Vorschub leisten und käme für Gerhard einer Verwechslung von Mittel und Zweck gleich, die dazu führen würde, den Prozess einer fortschreitenden Erschließung des ‚Tons‘ als jener präexistierenden Ordnung von Tonbeziehungen, zur Stagnation zu bringen.

Die Gefahr einer Fetischisierung des materiellen Aspekts von Tonalität wird von Gerhard gebannt, indem er den Setzungscharakter von Tonmaterial betont – analog zur Ideesetzung Don Quixotes – und die Materialsetzung als präkompositionelle Angelegenheit aus dem Kompositionsprozess auslagert. Letzterer wird damit wiederum auf das Ausschöpfen relationaler Aspekte von Tonalität fokussiert. Die potentielle Gefahr einer materiellen Verfestigung von Tonbeziehungen erkannte Gerhard nicht nur im Kontext der Dur-Moll-Tonalität als relevant, sondern auch mit

34 Miguel de Unamuno, *Sobre la filosofía española. Diálogo* (1904), in: *OC*, Bd. 3 (Ensayo I), hrsg. von Manuel García Blanco, Madrid ²1965, S. 745.

35 Siehe ebd., S. 751.

Blick auf die Zwölftonkomposition. Vor diesem Hintergrund ließ sich sehen, dass die etablierte motivisch-thematische Handhabung der Reihe diese nur irrtümlicherweise als ein Gesetz, im Sinne eines Generators und Ursprungs von Tonbeziehungen erscheinen ließ (und damit einer Materialisierung und Fetischisierung der Reihe Vorschub leistete), anstatt die Reihe als Materialsetzung und Instrument zur kombinatorischen Erschließung präexistierender Tonbeziehungen zu begreifen.

Das zivilisationskritische Argument einer Zweck-Mittel-Verwechslung fand sich im Kontext der Dur-Moll-Tonalität bereits in Schönbergs *Harmonielehre*, einer Schrift, die für Gerhards Tonalitätsreflexion von kaum zu überschätzender Bedeutung ist (siehe Kapitel I.3.1 und I.3.2). Wie Teil II zeigen wird, ist der Aspekt der Zivilisationskritik aber auch wesentlich mit der Don Quixote-Symbolik verbunden, was sich im Zusammenhang mit dem von Unamuno als heroischem Akt gerechtfertigten Angriff Don Quixotes auf Windmühlen erkennen lässt (Kapitel II.2.1). Bei Unamuno vermag Don Quixote die gegenständliche (und etablierte) Sichtweise auf die Realität zu überwinden. Wo der Sancho-Mensch diesem Realitätsaspekt verhaftet bleibt und Windmühlen erblickt, sieht Don Quixote die dahinter stehende ‚höhere Realität‘ und erkennt in der gegenständlichen Sichtweise eine Gefahr, d. h. in den Windmühlen Riesen.

Aus einem der Notizbucheinträge Gerhards ist zu ersehen, dass Gerhard Unamunos heroisierende Sichtweise auf Don Quixote prinzipiell teilte, mit Don Quixotes starkem Glaubens- und Wollensantrieb allerdings auch einen Schwachpunkt einhergehen sah. Aus Gerhards Sicht leidet Don Quixote an einem Überschuss, einem *surplus* an Wollen. Man kann daraus schließen, seine Visionen seien permanent gefährdet sich als Realitätsverlust zu erweisen:

„Don Quijote, pren molins de vent per gegants: l’error es per magnificació i vé ‚ex abundancia‘ d’ànim, imaginació, fé... l’anti Don Quixote, pren gegants de veritat per molins de vent: l’error es de simplista, vé ‚ex‘ pobresa d’ànim, imaginació, fé...“³⁶

Das Thema der Zivilisationskritik ist generell relevant für das Thema doppelter Realität im Ballett; denn während die gegenständliche Sichtweise auf Windmühlen, die Schenke, oder das Bauernmädchen Aldonza die Unabhängigkeit jener Dinge (genauer: Vorstellungen) vom Bewusstsein, d. h. deren Objektivität, betont, verweist die vom Ideal geleitete Sichtweise Don Quixotes auf Riesen, auf eine Burg oder auf Dulcinea darauf, dass jedes dieser Dinge (bzw. jede dieser Vorstellungen) seinen Ursprung in Perspektivität und Bewusstsein hat, das heißt bei Unamuno: im

36 „Don Quijote[,] nimmt Windmühlen für Riesen: der Fehler besteht in der Vergrößerung [der Bedeutung der Phänomene] und er sieht [sie] ausgehend von einem Überfluss an Seele, Imaginationskraft, Glaube... Der Anti-Don Quixote[,] nimmt eigentliche Riesen für Windmühlen: der Fehler besteht in der Simplifizierung [der Bedeutung der Phänomene], er sieht [sie] ausgehend von einem Mangel an Seele, Imaginationskraft, Glaube...“ Roberto Gerhard, Notizbuch, CUL 7.131. [Unterstreichung von Gerhard. Für Hilfe bei der Übersetzung dieses und aller noch folgenden Zitate aus dem Katalanischen danke ich Frau Mathilde Bachmann-Llavat.]

Lebenstrieb des Wollens bzw. Unsterblichseinwollens, der ihnen Finalität verleiht. Angesichts jener Finalität der Dinge im Bewusstsein kommt materiellen Dingen die Funktion von Platzhaltern zu, die austauschbar sind, so lange sie ihren Zweck erfüllen.

