

Oliver Vogel



Erik Satie

Der skeptische Klassiker

METZLER
BÄRENREITER

Erik Satie

Oliver Vogel

Erik Satie

Der skeptische Klassiker

METZLER

BÄRENREITER

Oliver Vogel
Berlin, Deutschland

Lektorat: Dr. Martin Erdmann
Bochum, Deutschland

ISBN 978-3-662-66594-7 ISBN 978-3-662-66595-4 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-66595-4>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gemeinschaftsausgabe der Verlage J.B. Metzler, Berlin, und Bärenreiter, Kassel
ISBN Bärenreiter-Verlag: 978-3-7618-2526-6.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung der Verlage. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Die Verlage, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder die Verlage noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Die Verlage bleiben im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Umschlagabbildung: Erik Satie. Zeichnung von Alfred Fruh (1900). BnF

Planung: Oliver Schütze
J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhaltsverzeichnis

Erik Satie – Der skeptische Klassiker	1
Montmartre-Typen (1888–1897)	13
1 Der Arme	13
2 Der mittelalterliche Musiker	31
3 Der Mystiker	76
4 Autoritäres Maskenspiel – Der fatale Griff zum Humor	161
5 Der Velvet Gentleman	229
Hundejahre in Arcueil (1898–1915)	261
1 Eingliederung in eine ferne Wirklichkeit	266
2 Amateurgeist	289
3 Von vorne beginnen: Zweites Studium	304
4 Der Wegbereiter	343
Montparnasse – Jahre späten Ruhms (1916–1925)	383
1 Verhüllung romantischer Innerlichkeit im Tanz der Moderne	387
2 Späte Blüte des Klassischen	438
3 Möbelmusik	538
4 Dada-Tänze	578
Anhang	641
Indices	687
Werkverzeichnis	689
Sachverzeichnis	693
Namensverzeichnis	701

Ausführliches Inhaltsverzeichnis

Erik Satie – Der skeptische Klassiker	1
Ein Sokrates der Musik 1 · Überblick 7	
I. Montmartre-Typen (1888–1897)	13
1. Der Arme	13
Am Konservatorium	13
Lieder eines Studienabbrechers	17
Herr von Habenichts	20
Minoritentum auf dem Montmartre	24
Krise des Armutskonzepts	30
2. Der mittelalterliche Musiker	31
Werkstattgespräche mit Debussy: Transpositionen	32
Architektonische Verzückung: <i>Die Ogiven</i>	36
Antike Gegenwart nach Louis-Albert Bourgault-Ducoudray	42
Vorklassische Ursprünglichkeit der <i>Gnossiennes</i>	46
Ein folkloristischer Vorbote 46 · Ein modaler Inventionstypus 50 ·	
Ein Nachzügler: die sogenannte „vierte“ <i>Gnossienne</i> 52	
Griechische Harmonie und mittelalterlicher Diskant	54
Das große Wagnis: Katalogmusik als Methode und Ideologie	57
Tonalitätskritik 59 · Feudale Lösung vom Tonalen:	
<i>La Porte Héroïque du Ciel</i> 61 · paratonale Vorstufe:	
<i>Eginhard</i> 65 · Das <i>Kyrie</i> aus der <i>Armenmesse</i> als Amalgamform 66 ·	
Die private Liturgie der <i>Gotischen Tänze</i> 69	
3. Der Mystiker	76
Chabriers Fingerzeig zur Transzendenz: die <i>Sarabanden</i>	84
Mystifikation des Mystischen Im Chat Noir: Fümisterien	91
Im Auftrag des „Sâr“ Joséphin Peladan	96
<i>Fanfaren</i> für die Würdenträger 100 · Der Sâr und sein Orden	
103 · Der erste Kunstsalon und seine Turbulenzen	
108 · Verlorene Formen griechischer Dichtung: <i>Salut</i>	
<i>Drapeau!</i> 113 · Scheu des magischen Theaters vor absoluter	
Musik 118 · Androgyne Maße: Die Eumolpik 120 ·	

Freie Rezitation: Die Oistrik 126 · Dramaturgie der Bühnenmusik zum <i>Sternensohn</i> 129	
Dekormusik im Theater des Symbolismus	143
Dekor ohne Perspektive: Das Vorbild der Nabi 144 · Orchester ohne Körper: Das Paradigma der Unsichtbarkeit 147 · Musik ohne Schicksal für Henri Mazel und Jules Bois 149 · Schwache Berufsaussichten 153	
Die Liebesmystik der <i>Vexations</i>	155
4. Autoritäres Maskenspiel – Der fatale Griff zum Humor.	161
Die Aubege du Clou als entfesselte Künstler-Kommune.	165
Die Akademie der Schönen Künste auf dem Prüfstand	174
Die Mission <i>Uspud</i>	179
Die vier Dimensionen der Dramaturgie 180 · Ein Ballett? 182 · Die Wette 184 · Die Broschüre 187 · Die Tournee 192	
Unterwegs zum absurden Theater mit Jules Dépaquit	194
Humor von hoch oben – die Metropolitankirche der Künste	196
Anfänge heiligen Zorns 196 · Hinter der Maske – Ansätze zu einer geistlichen Dekormusik 199 · Untergang im Zeichen aggressiver Rechtschaffenheit 220	
5. Der Velvet Gentleman	229
Im Konzertcafé: Berührung mit der populären Musik	234
Formbedenken: Im Labyrinth der <i>Kalten Zimmer</i>	244
II. Hundejahre in Arcueil (1898–1915)	261
1. Eingliederung in eine ferne Wirklichkeit	266
Vorstadtleben	266
Schmutzige Geschäfte mit populärer Musik.	271
Vincent Hyspa und der Montmartre-Tourismus 271 · Hyspas Begleiter 277 · Vorstoß zur Music-Hall dank Paulette Darty 279	
Die Welt der Operette: Drei Fiaskos und ein Triumph	281
<i>Jack in the Box</i> und die Idee der Volksoper 281 · Weitere Enttäuschungen 286 · Theatermusik für die Music-Hall 288	
2. Amateurgeist	289
Amateurgeist im Theater: Alte Schatten und melodramatische Fabeltiere.	289
Amateurgeist im Privaten: der Maler als Musiker.	293
Amateurgeist in der Komposition: <i>birnenförmige</i> Musik.	298
3. Von vorne beginnen: Zweites Studium	304
Ein korrekter Typ.	307
Die Schola Cantorum	309
Die „moderne Fuge“	320

Domestizierter Kontrapunkt: Allüren von Pferd und Hund	326
Heuchlerische Choräle	332
4. Der Wegbereiter	343
Maurice Ravels Satie-Kampagne	343
Orchesterstücke eines Diplomkomponisten	352
Schlaff und wahrhaftig – die Neue Manier	356
III. Montparnasse – Jahre späten Ruhms (1916–1925)	383
1. Verhüllung romantischer Innerlichkeit im Tanz der Moderne	387
Zerebrale Umfassung des Tanzes: Valentine de Saint-Point	390
Die Affentänze aus <i>Medusas Falle</i>	395
<i>Parade</i> : realistisches Ballet	400
Cocteaus Konzept 402 · Picassos Impuls 406 · Surreale und reale Choreographie 414 · Kubismen 421 · Störende Geräusche 427 · Rag-Rhythmen 431 · Auseinandergehende Deutungen 435	
2. Späte Blüte des Klassischen	438
<i>Socrate</i> : das ultimative Werk zur ultimativen Pose	439
Von einem Satyr, genialer Gefahr und dem Gesang der Schwäne 440 · Symphonisches Dekor zu einem gesungenen Evangelium 443 · Dem Meister über die Schulter geschaut 446 · Startversuche 449 · Tonsysteme 452 · Tonart, Leiter und Symbol 457 · Geburtswehen 463	
Der Bon Maître im Kreis seiner Jünger	471
Erste Zirkel und Nouveaux Jeunes 473 · Rebellion der „Six“ unter Cocteaus Autorität 479 · Die brave „Schule von Arcueil“ 495 · Differenzen und Schnitte 502 · Brocken einer Lehre 512 · Verletzlichkeit – Sokrates und die Kritik 525	
Glückliches Nachspiel – die <i>Nocturnes</i>	533
3. Möbelmusik	538
Räume mit Musik möblieren	538
Vorgeschichte im Dekor 539 · Geburt der Möbelmusik im <i>Socrate</i> 545 · <i>Erster Entwurf einer Möbelmusik</i> : die reine Lehre (1917) 548 · <i>Zweite Möbelmusik</i> : Härteprobe mit Ohrwürmern (1920) 553 · <i>Dritte Möbelmusik</i> : Übler Kommerz (1923) 561	
Angewandtes Dekor	563
<i>Tapeten-Vorspiel</i> 563 · Dekor für Bilder: <i>Sports et divertissements</i> 565 · Dekor für eine Geschichte: <i>Sonatine bureaucratique</i> 567 · Mobile Musik für bewegte Bilder: <i>Cinéma</i> für René Clairs <i>Entr’Acte</i> 569	

