

Ein Vater der modernen Musik?

Erik Satie zum hundertsten Todestag

Von Oliver Vogel



Erik Satie starb 1925 als Dadaist. Gemeinsam mit Francis Picabia, den man auch „Papa Dada“ nannte, hatte er in den letzten Monaten seines Lebens ein Ballett mit dem Titel „Keine Vorstellung“ („Relâche“) auf die Beine gestellt und damit so etwas wie ein klassisches Repertoirestück für die zutiefst anticlassische Bewegung angeboten. Es war ein Vermächtnis. Dada hatte sich in Paris zwar bereits vor Jahren selbst zerfleischt, aber es gab noch Potenzial. All jene, die sich nicht der Ideologie der Traumherrschaft anschließen wollten, die André Breton im internationalen Format als Surrealismus ins Rollen gebracht hatte, durften noch einmal aufatmen. Picabia deutete das Dada-Dogma von Tristan Tzara aus dem Jahr 1918, das in der Kunst allein die ursprüngliche Regung zulassen wollte, zu einer dem Jetzt verpflichteten Kunst um, dem „Instantaneismus“. Dem Augenblick gehorchen, seinem Instinkt folgen und das, was die Konventionen anbieten, leichten Herzens verschenken, das war auch, wonach Satie der Sinn stand und immer gestanden hatte. Im Grunde endete er mit „Relâche“ ganz, wie er begonnen hatte, als er 1887 mit den Sarabanden, den „Gymnopédies“ und den „Gnossiennes“ als „Monsieur le Pauvre“ (ein Herr von Habenicht) auf dem damals beinahe noch ländlichen Montmartre, fernab der Pariser Hauptstadtkultur, angetreten war. Mit wenigem beginnen, so lautete sein Programm. Dabei wollte er wohl auf alles zugreifen, was Vergangenheit und Gegenwart zu bieten hatten, doch auch bewusst vergessen, was die Tradition forderte, übrigens ohne jeden Anflug von Rebellion. Die Bohemiens im Kabarett Chat-Noir, dem Herzen der Künstlerkultur auf dem Montmartre, verstanden das sogleich, auch wenn ihnen vielleicht

entging, dass hier zugleich – nebenbei – an den Fundamenten des Tonsystems geschraubt wurde. Über sein Wirken als Musiker hinaus ehrten sie ihn zudem als einen „Sphinx-Mann“, dessen unabweisliche Fragen alle Uneingeweihten in Verlegenheit zu stürzen vermochten. Der Humor, für den Satie ebenfalls berühmt werden sollte, war demgegenüber nur eine als Notbehelf ergriffene Perspektive und, wie er selbst sich ausdrückte, „der Geist des Schüchternen“. So wenig, wie sich Dada auf witzige Lautgedichte reduzieren lässt, lässt sich Satie als Scherzbold abtun.

Dem Humor wandte er sich auch erst zu, als er sich auf dem Montmartre bereits klar als Musikerpersönlichkeit zu erkennen gegeben hatte. Nach zwei Jahren Dienst als Pianist im Chat-Noir und einem weiteren Jahr als Kapellmeister eines esoterischen Künstlerordens unter der Leitung des autoritären Wagnerianers Joséphin Peladan war es für ihn an der Zeit gewesen, sich auf eigene Beine zu stellen. Die Notwendigkeit, sich einen Namen zu machen, verband sich mit dem Vergnügen an der Prüfung, wie die Welt standhalten würde. Gleich die erste Aktion war von Erfolg gekrönt: Er bewarb sich um einen vakanten Platz in den Reihen der Akademie der Schönen Künste. Hässisch berichteten die Zeitungen davon, wie es dem blutjungen Bohemien gelungen war, in die Welt der zumeist über sechzigjährigen Akademiker einzudringen, an ihren Besuchsritualen, die der eigentlichen Wahl vorausgehen hatten, teilzunehmen und sie in Betreff auf die avantgardistische Kunst zur Rede zu stellen. Bald darauf nahm der abgewiesene Akademie-Bewerber probeweise die Haltung eines Sprechers der von ihm selbst ins Leben gerufenen „Metropolitankirche der Künste“ an, tadelte und exkommunizierte im Namen der Religion die pflichtvergessenen Redakteure und Theatermacher der Stadt und vernebelte all jenen