Ein letzter Nexus zwischen Unamunos und Gerhards Romanlektüre betrifft Don Quixotes Rede vom Goldenen Zeitalter (zurückgehend auf die Romanepisode DQ I/11). Als Folie hinter Unamunos Interpretation der Episode lässt sich Unamunos dreistufiges Geschichtsbild erkennen. Drei menschheitlichen Entwicklungsstadien entspricht dabei jeweils ein Menschentypus und dessen Realitätszugang (siehe Kapitel II.4.3). So korrespondiert bei Unamuno zum frühesten Entwicklungsstadium der Kollektivmensch des ‚Volkes‘ (*pueblo*) oder *natural*, zum mittleren Stadium korrespondiert der Typus des Vernunftmenschen (*intelectual*), und zur letzten, zukünftigen Menschheitsphase korrespondiert der neue, ‚geistige‘ Mensch (*espiritual*). Letzterer wird von Unamuno exemplarisch durch Don Quixote verkörpert. Die Ziegenhirten aus der besagten Romanepisode erscheinen als typische *naturales*, die gerade aufgrund ihrer Einfachheit empfänglich für das Vorbild Don Quixotes sind, obwohl sie sich am polar entgegengesetzten Ende der Menschheitsentwicklung befinden. Die drei von Unamuno angeführten Typen dienen uns zur Beschreibung und Entschlüsselung der Figurensymbolik in Gerhards Ballett. So findet sich die symbiotische Beziehung zwischen *espiritual* und *naturales* im nahen und symbiotischen Verhältnis zwischen Don Quixote und Sancho wieder, welcher seinem Herrn nachfolgt und zum Schluss von Ballett II sogar die quixotische *locura* übernimmt. Sie findet sich weiter in der Empfänglichkeit der Ziegenhirten für Don Quixotes Vision vom Goldenen Zeitalter, denn es handelt sich bei den ungebildeten Ziegenhirten in Gerhards Ballett um diejenigen Figuren aus der realen Sphäre, die Don Quixotes Rede und seiner *locura* gegenüber positiv eingestellt sind. In der Frontstellung und im Kampf Don Quixotes und Sanchos gegen ihre ‚Widersacher‘ lässt sich weiter das Feindbild des *intelectual* erkennen, dem in Gerhards Ballett v. a. die Figuren von Priester und Barbier entsprechen.

Im Topos der Nähe zwischen den *naturales* und dem *espiritual* bündelt sich die in einigen Schriften Unamunos wiederkehrende Metaerzählung eines latent heroischen, den spanischen Volksgeist unbewusst verkörpernden spanischen *pueblo*, das durch einen Heroen zum Bewusstsein seiner selbst ‚erweckt‘ werden muss (siehe Kapitel II.4.1 und II.4.3). Jene Metaerzählung gehört in den Kontext des von spanischen Intellektuellen um 1900 diskutierten ‚Spanienproblems‘. Sebastiaan Faber identifiziert im Kulturdiskurs der spanischen Volksfront das verwandte Argument eines die Kultur unbewusst mit ihrem ‚Rohmaterial‘ versorgenden ‚Volkes‘, welches beinhaltet, dass jenes ‚Rohmaterial‘ durch den Intellektuellen verarbeitet und dem ‚Volk‘ zurückgegeben werden müsse³⁷ – ein Argument, das gewissermaßen als

37 Faber bemerkt kritisch, obwohl der intellektuelle Diskurs der spanischen Volksfront, wie er zwischen 1935 und 1939 vorherrschte, auf einen Wandel gesellschaftlicher Strukturen gezielt habe, sei er letztlich nicht über Paradigmen eines bürgerlichen liberalen Individualismus und einer Romantisierung des ‚Volkes‘ hinausgegangen. Diese Paradigmen hätten, so Faber, erstens eine essentialisierende Sichtweise auf Kultur als transzendenter, depolitisierter Sphäre eigenen Werts umfasst, zweitens die Annahme, Intellektuelle hätten zu jener Sphäre privilegierten Zu-

eine aktualisierte Version von Unamunos ‚Erweckungs‘-Erzählung verstanden werden kann.³⁸ Jenes Argument war mit der im republikanischen Spanien der 1930er Jahre angestrebten Aufwertung und Neudefinition der gesellschaftlichen Rolle von Künstlern und Intellektuellen verbunden. Diese hatten sich nicht nur als politische und ideologische Wortführer der Republik verstanden, sondern auch als kulturelle Pädagogen des ‚Volkes‘.³⁹ Über den von ihnen vertretenen Kulturbegriff bemerkt Faber kritisch, er habe auf zweierlei konfliktierenden Begriffen von Kultur basiert, einerseits auf einem progressiven (tendenziell paternalistischen), der auf die ‚Demokratisierung von Kultur‘ ziele,⁴⁰ und andererseits auf einer damit koexistierenden nostalgisch-romantisierten Auffassung von Kultur als in nationaler Literatur und Kunst ausgedrücktem Volksgeist („culture as the nation’s ‚informing spirit,‘ which resides deep down in the life of the folk [...]“).⁴¹ Der Widerspruch zwischen beiden Auffassungen sei in einer Logik aufgelöst worden, die es den Intellektuellen erlaubt habe, sich selber in der Rolle der Volkserzieher zu bestätigen, während sie jenen Volksgeist zelebrierten.⁴²

gang, und drittens eine Sichtweise auf das ‚Volk‘ als unbewusstem Produzenten des ‚Rohmaterials‘ für Kultur („[...] and of the ‚people‘ as the unconscious providers of the raw material of culture who, as such, were entitled to having this culture processed and returned to them by the intellectuals.“). Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico, 1939–1975*, Nashville 2002, S. 75, siehe auch S. 87, 123 und 127.