4. Dada-Tänze	578
Einzug der Halbwelt: Caryathis, <i>la Belle Excentrique</i>	584
<i>Mercure</i> : Dekormusik für das Theater	594
Soirées de Paris 596 · Dada-Händler: Protest der Surrealisten 604	
<i>Keine Vorstellung (Relâche)</i> : letztes Gefecht für Dada	611
Instantaneismus: Öffnung der Bühne zum Leben	
612 · Tatsächliche Zusammenarbeit 616 · Ablauf	
619 · Pornographische Musik 625 · Skandal? 630	
Danach	634
Anhang	641
A Quellenkundliche Übersichtstafeln	642
Quellen zur <i>Messe des pauvres</i>	642
Annäherung an eine zeitliche Zuordnung der	
Schola-Manuskripte	643
B Zeitleisten	644
Satie's Vita im Überblick (1880-1925)	644
I Lehrjahre (1878-1887)	645
II Montmartre (1887-1897)	646
III Ruhmlose Zwischenzeit (1898-1911)	647
IV Montparnasse (1911-1918)	648
V Letzte Jahre (1918-1929)	650
C Musikalische Beigaben	652
<i>Les Pantins dansent</i> , synchronisiert	652
<i>Socrate</i> , deutsche Singversion	655
D Auswahl-Bibliographie	673
E Bildnachweise	682

Abkürzungen

- BN Bibliothèque Nationale de France.
- Ccc Robert Orledge, *Chronological Catalogue of Satie's Compositions and Research Guide to the Manuscripts*, in *Erik Satie: Music, Art and Literature*, hrsg. von Caroline Potter, Farnham (UK) 2013, S. 243–324.
- Cpc Erik Satie, *Correspondance presque complète*, hrsg. von O. Volta, Paris 2003.
- FES Fondation Erik Satie, Paris; die Bestände sind zu einem guten Teil an das Archiv IMEC übergegangen.
- HoSP *Erik Satie Papers 1866–1966*: Manuskripte und Dokumente der Houghton Library, RISM-Signatur Us-CAh Ms Mus 193. Nota bene: Ccc wahrt trotz der Neuordnung des Bestands das Kürzel „Ho“, mit welchem vordem die alten Signaturen angegeben wurden. Eine Konkordanz bietet die Bibliothek unter <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/1279>.
- IMEC Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Caen), Abbaye d'Ardenne, 14820 Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Frankreich: Fonds Archives de la Fondation Erik Satie.
- JCEM Jean Cocteau, *Écrits sur la Musique*, hrsg. von David Gullentops und Malou Haine, Paris 2016.
- KatBarc *Erik Satie, Del Chat Noir a Dadá, IVAM Centre Julio Gonzalez 19 septiembre – 10 noviembre 1996* [Ausstellungskatalog Barcelona], hrsg. von Ornella Volta und Carlos Perez, Valencia 1996.
- PDT Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Paris 1932; neuere Auflagen reproduzieren den Anhang nur unvollständig.
- RM 214 Revue musicale (gegr. von Henry Prunières) XXX (1952), Juni (Nr. 214). Beiträge von Roland Manuel, Virgil Thomson, Jean Cocteau, Stanislas Fumet, Francis Poulenc, Robert Caby, Wilfred Mellers, René Chalupt, Roger Shattuck, Jean Roy, Pierre Bertin, Rollo Myers, Maxime-Benjamin Jacob, Henri Sauguet, Constant Lambert, Moïse Kisling, William G. Sasser, Georges Auric, Pierre de Massot, Gabriel Fournier, Fernand Léger, Valentine Hugo, E. L. T. Mesens und Pierre Boulez.
- StB Steven M. Whiting, *Satie the Bohemian*, Oxford (Ma.) 1999.

-
- StC Robert Orledge, *Satie the Composer*, Oxford 1990.
SRem Robert Orledge (Hrsg.), *Satie remembered*, London 1995.
Ym *L'Ymagier d'Erik Satie*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 1979.



Erik Satie – Der skeptische Klassiker

Ein Sokrates der Musik. Wo ein Leben als eine Reihe von Seltsamkeiten erzählt wird, darf dem Erzähler misstraut werden. Soll, wovon er redet, die ganze Sache sein? Ein Verdacht, die verführerisch geweckte Lust am Verstellten könnte die wirklich bestimmenden Motive verdecken, drängt sich auf. Wer ihnen gleiches Gehör verschaffen möchte, muss schon auch eine gute Geschichte bereithalten. Das Leben des Künstlers Erik Satie einmal in einer Weise aufzurollen, die ihm vernünftige Absichten unterstellt, ist – wie man zugeben muss – bedenklich: trug er doch selbst Sorge dafür, dass er nicht als ganz geheuer wahrgenommen werde. Mit Vorsatz streute er Anekdoten und Phantasien, mit Sinnlichkeit verschleierte er die Sicht auf das möglicherweise Sinnhafte seines Lebens und listig entwand er es zusammen mit seinen Werken dem fertigen Urteil. Schabernack vernebelt dem nassforschenden Verstand den indiskreten Forscherblick und bannt den Anspruch auf eine rationale Hinführung. Wer hinter der Skurrilität einen Plan, der verfolgt, hinter den Mystifikationen eine Mission, die angenommen sein wollte, ausfindig machen möchte, dessen forschendes Interesse prallt fürs Erste von der Oberfläche schützender Scherze ab. Ein Bollwerk von Witzen bewahrt den im Geheimen wirkenden Kern vor dem unbefugten Zugriff klügelnder Schulmeisterei. Die Aufgabe, die sich stellt, lautet demnach, das mit erheblichem Aufwand verhüllte Mysterium, wenn es denn eines gibt, behutsam und ohne Pedanterie aufzudecken.

Wie ein Wegweiser steht dazu ein bestimmtes Ereignis im Leben des Künstlers zur Verfügung: eine halb theatralische Verwandlung, die vor aller Welt ein Abbild seiner hinter der lustigen Außenseite verborgenen Absichten zu Tage förderte. Er war bereits ein gereifter Komponist, just arbeitete er an einem Auftrag, der darin bestand, das *Leben des Sokrates* vor den Augen des Publikums in einem Bühnenwerk erstehen zu lassen, als dieses Merkwürdige geschah: Die Figur ergriff von ihm Besitz. In seinem Wirkungsfeld, dem stark vernetzten Pariser Künstlerleben, sah man in ihm von nun an niemand Geringeren als einen neu erstandenen Sokrates. Es täuscht sich, wer meint, Satie sei von einem Dämon beflügelt gewesen; romantische Inspirationen waren seine Sache nicht. Er selbst betrieb wissend die

fremdartige Angleichung. Mit Leidenschaft versetzte er sich in jene ideale Figur hinein, die sein ganzes bisheriges Leben mit einer Perspektive ausstattete: Auf die Behauptung besonderer Weisheit oder Einsicht konnte er verzichten.

Mit Sokrates vervollständigte er die beachtliche Reihe gewählter Rollen, die es ihm seit seinen jungen Jahren als Lebenskünstler gefallen hatte anzunehmen. Gespielt hatte er, um die Liste klangvoller Titel von Anfang zu entrollen: den adligen „Herrn von Habenichts“ („Monsieur le Pauvre“), einen autoritären „Teilhaber“ („Parcier“) der „Metropolitankirche der Künste“, sodann den in eine immer gleiche Eleganz gewandeten „Velvet Gentleman“, zudem den theatralischen Baron Medusa sowie den hochkorrekten Büroangestellten. Gespielt hatte er sie, um in seinem Umfeld als Typ sichtbar zu werden. Gegenüber der großen Bühne der Musiköffentlichkeit, die ihm – abgesehen von seinen letzten Lebensjahren – ohnehin verschlossen blieb, bot ihm dieses Umfeld einen Vorteil. So klein es war, ließ sich in ihm doch der Begriff von Musik aus dem großen Musikbetrieb herauslösen und mit den anderen Künsten zusammendenken. Nach dem offiziellen Maßstab der Tonkunst bemessen scheint sich Saties Theatralik darin zu erschöpfen, ein vielleicht zweifelhaftes Talent zu mystifizieren und unverdientes Interesse zu erkaufen in jenem aufgezwungenen Wettbewerb, wo die Besten um ihren Anteil an der Moderne rangelten. Doch alle Maskerade, wollen wir behaupten, diene von Anbeginn dazu, einen engen Kreis von Mitmenschen sokratisch zu erproben. Seine Mitkünstler zum Zweifel anzustacheln, war ein höheres Ziel, als sie mit absoluter Musik zu verführen oder durch überlegene Meisterschaft zu überzeugen. Das durch Maske, Mystik und Humor geschürte Misstrauen bildete für Satie ein wirkliches Vergnügen, dem er sich im Umgang mit Freund und Feind absichtsvoll hingab. Man fürchtete seinen tückischen Blick, konnte aber sicher sein, ihn mit sanfter Stimme verständig sprechen zu hören (Abb. 1). In der verunsichernden Wirkung erkannten all jene, die auch Suchende waren, eine Bereicherung. Man wusste, bei aller skeptischen Distanz, was man an ihm hatte, und bewunderte ihn seit seinen jungen Jahren als eine Institution: „Der Name Erik Satie ist vielleicht nicht dem Publikum bekannt,“ liest man in einer Tageszeitung von 1895, „aber wir Literaten und Künstler der ästhetischen Kapellen, wir Dekadenten, Mystiker und Gnostiker mitsamt dem Teufel und seinem Gefolge verehren diesen erhabenen Propheten und hegen für seine Musik den ganzen Respekt, den man gegenüber verborgenen und außerordentlichen Dingen verspürt.“¹

In einem Milieu von Künstlern, in dem einer des anderen Prüfstein war, konnte Satie mit einem erkennbar abstechenden Wesen darauf vertrauen, willkommen geheißen zu werden. In seinen Wandlungen zeigte er sich immer der befragenden Haltung treu. Um in der Szene als Modell eines künstlerisch bestimmten Daseins recht wahrgenommen zu werden, verkörperte er auf Dauer Rollen und für Momente Masken. Sie alle weisen ihn als einen mit beträchtlichem Witz vorgehenden Querdenker aus, der ins Alltägliche hineinwirken wollte und – ganz ohne revolu-

¹Théodore Massiac, *Guerre esthétique et religieuse!*, Gil Blas XVII (1895), 28. Februar, S. 2. Alle Übersetzungen sind, wo nicht anders vermerkt, die meinen.

