

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 34 (1991)

Artikel: "The art of speaking extravagantly" : eine vergleichende Studie der
"Concord sonata" und der "Essays before a Sonata" von Charles Ives

Autor: Meyer, Felix

Kapitel: 4: Ives' Zitierpraxis

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858830>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

4. Ives' Zitierpraxis

Von allen Einzelaspekten der Ivesschen Musik ist die Zitiertechnik wohl derjenige, der in der bisherigen Literatur am meisten Beachtung gefunden hat. War es zunächst einmal nötig, das zitierte Material möglichst genau zu identifizieren - eine Aufgabe, die zwar noch keineswegs abgeschlossen ist, zu deren Lösung aber etwa John Kirkpatrick¹ in den späten fünfziger und Clayton Wilson Henderson² in den sechziger Jahren wesentliche Beiträge geleistet haben -, so standen sich bei dessen Interpretation schon bald sehr unterschiedliche Meinungen gegenüber. Kurt Stone beispielsweise fand in seiner Besprechung der 4.Sinfonie, Ives' Zitate seien grundsätzlich austauschbar und besäßen keinerlei musikalische und nur eine sehr vage inhaltlich-assoziative Bedeutung³. Sidney Robinson Charles⁴ und Dennis Marshall⁵ betonten demgegenüber anhand von Werken wie der 2.Sinfonie, der Violinsonaten und der 1.Klaviersonate gerade die sorgfältige motivisch-thematische Auswahl und die dem Klischee der "Collage" widersprechende, gezielte formale Verwendung der Zitate - ein Aspekt, der, wie sich noch mehrfach bestätigen wird, auch für die *Concord Sonata* Gültigkeit beanspruchen darf. Stuart Feder wiederum legte im Hinblick auf *Decoration Day* (aus den *New England Holidays*) vor allem auf die Spezifität des außermusikalischen Gehalts der Zitate Wert⁶, und Christopher Ballantine berücksichtigte zwar sowohl musikalische als auch außermusikalische Aspekte von Ives' Zitaten, ging aber immer noch, wie alle genannten Autoren, vom engen Verständnis des Zitats als einer eindeutig abgrenzbaren melodischen Entlehnung aus⁷. Erst J. Peter Burkholder hat in jüngster Zeit den Weg zu einem differenzierteren Bild von Ives' Zitierpraxis gewiesen, indem er zwischen dem Zitat als umfassendem Oberbegriff für Entlehnungen verschiedenster Art und dem Zitieren als spezifischer Technik unterscheidet, die einen ganz bestimmten Platz innerhalb eines größeren Spektrums möglicher "Entlehnungsverfahren" ein-

1) Kirkpatrick, *Catalogue* S.264-266.

2) Henderson, a.a.O. S.207-217.

3) Kurt Stone, "Ives's Fourth Symphony: A Review", in: *The Musical Quarterly* 52/1 (January 1966), S.1-16.

4) Sydney Robinson Charles, "The Use of Borrowed Material in Ives' Second Symphony", in: *Music Review* 28/2 (May 1967), S.102-111.

5) Dennis Marshall, "Charles Ives' Quotations: Manner or Substance?", in: *Perspectives of New Music* 6/2 (Spring-Summer 1968), S.45-56.

6) Stuart Feder, "Decoration Day: A Boyhood Memory of Charles Ives", in: *The Musical Quarterly* 66/2 (April 1980) (im folgenden zitiert als Feder, "Decoration Day"), S.234-261.

7) Christopher Ballantine, "Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music", in: *The Musical Quarterly* 65/2 (April 1979), S.167-184.

nimmt¹. Er unterscheidet dabei zwischen den folgenden Möglichkeiten: 1. "modelling", d.h. die Anlehnung an die Gesamtstruktur eines bestimmten Werks, 2. "paraphrasing", d.h. die Anlehnung an strukturell bedeutsames melodisches Material eines bestimmten Werks, 3. "cumulative setting", d.h. das allmähliche Herausarbeiten einer zuerst nur vage anklingenden, dann aber immer deutlicher präsentierten Entlehnung, 4. "quoting", d.h. das Zitieren im engeren Sinne einer kürzeren, klar erkennbaren Entlehnung, und 5. "quodlibet", d.h. die Kombination zweier oder mehrerer entlehnter Motive oder Themen in der Gleichzeitigkeit. Dadurch, daß er das Zitat im engeren Sinne nicht als Besonderheit, sondern als spezielle Ausprägung einer umfassenden künstlerischen Praxis begreift, erweist sich dieser Ansatz gerade für ein Werk wie die *Concord Sonata*, in der das Zitieren im engeren Sinne eine geringere Rolle spielt als in einigen anderen Werken von Ives, als fruchtbar. Auch wenn Burkholders Klassifizierung vom systematischen Standpunkt aus anfechtbar ist - "cumulative setting" bezeichnet im Gegensatz zu den anderen vier Verfahren keine "lokale" Behandlung von zitiertem Material, sondern einen Formablauf -, und auch wenn seine Kategorien "modelling" nur in sehr allgemeinem Sinne (nämlich auf der Ebene der Materialübernahme aus früheren Werken) und "quodlibet" praktisch gar nicht relevant sind für die *Concord Sonata*, soll sie in ihrer allgemeinen Stoßrichtung daher den folgenden Überlegungen zugrunde gelegt werden. Allerdings wird es dabei nötig sein, sowohl den Begriff des Zitats im engeren Sinne noch weiter einzugrenzen als auch denjenigen des Zitats im allgemeineren Sinne noch weiter auszudehnen, als dies Burkholder tut, und zudem sollen seine vorwiegend an der technischen Verfahrensweise orientierten Erwägungen durch einige inhaltliche Gesichtspunkte ergänzt werden. Im übrigen sei hier Ives' musikalisches Zitieren in einen möglichst direkten Bezug zu seiner (besonders offenkundigen) sprachlichen Zitierpraxis gesetzt, so daß die *Essays* für einmal nicht gesondert, sondern in unmittelbarer Verbindung mit der Musik behandelt werden sollen.

Zunächst sei eine Übersicht über diejenigen Elemente der *Concord Sonata* und der *Essays* gegeben, die man - im üblichen Sinne einer bewußten, kürzeren musikalischen bzw. textlichen Entlehnung² - als Zitate betrachten kann. Gemäß dem vorangegange-

1) J. Peter Burkholder, *The Evolution of Charles Ives's Music: Aesthetics, Quotation, Technique*, Diss. University of Chicago 1983, S.213-460.

2) Zur Definition des musikalischen bzw. textlichen Zitats vgl. etwa Günther von Noé, *Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor: Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien/München: Doblinger 1985, S.51-53, und *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Claus Träger, Leipzig: Bibliographisches Institut 1986, S.583.

nen Kapitel handelt es sich dabei im Falle der *Concord Sonata* um die folgenden melodischen Elemente:

	Motiv/Thema	Zitatquelle
Zyklische Elemente:	Beethoven-Motiv	Anfangsmotiv aus Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie
	"Kirchenhymnenfortsetzung"	<i>Martyn</i> von Simeon Butler Marsh/ <i>Missionary Chant</i> von Charles Christopher Zeuner/ <i>Crusader's Hymn</i> (?)
Hawthorne:	H1	<i>The Red, White and Blue</i> von David T. Shaw
	H2	"Country Band" March von Ives
	B-A-C-H	Johann Sebastian Bach
The Alcotts:	A1	"Scotch song" (?)
	A2	Brautchor aus Richard Wagners <i>Lohengrin</i>
	A3	<i>Stop That Knocking at My Door</i> von A.F. Winnemore (?)
Thoreau:	T3	<i>Massa's in de Cold Ground</i> von Stephen Foster/ <i>Consolator</i> von Samuel Webbe (?)