- 38 Die Parallelisierung des von Faber im intellektuellen Diskurs der 1930er Jahre analysierten Arguments mit dem Argument Unamunos (der von mir so bezeichneten ‚Erweckungs‘-Erzählung – Faber führt hierzu den Schlussabsatz in Unamunos *TC*, S. 269 an), entnehme ich Faber. Siehe ebd., S. 127.
- 39 Siehe ebd., S. 64 und 76–78. Als leitbildhaft für den Selbstentwurf der Republik-Intellektuellen betrachtet Faber das Konzept der Volksfront (vgl. ebd., S. 58–62) wie auch die Ideen des marxistischen Kulturtheoretikers Antonio Gramsci (vgl. ebd., S. 28–36 und 62–65).
- 40 Siehe ebd., S.86. „Culture is seen as something of which the masses have been deprived, and which therefore can be given back to them from above.“ Ebd. Faber bemerkt, jene Republik-Intellektuellen hätten zwar eine Überwindung der Auffassung von Kultur als Mittel zur sozialen Distinktion und Hochkultur angestrebt, letztlich seien sie aber dem idealistischen Kulturbegriff, den sie zu überwinden hofften, verhaftet geblieben. Vgl. ebd., S. 86. Der Kulturdiskurs der Republik bewahre, so Faber, die Bestimmung von Kultur zu Zwecken der Distinktion. Dabei sei versucht worden, eine vormalige Distinktion im Bereich des Sozialen in eine politische Distinktion durch Kultur umzuwandeln („[...] to use culture to allow for a distinction not between higher and lower classes but between democracy and fascism. And inasmuch as fascism is represented as a dangerous threat to culture as such, it comes to embody its very antithesis.“). Ebd., S. 85.
- 41 Ebd., S. 87. Faber geht weiter auf eine idealisierende Sichtweise der Republik-Intellektuellen auf das ‚Volk‘ (*pueblo*) ein: „[...] Popular Frontism fueled a populist, pastoral, and ultimately paternalist representation of the ‚people,‘ accompanied by cultural pessimism, anti-industrialism, and nostalgia for premodern forms of society.“ Ebd., S. 76, siehe auch S. 65.
- 42 Vgl. ebd. Noch radikaler beschreibt Faber die von ihm als widersprüchlich erkannte, sich selbsterhaltende Rolle der spanischen Intellektuellen und deren Kulturauffassung mit Blick auf die Situation des (mexikanischen) Exils. Er verweist auf die Vorstellung der ‚authentischen spanischen Kultur‘ im Sinne des Volksgeistes („[...] defined in national-popular terms as the essence of the Spanish pueblo“, ebd., S. 122) und zugleich auf die Selbstdefinition der Intellektuellen als Schöpfer und Bewahrer jener nationalen Kultur (vgl. ebd., S. 123). Zu jenem Widerspruch siehe auch ebd., S. 127 und S. 142.

„Over the course of history, the argument goes, the Spanish *pueblo* has been robbed of its own essence. Fortunately this essence has been preserved in Spanish art and literature, so it is possible for intellectuals to return to the masses what was really theirs to begin with.“⁴³

Letztlich habe, so Fabers Schluss, jenes Argument damit nicht im Dienst der geforderten Neudefinition der gesellschaftlichen Rolle des Intellektuellen gestanden, sondern vielmehr im Dienst einer Affirmierung derselben als sozial höhergestellter und elitärer Schicht.⁴⁴

Mit jener Metaerzählung wurde nicht nur eine partielle Teilhabe des ‚Volkes‘ an Kultur oder einem kulturellen Erbe behauptet. Vielmehr wurde auf Volk und Volksgeist im Sinne einer latenten, unbewussten Basis oder Essenz referiert, die der nationalen Kultur zugrunde gelegt wurde.⁴⁵ Man kann sagen, dass Künstler und Intellektuelle dem *pueblo* zugestanden, in grundlegender Weise an der Schaffung von Kultur beteiligt und im Besitz der von ihnen benötigten und ‚zu erweckenden‘ Kultur-Essenz des Volksgeistes zu sein. Dabei blieb, worauf Faber wiederkehrend hinweist, die Verarbeitung und Veredelung derselben den Künstlern und Intellektuellen vorbehalten, und diese Verarbeitung lässt sich bei Unamuno mit der ‚Entdeckung‘ und ‚Erweckung‘ jener unbewussten, im *pueblo* latenten ‚Essenz‘ verbinden⁴⁶ (eine ‚Erweckung‘, die annehmen ließ, dass das *pueblo* durch den Intellektuellen aus seiner Armut und Unbildung befreit werden und kulturell-politische Teil-

43 Ebd., S. 87.

44 Nach Faber wirkte ausgerechnet die im Volksfrontdiskurs zentral gewordene Rolle der Intellektuellen als ideologischer Verbündeter im Kampf gegen den Faschismus dem erstrebten Wandel hinsichtlich der gesellschaftlichen Verhältnisse und der kulturellen Produktion entgegen. Er macht dafür zwei Gründe geltend: Erstens seien die liberalen (d.h. nicht-sozialistischen und nicht-kommunistischen) Intellektuellen, die im Volksfrontprojekt aktiv waren, nicht dazu angehalten worden, ihre (konservativen) Sichtweisen auf Formen und Praktiken kultureller Produktion zu ändern. Zweitens hätten progressive sozialistische und kommunistische Intellektuelle zunehmend Schlüsselpositionen als Wortführer und Pädagogen besetzt, dabei habe das anfängliche Misstrauen der Arbeiterklasse gegenüber der ‚Intelligenz‘ in offene Bewunderung umgeschlagen (vgl. ebd., S. 74): „While, from a practical standpoint, this was perfectly understandable, it also tended to confirm and justify, rather than undo, the existing social and political hierarchy based on a division of manual and intellectual labor.“ Ebd., S. 74 f., siehe auch S. 64 f. Zu paternalistischen und tendenziell elitistischen Tendenzen in der Selbstwahrnehmung der Intellektuellen siehe weiter S. 77.