Abb. 1 Satie im Jahr 1920, gezeichnet von Pablo Picasso



tionäre Absichten – Kritik übte an den der Musik zugewiesenen Wahrnehmungsbahnen. Dieser Versuch über Satie hält darum am Motiv des Sokratischen als seiner Blickrichtung fest, ohne im Übrigen an die Behauptung einer Wiedergeburt auch nur zu denken. Der Maßstab einer Nachfolge, den der alternde Meister selbst an sich anlegte, wird uns als Perspektive für sein Leben und Werk im Ganzen begleiten.

Das Bewusstsein des Nichtwissens war durch die historische Situation begünstigt. Ungewissheit bestand, ob die mit der romantischen Harmonik angestoßene Grenze der Tonalität einen Weg oder eine Krise bezeichnete. Kein Musiker konnte die Frage umschiffen. Satie aber trat hinter die Entscheidung, ob das Alte durch sanfte Reformen fortgeschrieben oder durch revolutionäre Neuerungen heldenmütig aufgefrischt oder gar ersetzt werden müsse, einen Schritt zurück. Die Erneuerung aus dem Inneren des Metiers heraus zu leisten, war eine zwanghafte Vorstellung. Nicht der mehr oder weniger erfolgreiche Versuch, eine gültige Alternative anzubieten, sollte für Satie zählen, sondern der unbefangene forschende Geist. Er entfloh der allseits suggerierten Selbstverständlichkeit, man müsse in der umkämpften Tradition einen Platz einnehmen und sich der einen oder anderen Haupt- oder Seitenlinie des Fortschritts anschließen. Er verweigerte die Suche nach dem gelobten Land und lernte die vielfältigen Potenziale der musikalischen Diaspora, insbesondere der populären, zu schätzen.

Von einem Sokrates der Musik also soll die Rede sein? Die Vergeblichkeit, dergleichen durch ein Buch zu erweisen, liegt auf der Hand. Auch die Anerkennung eines solchen Titels durch eine Schar vertrauter Anhänger wird nicht schwer genug wiegen, um die zweifelhafte Präntion eines solchen Evangeliums vorweg aufrecht zu erhalten. Man müsste den Anwarter auf einen solchen Titel schon selbst zu Wort kommen lassen: allerdings kann auch das Anführen von Briefzitate und Aussprüche das, worauf es ankäme, die Kunst, ein Gespräch bewegend zu führen, nicht wiederbringen. Ob jemand ein Sokrates ist, erweist sich an der augenöffnenden Befragung, der er andere unterzieht, nicht an fixen Konzepten. Sokrates verspürte keinen Wunsch, seine Gedanken schriftlich zu verfestigen. Wohl aber drängte sich ihm, wie *Phaidon* (60e) berichtet, im Traum immer wieder die Vorstellung auf, er solle Musik machen. Wenn demnach Musik ein Weg ist, sokratischen Geist zu leben, scheint es nicht ausgeschlossen, ihm in dieser Erscheinungsform nachzuspüren. Die sich in den musikalischen Taten abzeichnenden Verhaltensweisen geben ein scharfes Bild der Künstlerpersönlichkeit Saties. Sich an ihnen zu orientieren, kann helfen, seine Biographie in eine kontinuierliche, auch in ihren Brüchen logische Erzählung zu bringen.

Eine sokratische Form der Musikausübung wird jederzeit, je nach dem Ausmaß ihrer idealen Unerbittlichkeit, in Konflikt zur vom Schein beherrschten Wirklichkeit geraten. Es ist also wohl natürlich, dass von Saties alltäglicher Erscheinung nur ein vergleichsweise uneinheitliches Bild entstand und weiterbesteht. Der Musikforscher Robert Orledge beschreibt ihn als reizbaren Schnorrer und Alkoholiker, dem er persönlich nicht allzu gerne begegnet wäre, während der Komponist Howard Skempton einen „taktvollen und auf possierliche Weise vernünftigen Mann“ in ihm zu erkennen glaubt². Beide Experten treffen sich allerdings wieder in der Annahme, dass seine Motive wirklich von einem Ideal bestimmt waren. Beide erkannten in ihm, wie vor ihnen Jean Cocteau, einen „Maître de morale“³: „übermoralisch“ nennt ihn Orledge, während Skempton die „Lauterkeit eines Kindes“ auffällt. Von Anbeginn seiner Karriere bestachen seine Kompositionen durch klarsichtige Naivität: Man bemerkte in ihm „den Geist Parsifals“⁴, des „reinen Toren“ also, der die krummen Wege der Welt ignoriert. Seine aus scheinbarem Unwissen heraus gestammelten Fragen stellten die Dunkelheit grundlegender Belange ans Licht und berührten das Heikle hinter dem angenehmen Geflecht der Vorurteile. Schon auf die Gemeinde der Kabarettisten, in deren Mitte Satie seine ersten Schritte machte, wirkte die schimärisch aufgebaute Spannung gefährlich und attraktiv zugleich. Man erkannte in dem Neuling sogleich eine männliche Sphinx, die ihre Rätsel offensiv vor die anderen hinstellen wusste: Die Rede

²Beide Statements in *Erik Satie: Music, Art and Literature*, hrsg. von Caroline Potter, Farnham 2013, S. 1 (Orledge) und S. 235 (Skempton), ebenso die beiden folgenden.

³Jean Cocteau in einer von Georges Charbonnier produzierten Radio-Sendung der Chaîne Nationale zu Ehren Erik Saties am 30. Juni 1954.

⁴J. Peladan, Brief an E. Satie im März 1892, Cpc S. 28.

vom „Sphinx-Mann“⁵, die im Hausjournal des Chat Noir schlagwortartig dokumentiert ist, legt die erste Spur zu einer figürlichen und damit unabweislichen Verkörperung der Fragepose. Unwiderstehlich war die Herausforderung, einen im Rätselton hingestellten Belang entweder treffend zu erraten oder in grobem Unwissen betroffen zu werden.

Um als Komponist dem eigenen Unwissen mit präziser Methode abzuhelfen, verlegte Satie sich auf ein experimentelles Vorgehen, ein immer wieder erneuertes, probierendes Ansetzen in grundsatzloser Befragung. Er unterzog einzelne Elemente einer Überprüfung, indem er sie in seiner künstlerischen Arbeit isolierte. Reihenweise erprobte er Leiter- und Harmoniebildung, und inspirierte sich an vergessenen Modellen. Zuletzt beäugte er die im geduldigen Trial-and-Error-Verfahren erstellten Inspirationen, als handle es sich um zufällige Fundstücke, und traf dann seine Wahl. Ein konstruktives Interesse motivierte auch die zahllosen Manipulationen, Deformationen und Parodien. Die Beweglichkeit dieser Handlungsweise konnte keinen integralen Stil hervorbringen, sondern immer nur Versuchsreihen.

Dabei verlor die Möglichkeit eines gültigen Ausdrucks von klassischem Rang nie ihre Attraktionskraft. In besonderen Glücksfällen konnte sich der Anspruch an eine zeitlose Musik erfüllen, wenn sich unvermittelt aus dem geduldigen Versuchen ein leistungsfähiger „Typus“ herausbildete. Satie selbst fand dafür folgende Worte: „Ich erfinde eine vollkommen neue Form. Das Stück, das ich geschrieben habe, erscheint mir gelungen. Aber ist das auch kein Zufall? Komponiere ich also ein zweites oder drittes Stück auf denselben Grundlagen, nur mit anderen melodischen Gedanken, und finde ich sie immer noch gut, dann weiß ich, dass die Form, die ich erfunden habe, in sich stimmt.“⁶ Eine solche Musik, die sich, wie er selbst, außerhalb des Allgemeinen als fest umrissener Typ präsentiert und den Aufgeschlossenen stutzig zu machen vermag, gelang, wie man sich denken kann, nur in wenigen Ausnahmefällen.

