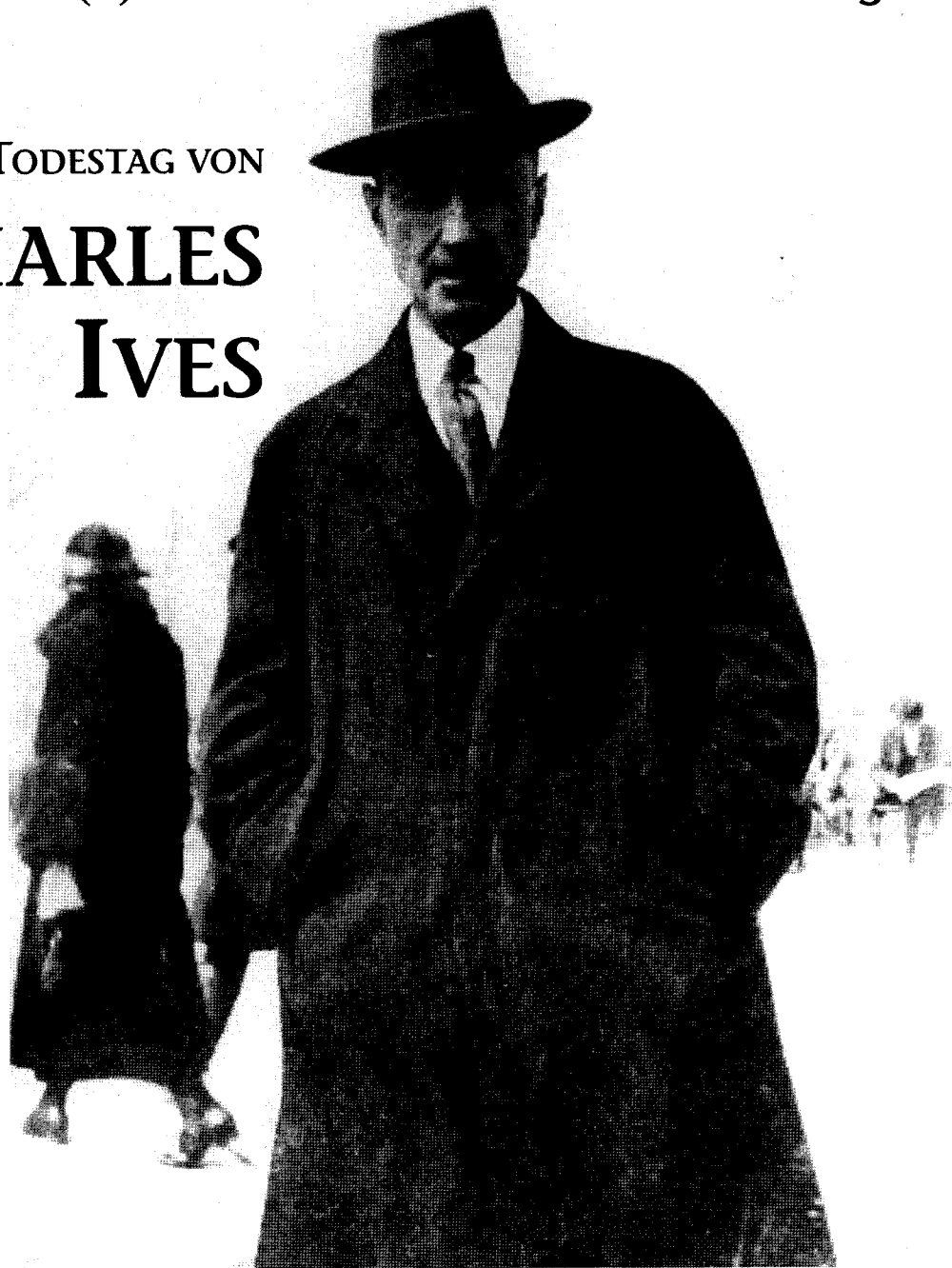


... (k)eine Antwort auf eine offene Frage ...