(Diesen Zitaten sind womöglich noch weitere hinzuzufügen¹, die hier jedoch nicht berücksichtigt werden können, da sie bisher noch nicht als solche identifiziert worden sind).

In den *Essays* kommen Zitate demgegenüber weit häufiger, nämlich auf praktisch jeder Seite vor, so daß auf eine umfassende Auflistung der Zitatquellen verzichtet werden muß und nur die wichtigsten Persönlichkeiten genannt seien, an die sich Ives anlehnt. Außer den vier Transzendentalisten, deren zitierte Meinungen aufgrund ihrer Omnipräsenz keines Belegs bedürfen, handelt es sich dabei vor allem um die folgenden Autoren:

1) Vgl. oben S.90-91 und 95.

- "Prologue": Herbert Spencer (S.3-4), Henry Sturt (S.4-5 und 7-8), Leo Tolstoi (S.5);
- "Emerson": Voltaire (?, S.11), Michelangelo (S.13), John Ruskin (S.14-15, 23 und 28-29), William Ellery Channing (S.18), Charles Kingsley (S.20), Thomas Carlyle (S.22 und 31), Henry Augustin Beers (S.25-26), Geoffrey Scott (S.26), Frederick William Faber (S.30), Oliver Wendell Holmes (S.32), Augustine Birrell (S.32-33), Blaise Pascal (S.34), Friedrich Schelling (S.35);
- "Hawthorne": William Hazlitt (S.41), August Emile Faguet (S.41);
- "The Alcotts": Sam Staples (S.45), Edward Waldo Emerson (S.46);
- "Thoreau": Herbert Spencer (S.52), Henry James (S.52), Veden (S.53), John Burroughs (S.54), Mark Van Doren (S.57), Bibel (S.60), Tibull (S.61), Edward Waldo Emerson (S.64), Robert Louis Stevenson (S.64-65); und
- "Epilogue": William Cullen Bryant (S.71), John Keats (S.72), Auguste Emile Faguet (S.74), Henry Sturt (S.75 und 81), Horace Bushnell (S.76), François Roussel-Despierres (S.77), Friedrich Hegel (S.81), John Cornelius Griggs (S.81), John Alden Carpenter (S.83), Ludwig van Beethoven (S.86), Daniel Gregory Mason (S.87 und 94-95), Gabriele d'Annunzio (S.87), Max Reger (S.88), Henry Dwight Sedgwick (S.93), H.K. Morderwell (S.94), Sidney Lanier (S.95-96), Juvenal (S.97), Ernst Friedrich Richter/Horatio Parker (S.99)¹.

Daß die Liste der zitierten Autoren im Falle der *Essays* wesentlich länger ausfällt als im Falle der *Concord Sonata*, hängt damit zusammen, daß die *Essays* im Gegensatz zur Sonate keine Zitatwiederholungen aufweisen, daß sich in ihnen also kein exaktes Pendant zu den zyklischen oder solch mehrfach wiederholten musikalischen Zitaten wie etwa T3 findet. Hier macht sich wiederum ein prinzipieller Unterschied zwischen dem Medium des Prosatexts und demjenigen des musikalischen Werks bemerkbar: Da sich die Sprache sehr viel linearer als die Musik entfaltet, kann sie nur in relativ geringem Maß ein einzelnes strukturelles Teilmoment - wie es die Melodik in der Musik darstellt - wiederholen, ohne in bloße Repetitivität zu verfallen. Trotzdem ist über das Faktum des häufigen Zitatgebrauchs hinaus eine enge verfahrensmäßige und funktio-

1) Eine weitgehende Identifizierung der Zitatquellen hat Howard Boatwright in seiner Ausgabe der *Essays* vorgenommen; einige Ergänzungen dazu finden sich zudem in der deutschen Übersetzung durch den Verf., vgl. Charles Ives, *Ausgewählte Texte*, hrsg. von Werner Bärtschi, Zürich: Atlantis 1985, S.27-131.

nelle Analogie zwischen Ives' musikalischer und seiner sprachlichen Zitierpraxis zu beobachten, und dies auf mehreren Ebenen.

Erstens umfaßt das zitierte Material ein ungewöhnlich breites historisches, geographisch-kulturelles und soziales Spektrum. Historisch gesehen erstrecken sich die Zitate in der *Concord Sonata*, sieht man vom Sonderfall des B-A-C-H-Motivs ab, von der 1792 entstandenen Kirchenhymne *Consolator* von Samuel Webbe bis zu Ives' eigenem "*Country Band*" *March* aus dem Jahre 1903. Die *Essays* hingegen berufen sich auf eine Reihe von Autoren, die von den Veden des 2.-1. vorchristlichen Jahrtausends über Tibull (ca. 60-19 v.Chr.) und Juvenal (ca. 50 - ca. 130 n.Chr.) bis zu Ives' Zeitgenossen Daniel Gregory Mason (nämlich zu dessen *Contemporary Composers* von 1918) reicht. Diese Reihe verkürzt sich allerdings entscheidend, wenn man bedenkt, daß es sich bei allen Zitaten älterer Autoren (neben den genannten auch etwa Michelangelo, Pascal und Voltaire) um Zitate innerhalb von Zitaten der Transzendentalisten handelt: Auch in den *Essays* stammen die Zitate "ersten Grades" also, wie in der Sonate, vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert. (Diese Beobachtung wird nicht zuletzt auch durch Harmony Ives' Liste der Lektüre ihres Mannes zur Zeit der Verfassung der *Essays* bestätigt¹.) Geographisch-kulturell wiederum ist das Zitatmaterial der *Concord Sonata* sowohl (nämlich etwa mit Beethoven und Wagner) der deutschen als auch (beispielsweise mit den Kirchenhymnen) der amerikanischen Musiktradition entnommen, während sich der Bogen in den *Essays* noch weiter spannt und, läßt man die Zitate "zweiten Grades" unberücksichtigt, außer Deutschland und Amerika auch beispielsweise Frankreich (Faguet, Roussel-Despierres), Italien (d'Annunzio), England (Hazlitt, Ruskin, Spencer) und Rußland (Tolstoi) umfaßt. Und schließlich ist das Spektrum an Zitatquellen auch in sozialer Hinsicht sehr umfassend: In der *Concord Sonata* finden sich sowohl Entlehnungen aus der (europäischen) Kunstmusik als auch aus der (amerikanischen) mittelständischen Tradition (Stephen Foster) und aus dem Volksgut (etwa im Falle der Kirchenhymnen), und in den *Essays* stehen beispielsweise Aussagen von Philosophen (etwa Schelling) oder von Literaturkritikern (etwa Van Doren oder Beers) gleichberechtigt neben solchen des Concorder Sheriffs Sam Staples.