Eine naive Motivation ließ Satie trotz der geringen Ausbeute an Werken an seiner eigensinnigen Manier festhalten. Er sah sich bestätigt durch die Vorgänge in den anderen Künsten. Unabhängige Maler konnten etwa schon seit 1884 in einem „Salon des Indépendants“ ausstellen, wo keine akademische Absegnung mehr erforderlich war. Wie sie hoffte Satie, von der Bevormundung durch eine institutionalisierte, überprüfbare und weltweit gültige Kunst freizukommen: „Ich frage mich – mit gefalteten Händen –, warum wir anderen, wir Musiker, gezwungen werden, eine staatliche Ausbildung zu empfangen, während Maler und

⁵ Werbebotschaft für die *Ogiven* in der Zeitschrift Chat Noir VIII (1889), 9. Februar, S. 1276, Kol. 2. Wir übersetzen, überall wo es sich anbietet, Saties Originaltitel ins Deutsche, weniger um sie einzubürgern, als um ihre tatsächliche Sonderbarkeit nicht im fremden Klang des Französischen verschwimmen zu lassen.

⁶ E. Satie nach Paul Collaer, *Geschichte der modernen Musik* (frz. Original 1955), Stuttgart 1963, S. 233.

Schriftsteller die Freiheit genießen, sich zu bilden, wo und wie immer sie wollen“⁷. Zuletzt ging er so weit, zu sagen: „Es ist ein Zeichen der Zeit, die Künstler sind zu Handwerkern und die Amateure zu Künstlern geworden.“⁸ Er zog damit die letzte Konsequenz aus der bereits seit der Romantik nachweisbaren Tendenz der Künste, sich der bürgerlich-kritischen Kontrolle in Gestalt von akademischen Institutionen zu entziehen. Das Bekenntnis zur Tugend des Amateurs kam spät, denn es lag noch immer etwas Unerhörtes darin. Es bedurfte wohl der Dada-Tumulte jener Zeit, um sich in dieser Hinsicht offen auszusprechen. Nachdem das Wort Amateur lange Zeit vorrangig dazu gedient hatte, jene Reichen zu schmähen, die unberufen in die Sphäre der Kunst vordrangen, um sich aus Eitelkeit und zum Nachteil der wahren Talente ihren Anteil an der Kunst zu erkaufen, gab Satie dem „Amateur“ seinen alten Adel zurück, den er in vorkritischen Zeiten genossen hatte: Er erkannte in ihm einen kunstbeflissenen, freien Geist, dessen wahrhaftige Impulse bloß eines letzten Schliffes bedürfen: einen Liebhaber, der die Meisterschaft umwirbt, die er nicht hat, sich von ihr aber auch nicht abhängig machen möchte.

Solch besondere Wertschätzung für ursprüngliche künstlerische Regungen machte Satie gleichermaßen empfänglich für avantgardistische Experimente wie für die Welt der Populärmusik. Als er sich der Unterhaltungsbranche zuwandte, erschien sie ihm weder klein noch unbedeutend, da er sie nicht hochmütig aus der Vogelperspektive der Klassik betrachtete. Vom Boden einer „Idee“ ausgehend, noch vor aller Materialsuche, streckte er die Hand nach den von der Tradition bereitgestellten Werten aus. Dem dominanten Dünkel des Klassikbetriebs mit seinen absoluten Produkten und seiner autoritären Lehre kehrte er den Rücken und begab sich wie nicht wenige andere Freidenker auf die beinahe noch ländliche Anhöhe von Montmartre vor den Toren von Paris.

Unter dem sokratischen Gesichtspunkt des Nichtwissens, das sich zweifelnd vortastet, lassen sich wohl auch die konträren Ansätze der beiden maßgeblichen Darstellungen von Leben und Werk Erik Saties wieder zu einem Bild zusammenfügen: Die Rede ist von Robert Orledges *Satie, the Composer* (1990) und Steven Moore Whitings *Satie, the Bohemian* (1999), deren Titel bereits das ganze Dilemma der Satie-Biographik aufrufen: die Spannung zwischen seriösem Artisten-Handwerk und populärer Musikkultur, zwischen dem Prestige des Kulturellen und seinen kommerziellen Verwertungszusammenhängen. Die schwer zu schlichtende Frage, wo der Schwerpunkt zu setzen sei, deutet auf die Wirksamkeit eben dieser dritten Qualität. Satie fand Vergnügen daran, all jene Scheinbarkeiten, die sich im alltäglichen Umgang mit Musik einnisten, offenzulegen und arbeitete sich in ironisierender Weise zu den echten Bedürfnissen vor. Claude Debussy gelang es, die Tragfähigkeit der symbolistischen Ansätze im Bereich der Musik unter Beweis zu stellen, er machte Schule. Saties Vorstöße dagegen blieben auf ihren

⁷Ders., *L'Origine d'Instruction*, Les Feuilles Libres IV (1922), Juni (Nr. 27), S. 204; *Écrits*, S. 38.

⁸E. Satie nach Marcel Herrand, *L'humour d'Erik Satie*, Le Figaro CXII (1937), 23. Nov., S. 5.

einmaligen Zweck zugespitzt. Er misstraute allem ins Allgemeine abdriftenden Ehrgeiz. Zusätzlich angeleitet durch Befunde aus anderen Künsten gefiel es ihm, seine Musik für bestimmte gesellschaftliche Erfordernisse maßzuschneidern – für repräsentative oder geistliche Anlässe, für Theater oder Ballette, als privates oder öffentliches Dekor. Zuletzt trat seine „Möbelmusik“ (Musique d’ameublement) demonstrativ aus dem Bereich der Kunst heraus und in eine rein soziale Funktion ein. Um das Komponistenhandwerk in dieser Art aus einer gelebten Wirklichkeit heraus anzugehen, bedurfte es wohl einer philosophischen Veranlagung.

Überblick. Die folgenden Seiten wie auch die Zeitleisten im Anhang bringen den Roman als Ganzen in den Blick als Orientierungshilfe für die Betrachtung der künstlerischen Details. Diese bergen ihren jeweils ganz eigenen, oft sogar verschlossenen Hintersinn. Die Fallen, mit denen der „Baron Medusa“ seine Schätze umgab, fordern den, der nicht zu Stein erstarren möchte, zu einer aktiv prüfenden Auseinandersetzung heraus, in der Klassik und Skepsis zueinander finden.

Zwei voneinander getrennte Erfolgszeiten, die sich mit den Namen zweier Anhöhen der französischen Hauptstadt verbinden, kennzeichnen Saties Lebensweg: die erste auf dem Montmartre, in dessen Subkultur er eine gewisse Rolle spielte, darüber hinaus aber wenig Aufmerksamkeit erregte, die andere auf dem Montparnasse, auf dem anderen Ufer der Seine, wo er es zu nationalem und sogar einem geringfügigen internationalen Ruhm brachte. Von dem historischen Rang, der ihm erst einige Jahrzehnte nach seinem Ableben zugemessen wurde, ahnte er nichts. Zwischen den Bergzeiten seines Lebens lag ein tiefes Tal der Vergessenheit und der Misserfolge. Sein „merkwürdiges Schicksal“ forderte, dass er „für zwanzig Jahre beinahe verschwand, um dann wieder aufzutauchen und ein Werk von fantastischer Leuchtkraft hinzustellen, und dies, nachdem er den Mut aufgebracht hatte, die Bank der Schola Cantorum zu drücken, in einem Alter, wo man für gewöhnlich längst aufgehört hat, ein Lehrling zu sein“⁹. Das spät erworbene Diplom in der Kunst des Kontrapunkts war ein Fahrschein zurück in die vorzeigbare Kultur. Im Urteil der größeren Allgemeinheit, die sich nun für ihn interessieren sollte, wetzte es die Scharte eines ersten abgebrochenen Studiums aus. Gleichzeitig eilte ihm der Ruf eines Wegbereiters für die Avantgarde voraus und ebnete den Weg.

Die ersten Schritte dieser Laufbahn inmitten der schillernden Bohème von Montmartre mussten dagegen aufs Geratewohl gesetzt werden. Hier oben sah man verächtlich auf die Vorstellung einer Karriere nach dem Maßstab, den die hauptstädtischen Institutionen verhiessen, herab. Man pflegte ein rebellisches Kombattanten-Bewusstsein. Eine abgebrochene Pianisten-Ausbildung am Staatskonservatorium prädestinierte Satie dazu, sein Glück in den Künstler-Kabaretten fern der schulmäßig vorgegebenen Pfade der Kunst zu versuchen. Vier seiner musikalischen Typen, die *Sarabanden*, die *Gymnopädien*, die *Ogives* und die *Gnossiennes*, brachte er hier sogleich zur Reife. Sie sicherten ihm eine erste

⁹Victor-Émile Michelet, *Les compagnons de la hiérophanie, Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle* (1937), Nizza²1977, S. 76.



Abb. 2 Im Chat Noir: Lithographie von Paul Merwaert: *Pendant une séance de l'Épopée*. In der Mitte wird Émile Zola von einem Kellner in der Uniform der National-Akademiker bedient, am Tisch hinter ihm mit Zylinder sitzt Paul Merwaert. Rechts vom Akademiker sind Juliette Adam, Albert Wolff, Augusta Holmès und Ernest Renan (ohne Hut) zu sehen. Die linke untere Ecke gehört Armand Sylvestre und Francisque Sarcey, an deren Tisch auch Alphonse Daudet sitzt. Im Hintergrund stehen Maurice Mac-Nab, auf der rechten Seite vom Bildschirm (mit Napoleon zu Pferd) Rodolphe Salis, Henri Rochefort und Clovis Hugues. Rechts vorne erscheinen der Maler Carolus-Duran und Ferdinand de Lesseps sowie der General Boulanger, Suzanne Reichenberg und die Gebrüder Coquelin. Salis ist ein zweites Mal portraitiert oben links auf einem Gemälde von Antonio de la Gandara.