ZUM 50. TODESTAG VON

CHARLES IVES

Von: Jens Kaiser



Eigentlich war er der Prototyp, der geistige Vordenker, ja der Avantgardist schlechthin, der im Zuge der Erneuerung der Moderne seltsame Wege erkunden und somit die Weichen stellen sollte für mehr als nur eine Komponistengeneration: Die Rede ist von Charles Edward Ives, 1874 in Danbury, Connecticut (USA) geboren, dessen Todestag sich dieses Jahr am 19. Mai zum 50. Male jährt.

Warum ist dieser sonderbare Einzelgänger, dieser exzentrische Einzelkämpfer aber nie richtig „berühmt“ geworden, im Sinne von: ein Komponist mit „Breitenwirkung“? Nun, in dieser Hinsicht teilt Ives das Schicksal mit den meisten seiner Komponistenkollegen, die oftmals zeitversetzt, also verspätet in das Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit dringen. Bei ihm tritt jedoch, im Vergleich mit anderen, noch eine Dimension hinzu, die seine Stellung innerhalb der Musikgeschichte besonders prekär macht: Sein Werk gleicht einer riesigen Ansammlung adaptierter Bewusstseinssebenen der amerikanischen Geschichte und Gesellschaft. Nur oberflächlich betrachtet repräsentiert es die Erfindung und Nutzung neuer Kompositionsverfahren und Spieltechniken, befindet sich somit jenseits einer bloßen „Materialschlacht“.

Ives' Jugend, besonders auch seine musikalische Erziehung, war stark von der Person des Vaters geprägt. Bereits mit 14 Jahren zeigte der künftige Komponist so beachtliche Fähigkeiten im Klavier- wie Orgelspiel, dass er öffentlich auftreten konnte. 1889 übernahm er erstmals ein Organistenamt in Danbury und nutzte diese Gelegenheit auch für die Aufführung eigener Werke. 1893 ging er an die Universität Yale, noch unschlüssig über seinen weiteren beruflichen Weg. Insgesamt verbrachte Ives vier Jahre in Yale, in deren Verlauf er zunächst ein „Studium generale“ absolvierte, später aber in zunehmendem Maße Musikkurse und -vorlesungen besuchte. (Er vertiefte diese Studien noch bei dem Kompositionslehrer Horatio W. Parker.) Im Gegensatz zu Ives' Vater entschied sich Charles jedoch nicht für die Laufbahn eines Berufsmusikers. Seine Kinder sollten einmal „nicht von Dissonanzen leben“ müssen. Stattdessen zog er es vor, als Angestellter einer New Yorker Versicherungsfirma seinen Lebensunterhalt zu verdienen, um sich die Unabhängigkeit zu bewahren, die er für seine Rolle als Komponist und Musiker als unbedingte Voraussetzung empfand: eine gewisse geistige Autarkie. Ja, mehr noch: Mit der Zeit sah Ives seinen „Brotberuf“ im Hinblick auf seine Persönlichkeitsentwicklung sogar als gewinnbringend an; das Berufsleben als die wahre „Lebensbühne“, auf der sich Schicksale, Leid und Glück im Leben ereignen.

Tatsächlich konnte der junge Ives dort, im Bereich der Versicherungsbranche, einen großen Erfolg verbuchen: Seine 1909 mit einem befreundeten Kollegen gegründete Firma „Ives & Myrick“ sollte sich für die kommenden Jahrzehnte zur erfolgreichsten Lebensversicherungsagentur der Ostküste Amerikas entwickeln.

Neben dieser gutbürgerlichen Existenz – er hatte sich zudem 1908 mit Harmony Twitchell (1876 bis 1969), der Schwester eines Studienkollegen verheiratet, und war in ein Haus unweit seines Geburtsortes gezogen – arbeitete Ives wie besessen am Aufbau seines Werkes. Nein, eigentlich arbeitete „es“ in ihm, war seine nach außen hin unspektakuläre, zurückgezogene Lebensweise nur der „Deckel“, unter dem es unaufhörlich brodelte. Fast jede Minute seiner Freizeit war fürs Komponieren reserviert: An Feiertagen, den Wochenenden, in den Ferien und natürlich auch abends, bis oft tief in die Nacht saß er über seinen Partituren, die eher einem Schlachtfeld glichen denn „schöner“ Kunst – mit Hunderten von Querverweisen, Notizen, Marginalien und Streichungen, die Ives oft erst Jahre später ordnete bzw. an dessen Bruchstellen er einen Fortsetzungsversuch oder gar Neubeginn wagte. (Arnold Schönbergs Feststellung, Kunst käme weniger von „Können“ als vielmehr von „Müssen“, scheint für den Künstler Ives geradezu prädestiniert zu sein.)