45 Die Idee, dass Kultur ihren Platz im ‚Volk‘ habe, führt Faber auf die romantische Bewegung des 19. Jahrhunderts, insbesondere auf Herder zurück: „For the romantics, culture as associated with the folk also embodied a degree of fundamental humanism and spirituality, whose worst enemy, they believed, was modernity.“ Ebd., S. 82. Insofern auch Unamunos ‚intrahistoria‘ auf eine Kultur-Essenz abzielt, lässt sie sich als spätes Erbe jener romantischen Tradition sehen. Dennoch wird man ihr nicht gerecht, wenn man sie lediglich unter den Vorzeichen eines regressiven, anti-aufklärerischen Konstrukts versteht und dabei ihre lebensphilosophischen Implikationen ausblendet.

46 Als jene ‚Essenz‘ lässt sich bei Unamuno die spanische ‚intrahistoria‘ erkennen. Auf die Entdeckung derselben, in welcher die Zukunft Spaniens schlummere, nimmt Unamuno bereits in *TC* Bezug. Die unbekannteren und bislang wenig beachteten Aspekte des spanischen ‚Volks‘ können nach Unamuno nur von einem kosmopolitischen, europäisierten Spanier entdeckt werden: „¿Está todo moribundo? No, el porvenir de la sociedad española espera dentro de nuestra sociedad histórica, en la intra-historia, en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que

habe erlangen konnte). Dieser Teil des Arguments enthält zweifellos ein Potenzial zur Ausprägung paternalistischer oder elitistischer Tendenzen, die Faber kritisiert. Doch auch wenn jenen Intellektuellen damit noch immer eine Führungsrolle zukam, so verstanden sie sich zugleich als des Volksgeistes bedürftende, und erachteten das ‚Entdecken‘ des Volksgeistes als Quelle der Inspiration für ihr Schaffen offenbar als höchst wertvoll und wesentlich. Es lässt sich außerdem annehmen, dass Intellektuelle vermittels des Anzapfens jener zu Kunst und Kultur zu verarbeitenden Essenz – in Fabers Worten: jenen ‚Rohmaterials‘, in Unamunos Begrifflichkeit: der *intrahistoria*⁴⁷ – sich und ihrem Schaffen ein breites Publikum und eine tragende Rolle in der Gesellschaft sichern konnten. So lässt sich im Zentrum des progressiven Entwurfs von Kultur und der Solidarisierung von Intellektuellen mit dem *pueblo* eine Symbiose zwischen Künstlern bzw. Intellektuellen und dem ‚Volk‘ erkennen, ein Verhältnis, von dem idealerweise beide Seiten profitieren sollten,⁴⁸ und

le despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo. [...] España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados.“ Miguel de Unamuno, *TC*, S. 263.

- 47 Jene im ‚Volk‘ oder Volksgeist residierende Essenz von Kultur, welcher der Künstler oder Intellektuelle zu seinem Schaffen bedarf, kann zwar in Unamunos ‚intrahistoria‘ wiedererkannt werden, einem Konzept, das mit dem des ‚Lebens‘ verwandt ist (jener ‚höheren Realität‘ von Leben, zu welcher der bei Unamuno als *intelectual* bezeichnete, gebildete Mensch der Mittelklasse keinen Zugang hat, sehr wohl und in unbewusster Weise aber der ungebildete Mensch des *pueblo*). Dabei ist allerdings zu sehen, dass Unamuno mit der ‚intrahistoria‘ – oder mit dem Terminus Leben – auf ganz und gar nicht essentialistische oder idealistische, sondern im Gegenteil auf Instanzen rekurriert, die auf ihre Realisierung und auf ihren Vollzug im Zeitlichen angewiesen sind. Denn mit seinem Modell der ‚intrahistoria‘ referiert Unamuno gerade nicht auf eine Essenz spanischer Geschichte (auf herausgehobene Personen oder Ereignisse, die nationale Identität stiften), sondern auf die im kollektiven und permanenten Lebensvollzug substantziell *werdende* spanische Geschichte. Es lässt sich sagen, dass sich Unamunos Begriff der ‚intrahistoria‘, ebenso wie der in Gerhards Denken zentrale Begriff des Lebens, nicht als essentialistisch, nur ungenauerweise als idealistisch, und vielmehr als immaterialistisch bezeichnen lässt.
- 48 Den Gedanken einer Symbiose zwischen Künstler und Volk dokumentiert auch der folgende propagandistische Text, das einleitende Vorwort der während des Spanischen Bürgerkriegs gegründeten, monatlich erscheinenden Zeitschrift *Música*, von der seit Januar 1938 fünf Hefte publiziert wurden. Diese Zeitschrift wurde herausgegeben vom *Consejo Central de la Música*, dem auch Gerhard angehörte (Gerhard leistete zur *Revista Música* allerdings keinen schriftstellerischen Beitrag). In jenem Vorwort, das José Renau (auch: Josep Renau Berenguer), der Rektor der dem Volksbildungsministerium unterstellten *Dirección General de Bellas Artes* verfasste, wird die Gründung jenes *Consejo Central de la Música* als eine unverzichtbare Notwendigkeit dargestellt, um, vermittels einer Mobilisierung aller Ressourcen, Kräfte und ‚vitaler‘ Ideale der Nation, letztlich ‚den Sieg des Volkes gegen den Faschismus‘ („la victoria popular sobre el fascismo“) zu organisieren. (Vgl. José Renau, *Misión del Consejo Central de la Música*, in: *Música* 1 (Januar 1938) Heft 1, S. 7.) „Im Rahmen der durch die Kriegssituation auferlegten Notwendigkeiten“ sieht Renau die hauptsächliche Mission des *Consejo Central de la Música* erstens darin, die Basis des musikalischen Publikums zu erweitern, indem man den Massen des Volks Zugang zu jenem privilegierten Medium der Kunstmusik verschaffe, und zweitens darin, die schöpferische Produktion von Musik anzuregen und dabei das Zusammenleben des schöpferischen Künstlers ‚mit jenem wunderbaren‘ *pueblo* zu sichern, welches dem Künstler ‚die frischesten Elemente‘ für eine kontinuierliche Erneuerung seiner Kunst schenken werde („[...] de estimular la labor de creación musical, asegurando la convivencia del artista

welches, trotz der tendenziell paternalistischen und elitären Pädagogenrolle der Künstler und Intellektuellen, auf eine egalitäre Gesellschaft zielte.