Anerkennung im Künstlermilieu des Chat Noir. Dieses Etablissement war durch die Produktionen seines Schattentheaters seit 1887 zum überstrahlenden Leitstern Montmartres geworden und vermochte Kundschaft aus Paris und bald der ganzen Welt anzulocken (Abb. 2). Hier verkehrte Satie über fast drei Jahre, allerdings ohne sich als Komponist innerhalb des florierenden Theaterbetriebs einbringen zu dürfen. Der musikalische Ehrgeiz der Theater-Macher war wenig ausgeprägt: Wenn überhaupt moderne Klänge serviert wurden, war der ironische Sinn nicht fern. Überhaupt ist Saties Etappe im Chat Noir mehr als Lehrzeit im Fach der Ironisierung anzusehen. Sich zu lösen, fiel ihm erst ein, als sich zwei neue Möglichkeiten auftaten. Zum einen schloss er sich einer Initiative zu einem eigenen, neuen Schattentheater aus der Mitte eines katalanischen Künstlerkreises an, dem er über seinen Dichterfreund Patrice Contamine de Latour angehörte. In der Auberge du Clou, zu der auch viele andere enttäuschte Künstler des Chat Noir ihre Zuflucht nahmen, entstand eine Werkstatt-Bühne gleich in dessen Nachbarschaft.

Zum anderen geriet Satie in den Bann des charismatischen Literaten Joséphin Peladan. Für dessen mystisches Theaterstück *Der Sternensohn* (*Le Fils des Etoiles*) entstand eine umfängliche Bühnenmusik. Vier Jahre nach dem Auszug nach Montmartre erschloss sich damit erstmals eine Quelle für Honorare und mögliche Folgeaufträge, denn Peladan schickte sich an, nach dem Vorbild Bayreuths eine übernationale Kunstbewegung hinter sich zu versammeln. Mit dem Grafen Antoine de La Rochefoucauld als Mäzen gründete er einen „Tempelorden der Rose-Croix“ und offenbarte der Welt seine katholisch geprägte Kunstreligion. Den als Theatermusiker erprobten Satie berief er zu seinem Kapellmeister. Eine mit großer Außenwirkung veranstaltete Kunstausstellung des Ordens im Frühjahr 1892 bildete den Rahmen für eine Reihe von Abendveranstaltungen mit den zugehörigen musikalischen und theatralischen Signalen. Satie sorgte mit *Fanfaren* (*Sonneries*) für eine angemessene Selbstdarstellung der Rose-Croix und konnte zumindest die drei Aktvorspiele seiner *Sternensohn*-Musik präsentieren. Zuletzt war er sogar der Einzige, der im Namen des Ordens Musik beisteuerte, während sich die Organisatoren mit großem Eklat zerstritten. Ohne die Finanzkraft des Grafen verdunkelten sich die Zukunftsaussichten. Satie kehrte Peladan und seiner Institution den Rücken, doch die gewonnene Erfahrung bestärkte ihn darin, an der Theatermusik als professioneller Perspektive festzuhalten.

Die Theaterszene hatte gelegentlich Bedarf für Bühnenmusiken von beträchtlicher Ausdehnung. Satie vernachlässigte jetzt die melodisch motivierten Typen im kleinen Format und sann auf Möglichkeiten, seine Musik in die Fläche zu dehnen. Dazu brachte er eine modale, am Vorbild der Antike ausgerichtete Tonordnung mit den vollen Harmonien der Moderne in Einklang. Als mystischer Theatermusiker folgte er dem Ruf der bildenden Künstler nach einer dekorativen Kunst und bewarb seine Arbeit auch explizit als „dekorative Musik“. Eine Gruppe impressionistischer Maler, die sich die Nabi nannten, hatte unter dieser Vorgabe eine erfolgreiche Allianz mit der freien Theaterszene geschmiedet; ihrem Beispiel zu folgen und eine Übertragung auf den Bereich der Musik zu wagen, war den Versuch wert. Saties Erneuerungsbemühung lag also im Trend. Die Anwendung mittelalterlicher und antiker Theoriekonzepte dagegen war kompromisslos. Tiefer und tiefer vergrub er sich in seine avantgardistischen Kombinationen. Aufträge aber blieben aus. So entwickelte er den praktischen Sinn seines musikalischen Dekors weiter und band es an „liturgische“ Zwecke, die nicht nur, wie in der *Armenmesse*, öffentlich-religiöser Art waren, sondern auch, wie im Falle der *Vexations*, ins Private hineinreichten.

Zugleich nahm Saties Karriere eine humoristische Wendung: Dreist bewarb er sich, ungeachtet seiner jungen Jahre, seiner kurzen Werkliste und seiner vollkommenen Unbekanntheit um einen der just vakant gewordenen Sitze in der Nationalakademie der Schönen Künste. Auch mit seinem nächsten Theaterprojekt, einem „christlichen Ballett“ um den fiktiven Märtyrer *Uspud*, setzte er seinen Ruf als ernsthafter Komponist aufs Spiel. Eine Diskrepanz zwischen den turbulenten Geschehnissen am Rande der einfachen Handlung und der sanften, keineswegs komischen oder tänzerischen Bühnenmusik sorgte für große Verunsicherung. Zahlreiche künstlerische Aktionen rund um dieses Stück öffneten

durch die Vermischung von Mystik und Humor, persönlichem Auftreten und höherem Ansinnen gewaltige Interpretationsspielräume. Die Ausdauer, mit der Satie seine Intrigen über Jahre weiterspinn, erheben das Stück in den Rang eines Schlüsselwerks. Der Humor wuchs sich zu einer pädagogischen Mission aus, die ihr Autor betrieb, wo immer er willkommen geheißen wurde. Ein Sendungsbewusstsein festigte sich: Den Akademikern hielt Satie ihre Unkenntnis moderner Kunst vor Augen, dem Publikum von Montmartre seine Verführbarkeit durch feierliche Klänge. Die Autorität hermetischer Kunstmusik, selbst seiner eigenen, gab er willig dem Lachen preis, indem er gelegentlich amüsante Spielanweisungen in die veröffentlichten Musikstücke einrückte. Auch als Herausgeber der pseudoklerikalen Monatsschrift „Le Cartulaire“ höhnte er das Prinzip der Autorität in den Künsten humoristisch aus. Er schlüpfte in die Rolle eines Teilhabers unhinterfragbarer, allerhöchster Macht im Namen einer „Metropolitankirche der Künste“, die er zu diesem Zweck gründete. Mit heiligem Eifer nahm er sich das Recht, prominente Persönlichkeiten der Kunst-Szene zu geißeln und sie aus dem Kreis der Berufenen auszuschließen.

Der Humor schützte ihn jedoch nicht vor dem Zorn der betroffenen Granden, so dass sein Ruf in der Avantgarde bald ruiniert war. Auch seine Zugehörigkeit zum akademisch bestimmten Klassikbetrieb stellte der Humor in Frage, so dass sich eine Rückkehr zur serösen Kunst als ausgeschlossen erwies. Satie war zum Gefangenen seiner eigenen Mystifikationen geworden. Er hatte einen kritischen Punkt erreicht. Sein Engagement für die *Armenmesse*, deren Substanz es doch wert schien, gegen allen Widerstand ans Licht gehoben zu werden, gab er nach langen Bemühungen schließlich auf. Der Weg zu einem Leben als Komponist schien versperrt. Zwei Jahre noch sträubte er sich gegen diese Wahrheit und bezog, um seine Ausgaben zu minimieren, ein schmales Zimmer, das er den „Wandschrank“ nannte. So hielt er Montmartre noch für eine Weile die Treue. Doch wozu noch? Die Dreyfus-Affäre drückte auf den unbekümmerten künstlerischen Sinn der Kabarette, die ohne ihre theatralischen Aktionen zu Restaurants oder Themencafés für Touristen verkamen. Bald kehrte Satie seiner geistigen Heimat den Rücken und suchte sich ein bescheidenes Zimmer in Arcueil, einer im Süden von Paris gelegenen Vorstadt.

Doch statt über den allgemeinen Niedergang des Künstlertums in Trübsal zu verfallen, legte er sich sieben lang geschnittene Anzüge aus feinem Kord zu und wandelte sich zum jederzeit unverkennbaren „Velvet Gentleman“. Der prächtig herausstechende Anblick signalisierte, dass er als Künstler nicht im Verborgenen vor sich hinzuarbeiten gedachte. War es berechtigt oder freche Anmaßung, die Wirklichkeit mit dem Anschein des Künstlerischen zu infizieren? Mit jeder neuen Begegnung konnte Satie Antworten sammeln. Er wandelte nun auf den Spuren der populären Unterhaltungsmusik, die er eingehend studierte. Speziell fiel sein Augenmerk auf das Konzertcafé, wo Gesang und Schauspiel für jedermann angeboten wurden. Vermischte Darbietungen und Lieder im Geist der Operette wurden hier nach dem Prinzip der Nummernrevue aneinandergereiht. Zutritt hatte, wer nur wenigstens ein Getränk zu bestellen bereit war. Erst näherte sich Satie nur als Zuhörer, doch als ihm ein Freund, der Humorist Vincent Hyspa, ein

Engagement als Begleiter für die Liederinlagen seiner Auftritte anbot, willigte er ein. In dieser Funktion steuerte er auch bald Arrangements und zuletzt sogar eigene Melodien bei. Er kam in der Unterhaltungsindustrie an, ein Diener der leichten Muse. Um dem Gewerbe, das er im Grunde seines Herzens verabscheute, zu entkommen, verfolgte er nach wie vor die Hoffnung, sich im Bereich der Bühnen- und Theatermusik auszuzeichnen, doch nichts ließ sich im Konzertleben geltend machen oder gar veröffentlichen.