Hochmütigen, die sich dem verzauberten Berg Montmartre mit ihrer Pariser Brille näherten, den Blick. Unter dem bescheidenen Titel eines „Parciers“ (Teilhabers) spielte er sich als glühender Verteidiger der heiligen Sache der Kunst auf und schlug den gottbegnadeten Ton der katholischen Kirche an. Die versöhnende Kraft des Humors führte dahin, dass sich fast alle Getadelten den heiligen Zorn

in der Theaterbranche Fußzufassen, schlügen fehl. Gleichzeitig geriet er in den Sog der wachsenden populären Musikkultur, wo er zwar etwas verdienen konnte, aber nie heimisch wurde. Trotz seiner Armut gab er das „schmutzige“ Gewerbe nach einigen Jahren wieder auf. Stattdessen gab er sich über sieben Jahre einem Studium an der Schola Cantorum hin, für das ihm das Oberhaupt dieser

Plötzlich und gänzlich unverhofft wurde Erik Satie im Jahr 1911 berühmt, im Alter von 45 Jahren

des selbsternannten Kirchenfürsten gefallen ließen. Doch als sich Satie gegen einen mächtigen Publizisten erhob, der sich ebenfalls etwas auf seinen Humor zugutehielt, wurde die militante Stoßrichtung offenbar. Der gefürchtete Kritiker Willy alias Henri Gauthier-Villars verstand hier keinen Spaß. Er bediente eine Kolumne in einer der auflagenstärksten Zeitungen der Stadt. Woche für Woche verdrehte er in seiner herablassenden Art Saties Einfälle und gab sie dem Spott Preis. Eine Armee von verbündeten Schreibern schloss sich dem so gesetzten Ton an. Die Fehde, die sich Jahr um Jahr fortsetzte, zerstörte Saties Ansehen gründlich. Er musste sich zurückziehen. Nichts konnte unter diesen Bedingungen mehr propagiert werden. Ernste Ansätze wie das in der „Armenmesse“ aufgebrachte Konzept einer geistlichen „Dekor-musik“ gerieten in einen unerklärlichen Konflikt mit aktionistischen Vorstößen wie dem christlichen Ballett „Uspud“, mit dem Satie jahrelang durch die Pariser Künstlersalons getourt war.

So verschwand er für nicht weniger als 16 Jahre vollkommen von der Bildfläche. Er stieg vom Montmartre herab und zog in eine südliche Vorstadt von Paris. All seine Versuche,

Schule, Vincent d'Indy, ein Stipendium gewährte. Er hoffte, sich hier als Komponist legitimieren zu können, vor allem aber suchte er nach einem wirklich neuen Weg.

Plötzlich und gänzlich unverhofft wurde er im Jahr 1911 berühmt, im Alter von 45 Jahren. Maurice Ravel startete eine Kampagne, die Satie zu einem Vater der modernen Musik stilisierte, zu einem zweiten Ahnherrn des Impressionismus neben Debussy. Ravel spielte eigenhändig die Sarrabanden im Konzert, instrumentierte das „Vorspiel zur Himmlischen Heldenpforte“ und bekannte, wie viel er dem Montmartrekünstler von einst verdanke. Die vergessene Musik und auch zahlreiche bislang völlig unveröffentlichte Werke wurden verlegt und im Konzert gespielt, auch in Orchesterkonzerten. Aber was war mit dem neuen Weg, den Satie sich versprochen hatte? Niemand, stellte sich heraus, wollte seine Fugen und Choräle, die er an der Schola vorbereitet hatte, hören oder spielen. Wieder musste der Humor helfen, als er stattdessen eine lange Reihe von Klavierzyklen aufbrachte, die in den Konzertsälen eine „wahnsinnige Freude“ auslöste. Als er daraufhin gemeinsam mit Pablo Picasso und Jean Cocteau das Ballett „Parade“ auf die Bühne

brachte, drang sein Ruhm erstmals auch über die Grenzen Frankreichs hinaus, schließlich handelte es sich um eine Produktion der weltweit gefragten Ballets Russes.