Von daher erklären sich auch die langen Zeiträume, die den Entstehungsprozess seiner Werke angeben. Von einer „Datierung“ im herkömmlichen Sinne kann überhaupt keine Rede sein: Fast nie kann ein Werk einer bestimmten Jahreszahl zugeordnet werden und oftmals existieren auch mehrere gleichberechtigte (!) Fassungen eines Stückes parallel. So gibt es beispielsweise von der

großen 2. Klaviersonate mit dem gewichtigen Untertitel „Concord, Mass. 1840 – 1860“ – eines der Hauptwerke von Ives, entstanden zwischen 1909 und 1915 – mindestens 14 (!) Alternativ-Versionen gegenüber zwei bis heute etablierten Fassungen (1921 bzw. 1947 veröffentlicht).

Der vielleicht bedeutendste (1.) Satz daraus, übertitelt mit „Emerson“, erfuhr dabei den wohl größten Ausarbeitungs- bzw. Umstrukturierungsprozess – noch lange vor den Serialisten Boulez und Stockhausen, die ihrerseits ein halbes Jahrhundert später den Formverlauf eines Werkes vehement in Frage stellten (3. Sonate bzw. Klavierstück XI), um so diesem „kein eindeutiges Gesicht zu verleihen“.

Tradition oder Fortschritt?

Würde Charles Ives heute noch leben und musikwissenschaftliche Artikel über sich und die Bedeutung seines Œuvres lesen, wäre er sicherlich verärgert und sein Kopfschütteln nähme kein Ende. Ihn als „Avantgardisten“ zu bezeichnen wäre ebenso kurzsichtig, wie in ihm nur den progressiven „Traditionalisten“ sehen zu wollen. Solche Etikettierungen entspringen meist Wissenschaftlern und Kritikern, welche einseitig auf Logik und systemorientiertes Denken fixiert sind. Vertreter eines Materialfetischismus, den Ives sicherlich verabscheut hätte. Sein „Avantgardismus“ resultiert in Wahrheit ganz aus dem Empfinden für bestimmte Epochen amerikanischer Geschichte sowie aus den Befindlichkeiten von deren Protagonisten. „*Manch eine Dissonanz – oder das, was damals als Dissonanz erschien – hatte nämlich eine sehr gute – und letztlich religiöse – Daseinsberechtigung, denn hinter dem strengen äußeren Leben der alten Siedler, Pioniere und Puritaner verbarg sich ein inneres Leben von großer Schönheit – nur eben, es umgab sich mit einer rauen Schale. Und so gab denn die puritanische Kompromisslosigkeit gegenüber jeder Art von Mildheit und körperlichem Wohlbehagen den natürlichen Anstoß für tonartlich und rhythmisch verschobene Kontrapunkte und Kombinationen, welche ein strenges äußeres Klanggewand bildeten – und welche den einfachen Moll- und Durakkorden oder dem deutschen Kontrapunkt (meines Erachtens) hoch überlegen waren.*“

Diese Aussagen entstammen den „Memos“, einer Art „Memoiren“, die viel von Ives' Gedankenwelt zum Ausdruck bringen und zudem zeigen, wie viel ihm an der Schaffung von „authentischer“ Klangkunst lag. Häufig macht er in den „Memos“ auch Anspielungen auf den Niedergang der amerikanischen Kultur, eine schon damals um die Jahrhundertwende auf Profit und Materialismus gerichtete Gesellschaft, unfähig, sich ihrer wahren (geistigen) Wurzeln und damit einer Identität neu zu besinnen.