Zweitens - und dies ist wohl das wesentlichste Merkmal von Ives' Zitierpraxis - zeichnen sich die Zitate in der *Concord Sonata* und in den *Essays* durch einen sehr variablen Grad an "Explizitheit" aus, d.h. das Spektrum des Zitierens reicht von praktisch "originalgetreuen" Übernahmen bis hin zu bloß umrißhaften, mehr oder weniger vagen Anklängen. Als Zitate im engsten Sinne sind in der *Concord Sonata* zunächst einmal

1) Vgl. Burkholder, *The Ideas* S.111.

jene Entlehnungen anzusehen, bei denen einerseits eine eindeutige Zitatquelle vorliegt und andererseits alle ihre wesentlichen Komponenten, und nur sie, wiedererscheinen. Gemeint sind also etwa *Martyn* in der auf S.33, 1.-2.System und S.34, 2.-4.System von *Hawthorne* erscheinenden Gestalt, der "*Country Band*" *March* (auf S.35, 1.-4.System von *Hawthorne*), und, mit Ausnahme des veränderten vierten Tons, das *Missionary Chant*-Zitat auf S.53, 1.System von *The Alcotts*. In all diesen Fällen übernimmt Ives nämlich nicht nur die Horizontale (die Melodik, Rhythmik und das ungefähre Tempo), sondern auch die Vertikale (die Harmonik) der Zitatquelle, und nirgends fügt er dem zitierten Material etwas wesentlich Neues hinzu. (Abgesehen wird hier allerdings von der jeweiligen tonartlichen Fixierung und, beim *Missionary Chant*-Zitat, von der bereits besprochenen metrischen Mehrdeutigkeit, wie sie für Ives' Motiv- und Themenbehandlung insgesamt typisch ist.) Bereits etwas weiter gefaßt ist der Begriff des Zitats sodann beim Beethoven-Motiv, dessen charakteristische Merkmale (Repetitionstöne, große bzw. kleine Terz und längerer Zielton) zwar auch bei Ives erscheinen, das aber, da im Original rein horizontal (motivisch) bestimmt, in der *Concord Sonata* in eine vertikale (harmonische) Dimension eingebettet ist, die nur zum Teil (etwa in der c-Moll-Harmonisierung auf S.55, 1.System von *The Alcotts*) seine implizite Harmonik zum Tragen bringt, häufiger jedoch unabhängig vom Zitatmaterial existiert. Nochmals anders geartet ist das Verhältnis von Zitat und Zitatquelle schließlich etwa im Falle von H1 und T3: In der Form, in der diese beiden Zitate auf S.44, 3.-4.System von *Hawthorne* und auf S.62, 1.-2.System, S.65, 3.System und S.68, 3.System von *Thoreau* erscheinen, entsprechen sie nur der Horizontalen des Originals, während dessen Vertikale einer harmonisch freien (allerdings bei den Wiederholungen von T3 weitgehend gleichbleibenden) Gestaltung weicht. Dieser Begriff des Zitats im Sinne einer rein horizontalen Entlehnung, die in Burkholders Klassifizierung dem Zitieren im engeren Sinne, d.h. dem "quoting" entspricht, läßt sich nun mühelos auf das sprachliche Zitieren übertragen, das naturgemäß ebenfalls rein horizontal bestimmt ist. Beispiele für solch wörtliche Zitate finden sich in den *Essays* denn auch in großer Zahl; allerdings muß die obige Liste dabei um einiges verkürzt werden, denn längst nicht immer zitiert Ives so exakt wie etwa, um nur ein paar längere Beispiele zu nennen, auf S.7 (Zitat aus "Art and Personality" von Henry Sturt), auf S.15 (Zitat aus "Modern Painters, 2" von John Ruskin) oder auf S.46 (Zitat aus *Henry Thoreau* von Emersons Sohn Edward Waldo Emerson [1844-1930]).

Recht häufig greift Ives nämlich in den *Essays* dergestalt in einen zitierten Satz oder in eine zitierte Passage ein, daß er entweder einzelne Bestandteile hervorhebt (so etwa beim Lanier-Zitat auf S.96) oder daß er zum Teil signifikante Auslassungen vornimmt

(so etwa im Falle der Zitate von Thoreau auf S.5 oder von Channing auf S.18, sowie, besonders markant, im Falle des Hegel-Zitats auf S.81, das dadurch eine ganz andere Gewichtung erfährt¹⁾ - für welches ersteres Verfahren durchaus auch ein musikalisches Analogon zu finden ist (beispielsweise die häufige Akzentuierung des Beethoven-Zitats), welches letzteres (die Auslassung) aber zumal im Falle der *Concord Sonata* ohne musikalische Parallele bleibt, da Ives fast ausschließlich sehr kurze Bruchstücke zitiert und sich daher nicht genötigt sieht, die Zitatquelle zu "straffen". Andererseits greift Ives sehr wohl auch in der *Concord Sonata* in das Zitatmaterial ein, dann nämlich, wenn er beispielsweise - und hier beginnt der Bereich des Zitats im weiteren Sinne - das entlehnte Material melodisch und rhythmisch verändert. Diese Form des Zitierens, die in Burkholders Klassifizierung dem "paraphrasing", also der Paraphrase oder Umschreibung entspricht, läßt sich nicht nur in der vorhaltartigen Umspielung von *Martyn* (also der typischsten Form der "Kirchenhymnenfortsetzung") oder in denjenigen Modifizierungen des Beethoven-Motivs beobachten, die ein anderes Intervall als die große oder kleine Terz umspannen, sondern auch etwa in all jenen Erscheinungsformen von H1, die nur dem allgemeinen Duktus (also vor allem dem punktierten Rhythmus, der aufsteigenden Quart und dem zweimaligen Sekundschritt), nicht aber der genauen Originalgestalt des Beginns von *The Red, White and Blue* folgen. Als sprachliche Parallelerscheinung in den *Essays* kommen hier solche Beispiele wie die Emerson- und die Carlyle-Zitate auf S.31, das Thoreau-Zitat auf S.61 und das zweite Mason-Zitat auf S.95 in Betracht, wo zwar überall der Sinn des Originals (allerdings z.T. mit kleineren Auslassungen), nirgends aber der exakte Wortlaut beibehalten wird. Wenn etwa im genannten Thoreau-Zitat, um nur ein besonders kurzes Beispiel zu nennen, "love virtue, and the people will be virtuous"²⁾ zu "have virtue ..." ³⁾ geändert oder wenn die genannte Passage aus Carlyles *Sartor Resartus* syntaktisch stellenweise völlig umgeformt wird, so bleibt dadurch die originale Bedeutung nämlich zwar mehr oder weniger unangetastet, gleichzeitig wird aber deutlich, wie sehr es Ives um eine Aneignung, nicht um eine bloße Reproduktion des Originals geht und wie breit (nämlich von einzelnen Wortänderungen bis hin zu gänzlichen Neuformulierungen reichend) das Spektrum dieser Aneignung bei ihm sein kann. (Daß im Thoreau-Zitat die genannte Wortänderung nur auf einen Lesefehler im Manuskript zurückgehen mag, wie dies auch bei einzelnen anderen Wörtern der Fall ist, ändert an diesem Prinzip nichts.)