Die Einsicht, dass jene Metaerzählung der ‚Erweckung‘ des ‚Volks‘ und Volksgeistes durch einen Heroen in der Figurenkonstellation von Gerhards Ballett wiederkehrt, lässt Gerhard als Anhänger der Zweiten Spanischen Republik (1931–36) und sein *Don Quixote*-Ballett als Monument der Erinnerung kenntlich werden – einer Erinnerung an die ehrgeizigen Reformbemühungen der Republik und politisch progressiven Vorstöße hin zu anti-elitären Formen von Kultur und einem veränderten (eben symbiotischen) Verhältnis zwischen Künstlern bzw. Intellektuellen und Volksmassen. Es lässt sich kaum bezweifeln, dass sich Gerhard in hohem Maße mit den Idealen der Republik wie auch dem Anliegen einer katalanischen Autonomie identifiziert hatte (zur Zeit der Republik war Katalonien zumindest zeitweilig der Autonomiestatus eingeräumt worden⁴⁹). Gerhard war im Spanien der 1930er Jahre eine zentrale Figur des spanischen Musiklebens⁵⁰ und, wie viele Intellektuelle jener Zeit, kulturpolitisch für Institutionen der Zweiten Republik und für die Region Katalonien aktiv, so für den Bereich Musik im Kulturrat (*Consejo de Cultura*) der katalanischen Regionalregierung (*Generalitat*), und während des Spanischen Bürgerkriegs (1936–39) als Mitglied des *Consejo Central de la Música*, einer Abtei-

creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará los elementos frescos para una renovación continua de su arte“). Ebd., S.7f. Hier also kehrt die Idee einer Erneuerung des Musiklebens aus ‚Volk‘ und Volksmusik und die Idee einer Symbiose zwischen Künstler und *pueblo* wieder: Der Künstler schöpft Inspiration aus Volk und Volksmusik, das Volk wiederum erhält Zugriff auf ein vormals privilegiertes Medium. Jener Text kann als propagandistisch gelten, insofern er unter widrigsten Umständen des Krieges den Glauben an eine blendende Zukunft aufrechterhält und den enormen Druck, der auf der Republik aufgrund der Folgen der Nichteinmischungspolitik, militärischer Niederlagen, durch Rüstungskäufe aufgezehrter Finanzreserven des Staates und dramatischer Lebensmittelknappheit seit dem Frühjahr 1938 lastete, ausblendet. Zugleich bezeugt jener Text die von Faber hervorgehobenen außergewöhnlichen Bedingungen für eine Annäherung zwischen Künstlern bzw. Intellektuellen und ‚Volk‘, die nach Faber v. a. während der ersten Jahre des Bürgerkriegs (siehe Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony*, S. 78 und S. 75), und insbesondere innerhalb der sogenannten Kulturmilizen, herrschten. Siehe ebd., S. 87f.

- 49 Kurz nach der Ausrufung der Zweiten Republik am 14. April 1931 (dem Ende der Diktatur unter Miguel Primo de Rivera (1923–1930) und der Exilierung des Bourbonenkönigs Alfonso XIII.) wurde zunächst provisorisch die katalanische Regionalregierung (*Generalitat de Catalunya*) unter Francesc Macià installiert, und im September 1932 ein katalanisches Autonomiestatut bewilligt. Das Autonomiestatut gestand Katalonien, so Walther Bernecker, „eine eigene Regierung, die *Generalitat*, ein Parlament und umfangreiche Selbstverwaltungsrechte [...]“ zu. Walther L. Bernecker, *Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute*, Darmstadt 2002, S. 163.
- 50 Gerhard war im 1931 gegründeten Zusammenschluss katalanischer Komponisten CIC (*Compositors Independents de Catalunya*) aktiv sowie im Umkreis des 1932 gegründeten, kunstübergreifenden Avantgardezirkels ADLAN. Zudem war er Gründungsmitglied des Vereins *Discòfils' Associació pro Música*, der Sitzungen veranstaltete, bei denen Musik auf Schallplatte gehört und fachkundig erläutert wurde (die Möglichkeiten des Mediums zur Vermittlung auch schwer zugänglicher Musik diverser Epochen ausnutzend). (Siehe Josep Mestres Quadreny, *Vida i obra de Robert Gerhard*, Barcelona : L'Auditori 2011, S. 244f.) Im April 1936 organisierte Gerhard das 14. Musikfest der IGNM, für dessen Austragungsort Barcelona er sich eingesetzt hatte.