Die Humorzyklen offenbarten dem Publikum bereits, was für eine Art von Newcomer dieser inzwischen nahezu Fünfzigjährige war. Freie Formen, tonal ungebundene Harmonien, vor allem aber die Infragestellung des Klassischen in Parodie und Zitat sprachen eine unmissverständliche Sprache. Das von Satie aufgebrachte Repertoire für Klavier wurde als Erlösung von der Schwere des klassischen Konzertwesens erlebt, in das es hineininszeniert wurde:

Ricardo Viñes, der sonst die Stücke der großen Meister Ravel und Debussy spielte, verzog im Konzert der Société Nationale de Musique keine Miene, als er die „Wahrhaft schlaffen Präludien (für einen Hund)“ erstmals präsentierte. Die Begeisterung des Publikums führte dazu, dass sich andere Programmpunkte zur „bloßen Ehrengarde“ des von Satie neu aufgebrachten Genres degradiert sahen. Witzige Zusatzebenen erschlossen sich den Käufern der Noten der „Vertrockneten Embryonen“ oder der „Entwürfe und Neckereien eines hölzernen Fettwansts“ in Form von Spielanweisungen und verschlüsselten Storys.

Über den Humor hinaus vervollständigte sich das Bild seiner Persönlichkeit erst mit dem Historienspiel „Socrate“ nach Texten von Platon. Im Zuge der Komposition dieses außergewöhnlichen Opus zwischen 1916 und 1918 verwandelte sich der Künstler selbst in einen Sokrates. Der Sphinx-Mann von einst schlüpfte auf das Natürlichste in diese neue Rolle, die ihm auch allseits zugebilligt wurde. Sie half ihm zu verdeutlichen, dass er nicht als Meister vor die Öffentlichkeit trat. Hatte nicht auch Sokrates immer versucht, den auf ihm lastenden Orakelspruch, er sei der Weiseste unter allen Menschen, abzuweisen und zu widerlegen? Der gradlinige Orchesterklang seines neuen Werks war als bloßes Dekor gestaltet und trat dezent hinter die Funktion zurück, das Wesen des antiken Philosophen herauszustellen. Die in eine einfache Prosa übersetzte Erzählung wird von vier Sopranstimmen als Leseszene ohne übersteigerte Herausforderungen an ihre Sangeskunst dargeboten. Ein Verzicht auf Virtuosität und kompetitiven Kunstsinn betraf auch Saties letzten Ansatz zu einer klassischen und absoluten Musik: Die fünf Nocturnes für Klavier aus dem Jahr 1919 gehen von der minimalen theoretischen Vorgabe aus, sich auf Quart- und Sekundharmonien zu beschränken. Kein Geringerer als Alfred Cortot hob sie als ultimativen Beweisstück einer klassischen Perspektive in Saties Musik heraus, „befreit von den lächerlichen Schlacken, die eine übereifrige Komik ihr aufbürdet“. Wie im Reflex stellte der „Bon Maître“ im nächsten Jahr seinen neuen Theorieansatz gleich wieder humoristisch infrage mit den drei „Gehobenen Stücken“ („Pièces montées“) für Orchester. Er ließ sich wohl überreden, Klassisches vorzubringen, erschrak aber davor, sich selbst schön



Erik Satie in seinem Zimmer, Porträt von Santiago Rusiñol, 1891

zu finden. Seit 1923 übte er sich darin, seinen eigenen, sicher ergatterten Ruhm zu kompromittieren. Gezielte Verunsicherungen durchziehen das mit Picasso gemeinsam produzierte Ballett „Mercure“, und vollends in die unterste Schublade greift die teilweise obszöne, „pornografisch“ genannte Musik zu „Relâche“.