1) Vgl. Elliott Carter, a.a.O. S.6.

2) Thoreau, *Writings* 2 (Walden), S.191.

3) *Essays* S.61.

Nochmals weiter gefaßt ist der Begriff des Zitats in jenen Fällen, in denen keine eindeutige Zitatquelle vorliegt. Dabei können einerseits mehrere Zitatquellen zu einem einzigen Zitatkomplex verschmelzen, wie dies in der *Concord Sonata* etwa bei der Fortsetzung des Beethoven-Motivs auf S.6, 2.-3.System von *Emerson* der Fall ist, oder es kann unter Umständen gar nicht eindeutig feststellbar sein, aus welcher Vorlage Ives zitiert, da - wie etwa bei der "Kirchenhymnenfortsetzung" des Beethoven-Motivs (und evtl. auch bei T3) - mehrere Zitatquellen in Frage kommen. (Solche Fälle sind in den *Essays* nicht vorhanden, da die Sprache aufgrund ihres im Vergleich zum musikalischen "Tonvorrat" größeren "Wortvorrats" stärker determiniert ist und Zitate deshalb genauer bestimmbar sind.) Andererseits nähern sich solche Zitate bereits jenen fraglichen Zitaten an, wie sie für die *Concord Sonata* im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurden und wie sie in den *Essays* dort zu beobachten sind, wo Ives zwar einen Satz oder eine Passage in Anführungszeichen setzt und manchmal sogar einen bestimmten Autor angibt, eine eindeutige Zitatquelle aber dennoch unauffindbar ist. (Beispiele hierfür sind etwa die Voltaire bzw. Roussel-Despierres zugeschriebenen Zitate auf S.11 bzw. S.77, oder die möglicherweise von Emerson stammenden Verse auf S.20-21.) Einiges davon dürfte mit der Zeit durchaus noch zu identifizieren sein, in manchen Fällen kann man aber hier ohne weiteres von "Quasi-Zitaten" sprechen, denen in der *Concord Sonata* etwa die melodischen Fragmente auf S.46, 2.-3.System von *Hawthorne* und auf S.64, 2.-3.System von *Thoreau*, in den *Essays* hingegen auch all jene Textelemente zuzurechnen wären, bei denen Ives die Meinung eines bestimmten Autors nicht zitiert, sondern nur frei nachempfunden - wie etwa (in direkter Rede) in der "fiktiven" Fortsetzung des realen Emerson-Zitats auf S.28 ("This wouldn't have befallen you ...") oder (in indirekter Rede) im folgenden Beispiel aus "Thoreau": "Thoreau might observe that ..." ¹. Zumal dort, wo auch bei solchen "Quasi-Zitaten" die üblichen textlichen Mittel des "realen" Zitats (Angabe des zitierten Autors und direkte Rede in Anführungszeichen) verwendet werden, kann dabei denn auch einige Verwirrung um die Autorschaft einer bestimmten Stelle entstehen, denn nur selten macht Ives sein Verfahren so transparent wie etwa im folgenden Beispiel aus "Thoreau": "An obstinate elusiveness, almost a 'contrary cussedness' - as if he [d.h. Thoreau] would say (*which he didn't*): 'If a truth ...'" ² (Hervorhebung vom Verf.).

Nahtlos fügt sich an diese Kategorie des Zitats schließlich noch das reine Stilzitat an, bei dem keine konkrete Zitatquelle vorliegt, sondern nur einige spezifische Charakteristika eines bestimmten musikalischen bzw. sprachlichen Stils imitiert werden. In der

1) *Essays* S.60.

2) Ebd. S.65.

Concord Sonata wären als solche Stilzitate etwa die Ragtime-Passagen in *Hawthorne* und in *Thoreau* anzusehen, wie sie sich beispielsweise auf S.22, 3.System - S.24, 4.System, auf S.37, 1.System - S.42, 2.System, auf S.60, 3.System oder auf S.61, 1. und 3.-4.System finden. Diese weisen zwar weder das übliche 2/4-Metrum noch die tonale Orientierung des klassischen Ragtime auf, deuten aber mit ihren regelmäßigen (und gelegentlich, wie etwa auf S.39, 1.System oder auf S.40, 1.-4.System dem typischen, akkordisch geprägten Rag-Baßmuster folgenden) Figuren in der linken Hand und mit ihren Synkopen und Überbindungen in der rechten auf genau jenes "throwing the accent on the off-beat and holding over" und die "shifts and lilting accents"¹ hin, die Ives als charakteristisch für dieses musikalische Vorbild empfunden hat. Eher am Jazz orientiert sind demgegenüber solche Passagen wie diejenigen auf S.26, 2.-3.System oder auf S.51, 3.-5.System von *Hawthorne*, die zumindest ein zentrales Charakteristikum dieses Stils, nämlich die sich im schnellsten Tempo fast zwangsläufig zu Triolen verschleifenden Punktierungen aufgreifen. Auch hier handelt es sich also um eine Art Stilzitat, und dasselbe läßt sich auch etwa von der aufsteigenden, zumeist im 4/4-Takt stehenden Figur sagen, die dem "*Country Band*" March-Zitat in *Hawthorne* vorangestellt ist; diese Figur, die nach der Ragtime-Einlage (S.35-36, 4.-5./1.-2.System) wiederholt wird und die mit ihrem punktierten Rhythmus und ihrem aufsteigenden Duktus auf typische Eigenschaften von Marschvorspielen anspielt, endet zudem sogar in einer deutlichen Imitation eines "roll-off", also jenes charakteristischen Signals, mit welchem in der Marschmusik das Schlagwerk den Einsatz zum Hauptthema gibt² (S.36, 4.System). (Bei Ives folgt auf diese Stelle, an der "A Drum Corps gets the best of the Band - for a moment"³, allerdings antiklimaktisch nur noch ein fernes Echo der bereits erwähnten "Auftaktfigur" [S.36-37, 4./1.System].) Und falls es sich beim "Scotch song" (A1) nicht um ein konkretes Zitat, sondern um eine von Ives frei erfundene Melodie handeln sollte, wäre schließlich auch darin ein Stilzitat zu erkennen - eines nämlich, das mit seiner Aufteilung in Melodie und Begleitung und seiner schlichten Harmonik und Melodik (einschließlich der leicht sentimental anmutenden Alteration von B zu H im zweiten Takt seines zweiten Erscheinens und des gefühlsbetonten Sextfalls zum dritten Takt hin) auf die Gattung des damals populären "parlour song" hinweist. In den *Essays* findet sich auch dazu eine genaue Entsprechung: Wenn Ives etwa die Meinung bestimmter "fiktiver" Autoren wiedergibt, wie etwa (in direkter Rede) diejenige einer

1) *Memos* S.57.

2) Vgl. Jonathan Elkus, *Charles Ives and the American Band Tradition: A Centennial Tribute* (American Arts Pamphlet 4), Exeter: University of Exeter, American Arts Documentation Centre 1974, S.22.

3) Anmerkung im unpaginierten Anhang der Zweitausgabe der *Concord Sonata*.