lung der in das Volksbildungsministerium (*Ministerio de Instrucción Pública*) eingegliederten *Dirección General de Bellas Artes*.⁵¹ Gerhards katalanistische Haltung wird u. a. daran deutlich, dass in fast allen seiner Kompositionen der 1930er Jahre katalanische Sujets oder Vorlagen zu finden sind; so in den noch zur Lehrzeit bei Schönberg in Berlin entstandenen Bearbeitungen katalanischer Volkslieder für hohe Stimme und Klavier (*14 Cançons populars catalanes*, 1928), in den beiden *Sardanas*⁵² für *cobla*-Ensemble (1928/29) wie auch in der Kantate *L'alta naixença del Rei en Jaume* (1932) nach der Dichtung von Josep Carner *La malvestat d'Oriana* (1910), in der es um die Umstände der Zeugung des Königs Jaume I. (König Jakob I. von Aragon, 1208–1276) geht,⁵³ in der Orchesterkomposition *Albada, Interludi i Dansa* (1936) und im unvollendet orchestrierten Ballett-Projekt *Soirées de Barcelone* (1936–39), dem ein von einer lokalen Festivität inspirierter Stoff und katalanische Volkstänze zugrunde liegen.⁵⁴

Dass Gerhard sein künstlerisch-politisches Engagement für die Ziele des republikanischen Spanien im englischen Exil fortsetzte, lässt sich u. a. an seinem Ballett *Pandora* (1943/44) sehen, das als Auseinandersetzung mit dem europäischen Faschismus wie auch dem spanischen Franquismus interpretiert werden kann.⁵⁵ Aber

51 Die Kulturinstitutionen der Zentralregierung wurden nach Barcelona übersiedelt, nachdem im Oktober 1937 der Sitz der Zentralregierung unter Juan Negrín nach Barcelona verlegt worden war. Die Mai-Unruhen 1937 in Barcelona, in denen mit Straßenkämpfen darauf reagiert wurde, dass die Regierung eine breite Reformkoalition gegen die radikale Linke neu belebte (siehe Helen Graham, *Der Spanische Bürgerkrieg*, Stuttgart 2008, S. 95 f.), hatten laut Graham dazu geführt, „dass die Zentralregierung dort [in Barcelona, G. L.] ihren Einfluss verstärkte, um ihre Machtbasis abzusichern.“ (Ebd., S. 145.) Die *Generalitat* habe damit, so Graham, „die politische Kontrolle über Katalonien und damit das Kronjuwel des ihr 1932 von der Republik gewährten Autonomiestatuts“ verloren. Ebd.

52 Die *Sardana* ist der katalanische Nationaltanz.

53 Jener König Jakob I. war ein erfolgreicher Eroberer und gilt als die dominierende Herrscherpersönlichkeit der sogenannten Krone Aragoniens, einer Staatengemeinschaft, die das Prinzipat Katalonien einschloss.

54 „This work was about the fire-related local celebrations for the day of Saint John, as well as popular dances.“ (Josep Mestres Quadreny, *Vida i obra de Robert Gerhard*, S. 247.) Das dazugehörige Libretto wurde von Gerhards engem Freund Ventura Gassol, der katalanischer Bildungsminister gewesen war, unter dem Titel *Les feux de Saint Jean* verfasst.

Eine explizit politische Deutungsebene eröffnet Julian White auch in Bezug auf Gerhards Ballett *Ariel* (1934). White stellt einen Nexus zwischen den blutigen Ereignissen des Spanischen Oktobers 1934 und dem Thema aus dem zweiten Satz (Adagio) von *Ariel* aus dem gleichen Jahr her: „The ballet's turbulent subject matter – centred on the conflict between good and evil embodied in the free spirit Ariel and the savage Caliban – must be seen against the backdrop of the worsening situation in Spain.“ Julian White, *„Lament and laughter“: emotional responses to exile in Gerhard's post-Civil War works*, in: *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield 2010, S. 35.

55 Gerhards Ballettkomposition *Pandora* entstand während des Zweiten Weltkriegs im Auftrag der Balletttruppe des Choreographen Kurt Jooss. Es komplettiert Jooss' Trilogie, die mit der expressionistischen Anti-Kriegs-Satire *Der Grüne Tisch* von 1932 (Musik von Fritz Cohen) begonnen und mit *Chronica* von 1938 (Musik von Berthold Goldschmidt) fortgesetzt wurde. (Siehe David Drew, *Notes on Gerhard's ‚Pandora‘*, in: *Tempo* Nr. 184 (März 1993), S. 14.) Wie Julian White bemerkt, handelt es sich bei Gerhards Ballett um eine aktualisierende Lesart des Pandora-Mythos: „[...] the ballet tells of man's eternal struggle between material and spiritual

auch die während der 1940er Jahre im Exil fortgesetzte Beschäftigung mit traditionell spanischen Gattungen und spanischer Folklore lässt sich im Licht der Auseinandersetzung mit dem Spanien der Republik sehen. Insofern sich in den ersten Jahren von Gerhards englischem Exil eine sogar verstärkte Hinwendung zu spanisch-nationalen Themen feststellen lässt, fügt sich Gerhard in ein typisches Muster spanisch-republikanischer Exil-Intellektueller. Faber hat am Beispiel nach Mexiko exilierter Intellektueller ausführlich analysiert, wie sich in deren kulturellem Schaffen ein ideologisch um das Konzept der Volksfront zentrierter, auf die Jahre der Zweiten Spanischen Republik von 1931 und des Spanischen Bürgerkriegs zurückzuführender Diskurs um die ‚authentische‘ spanische Nation aufrecht erhielt und im Exil sogar noch eine Intensivierung und idealisierende Steigerung erfuhr.⁵⁶ Nach Faber lässt sich die kulturelle Produktion jener Exil-Intellektuellen unter dem Aspekt einer Verarbeitung der gescheiterten Vorstellung von der Nation verstehen („[...] as a coming to terms with [...] the *impossibility* of the Spanish nation – or at least the nation as the different Republican factions imagined it“).⁵⁷ Er resümiert, die Reaktion auf das Trauma des Bürgerkriegs sei sowohl auf der Seite der Franquisten wie auch der Republikanhänger nicht etwa ein Verstummen nationaler Mythologien, sondern im Gegenteil deren Steigerung gewesen. Träume von nationaler Größe seien so nicht nur in Franco-Spanien, sondern auch im Denken der exilierten Republikanhänger ausfindig zu machen.⁵⁸ Diese stünden in scharfem Kontrast zu der machtlosen, schwachen Position der Exilanten und der exilierten Republik am Rand internationaler Politik. In Kompensation dieser schwachen Position zeigt Faber, dass sich der Exil-Diskurs um die Nation wesentlich auf kulturelles Gebiet verlegte.⁵⁹ (Im Gegenzug lässt sich behaupten, dass der Begriff Kultur in jenem Diskurs ein tendenziell ideologischer und politisierter war).⁶⁰ Faber verweist auf

