

Franziska Kollinger

# Satie's *Parade* (1917)

Entwurf einer neuen französischen Musik?

*ff* epodium # 6

© Franziska Kollinger, epodium (München) Website: [www.epodium.de](http://www.epodium.de) E-Mail:  
[info@epodium.de](mailto:info@epodium.de) Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved Covergestaltung: Drahtzieher Design  
& Kommunikation, Wien epodium ist eine eingetragene Marke  
ISBN 978-3-940388-54-4 Germany 2016  
Reihe off epodium Herausgeber: Andreas Backoefer  
Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek  
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

## SATIE'S *PARADE* (1917)

Entwurf einer neuen französischen Musik?

Franziska Kollinger

# INHALT

I. Einleitung	3
II. Ästhetische Positionen	6
II.1 Das Französische in der Musik	7
II.1.1 „Ars Gallica“ – Wurzeln eines Stils?	8
II.1.2 Elemente einer „Ars Gallica“	11
II.1.3 Satie als Prototyp eines französischen Komponisten: Cocteau <i>Le Coq et l'Arlequin</i> (1918)	14
II.2 Einflüsse	20
II.2.1 Neugotik – Neogregorianik – Mittelalter	20
II.2.2 Unterhaltungsmusik	22
II.2.3 Bildende Künste/Malerei	25
II.3 Universalität der Einflüsse: Protest oder Interesse?	26
III. <i>Parade</i> – ästhetisch betrachtet	30
III.1 ‚Ballet cubiste‘?	30
III.2 Verbindung der Künstler – verbindende Ästhetik?	34
III.3 ‚Ballet réaliste‘?	36
III.4 Kompositorische Prinzipien	39
IV. <i>Parade</i> – Form und Textur	41
IV.1 Formale Anlage	41
IV.2 Rhythmik	45
IV.3 Melodik und Tonalität	46
IV.5 Unterhaltungsmusik und Zitate	48
V. Schlussbetrachtung	54
Quellenverzeichnis	58

## I. EINLEITUNG<sup>1</sup>

„Ce que je suis“ – „Was ich bin“ – mit diesen Worten überschrieb Erik Satie ein Fragment seiner *Mémoires d'un Amnésique*.<sup>2</sup> Doch was Satie war und was er heute ist, darüber herrscht in der Musikgeschichte weder Klarheit noch Einigkeit. Während er der zeitgenössischen Presse noch nicht einmal als Komponist galt, geschweige denn als ernstzunehmender Musiker Akzeptanz fand, begegnete ihm die Musikkritik in seinen späten Jahren und nach seinem Tod zwar schon wesentlich wohlwollender, aber auch hier bekleidete er lange Zeit das Amt des Außenseiters, der von wenigen, zumeist ‚rebellischen‘ Komponisten gegen seine Widersacher verteidigt wurde: In den einschlägigen Musikgeschichten Anfang des 20. Jahrhunderts fehlt ein Eintrag „Satie“, und auch in der Musikforschung finden sich nur einige wenige Abhandlungen zu jenem Komponisten, der heute als Wegbereiter der Moderne gehandelt wird und dessen Kompositionen insbesondere aus Film und Fernsehen nicht mehr wegzudenken sind.<sup>3</sup>

Das Bild der skurrilen Witzfigur und des kompositorischen Dilettanten hielt sich trotz des späten Erfolgs, der Anerkennung durch namhafte Komponisten wie Ravel und Debussy und der Ehrerbietung, die ihm die junge Generation um Francis Poulenc, Georges Auric und Louis Durey zukommen ließ, hartnäckig und sorgte letztlich dafür, dass die Musikgeschichtsschreibung Satie weitgehend ignorierte, bis Musiker und Komponisten, die von jenseits des Atlantiks auf Europa blickten, ihn wieder ins allgemeine Bewusstsein riefen.<sup>4</sup> Nachdem ihn Virgil Thomson bereits in den 1940er Jahren in Anlehnung an die drei großen B's – Bach, Beethoven und Brahms – in eine Reihe mit Schönberg und Stravinsky stellte,<sup>5</sup> wurde er zwanzig Jahre später von John Cage rekrutiert, der Saties Einwirkung auf die Musik des 20. Jahrhunderts vor Augen führte und den Musiker gewissermaßen rehabilitierte.<sup>6</sup> Durch Cage erhielt Satie einen Bedeutungszuwachs, da sich dieser als Inbegriff einer revolutionären musikalischen Ästhetik auf Satie berief und dadurch

---

<sup>1</sup> Überarbeitete Fassung der Masterarbeit im Fach Musikwissenschaft, eingereicht an der Freien Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften 2013. Auszüge der Arbeit sind im Druck erschienen als *Satie's Parade (1917) als Entwurf einer neuen französischen Musik?*, in: *AfMW* 71/1 (2014), S. 21–43.

<sup>2</sup> Erik Satie, *Mémoires d'un Amnésique* (dt.: Memoiren eines Gedächtnislosen), in: ders., *Écrits*, Paris 1981, S. 19.