"working woman" in "Emerson" ("I love to go to hear Emerson ..." ¹) oder (in indirekter Rede) diejenige eines unspezifizierten Geigers im "Epilogue" ("Some fiddler was once honest or brave enough, or perhaps ignorant enough, to say that ..." ²), so imitiert er zwar nicht stilistisch, sondern nur sinngemäß eine ihm fremde Person; wenn er aber beispielsweise im "Epilogue" einen Politiker nachahmt ("First, last, and forever I am for the people. I am against all bosses. I have no sympathy for politicians. I am for strict economy, liberal improvements, and justice! I am also for the - Ten Commandments" ³), so übernimmt er mit dem kurzen, einfachen Satzbau, dem Ausrufezeichen, der Pause kurz vor Schluß und einer Allerweltsfloskel wie "first, last, and forever" auch ganz spezifische stilistische Merkmale einer bestimmten Art des Redens, und er läßt diesen Stilzitate kurz danach, in fast unnötiger Deutlichkeit, sogar noch eine eigene negative Interpretation in Form von Klammerzusätzen folgen: "First and last and forever I am for the people ('s votes). I'm against all bosses (against me). I have no sympathy for (rival) politicians,' etc., etc." ⁴. Derartige Wiedergaben von Meinungen "fiktiver" Autoren sind, wie die folgende Auflistung zeigt, in den *Essays* außerordentlich zahlreich; auch wenn viele von ihnen (nämlich diejenigen, die sich der indirekten Rede bedienen) nicht die spezifische Redensweise, sondern nur die Gedankengänge einer bestimmten Person enthalten, seien sie dennoch dem Begriff des "Stilzitats" unterstellt - das sich hier allerdings, gemäß der starken inhaltlichen Bindung der Sprache, auch auf den Denk-, nicht nur auf den Sprachstil bezieht:

"Prologue":	"a critic" (S.6), "the same composer" (S.6), "the artist" (S.6), "the man in the front row" (S.6);
"Emerson":	"it is occasionally said ..." (S.16), "a rather remarkable-minded boy" (S.19), "the rebel of the twentieth century" (S.19), "some" (S.22), "class-room excuses" (S.22), "the infidel" (S.23), "many" (S.23), "reformers" (S.23-24), "one" (S.24) "cataloguers" (S.24-25), "the same well-bound school teacher who told the boys ..." (S.25), "a working woman" (S.35);
"The Alcotts":	"it is said ..." (S.46);
"Thoreau":	"Thoreau has been criticised ..." (S.56), "someone" (S.57), "some" (S.58), "the speculating parson who takes a good salary ..." (S.59-60), "a schoolteacher in English literature" (S.63), "a statement made in a school history" (S.64), "some

1) *Essays* S.35.

2) Ebd. S.84.

3) Ebd. S.90.

4) Ebd. S.90-91.

near-satirists" (S.64), "it has been said ..." (S.66), "an old yellow-papered composition of school-boy days" (S.66); und

"Epilogue":

"the composer" (S.70), "some" (S.72), "a man" (S.72), "his music-teacher (and father)" (S.72), "that same boy at twenty-five" (S.72), "[a] middle-aged [man]" (S.72-73), "a matter ... of common impression or general opinion" (S.74), "those serious writers of humorous essays" (S.76), "a concertmaster" (S.84), "some fiddler" (S.84), "another man" (S.84-85), "the Jesuit priest" (S.85), "Mr. Bossitt" (S.85), "it is told ..." (S.87), "a newspaper music column" (S.88), "an American violonist" (S.88), "the man who is ever asking this question" (S.88), "the same man who is ever asking about the most musical nation" (S.89), "the discoverer" (S.89), "the world" (S.89), "the country" (S.89), "the discovered-one" (S.90-91), "the Byronic fallacy" (S.91), "a poet or a whistler" (S.91-92) "some" (S.99).

Letztlich kann man aber sogar noch über diese Kategorie des Zitats hinausgehen und auch Ives' Umgang mit verschiedenen musikalischen bzw. sprachlichen Idiomen überhaupt dem Begriff des Stilzitats im weitesten Sinne zuordnen. Hier handelt es sich zwar nicht um "Stile", die auf bestimmte Gattungen, Werke oder Autoren verweisen, sondern nur um stilistische Charakteristika, die durchaus innerhalb einer einzigen WerkGattung oder innerhalb eines einzigen Werks vorkommen können. Da Ives aber ständig mit der Gegenüberstellung solch unterschiedlicher Idiome spielt, reiht sich auch diese Eigenart seines Werks zwanglos an die genannten Ausprägungen des Zitats an - eine Eigenart, die sich in der *Concord Sonata* nicht nur im Detail (wie dies etwa Lawrence Starr in seiner Unterscheidung fünf verschiedener Satztypen in *The Alcotts* getan hat¹), sondern auch in der großformalen Anlage des Werks (etwa im Gegensatz zwischen dem insgesamt funktional-tonal und homophon orientierten "Gesamtsatz" von *The Alcotts* und der polyphonen Vielstimmigkeit von *Emerson*) zeigen läßt und die, in Form von stilistischen Anlehnungen ohne jeden Bezug auf irgendeinen Autor, auch in den *Essays* zu beobachten ist: Wenn Ives beispielsweise, wie gleich zu Beginn von "Emerson", den philosophischen Standpunkt seines Protagonisten zu umreißen versucht², so benützt er in seiner Wortwahl und seiner Syntax das Vokabular und die "Katalogrhetorik" der Transzendentalisten³; wenn er im "Epilogue" die Begriffe "substance" und "manner" differenziert⁴, so lehnt er sich in seinem relativierenden, abtastenden Stil an den literaturtheoretischen Diskurs an; oder wenn er, ebenfalls im

1) Vgl. oben S.106.

2) Vgl. *Essays* S.11 ff.

3) Vgl. unten S.194 ff.

4) Vgl. *Essays* S.75.

"Epilogue", die sterile "Konservatoriumsmusik" geißelt, ("well-written, well-harmonized things, well-voice-led, well-counterpointed, well corrected, and well O.K'd, by well corrected Mus. Bac. R.F.O.G.'s"¹), so nähert er sich mit seinen Wortprägungen durchaus der Sprache des satirischen Journalismus an.