Aus der Unsicherheit dieser schweren Jahre löste sich Satie mit einer doppelten Strategie. Einerseits machte er seine Parteinahme für die komische Subkultur, wenn auch nur in privaten Kreisen, erstmals als Musik hörbar, indem er das leichte Genre verwegem mit den Attributen der Kunstmusik verband; besonders die *Drei Stücke in Birnenform (Trois Morceaux en forme de poire)* machen das deutlich. Andererseits festigte er seine praktischen Kontrapunkt-Kenntnisse und damit sein Selbstbewusstsein als Komponist. Die Schola Cantorum unter Leitung von Vincent d'Indy nahm ihn als Studenten auf.

Niemand war überraschter als Satie selbst, als sein Leben einige Jahre später tatsächlich eine plötzliche Wendung zum Ruhm nahm. Für den Umbruch war Maurice Ravel verantwortlich, der auf der Suche nach einer alternativen Leitfigur neben Debussy im Namen der „Société Musicale Indépendante“ (SMI) eine Kampagne für den vergessenen Montmartrekünstler lancierte. Gänzlich unverhofft fand er sich als Modernist der ersten Stunde wiederentdeckt und gefeiert. Die Jugendwerke erlangten neue Sichtbarkeit, Klavierstücke nach einer „Neuen Manier“ fanden Eingang in die Konzertprogramme und Aufträge flogen ihm zu. Trotz der schweren Kriegsjahre und der eigenen Launenhaftigkeit blieb ihm der Erfolg treu bis zuletzt. Plötzlich stand er als Wegbereiter vor der Nation. Mit seinen fünfundvierzig Lebensjahren war er dabei über den Verdacht jugendlicher Bilderstürmerei erhaben. Nachdem er seine Verwunderung darüber abgeschüttelt hatte, zum Repräsentanten eines allgemein versäumten Fortschritts auserkoren worden zu sein, stellte sich die Frage, wie er sich der Vereinnahmung mit Ehre entziehen und die nolens volens ergattete Autorität wieder abschütteln konnte. Wie schon zwanzig Jahre zuvor, als er sich von der elitären Rose-Croix mit der mystischen Bilderwut seines *Uspud* distanziert hatte, verfiel er auch dieses Mal auf eine humoristische Abwehr. Statt sich in der für ihn vorgesehenen heroischen Rolle zu bewähren, lieferte er eine Folge von witzigen Klavierzyklen ab. Es war ein gewissermaßen offener Typ ohne Festlegungen: So ulkig sich die Stücke gaben, formulierten sie doch die Fragen und Möglichkeiten des Metiers. Nur scheute sich der neugeborene Alternativ-Star der Moderne, verbindliche Antworten zu erteilen.

Auf seine zweite Karriere war er durch lange Jahre kontrapunktischer Studien gut vorbereitet. Er hatte einige Antworten parat, als Jean Cocteau, der große Hoffnungsträger der eleganten Pariser Welt, ihn betreffs eines Projektes von nationalem Prestige ansprach, ein Ballett mit dem Titel *Parade*. Cocteau war hingerissen von Saties *Birnenstücken* mit ihrer Verbindung von hoher Kunst und populärer Kultur. Dieselbe verwegene Konstellation gedachte er nun auf die elitäre Bühne der Ballets Russes, einer Truppe von internationalem Ansehen, zu projizieren. Während der Produktion gab es einiges Gerangel um das Szenario und seine

Ausstattung mit Geräuschen und Texten, zumal als Pablo Picasso, der für Bühnenbild und Kostüme sorgte, dem Konzept ein kubistisches Antlitz und eine ganz neue Prägung gab. Das Publikum zog seine Schlüsse und befand wegen der klanglichen Collage „realistischer“ Instrumente, insbesondere von Schreibmaschinen, auch die Musik für kubistisch.

Nach solchem Durchbruch war es nicht länger möglich, sich hinter Humorismen zu verschanzen. Satie stand in der Verantwortung für das Schicksal der modernen Musik, zumal sich auch eine Zahl von jungen Talenten seiner Führung anvertraut hatte. Für sie verkörperte er einen Fels in der Brandung des akademischen und impressionistischen Mainstreams. Als Ansprechpartner für jene Neulinge hatte er sich mit dem Problem zu befassen, wie sich eine antidoktrinäre Schule oder gar Tradition denken ließ. Als er mit *Socrate* – jenseits aller Konfrontationen – ein klassisches Meisterwerk hinstellte und damit die in ihn gesetzten Erwartungen erfüllte, sorgte er dafür, dass seine Musik eine nur dienende Stellung gegenüber den darin rezipierten Platon-Dialogen einnahm. Sein parallel dazu entwickeltes Projekt einer Ambiente-Musik unter dem Titel *Möbelmusik (Musique d'ameublement)* gehorchte ebenfalls diesem Grundgedanken einer notwendigen Funktionalisierung von Musik. Solcherart eingebunden war sie ihren unmittelbaren gesellschaftlichen Aufgaben, die sich besonders in den Vorstellungen kunstsinziger Auftraggeber kristallisieren konnten, stärker verpflichtet als institutionell oder national motivierten Distinktionsbedürfnissen. Sie musste einer freien und individuellen Idee folgen.

In seinen letzten beiden Lebensjahren wandte sich Satie von Cocteau und seinem Gefolge ab. Es entstand ein Spätwerk, das sich durch die Mixtur übler Banalitäten und sperriger Arrangements als bewusst provokativ und von Dada inspiriert erwies. Als letztes Paradox setzte er mit der Musik zu Francis Picabias Ballett-Szenario *Keine Vorstellung (Relâche)* ein unwiederholbares und monumentales Zeichen antirepräsentativer Kunst.



Montmartre-Typen (1888–1897)

1 Der Arme

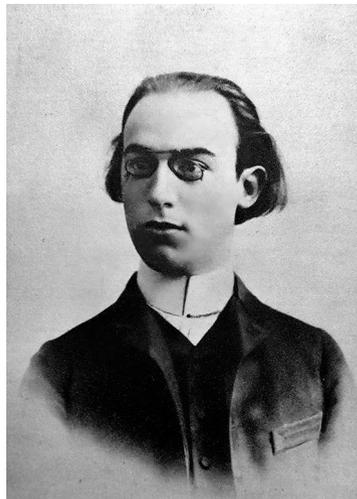
Am Konservatorium. Erste Anzeichen einer sokratischen Gesinnung zeigten sich bei Satie erst, als er als junger Mann sein Elternhaus verließ, um die Tugend der Armut zu erproben. Die Vorgeschichte dazu liegt allein in den traumatischen Erfahrungen während der Ausbildungszeit am staatlichen Nationalkonservatorium, denn was zuvor geschah, war, wie Satie insistierte, nichts anderes als „eine ganz gewöhnliche Kindheit und Jugend, ohne Besonderheiten, die es wert wären, dass man von ihnen in einer ernsthaften Schrift etwas berichtet“¹. Nach dem frühen Tod der Mutter war er als Sechsjähriger in der Obhut seiner Großeltern in Honfleur, einer kleinen Hafenstadt in der Normandie, aufgewachsen und mit zwölf Jahren nach Paris gekommen, wo ihn sein Vater, der ein zweites Mal geheiratet hatte, aufnahm. Von den Schwernissen also, unter denen der Wille zur Armut nun plötzlich hervorbrach, wird zuerst zu erzählen sein.

Der Zögling vermochte am Klavier zu betören: Saties Stiefmutter Eugénie Barneche, die als Absolventin des Nationalkonservatoriums etwas davon verstand, hatte im Einvernehmen mit dem Vater ihre ganze Hoffnung in die glückliche Anlage des Sprösslings gesetzt und dessen pianistische Laufbahn nach Kräften unterstützt. Ihre persönlichen Beziehungen erleichterten dem jungen Provinzler den Einstieg in das Studium; der Organist Alexandre Guilmant, der am Conservatoire unterrichtete, spielte bei der Vorbereitung eine bestimmende Rolle². Der allenfalls mittelmäßige Erfolg, den dann die „vorbereitende Klasse“ von Émile Descombes erbrachte, konnte Eugénies fest gefasste Absicht nicht zerstreuen. Bereits in dieser ersten Phase der Ausbildung zeigten sich Symptome einer Überforderung

¹E. Satie, *Recoins de ma vie*, Les Feuilles libres VI (1924), Januar/Februar, S. 330, zit. nach *Écrits*, S. 26.

²Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Paris 1932, S. 11.