<sup>3</sup> Vgl. beispielsweise in den Enzyklopädien die dritte und vierte Ausgabe des *Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1927 und 1940); zur Rezeptionsgeschichte vgl. u.a. Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1992, insbesondere Kapitel 12, S. 255ff., sowie Attila Csampai/Dietmar Holland, *Der Skandal Satie*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), *Erik Satie* (=Musikkonzepte 11), München 1988, S. 66ff.

<sup>4</sup> In Anlehnung an das sogenannte „Mächtige Häuflein“, das die fünf russischen Komponisten Mili Balakirew, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow meinte, prägte Henri Collet für die sechs Komponisten Georges Auric, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger und Louis Durey, den Namen „Groupe des Six“. Erik Satie wurde zum musikalischen, Cocteau zum ästhetischen Mentor der jungen Komponisten stilisiert.

<sup>5</sup> Vgl. Virgil Thomson, in: Orledge, *Satie the Composer*, S. 258.

<sup>6</sup> Vgl. John Cage, *On Erik Satie*, in: *Art News Annual* 27 (1958), S. 74–81; wieder erschienen in ders., *Silence*, London 1968, S. 76ff. oder ders., *Satie Controversy?*, in: *Musical America* 70 (1950), S. 12.

dessen musikalischen Stellenwert erhöhte. Was führte zu der konträren Wahrnehmung Saties? Um sich dieser Fragestellung anzunähern, bedarf es einer umfassenderen Betrachtung des Komponisten, seiner Musik und der Zeit in der er lebte. Jean Cocteau stilisierte ihn 1918 zum Urbild einer neuen französischen Musik und sorgte für einen Popularitätsschub, der Satie über einen kleinen Kreis von Eingeweihten hinaus bekannt machen sollte. Ausgangspunkt seiner Ausführungen in der Schrift *Le Coq et l'Arlequin* war Saties Musik zu *Parade*, jenem Ballett, das bei seiner Uraufführung am 18. Mai 1917 einen Skandal auslöste, der an jenen erinnerte, den Stravinskys *Le Sacre du Printemps* vier Jahre zuvor hervorrief. Welchen Beitrag leistete Satie mit seiner Partitur zu der fulminanten Wirkung des Balletts? Was konstituiert die ‚skandalöse‘ Musik Saties, deren Wirkung aus heutiger Sicht kaum mehr nachvollziehbar ist und die seine Wahrnehmung in der (Musik-)Welt nachhaltig beeinflusste? Was befähigte Cocteau dazu, Saties Musik für sein Postulat einer neuen Musik zu instrumentalisieren?

Die Arbeit begegnet dem Komponisten auf drei Ebenen: Zunächst werden einige ästhetische Ausgangspunkte beleuchtet, um mögliche kompositorische Prinzipien offen zu legen, die die Partitur zu *Parade* konstituieren. Dabei werden insbesondere zwei Perspektiven berücksichtigt: a) eine politisch-historische Dimension, die die Deklaration der Musik als ‚französisch‘ untersucht und neben einer ausführlichen Skizzierung der historischen Umstände, Cocteaus Ausführungen in Bezug zu Saties Werk setzt und b) ein ahistorischer Zusammenhang, der unter dem Gesichtspunkt des Neuen versucht, Ausgangspunkte von Saties kompositorischem Schaffen aufzudecken und neben der Beeinflussung durch die künstlerischen Nachbardisziplinen – Literatur, Malerei und Architektur – nach weiteren Einflüssen sucht, die Saties Stil innovativ erscheinen ließen und lassen. Den Abschluss dieses ersten Teils bildet ein Kapitel, das sich mit der Motivation des Komponisten auseinandersetzt und fragt, was der Motor für jene Universalität der Einflüsse war, die Saties Œuvre kennzeichnet.

Der sich anschließende zweite Teil greift die Dichotomie aus ahistorischer und auf die direkte Lebenswelt des Komponisten rekurrerender Ästhetik auf, indem er sich mit der ästhetischen Verortung von *Parade* auseinandersetzt und beziehend auf die Rezeptionsgeschichte der Stückes insbesondere drei Aspekte herausgreift: Die Einordnung des Balletts als kubistisches Manifest, die Kollaboration der Künstler unter dem Gesichtspunkt einer einander verbindenden ästhetischen Haltung sowie die Transformation von Lebenswelt und Scheinwelt über die Titulierung als „Ballet réaliste“.

Darauf folgend wird die Überleitung zum dritten und letzten Teil der Arbeit formuliert: Lassen sich kompositorische Prinzipien herausstellen und wie setzt Satie diese in *Parade* um? Konkret also: Wie komponiert Satie? Diesem ‚Wie‘ widmet sich der letzte Teil der Arbeit, der die Partitur zum

Gegenstand hat. Die Analyse fokussiert die formale Gestaltung, die Melodik, Tonalität, Rhythmik sowie die Einbindung von Alltagsgeräuschen und Zitaten in die Musik. Zentral ist auch hier der Topos einer Verknüpfung von Lebenswelt und Kunstprodukt, der sowohl durch den Titel des Stückes, als auch durch die Gestaltung gegeben ist. Im Fokus stehen neben der Gesamtanlage die Nummer des chinesischen Zauberers (*Prédistigateur chinois*) und die des kleinen amerikanischen Mädchens (*Le Petite Fille américaine*). Anschließend werden Rückbezüge zu den in den vorherigen Teilen ausgearbeiteten historischen und ästhetischen Gesichtspunkten hergestellt, da in der Forschungsliteratur zumeist das ‚Warum‘ dem ‚Wie‘ der Komposition übergeordnet ist, und eine Verknüpfung der innermusikalischen mit den außermusikalischen Bestandteilen von Saties Musik noch aussteht.