Bisher wurde die "Explizitheit" des zitierten Materials in der *Concord Sonata* und in den *Essays* nur anhand des Verhältnisses von Zitat und Zitatquelle erläutert. Dem ist nun jedoch noch hinzuzufügen, daß auch die Länge und die kontextuelle Stellung der Zitate eine wichtige Rolle bei der Hervorhebung bzw. Integration des entlehnten Materials spielt. Wenn man den Blick auf die Zitate im engeren Sinne einschränkt, so sind die Entlehnungen in der *Concord Sonata* insgesamt zwar sehr kurz, aber zwischen dem viertönigen Beethoven-Motiv und dem viertaktigen (bzw., rechnet man die beiden zitierten Einleitungstakte dazu, sechstaktigen) "*Country Band*" March-Zitat sind auch Längenunterschiede vorhanden, die bei der Profilierung des entlehnten Materials durchaus ins Gewicht fallen. Einer solchen Profilierung dient vor allem auch der Kontext: Zwischen der drastischen Abgrenzung etwa der drei *Martyn*-Zitate in *Hawthorne*, die außer durch ihre gänzlich andere Satzart auch durch ihre Dynamik, ihr Tempo und ihre Metrik von ihrer Umgebung abgehoben sind, und der kontextuellen Einbettung etwa des Beethoven-Motivs auf S.16, 2.-3.System (rechte Hand), wo das Zitat durch seine Mittellage, die flexible Dynamik und das Ritardando weitgehend verschleiert wird, tut sich ein großes Spektrum an Integrationsmöglichkeiten auf, das Ives in reichem Maß nutzt. Und in den *Essays* weisen die Zitate im engeren Sinne - mehrheitlich kurze Sätze oder Satzglieder und nur selten (wie etwa im Falle des Sturt-Zitats im "Prologue"²) längere Passagen - gleichfalls die ganze Bandbreite von scharfer Abgehobenheit vom Kontext (wie z.B. in den beiden Gedichtzitaten im "Prologue"³ und in "Thoreau"⁴) bis hin zu weitgehender Integration auf, wie beispielsweise im folgenden Emerson-Zitat: "Whatever means one would use to personalize Emerson's natural revelation, whether by a vision or a board walk, the vastness of his aims and the dignity of his tolerance would doubtless cause him to accept, or at least try to accept, and use [these means] 'magically as a part of his fortune'"⁵.

Dementsprechend variiert denn auch, drittens, die strukturelle Funktion des Zitatmaterials in der *Concord Sonata* und in den *Essays* beträchtlich. Gemäß ihrem Grad an

1) *Essays* S.80.

2) Ebd. S.7.

3) Ebd.

4) Ebd. S.67.

5) Ebd. S.21.

"Explizitheit" können die Zitate nämlich, wie dies in der *Concord Sonata* etwa bei vielen Erscheinungsformen des Beethoven-Motivs und in den *Essays* bei den meisten Kurzzitaten der Fall ist, entweder so stark in den Gesamtzusammenhang integriert sein, daß sie ganz ähnlich wie die übrigen satzindividuellen motivisch-thematischen Elemente fungieren; oder sie können, wie dies in der Musik beispielsweise die *Martyn-* und "*Country Band*" *March*-Zitate und im Text die beiden erwähnten Gedichtzitate tun, den Fluß der musikalischen bzw. textlichen Entwicklung jäh unterbrechen und dadurch eine zäsurierende Funktion annehmen. Untersucht man die großformale Anlage der *Concord Sonata* auf dieses Kriterium hin, so stellt man dabei zum einen fest, daß sich die integrierten Zitate vor allem auf die Ecksätze, die isolierten hingegen auf die Binnensätze konzentrieren - ein Charakteristikum, das zur Symmetrie des Werks beiträgt und das in etwas anderem Sinne auch in den *Essays* zu beobachten ist: Dort fügen sich nämlich die Emerson- und Thoreau-Zitate, die den größten Teil der Zitate in den ihnen gewidmeten Essays ausmachen, ihrem Inhalt nach naturgemäß nahtloser in den Zusammenhang als die aus den vielfältigsten Quellen stammenden Zitate im "Prologue" und im "Epilogue", wohingegen "Hawthorne" und "The Alcotts" ohnehin nur relativ wenige Zitate enthalten - von den in ihnen behandelten Autoren beispielsweise nur je eines. Und zum anderen zeigt sich eine "Zentrierung" des prägnant hervortretenden Zitatmaterials auch *innerhalb* der einzelnen Sonatensätze bzw. Essays - in dem Sinne nämlich, daß die "zäsurierenden" Zitate tendenziell um die Mitte herum gruppiert sind, während die "integrierten" Zitate eher in den Rahmenteilern erscheinen; allerdings kommt es dabei im zyklischen Verlauf zu einer zunehmenden Verschmelzung dieser "Zitatmittelpunkte" mit ihrer Umgebung. Auf diese und andere formstützende Funktionen der Ives'schen Zitate wird später, im Zusammenhang der übergreifenden Formtendenzen der *Concord Sonata* und der *Essays*, noch zurückzukommen sein¹.

Aufgrund ihres Verweises auf präexistentes Material ist jedoch allen Zitaten (auch den Stilzitaten im weitesten Sinne) die Tendenz gemein, die Homogenität des musikalischen Satzes bzw. des sprachlichen Stilniveaus aufzulösen und dadurch ein zentrales kunstästhetisches Postulat zu durchkreuzen, das in der Musik und Literatur bis über die Jahrhundertwende hinaus Geltung hatte und auch bei Ives' Zeitgenossen noch weitgehend weiterwirkte. (Ausnahmen bilden allerdings sowohl die Transzendentalisten mit ihrer bereits erwähnten, umfassenden Zitierpraxis als auch etwa

1) Vgl. unten S.178 ff.

Mahler und Joyce, mit denen Ives auch andere Aspekte seines Schaffens teilt¹.) Nicht nur in der Häufigkeit des Zitierens geht Ives nämlich weit über das Übliche hinaus, sondern das Neuartige zeigt sich bei ihm ganz besonders auch darin, in wie hohem Maß er einigen Zitaten ein "Eigenleben" läßt, d.h. wie sehr er sie zuweilen, statt sie zu assimilieren, in all ihren Hauptcharakteristika wiedergibt und dadurch vom Gesamtkontext abhebt. Durch die Koexistenz verschiedenster Stilebenen und Tonfälle innerhalb eines Werks verschiebt sich letztlich die "Stimme" des Autors tendenziell von der Materialebene auf die Ebene der Synthese dieses Materials: Das Kunstwerk wird - im ursprünglichen emphatischen Sinne des Wortes - zu einem "Kom-ponierten" und manifestiert, innerhalb seines im Grundsätzlichen unangetastet bleibenden Kunstanspruchs, eine verstärkte Offenheit gegenüber der außerkünstlerischen Realität, von der es umgeben ist. (In dieser "realistischen" Tendenz von Ives' Werk² ist keineswegs ein Widerspruch zu den früher erwähnten Parallelen zwischen Ives und dem europäischen Expressionismus zu sehen³: War dort die übergreifende ästhetische Ausrichtung der künstlerischen Ausdrucksmittel auf eine geistige Vision gemeint, so geht es beim Zitieren um einen untergeordneten - in seinen Implikationen allerdings weitreichenden - Einzelaspekt.)

Betrachtet man die Zitate in der *Concord Sonata* und in den *Essays* aber als in das Kunstwerk eindringende Realitätsfragmente, so kommt, viertens, auch ihre inhaltliche Funktion als wesentlicher Faktor ins Spiel. Beim Textzitat ist diese Funktion aufgrund der engen Bindung der Sprache an konkrete Bedeutungen offenkundig: Das Zitat dient, ob es "zur Bestätigung der eigenen Aussage" oder "zum Gegenstand eines metasprachlichen Diskurses" gewählt wird⁴, immer der Vermittlung eines bestimmten Inhalts. Ähnliches geschieht jedoch auch beim musikalischen Zitat, dem durch seine "Fremdartigkeit" ebenfalls ein ausgeprägt semantischer Charakter anhaftet und das letztlich, wie dies Tibor Kneif formuliert hat, auf "die Herstellung von Zeichenrelatio-

1) Zu den Beziehungen zwischen Ives und Mahler vgl. etwa Robert P. Morgan, "Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era", in: *19th Century Music* 2/1 (July 1978), S.72-81, und Carl E. Schorske, "Mahler und Ives", in: *Neue Zürcher Zeitung* 207/112 (17./18. Mai 1986), S.66; zu denjenigen zwischen Ives und Joyce vgl. Lou Harrison, "On Quotation", in: *Modern Music* 23/3 (Summer 1946), S.166-169, und Peter Dickinson, "A New Perspective for Ives", in: *The Musical Times* 115/10 (October 1974), S.836-838.