Ives fühlte sich der „Tradition“, und zwar im besten Sinne des Wortes, gar verpflichtet; mit ihr als Basis glaubte er auch der Gefahr zu entgehen, den spröden und „falschen“ Modernismen zu erliegen, wie sie in Pseudo-Kunst und öffentlichem Leben häufig dominieren – und „authentischer“ Kunst entgegenstehen. Mannigfache Prozesse und Auswüchse, denen die moderne amerikanische Gesellschaft um das Jahr 1900 herum und später



Beginn der
Concord-Sonate
im Manuskript

unterlag, hat Ives besonders in den „Memos“ harscher Kritik unterzogen. In der folgenden Passage ballt sich seine Verärgerung über die „besinnungslose“ Gesellschaft zu diesem Resümee zusammen (Man beachte die fast schon schockierende Relevanz zu unserer Gegenwart): „Verschiedene Faktoren scheinen dazu [zur Verweichlichung] beigetragen zu haben. Der wohl naheliegendste, vielleicht auch schädlichste, ist die Vermarktungsmentalität, die zur Mechanisierung und Automatisierung aller Vorgänge des Geistes und des Lebens führt (und vom Frühstück bis hin zum Tode alles trivialisiert). Amerika um des Geldes willen zu verweichlichen! [...] – die properen Anpasser von heute – [...] die Verfechter des körperlichen Wohlbehagens – die verhätschelten Kleingeister – die behutsamen alten Jungfern, die die Rundfunkanstalten betreuen – die Filme, die ja nichts als große nationale Gehirnwäscher sind – die geisttötenden Boulevardzeitungen mit ihren Schlagzeilen voller Halbwahrheiten und ihren Heldenbildern der populärs-ten Schwachköpfe – die dämlichen Kriecher – die weibischen Schnulzensänger – die Foyer-Unterhaltungsstücke mit all ihren Ohrwürmern [...].“

Solche und ähnliche polemische Zuspitzungen, um nicht zu sagen „Angriffe“ auf eine in weiten Kreisen geistig stagnierende Gesellschaft, lassen sich des Öfteren in den „Memos“ finden und zeugen von Ives' robuster Natur im Umgang mit kultureller Fadenscheinigkeit. Rückbesinnung auf ein kulturelles Erbe, die Pioniertaten vergangener Zeiten u. ä. war also eine zentrale Kraft, um solche Auswüchse zurückzudrängen.

Deshalb kann man zwei Pole nebeneinander stellen, die für das Verständnis Ives'scher Intentionen wesentlich sind: der Wille zur Tradition, als ästhetisches Fundament, und der kritisch-progressive Umgang mit dieser Tradition, um sie für die Gegenwart und Zukunft neu zu erschließen.

Natur, Bewusstsein, Philosophie ... und dahinter die Unendlichkeit

Richtige Kunst war für Charles Ives vor allem substantiell und somit nur die Konsequenz einer im Grunde genommen ununterbrochenen Tradition, die bis in die Gegenwart hineinwirkt. Das beinhaltete für ihn das Festhalten an den (archaischen) Erfahrungswerten vergangener Zeiten gegenüber äußeren, nichteuropäischen Einflüssen von heute. Ives sah das Ergebnis dieser Entwicklung so: „Diese Musik musste vor allem ein Kunstprodukt sein, das so weit wie möglich von körperlichem Wohlbefinden Abstand nahm.“

Der Gehalt dieses „Kunstproduktes“ wird von ihm danach beurteilt, inwieweit es sich den transzendentalistischen Idealen von „Ursprünglichkeit“ und „Natürlichkeit“ annähert.