forces (personified by the figures of Pandora and Psyche respectively), and is a contemporary reading of the classical myth in which the evils released from Pandora’s box take the form of machine-men, robots, go-getters and total war.“ (Julian White, *National Traditions in the Music of Roberto Gerhard*, in: *Tempo* Nr. 184 (März 1993), S. 8.) Da Gerhard hier (ebenso wie in *Don Quixote* und *The Duenna*) spanische Volksliedvorlagen einbrachte, liegt es nahe das kriegs- und zivilisationskritische Thema in Gerhards Ballett auf Spanien und den spanischen Franquismus zu beziehen; White sieht Gerhards Zugriff auf Volksliedvorlagen in *Pandora*, möglicherweise „[...] in an attempt to relate its timeless and universal theme to the contemporary tragedy of his homeland.“ Ebd.

56 Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony*, S. 5f., siehe auch ebd., S. 56. Faber versteht den nationalen Diskurs des Exils als geprägt v.a. durch die Erinnerung an die während des Spanischen Bürgerkriegs realisierte Politik der spanischen Volksfront: „And the Republican exile of 1939 can be seen in many ways as the aftermath, if not the heady hangover, of the brief but euphoric romance unifying the Western left.“ Ebd., S. 55.

57 Ebd., S. xi (= Preface).

58 Vgl. ebd.

59 Ebd., S. 34, siehe auch ebd., S. 41.

60 Faber fasst die Exilsituation als einen ‚Kampf um kulturelle Hegemonie‘ auf und äußert, für beide Seiten, sowohl das Franco-Regime als auch die Exilierten, sei der Ausgangspunkt dieses ‚Kampfes um kulturelle Hegemonie‘ ihre jeweilige Vorstellung von der Nation gewesen (vgl. ebd., S. 42). Mit Blick auf die republikanische Seite spricht Faber vom „Spanish left-wing nationalism“. Ebd., S. x (= Preface).

den anachronistischen Charakter des im Exil aufrechterhaltenen Traums vom Volksfrontprojekt und der Republik, an dem, trotz Rückschlägen, festgehalten wurde – er nennt hier v. a. den während des Spanischen Bürgerkriegs initiierten Nichteinmischungspakt Englands, Frankreichs und der USA im August 1936, die Niederlage der Republik im Spanischen Bürgerkrieg im April 1939, v. a. aber den Nichtangriffspakt zwischen Hitler und Stalin im selben Jahr und schließlich den Anbruch des Kalten Krieges Ende der 1940er Jahre.⁶¹

„[...] this dream [the dream cherished by the Popular Front, G.L.] would continue to be the very *raison d'être* of Spanish Republicans who had left Spain and gone into exile. Their clock had stopped in 1936. In the context of global political developments, their unfulfilled utopian project and its rhetoric increasingly stood out as a tragic anachronism.“⁶²

In seiner Hinwendung zu Unamuno fügt sich Gerhard in ein weiteres Muster des von Faber untersuchten spanisch-republikanischen Exildiskurses ein. Denn Faber bemerkt, dass der Diskurs der Exil-Intellektuellen hinsichtlich deren obsessiver Beschäftigung mit dem Schicksal und der Eigenart der Nation an die um das ‚Spanienproblem‘ zentrierte intellektuelle Produktion der Jahrhundertwende von Unamuno, Azorín, Maeztu, Altamira, Ganivet, Costa, und später, Ortega y Gasset angeknüpft habe – an jene Produktion also, die vom Bewusstsein eines Niedergangs der spanischen Nation, wie er in der Niederlage von 1898⁶³ endgültig manifest wurde, motiviert worden war.⁶⁴ Er behauptet, das Projekt der Exil-Intellektuellen habe sich in Wenigem von dem jener Intellektuellen um 1898 unterschieden: Letztere hätten anhand der Kategorien der ‚Krankheit‘ und ‚Gesundung‘ auf eine Charakterisierung der Nation, auf eine Definition des nationalen kulturellen Erbes als gegenüber anderen Nationen sowohl verschiedenartiges wie auch wertvolles, und ultimativ auf eine Verteidigung spanischer Kultur hinsichtlich ihrer ‚universalen‘ Bedeutung

61 Vgl. ebd., S. 55f. Nach Faber determinierte der Kalte Krieg in zweifacher Weise die endgültige Niederlage des politischen Projekts der Republik-Spanier: Erstens habe das polarisierende Klima der 1950er Jahre zur Anerkennung Francos als Spaniens legitimes Staatsoberhaupt von Seiten der USA und der Vereinten Nationen beigetragen und die Machtansprüche der exilierten Republik-Spanier damit vollends abgewehrt. Zweitens macht Faber die bereits vor 1939 bestehende interne politische Gespaltenheit der spanischen Linken zwischen Kommunisten (Stalinisten) und Anti-Kommunisten dafür verantwortlich, an Regierungsfähigkeit eingebüßt zu haben. Vgl. ebd., S. 57f., siehe auch S. 15f.