Abb. 3 Satie als Teenager
(ca. 1881)



oder jedenfalls eines eingeschränkten Engagements: Der Teenager Satie (Abb. 3) war dem Unterricht ferngeblieben, und seine Leistungen waren schwach³. Seine Darbietung des Finales aus der Beethoven-sonate op. 26 konnte jedenfalls eine Fortsetzung der Ausbildung seitens des Conservatoire nach diesem dreijährigen Kursus, der ihn in die Welt der Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts eingeführt hatte, nicht rechtfertigen. Eine Empfehlung für die Teilnahme am Wettbewerb für eine reguläre Aufnahme wurde nicht erteilt.

Weiterhin nahm Satie das Angebot zur Vervollkommnung der Grundtugenden werdender Musiker wahr. Er ging durch die Hände Albert Lavignacs, der Solfège (Musikdiktat/Gehörbildung) unterrichtete⁴. Darüber hinaus schrieb er sich, wenn auch nur als Zuhörer, in die Harmonieklasse von Antoine Taudou ein. Zu ihm und zu Alexandre Guilmant allein bekannte er sich zurückblickend als seinen Lehrern⁵; letzterer mag speziell seine Vorliebe für die Melodien des Mittelalters kompetent befördert haben⁶. Das Belegen von Zusatzkursen zeugt für die ungebrochene Beflissenheit Saties. Viele weitere theoretische und historische Kurse standen ihm offen, doch, ob und mit welcher Regelmäßigkeit er das Angebot wahrnahm, ist

³Jann Pasler, *Classe sociale, genre et formation musicale: préparer le Prix de Rome au Conservatoire de Paris entre 1871 et 1900*, *Romantisme* XLI (2011), 3. Heft (Nr. 153), S. 91.

⁴Satie erinnerte sich seiner gegenüber Jules Écorcheville, *Erik Satie*, S. I. M. *Revue musicale mensuelle* VII (1911), März (Nr. 3), S. 29, und Henri Collet, *Erik Satie*, *Esprit Nouveau* II (1920), 15. Nov., S. 149.

⁵E. Satie gegenüber Georges Frilley alias Whip, *À propos de ‚Parade‘*, *Le Radical* XXXVIII (1917), am 10. Juni, S. 4. Die Zulassung als Hörer durch Ambroise Thomas am 4. Oktober 1883 ist dokumentiert in HoSP 111.

⁶A. Guilmant unterstützte André Moquereau bei der Herausgabe der *Melodiae paschales*, Paris 1898.

unbekannt. In den folgenden drei Jahren bis 1885 überwachte die Stiefmutter die weiteren Fortschritte und verschaffte dem Hoffnungsträger der Familie Gelegenheit, sich öffentlich bei kleinen Auftritten zu zeigen⁷. Es gelang ihr auch wirklich, seine Qualitäten als Interpret erneut geltend zu machen: Georges Mathias nahm ihn im November 1885 in seine höhere Klavierklasse auf⁸. Satie konnte überzeugen und pflegte ein durchaus stolzes Bewusstsein seiner Behändigkeit und Geschmeidigkeit am Klavier. Und doch verfiel er bald wieder in seinen bereits bekannten Widerstand: Er blieb dem Unterricht gelegentlich fern; allein das Gebäude schon wirkte auf ihn wie „eine Art örtliche Haftanstalt ohne jeden äußeren – und im Übrigen auch inneren – Reiz“⁹. Was dem Sechzehnjährigen noch verziehen werden konnte, musste nun auch auf die nachsichtigen Eltern alarmierend wirken. Die Krise steuerte auf eine Katastrophe zu.

Die Leistungsverweigerung resultierte aus der Erfahrung, ungewollt zu sein. Vergeblich hoffte der Jüngling auf Vertrauen: „Sie sollten sich ganz dem Klavierspiel weihen“, lobten ihn seine Harmonielehrer. „Sie scheinen für die Komposition geboren zu sein“ wurde der ungarische Chopin-Schüler Mathias nicht müde zu wiederholen!¹⁰ Niemand übernahm Verantwortung, ihn als Künstler auf die Bahn zu bringen. Vergeblich hofften auf der anderen Seite die Lehrer, die schwache Motivation durch ihr Beispiel und ihre Kennerschaft zu kompensieren. Indem sie dem Schüler unbedingten Respekt vor den Reichtümern, die sie vertraten, abverlangten, ließen sie ihn die Dürftigkeit seiner eigenen Ansätze fühlen. Mit erstarktem Selbstbewusstsein konnte sich Satie später gegen seine einstigen Professoren wenden und ihnen genau eröffnen, was ihn verletzt hatte: „Als Kind bin ich in Ihren Unterricht eingetreten; mein Geist war so zart, dass Sie ihn nicht verstehen konnten [...] durch Ihre mangelnde Intelligenz lehrten Sie mich, die grobe Kunst, die Sie unterrichten, zu verabscheuen; durch Ihre unerklärliche Härte brachten Sie mich so weit, sie für geraume Zeit zu verachten.“¹¹ Dem immer erneuerten Auftrag, mehr zu arbeiten, um bestimmte pianistische Tugenden zu entwickeln, konnte er nicht entsprechen. Autoritär hatte sich ihm die Hand seiner ehrgeizigen Stiefmutter auf die Schulter gelegt und ebenso autoritär türmten sich die Grundsätze seiner Lehrer vor ihm auf. Seine ausgeprägte Sensibilität, die es wert gewesen wäre, bemerkt zu werden, wurde verkannt. Ein Misstrauen erwachte.

⁷Die Anzeige ihres „jährlichen Konzerts“ im Figaro XXXI (1885), 9. Februar, S. 4, steckt voller Fehler, lässt sich aber rekonstruieren: „Jeudi prochain 10 [recte 12] février, salle Erard, 13, rue du Mail, Concert annuel de M[me] Satié-Barnetibe [sic], avec le concours de Mme Gabrielle Rys et de MM. A. Monjaud et Eric Satié.“ Eugénie Barnetches Konzerte lassen sich bis ins Jahr 1881 zurückverfolgen: Figaro XXVII (1881), 27. Januar, S. 4 und Gil Blas III (1881), 6. Februar, S. 2.

⁸Gil Blas VII (1885), 12. November, S. 4, rektifiziert den Namen.

⁹E. Satie, *Claude Debussy* (1922), nach ders., *Schriften* (Übers. von Silke Hass), S. 224.

¹⁰Jules Écorcheville, *Erik Satie*, S. I. M. Revue musicale mensuelle VII (1911), März (Nr. 3), S. 29.

¹¹E. Satie, Brief an das Conservatoire Nationale de Musique am 17. Nov. 1892, Cpc. S. 35.

Als Komponist verschmähte er die unangemessene Pedanterie, die selbst das, was als leicht und befreiend erlebt werden konnte, noch mit einer Verpflichtung gegenüber der Tradition beschwerte. Sich gegen seine Lehrer aufzulehnen, oder gar in Sachen der Kunst eine Gegenposition einzunehmen, um trotzig etwas Losgelöstes auf die Beine zu stellen, lag nicht in seiner Art. Genau diesen eiteln Glauben, einen Schlüssel zu besitzen, den andere nicht haben, galt es ja abzulegen. Im Unterschied zum Revolutionär, der eigenmächtig Lösungen aufbringt, arrangierte sich Satie mit seiner Ohnmacht. Er konnte hoffen, sich besser verstehen zu lernen, wenn er seine ersten Schritte mit dem Pathos des Geschlagenen machte. Er erklärte sich bereit, mit einem Minimum auszukommen. Als sprechendes Zeugnis der resignativen Umbruchsstimmung steht eine *Élégie*, die mit der Symbolkraft eines Opus 1 sogleich veröffentlicht wurde, wenn auch mit der falschen Opusnummer 19. In ungebrochener Ruhe fangen ihre Akkorde die Irritation der lyrischen Botschaft auf. Das Notenbeispiel 1 gibt die erste und dritte Strophe des Textes von Patrice Contamine de Latour, dem vertrautesten Freund Saties, wieder: „Ich sah wie einen Traum vergehen, / grausamer Trug, / mein ganzes Glück. Anstelle zarter Hoffnung / bleibt mir Leid / und Schmerz. // Ich musste ein langes Martyrium er leiden, / ohne Murren, / ohne einen Seufzer. / Die einzige Linderung auf Erden für mein Elend sind Tränen.“ Die kunstvollen Akkorde zeigen, dass Satie seine Ohren keineswegs vor dem unheilvollen Sireningesang verschloss, der vom Konservatorium herdrang. Nur war sein zerbrechlicher Kahn an dessen unwirtlichen Felsen zerschellt. Jetzt war es nötig, reglos auf jener Planke, die doch immerhin von guter Art schien, zu verharren.

Um dem wachsenden Druck, dem er als Sohn und Hoffnungsträger einer ausgesprochen musikbessenen Familie ausgesetzt war, ohne Ehrverlust zu entfliehen, fand Satie einen rettenden Ausweg: Er meldete sich freiwillig zum

Lent

5. *pp*

1. J'ai vu dé-cliner comme un son-ge, Cru-el men-songe, Tout mon bonheur.
3. J'ai dû souffrir mon long martyr-e, Sans le mau-di-re, Sans soupi-er.

suivez

9. *rit.*

Au lieu de la douce es-pé-ran-ce, J'ai la souf-france Et la dou-leur.
Le seul re-mè-de sur la ter-re À ma mi-sè-re Est de pleu-er.