Transzendentalismus – ein im Detail schwieriges philosophisches Unterfangen, das, von der Naturphilosophie Kants herrührend, wiederum von den amerikanischen Protagonisten dieser Strömung aufgegriffen und modifiziert wurde. Ives porträtiert gewissermaßen diese Protagonisten in seiner bereits erwähnten 2. Klaviersonate „Concord, Mass. 1840“, verweist damit auf den Wirkungskreis der vier Transzendentalisten, die in und um „Concord“ (eine Stadt in Massachusetts) Mitte des 19. Jahrhunderts gewirkt hatten: Ralph Waldo „Emerson“, Nathaniel „Hawthorne“, Bronson „Alcott“ sowie Henry David „Thoreau“. Die vier Sätze der klassischen Klaviersonate werden somit durch Ives' künstlerischen Eingriff realen Erscheinungsformen zugeordnet bzw. anhand der benannten Personen – die übrigens die einzelnen Sätze der Sonate bezeichnen – entsprechend psychologisch beleuchtet bzw. typisiert. Über den Grundgedanken der Sonate schrieb Ives in seinen „Essays before a sonata“ (1910–20) Folgendes: „Das Ganze stellt einen Versuch dar, den Eindruck (einer Person) vom transzendentalistischen Geist wiederzugeben, der im allgemeinen Bewusstsein Concord, Mass. – so, wie es sich vor einem halben Jahrhundert darbot – verbunden ist. Dies geschieht durch großflächige Darstellung von Emerson und Thoreau, eine Skizze der Alcotts und ein Scherzo, welches die leichtere Geistesart wiedergeben soll, die einen Teil der Phantastik bei Hawthorne kennzeichnet. Die Ecksätze wollen nicht programmatische Darstellungen des Lebens oder bestimmter Werke Emersons und Thoreaus, sondern lediglich zusammengesetzte Bilder oder Eindrücke davon sein.“

Und tatsächlich – wer die Sonate hört, wird einer unglaublichen Fülle an Details gewahr, seien es die Klänge selbst oder deren Verknüpfung mit der Absicht, in neue, ja „höhere“ musikalische Ebenen vorzudringen (z.B. Oberton-„Melodien“ verbunden mit Cluster-Akkorden, ausgeführt mit dem Ellbogen). Immer steht das Experimentelle im Dienste einer zumeist transzendentalistischen Reflexion. Ives bedient sich hierbei sogar des (historisch verbürgten) Redestils von Emerson mit dessen undurchschaubaren gedanklichen Abfolge, zugleich jedoch mit demselben „enzyklopädischen“ Anspruch, die der Komponist auch seiner

Sonate zukommen lässt. Ebenso wird die Naturverbundenheit Thoreaus im letzten Satz mit seiner traumhaften Schluss-Sequenz nicht nur hör-, sondern geradezu als „philosophischer Akt“ spürbar.

Ives ging es also vielmehr um die Vermittlung einer geistigen Dimension anhand von realen und für ihn außergewöhnlichen Menschen als um biografische oder naturreale Darstellung. Auch die Unterscheidung zwischen „Substanz“ und „Ausdrucksweise / Stil“ ist für das Verständnis seiner Musik von außerordentlicher Bedeutung und wird in den „Essays“ immer wieder thematisiert. Demnach könne man ein Kunstwerk nach seinem „höheren“ sowie auch „niedrigeren“ Wert beurteilen.

„Höhere“ Werte seien, laut Ives, Realität, Qualität und Geist (= „Substanz“), während Form, Quantität und Stil (= Ausdrucksweise) als „niedrigere“ Werte gelten.

„Substanz als eine Qualität menschlicher Kunst setzt die Existenz einer Überzeugung voraus, welche im spirituellen Bewusstsein geboren, deren Jugend vom moralischen Bewusstsein genährt, und dessen Reife dann als Erzeugnis dieses Wachstums in einem geistigen Bild verkörpert wird.“

Verständlich also, dass einer auf Äußerlichkeiten und Materialismus geeichten Gesellschaft die wahren Hintergründe, der Wesenskern dieser Musik lange Zeit verborgen blieben. Oder – schlimmer noch: missverstanden, missdeutet wurden.