Aber damit nicht genug. Mit der „Musique d'ameublement“, zu Deutsch Möbelmusik, brachte Satie gar eine Ingenieurskunst auf, die die Musik zugunsten der Funktion des Raumes auf eine rein physische Qualität reduzierte. Entwickelt hatte er den Gedanken schon in jungen Jahren als „Dekormusik“, eine Musik also, die sich primären Ereignissen auf dem Theater oder in der Liturgie unterordnete. Satie folgte mit dem „Dekor“-Motto einem Schlachtruf der bildenden Künstler jener Jahrhundertwende: Weg mit der Perspektive, weg mit der darin wirkenden Augentäuschung, riefen sie. Was die modernen Maler konnten, meinte Satie, sollte auch dem Musiker möglich sein, indem er seinerseits die tonal vorwärtsdrängende und mitreißende Art der Musik überdachte. Er hielt an dem Gedanken fest, als er sein „Prélude en tapisserie“ (1906) anfertigte oder dekorative Musik für Bilder („Sports et Divertissements“, 1914) und Geschichten („Sonatine bureaucratique“, 1917) beisteuerte. Die eigentliche Möbelmusik von 1917 ging nun noch einen bedeutenden Schritt weiter: Sie verhiess, allen Kunstsinn fallen zu lassen. Minimalistisch wiederholte Klangereignisse sollten nur noch wie Licht und Wärme als bloßer Komfort wahrgenommen werden. Wegen der Kriegsjahre gelangte das Projekt nicht zur Verwirklichung, doch als im Jahr 1920 – reichlich spät – die ersten Dada-Manifestationen auch Paris erreichten, unterzog Satie sein Lebensprojekt einer letzten Lockerung. Aus der Überlegung heraus, dass klassische Musik in ihrer Reinform ungeeignet

Saties Selbstporträt aus dem Jahr 1913

war, eine musikalische Umgebung zu schaffen, dressierte er einige Ohrwürmer dieses Repertoires in der Weise, dass sie nur mehr den Reiz des Vertrauten beisteuerten. Alle übrigen Qualitäten, die ihnen ihre Schöpfer aus welchen Gründen auch immer beigegeben hatte, waren von ihm „industriell“ entfernt worden. Auf diese Weise beschränkt, sollte die Musik gegenüber der primären Raumfunktion von Entspannung und Gespräch transparent werden. Auch wenn das Projekt damals ein Fehlschlag war und alle Gäste auf ihre Plätze zurückkehrten, um die neuartige Konzeption als Konzert zu genießen, hatte Satie seine prophetische Idee bis an den Rand des Möglichen entwickelt, ohne Kompromisse.

Satie lehrte: Der Geist der Neuerung muss nicht mit einer zwanghaften Überbietung des historischen Substrats einhergehen. Gewisse Ideen verdanken sich anderen Ursprüngen, weswegen es eines entspannten Vergessens bedarf, um sie ungehindert einzulösen. Über diese bereits postmoderne Position gerieten selbst die zahlreichen Schüler des Meisters gelegentlich in Panik. Als Modernisten wollten sie doch an der Tradition



tion zugunsten einer bewussten Individualisierung des Kunstwerks preis. Konsequenz dieser Loslösung war, dass die solcherart entweihten Kunstprodukte nun auch der weiteren Entwicklung preisgegeben waren: sei es, wie im Falle der „Gymnopédies“, als ruhvolles Dekor für Filmmusiken oder kommerzielle Zwecke, sei es, wie im Falle der „Vexations“, um der Musik als Kunst neue Impulse zu ge-