2) Vgl. dazu Rosalie Sandra Perry, *Charles Ives and American Culture*, Diss. University of Texas at Austin 1971, S.124-154.

3) Vgl. oben S.36-37.

4) Tibor Kneif, "Zur Semantik des musikalischen Zitats", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134/1 (1973), S.3.

nen inmitten eines vorwiegend zeichenlosen Artefaktes" abzielt¹. Diese Zeichenhaftigkeit des musikalischen Zitats schlägt nicht nur eine Brücke zwischen Autor und Rezipient, sondern sie liegt letztlich allen oberflächlich noch so verschiedenen Zitat-techniken zugrunde und grenzt diese von solch anderen, ebenfalls auf der Verwendung entlehnter Materialien beruhenden Verfahren wie beispielsweise der Parodie, der Kontrafaktur, der Variation oder der Transkription ab². Auch das musikalische Zitat fungiert somit als Vermittler von Inhalten - von Inhalten allerdings, die hinsichtlich ihrer Konkretheit sehr verschieden ausgeprägt sein können.

Welche spezifische Bedeutung die Zitate in der *Concord Sonata* annehmen, soll erst später, im Zusammenhang des inhaltlich-programmatischen Gesamtkontexts, untersucht werden, während hier nur einige grundsätzliche Möglichkeiten einer solchen "Semantisierung" erwähnt seien. So können Ives' Zitate, in Anlehnung an die von Günther von Noé vorgenommene Klassifizierung inhaltlicher Zitatfunktionen³, zum einen dem Fixieren von Ort, Zeit und gesellschaftlicher Sphäre dienen. Als Beispiele hierfür mögen etwa die verschiedenen Kirchenhymnen, H1, H2, A3 und T3 gelten, die als dominierenden "Schauplatz" der *Concord Sonata* die Vereinigten Staaten (speziell Neuengland), als Zeit die Jahre vor und nach dem amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) und als soziale Sphäre vor allem das Leben der mittleren und unteren Gesellschaftsschichten evozieren. (Dadurch, daß die Musik gerade dieser Schichten fest in einen funktionalen Lebenszusammenhang eingebettet und nicht nur assoziativ mit ihrer sozialen Sphäre verbunden war, wirkt diese inhaltliche Funktion um so stärker.) Zum anderen können die Zitate darauf abheben, gewisse inhaltlich-programmatische Zusammenhänge zu verdeutlichen. Dies kann entweder ganz direkt und unvermittelt geschehen - wie etwa dann, wenn Ives in *The Alcotts* mit A1 und dem Beethoven-Zitat die in den *Essays* beschriebene häusliche Szene "illustriert", in der "Beth [d.h. Bronson Alcotts Tochter Elizabeth] played the old Scotch airs, and played at the *Fifth Symphony*"⁴. Hierbei handelt es sich um Zitate, bei denen Ives nicht nur eine gegebene Musik, sondern eine ganz bestimmte Wiedergabe dieser Musik heraufbeschwört - ein Verfahren, das Peter J. Rabinowitz mit dem Begriff der "fictional music" versehen hat⁵ und das auch äußerlich dingfest zu machen ist: etwa in gewissen "falschen" Noten des

1) Vgl. Kneif, a.a.O. S.13.

2) Vgl. Zofia Lissa, "Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats", in: *Die Musikforschung* 19 (1966), S.364-378.

3) von Noé, a.a.O. S.51.

4) *Essays* S.47.

5) Peter J. Rabinowitz, "Fictional Music: Towards a Theory of Listening", in: *Theories of Reading, Looking, and Listening* (Bucknell Review 26/1), ed. by Harry R. Garvin, Lewisburg: Bucknell University Press 1981, S.193-208.

Beethoven-Zitats (wie den Dissonanzen innerhalb des völlig diatonischen Kontexts auf S.54, 1.System) oder in den "shadow notes" über dem einleitenden Dominantseptakkord des "Scotch song" (S.55, 3.System und S.56, 2.System), die Ives in r4 mit "a partial moan for one of his [d.h. Bronson Alcotts] daughters" identifiziert hat¹. Etwas abstrakter sind demgegenüber diejenigen Zitate, die eine bestimmte Szene nur atmosphärisch andeuten - beispielsweise das *Martyn*-Zitat in *Hawthorne*, das für jene in den *Essays* erwähnte "old hymn-tune" steht, "that haunts the church and sings only to those in the churchyard to protect them from secular noises"². Die Zitate können einen programmatischen Zusammenhang aber auch indirekt über die mit ihnen assoziierten Textzeilen vermitteln. Wenn Ives etwa mit T3 den Refrain des Stephen-Foster-Lieds *Massa's in de Cold Ground* zitiert, so pointiert und überhöht dessen Textgehalt ("Down in the cornfield, Hear dat mournful sound: All de darkeys am a weeping - Massa's in de cold, cold ground"³) den im Thoreau-Kapitel der *Essays* beschriebenen Bedeutungszusammenhang des Aufgehens des Menschen in der Natur. (Dasselbe gilt auch für die sekundäre Quelle von T3, die Hymne *Consolator*, deren Text wie folgt lautet: "Here bring your wounded hearts, here tell your anguish; Earth has no sorrow that heav'n cannot heal"⁴.) Und schließlich können die Zitate, gemäß Günther von Noé, auch einfach den Zweck der Pointe, des Witzes oder der Parodie verfolgen - doch gerade hier ist im Falle der *Concord Sonata* eine gewisse Vorsicht geboten.

Fünftens ist nämlich die ästhetische Funktion der Zitate in Betracht zu ziehen, und diese scheint kaum je auf eine lediglich witzige Wirkung oder auf die "Bloßstellung" des von Ives verwendeten Fremdmaterials abzielen. Dem Witz in der Musik hat Ives ohnehin mißtraut; seine scharfe Trennung von seinen scherzhaft gemeinten "take-offs" und seinen übrigen Kompositionen weist ebenso darauf hin wie seine diesbezüglichen Bemerkungen in den *Essays*: "... 'wit' in music is as impossible as 'wit' at a funeral. The wit is evidence of its lack"⁵. Vor allem aber sieht Ives im vorgefundenen Material grundsätzlich immer etwas Würdiges und Erhabenes - und dies nicht nur etwa im Falle des Beethoven-Motivs, das er als "one of Beethoven's greatest messages" der "spiritual message of Emerson's revelations, even to the 'common heart' of Concord" annähern will⁶, sondern insbesondere auch im Falle jener von Ives so gern zitierten Musik der

1) Es handelt sich dabei um Harold C. Schonbergs Druckexemplar der *Concord Sonata*, das von Clark (*Choices and Variants*) nicht berücksichtigt werden konnte; vgl. oben S.13.