Viele seiner Kompositionen tragen die für die Stilistik Ives so typischen Züge:

Sein Tonsatz ist im wahrsten Sinne des Wortes äußerst vielschichtig; ein „Verlauf“ in klassischer Ausprägung existiert nicht, und doch trägt sich die Musik Schicht um Schicht, Abschnitt um Abschnitt durch die „formlose“ Form. In der 4. Sinfonie beispielsweise (1910–16) – neben der großartigen „Concord“-Sonate das wohl komplexeste Werk Ives' – weichen manche der komponierten Schichten im Hinblick auf Tempo und Metrum so stark voneinander ab, dass zu einer angemessenen Darbietung mehrere Dirigenten erforderlich sind (Man bedenke: 40 Jahre vor Stockhausens „Gruppen“!). Auch seine auffallende Vorliebe, Märsche, Hymnen, Ragtimes ... zu verwenden bzw. in den musikalischen Strom einzuflechten, durchziehen sein ganzes Werk und zeugen von einem Universalanspruch, den Ives dem amerikanischen Erbe zuschrieb. Jene Melodien, etwa aus dem amerikanischen Bürgerkrieg, sind bei ihm jedoch nicht bloßes Zitat oder „Beiwerk“, um damit mangelnde Eingebung o. ä. wettzumachen. Oft werden diese auch nicht in Reinform, also wörtlich zitiert wie z. B. Debussy-Abschnitte bei Bernd Alois Zimmermann. Nein. Bei Ives laufen die Ragtimes irgendwann „aus dem Ruder“ oder werden die Märsche so miteinander verzahnt, dass ihre ironische Brechung unmissverständlich zum Ausdruck kommt. Dabei spielt es keine Rolle, ob und wo die Konturen verschwimmen zwischen dem

„eigenen“ oder „fremden“ Material. Ives ging es um eine „Einheit der Vielheit“, in der einfach „alles“ möglich ist und die ständige Wiederkehr der ewig gleichen Strukturen (wie etwa in der Sonatenhauptsatzform) eher „unnatürlich“ anmutet: *„Die Natur liebt die Analogie und hasst das Wiederholen.“*

Auf andere Klavierwerke bezogen kann man sowohl in der „3-Tage-Sonata“ (1905) als auch den „3 Viertelton-Stücken für 2 Klaviere“ (1923/24) ganz neue Klangeigenschaften entdecken. Während man in der auf drei Seiten angelegten Miniatur-Sonate wiederum mit mehreren harmonischen Ebenen konfrontiert ist – es lassen sich mehrere Zwölftonreihen nachweisen und ein abruptes Ende in C-Dur(!) – sind die beiden Parts in den „3 Viertelton-Stücken“ so raffiniert miteinander kombiniert, dass man als Hörer den Ein-



Blüthner Konzertflügel Modell 1 (280cm)

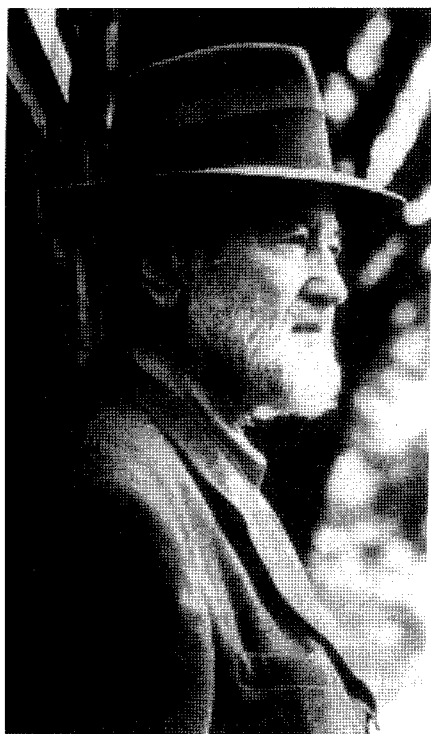


Tel.: +49-34297-7513
Fax.: +49-34297-75150
e-mail: info@bluethner.de
www.bluethner.com

Blüthner - der Lyriker unter den Konzertinstrumenten. Mit perlendem Sopran und kraftvollen Bässen, dem singenden Ton eines Violoncellos gleichend, vermag er bei kraftvollen Interpretationen und beim zartesten Pianissimo zu begeistern.

druck gewinnt, der Klavierton „verschmiere“ an bestimmten Stellen. (Und das bei einem im Grunde so statischen Instrument wie dem Klavier.)