62 Ebd., S. 56.

63 Im Jahr 1898 hatte Spanien an die USA seine letzten bedeutsamen Kolonien Kuba, Puerto Rico, Guam und die Philippinen verloren.

64 Vgl. Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony*, S. 43. Faber thematisiert v. a., dass der Kulturbegriff des Exil-Diskurses im intellektuellen Diskurs der Jahrhundertwende verwurzelt ist und führt als Ausgangspunkt dafür u. a. den frühen Unamuno von *TC* an. (Siehe ebd., S. 125–128.) Allerdings bemerkt er, dass der Kulturbegriff der Intellektuellen zur Zeit der Republik gegenüber dem des jungen Unamuno oder Azorín stärker politisiert gewesen sei. (Siehe ebd., S. 128.) Weiter weist Faber auf eine von beiden spanischen Lagern ausgehende Vereinnahmung der intellektuellen Produktion um das ‚Spanienproblem‘, der Schriftsteller der *regeneración*, der ‚Generation von 1898‘ und der ‚Generation von 1914‘ hin. Sie seien sowohl von republikanischer als auch von franquistischer Seite zur eigenen Legitimation angeführt worden. Vgl. ebd., S. 80.

für die menschliche Zivilisation gezielt.⁶⁵ Das Projekt der Exil-Intellektuellen charakterisiert er daneben folgendermaßen:

„They were urged by moral outrage over the democratic West’s abandoning the Republic, horror over World War II, and maybe also, like their predecessors forty years before, by a sense of embarrassment brought about by military defeat. Their redefinitions and reinterpretations of national culture shared one goal: vindicating the importance of Spain, given its cultural and historical specificity, in the global concert of nations.“⁶⁶

Faber verweist damit auf eine Vergleichbarkeit der beiden geschichtlichen Situationen⁶⁷ und der beiden intellektuellen Diskurse. Diese Vergleichbarkeit spricht dafür, dass Unamunos Philosophie wie auch sein Bild von der Nation für Gerhard aktuell blieb oder wurde.

In Bezug auf Gerhards Unamuno-Rezeption wird eine Aktualisierung des Diskurses um die spanische Nation im Weiteren nur am Rande zur Sprache kommen und hauptsächlich zu sehen sein, dass Gerhard mit den (lebens-)philosophischen und pragmatischen Aspekten von Unamunos Quixotismo vertraut war, die sich sogar in seiner Tonalitäts- und Zwölftonreflexion widerspiegeln. Für die Herleitung des quixotischen Codes aus Schriften Unamunos in Teil II wurden als Materialgrundlage v. a. die von Gerhard markierten Essays Unamunos herangezogen, von denen sich eine mehrbändige Ausgabe im Nachlass von Gerhards privater Bibliothek in Cambridge befindet. Dies soll aber nicht zu dem Missverständnis führen, dass Gerhards Gedankenwelt anhand solcher angestrichener Essays hermeneutisch erschlossen werden kann. Vielmehr sollte mit deren Hilfe eine Grundlage geschaffen werden, um eine adäquate Untersuchungskategorie für das Ballett und die Don Quixote-Metaphorik zu konstruieren. Die Vorstellung, in die Gedankenwelt eines derart komplexen und an biographischen Erfahrungen reichen Kopfes wie Gerhard quasi hineinzusteigen, ist verlockend, aber auch illusionär. Die von mir genutzte Untersuchungskategorie bildet für meinen Verstehensprozess daher eine methodische Verankerung – ein Gerüst, das den Plan meiner Arbeit gelenkt und ausgerichtet hat. Sie ist weder nur ein beliebiger Aufhänger für vielfache parallele Gedankengänge – denn die Bezüge zwischen Gerhards und Unamunos Denken erscheinen mir allzu reichhaltig, als dass sie nicht danach verlangen würden, in irgendeiner Weise systematisch vor- und dargestellt zu werden – noch funktioniert jene Kategorie im Sinne einer selbsttätigen Methode und unabhängig von dem an die Relevanz jenes Zugangs glaubenden Autorinnensubjekts und dessen Begrenzungen. Hier lässt sich an die Don Quixote-Metaphorik und an Gerhards Umgang mit der Zwölftontechnik denken: Ganz ähnlich wie sich Don Quixotes Rittertum-Ideal und sein Glaube an die Existenz Dulcineas und das Rittertum-Ideal als Hilfsmittel bei der Erschließung von Realität und für Don Quixotes Ideewerdung erweisen, und ähnlich Gerhards Äußerung, nach der präkompositionelle Vorordnungen für den Kom-

65 Vgl. ebd., S. 43.

66 Ebd.

67 Von Seiten der Historiker wird darauf hingewiesen, dass die Grundkonflikte und Kulturkämpfe, die im Spanischen Bürgerkrieg ausbrachen, bereits in der Krise von 1898 verwurzelt waren. Siehe Helen Graham, *Der Spanische Bürgerkrieg*, S.16–18 und Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony*, S. 67.

ponisten „nothing but a scaffolding that is meant to help him erect his sound-edifice“⁶⁸ seien, zielt die genannte Untersuchungskategorie in der vorliegenden Arbeit nicht darauf ab, ihrerseits affirmiert und nachgewiesen zu werden. Sie ist eines von vielen möglichen Hilfsmitteln, damit eine methodische Annäherung an Gerhards Komposition und deren lebensphilosophischen Kontext möglich und jener Kontext überhaupt sichtbar wird. Sie ist eine Annäherung, ohne Zugangskategorien der Willkür oder Beliebigkeit überlassen zu wollen.

68 Roberto Gerhard, *Functions of the Series in Twelve-Note Composition* (1960), in: *GoM*, S. 173.