2) *Essays* S.42.

3) Vgl. oben S.96-97.

4) Vgl. oben S.97-98.

5) *Essays* S.87.

6) Ebd. S.36.

"common people" (also Hymnen, patriotische Lieder, Marschmusik etc.), die er emphatisch als "a stronger and deeper music of simple devotion"¹, als eine von jeder "manner" befreite, rein "substantielle" Musik bezeichnet, die beispielsweise "the fervency of 'Aunt Sarah'" zu reflektieren vermöge, "who scrubbed her life away for her brother's ten orphans, the fervency with which this woman, after a fourteen-hour work day on the farm, would hitch up and drive five miles through the mud and rain to 'prayer meetin'"². So sehr denn einzelne Zitat-Gegenüberstellungen wie diejenigen von *Martyn* und dem "*Country Band*" *March* in *Hawthorne*, aber auch etwa (wenn das Lied von A.F. Winnemore tatsächlich als Zitatquelle gedient hat) die assoziative Verknüpfung des Beethoven-"Klopfmotivs" mit dem Text des Refrains von H2 ("Stop that knocking at my door"³) humoristische Wirkungen erzeugen mögen - der "comedy" räumt ja Ives, im Gegensatz zum "wit", durchaus eine musikalische Berechtigung ein⁴ -, so ernst ist letztlich die Bedeutung der Zitate selbst: Sie bilden nicht bloße Einschübe, sondern Kristallisationspunkte, die die Substanz des Gesagten auf knappstem Raum zum Ausdruck bringen. In diesem Sinne sind sie etwa mit jenen Momenten vergleichbar, die James Joyce als "Epiphanien" und Virginia Woolf als "moments of being" bezeichnet haben; für Joyce, so stellt Richard Ellmann fest, sei die Epiphanie nämlich "nicht die Manifestation einer Gottheit, die Sichtbarwerdung Christi für die Weisen aus dem Morgenlande", sondern "die plötzliche 'Offenbarung der Washeit eines Dinges', der Augenblick, in dem uns 'die Seele des gewöhnlichsten Gegenstandes ... zu erstrahlen scheint'"⁵, und ähnlich schreibt Jeanne Schulkind von Virginia Woolfs "moments of being", sie seien "not ... simply random manifestations of some malevolent force but 'a token of some real thing behind appearances'"⁶. Einen solchen "epiphanischen" (und wohl autobiographisch aufzufassenden) Moment hat Ives im übrigen in den *Essays* selbst beschrieben - dort, wo er von einem Jungen spricht, der zunächst an einem "Memorial Day" (dem amerikanischen Heldengedenktag [30. Mai]) durch den *Seventh Regiment March* geweckt wird⁷ und dadurch "a moment of vivid power ... a consciousness of material nobility - an exultant something gleaming with the possibilities of this life - an assurance that nothing is impossible, and that the

1) *Essays* S.85.

2) Ebd. S.80-81.

3) Vgl. oben S.92-93.

4) Vgl. *Essays* S.87.

5) Richard Ellmann, *James Joyce*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, 1, S.150.

6) Virginia Woolf, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, ed. with an introduction and notes by Jeanne Schulkind, London: Triad/Granada 1978, S.20.

7) Gemeint ist wohl der *Second Regiment Connecticut National Guard March* von David Willis Reeves, den Ives, gemäß Henderson (a.a.O. S.207-217), auch in der 4.Sinfonie, in *Yale-Princeton Football Game* und im Klaviertrio zitiert.

whole world lies at his feet" erlebt¹ und dem später im Leben beim Hören der Kirchenhymne *There's a Wideness in God's Mercy*² nochmals eine ähnliche, diesmal aber ins Religiöse gewendete Vision zuteil wird, die ihm "a profound sense of a spiritual truth - a sin within reach of forgiveness ... an unfathomable courage - an immortality for the lowest - the vastness in humility, the kindness of the human heart, man's noblest strength" vermittelt³.

So sehr denn einige Zitate in der *Concord Sonata* und in den *Essays* vom Kontext abgehoben sind, d.h. so sehr sie auf der Ebene der "manner" die stilistische Homogenität durchbrechen, so sehr stehen sie also dennoch, auf der Ebene der "substance", im Dienste des ästhetischen Bekräftigung⁴. Diese integrative Kraft von Ives' Zitierpraxis, die ganz im Sinne von Emerson ("A brave man quotes bravely, and will not draw on his invention when his memory serves him with a word as good"⁵) immer auf eine identifikatorische Aneignung, niemals auf eine distanzierte Reproduktion abzielt - daher auch die verschiedenartigen Eingriffe in die Originalgestalt der Zitate -, zeigt sich aber letztlich nicht nur auf der Werkebene, sondern auch in der historischen Dimension. Indem Ives vorgefundenes Material verwendet, knüpft er nämlich einerseits an die Tradition der Rhetorik an (die sich, in Form von leicht verständlichen Exempla, seit jeher auf Vorbilder berufen hat⁶), und hier wiederum, wie aus der folgenden Tagbuchnotiz Emersons (10.12.1836) ersichtlich ist, speziell an die Auffassung der Transzendentalisten: "... amid drowsy series of sentences what a sensation ... a sharply objective illustration makes!"⁷. Und indem er bereits fertige Musikstücke und Texte als unfertige ausweist, stiftet er andererseits, parallel zu seinem Bruch mit gattungsmäßigen, formalen und stilistischen Normen, eine abstrakte, auf der "substance" beruhende Form von historischer Kontinuität: Das Zitatmaterial erweist sich zwar in

1) *Essays* S.30.

2) Dieser Text von Frederick W. Faber wurde auf die Hymnen *Wellesley* von Lizzie E. Tourjée und *Erie* von Charles Crozat Converse gesungen, welche letztere von Ives in der 3.Sinfonie und in der 1.Klaviersonate zitiert wird (vgl. Henderson, a.a.O. S.207-217).

3) *Essays* S.30-31.

4) Zur Unterscheidung von Kontrastzitat und Bekräftigungszitat vgl. Kneif, a.a.O. S.6-7.

5) "Quotation and Originality", in: Emerson, *Complete Works* 8 (Letters and Social Aims), S.174.

6) Vgl. Peter Dixon, *Rhetoric* (The Critical Idiom 19), London/New York: Methuen 1971, S.26.

7) *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, ed. by William H. Gilman/Alfred R. Ferguson/Merrill R. Davis/Merton M. Sealts/Harrison Hayford, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press 1960-1982, 5, S.197.

seiner gegebenen Form als "veraltet", vermag aber in einem aktuellen, "zeitgemäßen" Kontext seine Essenz durchaus von neuem zu entfalten. Emersons folgende, auf Chaucer bezogenen Worte treffen somit vollumfänglich auch auf Ives zu: "... what he takes has no worth where he finds it, and the greatest where he leaves it"¹.

1) "Shakespeare; or the Poet", in: Emerson, *Complete Works* 4 (Representative Men: Seven Lectures), S.189.