Neben einer Anzahl von Violinsonaten, Streichquartetten, Liedern (1888–1921), die eine bunte Mischung alter und neuer Stile repräsentieren, zeigen gerade die 4 Sinfonien und die Klavierwerke Ives' Facettenreichtum seiner musikalischen Rhetorik(en). Kammermusikalisch wären noch ein Klaviertrio (1904–11) und mehrere Einzelsätze für Klavierquintett (1913 abgeschlossen) anzufügen, darüber hinaus einige „Studies“ sowie die der „Concord“-Sonate vorausgehende 1. Klaviersonate (1902–09). Ein Werk, das lange Zeit zu Unrecht von der Kritik wie auch von verschiedenen Interpreten verkannt und teilweise ignoriert wurde, welches aber in der Behandlung des Klaviersatzes als bedeutende Vorstufe zur 2. Sonate gesehen werden muss. Die Vieldeutigkeit des Notentextes sowie ihre großformale Anlage machen die auf



fünf Sätze überspannende Konzeption schwer in ihrer Realisierung, zumal – neben den außerordentlichen technischen Schwierigkeiten – der transzendente Bezug nicht so offen zu Tage tritt wie bei der „Concord“-Sonate.

Beide Sonaten (und natürlich auch jene gigantische 4. Sinfonie) sind in Textur und Umfang wahre „Kolosse“ (beide dauern jeweils ca. 40 Minuten), lassen gerade bei einem Komponisten wie Ives Musik „... als ein Vehikel“ erkennen, „das der utopischen Vorstellung der Universalsprache nahe kommt, da sie ein jedermann zugängliches Symbol-System sei.“ (Otto Kolleritsch)

Ives selbst glaubte in diesem Zusammenhang, „... dass die Zeit kommen wird [...], da sie [die Musik] ungeahnte Möglichkeiten entwickelt und zu einer Sprache wird, die so transzendent ist, dass ihre Höhen und Tiefen der ganzen Menschheit gemeinsam sein werden“.

Leider war es ihm nicht vergönnt, eine solch universelle Entwicklung als „anthroposophisches Prinzip“ in einem Werk zu vollenden. Es existieren lediglich Skizzen zur „Universe“-Symphony (1910–16) und ein ausgearbeitetes Vorspiel, desweiteren Entwürfe und Ideen, worin er sich stärker denn je der Metaphysik zuwandte und dem Transzendentalismus dadurch eine noch subjektivere Prägung verlieh.

Der körperliche Zusammenbruch blieb bei derartiger Mehrfachbelastung nicht aus: 1918 erlitt Ives einen schweren Herzinfarkt, von dem er sich nie mehr so richtig erholen sollte; die Folge seiner jahrelangen Parallelexistenz als erfolgreicher Geschäftsmann und äußerst produktiver Komponist.

Kann man sich, abschließend, einen zu jener Zeit „radikaleren“ Komponisten in Erinnerung rufen? Wohl schwer. Ein „offeneres“ Werk (im Sinne von unabgeschlossen und trotzdem ständig weiterführend ...)? Ich glaube auch hier: wohl kaum! In seiner schwer zu erfassenden Vielgestaltigkeit, die dem Fantasiereichtum seines Autors sowie seiner (philosophischen) Gedankenwelt entsprach, bietet es doch ein radikales Bild einer Musik, die weit über den Schönheitsbegriff der damaligen Zeit und Gesellschaft hinausging.

Werkauswahl

(unter besonderer Berücksichtigung des Klaviers bzw. Bedeutung innerhalb des Œuvres):

1. Klaviersonate
- „2. Klaviersonate Concord, Mass. 1840–60“
- „Three-page-sonata“
- „Three quarter-tone pieces for 2 pianos“
4. Sinfonie
- „Three places in New England“

Lesenswerte Literatur:

Ausgewählte Texte

hrsg. von Werner Bärtschi
Atlantis Musikbuch-Verlag
Zürich 1985
ISBN 3-254-00118-4

(beinhaltet die „Essays before a sonata“, „Memos“ u.a. in deutscher Übersetzung)