Notenbeispiel 1 *Élégie*, op. 19, Takte 5–12 mit dem Text der ersten und dritten Strophe

Militärdienst, womit er zugleich ein Privileg geltend machte, das ihm als Studierendem optional zustand, nämlich den regulären fünfjährigen Dienst auf ein Jahr zu verkürzen¹². Als Soldat in Arras stationiert, entblößte er seine Brust der Winterkälte und zog sich willentlich eine Bronchitis zu, die er zu Hause auskurierte; nach der Krankenzeit erlangte er eine weitere Beurlaubung zur Rekonvaleszenz. Vermutlich riet der verständige Arzt von einer Rückkehr in den Dienst ab und bewirkte seine Freistellung vom militärischen „Volontariat“. Satie behielt eine ausgesprochene Abneigung gegen das Konzept der Wehrpflicht zurück¹³.

Lieder eines Studienabbrechers. Das Versagen auf ganzer Linie war aufgrund der beruflichen Stellung des Vaters nicht ohne Pikanterie: Arbeitete dieser doch seit einigen Jahren schon im Archiv des Kriegsministeriums¹⁴. Trotzdem zeigte er Verständnis für die Bedrängnis seines Sohnes. Auch er war ja als junger Mann den Verpflichtungen, die das Leben an ihn gestellt hatte, entflohen: Die Reederei-Pacht der Familie in Honfleur, die ihm als ältestem Sohn zufiel, hatte er ausgeschlagen, um in der Hauptstadt sein Glück zu versuchen. Zwischen Paris und Honfleur hin- und herreisend, war er lange Zeit im Dienst des Landwirtschaftsministeriums für den Frachtzoll und als Hafen-Dolmetscher für deutsche Kapitäne tätig gewesen¹⁵, bevor er durch seinen Wechsel in ein anderes Ministerium seit 1880 ganz in Paris bleiben konnte. Nebenberuflich betrieb er von nun an noch einen kleinen Musikverlag, in dem in der Hauptsache die Werke seiner komponierenden Frau erschienen. Statt also seinen ältesten Sohn in dieser schwierigen Phase gesundheitlicher Wiederherstellung unter Druck zu setzen, solidarisierte er sich mit ihm und lieferte mit der Herausgabe erster Werke einen Beweis seines ungebrochenen Vertrauens. Neben der genannten *Élégie* (op. 19) brachte er noch weitere *Drei Melodien* (op. 20) des Sohnes heraus. Einzelausgaben derart eigensinniger Lieder versprachen, wie der Vater als Verleger wissen musste, keinen kommerziellen Erfolg; bestenfalls konnten sie herumgereicht werden, um den Namen und die Absichten des Sohnes bekannt zu machen. Auf solche Absichten deuten auch zwei Effektstücke des Rekonvaleszenten, ein *Valse-ballet* und eine *Fantaisie-valse* (Notenbeispiel 2a); sie beide wurden in eine Zeitschrift eingerückt, welche in Amateurkreisen zirkulierte: „La Musique des Familles“, so dass zumindest ihnen eine gewisse Verbreitung sicher war.

¹²Patrice Contamine de Latour, *Erik Satie intime*, Comœdia X (1925), 3. August, S. 2 (§ I).

¹³Léon Louis Veyssière, *Réflexions et anecdotes sur Erik Satie* (1950), Cachan 2013, S. 11 und 16.

¹⁴Laut der Hochzeitsanzeige im *Figaro* XXV (1879) am 6. Januar, S. 3. Wenig vor seinem Tod wurde er zum „redacteur“ (Sekretär) der Zentralverwaltung desselben Ministeriums in der Präfektur des Departments Aube befördert: *Figaro* XLVIII (1902), 10. Sept., S. 2, *Le Temps* XLII (1902), 11. September, S. 3 u. a.

¹⁵*Acte officiel*, *Le Temps* XVII (1877), 21. März, S. 3. Er gab den Posten im Juli 1880 auf: *Le Temps* XX (1880), 4. Juli, S. 2.

The image shows the beginning of a musical piece in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start.

Notenbeispiel 2a Beginn der *Fantaisie-valse*

The image shows an excerpt from a waltz in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Notenbeispiel 2b Ausschnitt aus Charles Levadés *Valse* op. 27, Nr. 3 (1887)

Satie war also tatsächlich – der Meinung seines Klavierlehrers Mathias folgend – zu der Einschätzung gelangt, Komponist werden zu sollen. Auch war er entschlossen, das elterliche Haus zu verlassen, um sich in dem schwierigen Metier zu beweisen. Bei seinem Sprung ins Ungewisse unterstützte ihn der Vater wiederum nach Kräften, indem er ihn mit einem gehörigen Startkapital und einer Einrichtung für seine Junggesellenwohnung ausstattete. Betrachtet man die ersten Werke, Opus 19 und 20, genau, erscheint die Entscheidung zumindest waghalsig. Mit ihrer innovativen Kraft marginalisieren sie die beiden Tänze, die bestenfalls belegen, dass sich Satie keineswegs der bürgerlichen Salonmusik entfremdet hatte. Hier folgte er noch den schulmäßigen Verkettungen, wie sie ihm sein Kommilitone Charles Levadé nähergebracht hatte, um sich später zu rühmen: „Ich habe ihm seine ersten Melodien korrigiert, die in ihrer liebenswerten Art an Massenet erinnerten. Ich gab ihm Harmonieunterricht, doch nicht für lange, denn bald schon verspürte er das Bedürfnis, nach seiner eigenen Phantasie vorzugehen.“¹⁶ Als späterer Rompreisträger hielt sich Levadé an das überprüfbar Erprobte, das er sparsam mit einigen wenigen modernen Undezimen-Akkorden säumte, wie etwa im 39. Takt des dritten seiner eigenen Walzer „op. 27“, die ebenfalls als Erstlings-Werk im Verlag von Saties Vater unterkamen (Notenbeispiel 2b).

Von der konventionellen Walzerharmonik entfernte sich Satie in seinen Liedern. Mit ihrem gleichförmigen harmonischen Puls und ihren langsam dahinschreitenden, reichen Akkorden stellen sie einen ersten eigenständigen Typus selbsterwählter Armut dar. Die Akkorde erscheinen als eine schlichte Säulendlandschaft, durch welche sich die Lyrik rhythmisch frei bewegen kann. Sowohl in

¹⁶Charles Levadé, *Une controverse musicale, Claude Debussy et Erik Satie*, Liberté LXVIII (1932), 13. Januar, S. 2.

Lent

pp Elle est si belle, ma Sylvi - e Que les anges en sont jaloux; L'amour sur sa lèvre ravi - e Laissa...

Quintfallsequenz
(in Septakkorden)

Variation derselben Sequenz
(in Sekund- und Sextakkorden)

Notenbeispiel 3 *Sylvie*, op. 20, Nr. 3

den in sich kreisenden Bahnen, wie sie die *Élégie* mit ihren immer gleichen dreiteiligen Perioden vorweist (Notenbeispiel 1), als in der kapriziösen, von Strophe zu Strophe wechselnden Prosodie der übrigen drei Melodien, erzeugt der harmonische Gang, indem er sich jeder Geste enthält eine besondere Resonanz.

Über die Mischung von harmonischer Anspannung und rhythmischer Ruhe hinaus ist auch die Abschwächung des harmonischen Zugs charakteristisch. Im dritten seiner Lieder, *Sylvie* (Notenbeispiel 3), deutet sich diese generelle Tendenz von Satie weiterem Weg am deutlichsten an: der Verzicht auf dominantische Verkettungen. In den beinahe durchgehend mit Septimen angereicherten Begleitakkorden herrschen Mollterzen vor, so dass zwischen ihnen nur schwache Bindungen herrschen. Nach einem diffusen Orgelpunkt (Halbe 1–4) weisen die dominantischen Strebungen der sparsam eingesetzten Durakkorde immer nur auf die Einsätze der Singstimme voraus (auf den Halben 4, 6 und 12). Stimmführung und Quintfallsequenzen wahren den Anschein einer harmonischen Logik. Nonenklänge charakterisieren darüber hinaus (Halbe 7 und 8) den Namen „Sylvie“. So aufwändig das changierende Licht der Harmonik herausgearbeitet scheint, verfolgte Satie, um sich als Komponist und Künstlerpersönlichkeit zu profilieren, einen höheren Ehrgeiz noch in der vielfach innehaltenden und pausierenden Diktion der Verse als freier Prosa. Auf eine Unterteilung mit Taktstrichen wird verzichtet. Die syntaktische Führung untersteht in *Sylvie* allein den Worten, was die Funktion der von aller Periodik befreiten Begleitung weiter noch abmindert und auf einen farbigen Klang reduziert. Satie versicherte: „Der Takt ist eine Abstraktion, ein Zusammenfluss von Vektoren, der im übrigen nur analytische Bedeutung hat, und der ganz natürlich aus dem bestimmenden Impuls der Idee kommen muss, ohne dass man dafür irgendwelche beschämenden Zaunpfähle zur Nachahmung einpflocken müsste, diese hässlichen schwarzen Striche auf dem Feld eines Blumenmeers von Inspirationen.“¹⁷ Der „freie Vers“, der seit dem Mai 1886 in

¹⁷E. Satie laut René Peter, *Claude Debussy*, Paris 1931, S. 71 f.