Siezig Jahre nach ihrer Entstehung wurden seine „Vexations“ zu einem Klassiker der atonalen Musik

gemessen werden und sie fortführen. Dass ihr Meister ungeniert davon abstrahierte und gelegentlich gar mit klassizistischen Rückgriffen oder populären Zitaten hantierte, trug nur zu ihrer ohnehin großen Verunsicherung bei. „Es gibt keine Wahrheit in der Kunst“, verkündete er und gab die chimärische Authentizität der Tradi-

ben. Das letztgenannte berüchtigte Zwei-Minuten-Stück, das durch seine 839-malige Wiederholung zu epischer Länge findet, avancierte seit seiner Premiere im Jahr 1963, also nicht weniger als siebenzig Jahre nach seiner Entstehung, zu einem der berühmtesten Klassiker atonaler Musik. John Cage, der diese erfolgreiche Wieder-



entdeckung verantwortete, verkannte zwar an dieser Stelle die ursprünglichen Absichten, doch insgesamt reichte seine ideelle Durchdringung der Werke Saties weit über die von dessen direkten Schülern hinaus. Er war es, der nach Jahrzehnten des Vergessens ihren „unverzichtbaren“ Wert zurück ins Bewusstsein der Öffentlichkeit holte.

In unserer Zeit ist eine in dieser Weise angemessene Belebung des Satie-Erbes als „Weiterführung der Interessen“ am ehesten Mike Svoboda gelungen. Seine CD „Phonométrie“ (Wergo) führt durch ihre kenntnisreiche Überformung des Materials die künstlerisch-provokative Befragung fort. Werke, die sich selbst als individualisierte Versuchs-

anordnungen verstehen, profitieren von derart unabhängigen Lösungen. Saties Amateurgeist vergisst die Traditionen, erhält sich im Wandel und präsentiert seinen Ideenreichtum in Form gradliniger Sätze. Er ist nicht dem Virtuosen geweiht, der sich am raffinierten Klaviersatz beweist, weswegen auch nach fünfzig Jahren die alte Gesamteinspielung von Aldo Ciccolini unübertroffen bleibt.

Vieles bleibt indes noch zu tun: Die Mehrzahl der von Ciccolini eingespielten „Klavierwerke“ ist eigentlich dem Orchester oder kleinen Ensembles zugeordnet. Es war „ein bloßes Zugeständnis an das gemeine Volk“, wie ein Journalist schon 1895 richtigstellte, dass Satie seine Musik auf zwei miteinander verklammerten

Systemen zu Papier brachte. Es fehlt zudem eine verständnisvolle Einspielung des „Socrate“, des einzigen Satie'schen Meisterwerks im klassischen Format, mit vier Sopranstimmen in einer Lese-Rezitation, die der einfachen Prosa gerecht wird. Zu hoffen wäre auch auf eine Rekonstruktion der frühen geistlichen Musik, denn die von Darius Milhaud 1929 notdürftig zusammengesteckte „Armenmesse“ ist nicht mehr als ein Provisorium. Unabwendbar bleibt wohl im Konzertwesen und allen anderen Formen der Aufbereitung die ewige Verquickung der künstlerischen Produktion Saties mit seinen Beiträgen zur Unterhaltungsbranche, zu denen der Meister ein distanziertes Verhältnis hatte. Eine diffuse Verehrung, die in ihrem Unverstand immer nur dem unfassbaren Sonderling nachhängt, wirkt einem klaren Verständnis – nicht zuletzt auch in der akademischen Welt – entgegen.

Saties Streben, einen gegenwärtigen Sinn einzufangen, ist von zeitlosem Wert. „Relâche“ wiederzubeleben in einer auf das Jetzt gerichteten, nicht bloß reproduktiven Inszenierung, um, wie einstmals 1925, dadaistisches und nach Ewigkeit strebendes Denken in Einklang zu bringen, bleibt eine Herausforderung, der sich die Welt früher oder später einmal stellen müssen. 

Zum Weiterlesen

Oliver Vogel: Erik Satie. Der skeptische Klassiker; Metzler, Berlin/Bärenreiter, Kassel 2024, 712 S., 59,99 Euro