Die Schlussbetrachtung greift das Spannungsfeld von Ästhetik und Historik auf, indem sie die Arbeit von der Analyse sukzessive zu ihrem Ausgangspunkt zurückführt und noch über diesen hinausgeht, indem sie fragt, ob es überhaupt möglich ist, Saties Musik historischen und ästhetischen Erscheinungen unterzuordnen.

## II. ÄSTHETISCHE POSITIONEN

Die Frage danach, welche ästhetischen Positionen Saties kompositorischem Schaffen zu Grunde liegen, wird in der Sekundärliteratur meist ausgehend von zwei Perspektiven gestellt: entweder wird eine politisch-historische Dimension herangezogen, um die Simplizität der Stücke zu erklären<sup>7</sup>, oder aber die Biographie des Komponisten dient als Erklärungsansatz für dessen kompositorische Arbeiten.<sup>8</sup>

Die daraus resultierende Problematik ist offensichtlich: Die Interpretation des Gesamtwerks findet vor dem Hintergrund unterschiedlicher ästhetischer Standpunkte statt. Damit werden Zuordnungen getroffen, die dem tatsächlichen Gehalt der musikalischen Produkte jedoch kaum gerecht werden können. Es scheint so, dass den verschiedenen Schaffensperioden unterschiedliche ästhetische Modelle zugeordnet werden können. Dies wird insbesondere vor dem Hintergrund einer Pluralität der Stile nachvollziehbar, die charakteristisch für das Fin de Siècle ist. Im Hinblick auf das Gesamtwerk ergibt sich – vereinfacht dargestellt – folgender Sachverhalt: Die Klavierstücke *Trois morceaux en forme de poire* von 1903 sind gekennzeichnet durch „die Adaption von Elementen der populären Musik“<sup>9</sup>, vorwiegend des Kabarett und der *Café-Concerts*<sup>10</sup>, während ab 1905<sup>11</sup> die kontrapunktischen Stücke, wie beispielsweise die *Aperçus désagréables* von 1908, dem Vorwurf des Dilettantismus entgegen wirken wollen, wohingegen schließlich mit *Parade* die Kulmination aller Einflüsse herbeigeführt wird, um mit einer betont reduzierten Musik scheinbar dem Ideal einer „Ars Gallica“<sup>12</sup> zu entsprechen, die insbesondere mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges von den Intellektuellen und Künstlern forciert wurde.<sup>13</sup>

Beide Perspektiven zielen letztlich darauf ab, Saties Daseinsberechtigung in der Musikgeschichte zu legitimieren. Zu einer spezifischen Ästhetik Saties ist damit jedoch relativ wenig

---

<sup>7</sup> Zu den politischen und zeitgeschichtlichen Umständen, denen die Künstler ausgesetzt waren, vgl. beispielsweise. Jane Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, New York 2005.

<sup>8</sup> Siehe hierzu Wilfried H. Mellers, Erik Satie und das Problem der „zeitgenössischen“ Musik, in: Metzger/Riehn, S. 26ff. oder Theo Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1995 sowie ders., *Erik Saties revolutionäre Tendenzen*, in: *NZ* (Neue Zeitschrift für Musik), Nr. 1 (1978), S. 19ff.

<sup>9</sup> Oliver Vogel, Art. *Satie*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG*, Personenteil, Bd. 14, Kassel 2005, Sp. 1004.

<sup>10</sup> Die *Café-Concerts* (umgangssprachlich auch Caf'conc genannt) wurden von der Mittel- und Unterschicht frequentiert. Im Gegensatz zu den herkömmlichen Cafés war im Raum in der Regel eine hohe Bühne integriert auf der Kleinkunst unterschiedlicher Art dargeboten wurde (neben Gesang und Akrobatik wurden auch erotische Tänze und Satire-Nummern aufgeführt). Die Darsteller waren zumeist Laien, die Aufführungen kostenlos, da der Umsatz über das gastronomische Angebot erzielt wurde. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Café-concert>. Weiterführende Informationen und eine historische Darstellung offeriert Nancy Perloff in ihrer Monographie, in der sie auch auf die ebenso populäre Music-Hall, das Kabarett und das Variété eingeht.

<sup>11</sup> Satie besuchte von 1905-1908 die Scola Cantorum, um bei Albert Roussel Kontrapunkt zu studieren. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits 39 Jahre alt, was Debussy dazu veranlasste, ihm abzuraten, denn, so Debussy, ein Komponist „krempele seinen Stil in dem Alter nicht mehr um“. Vgl. Vogel, Art. *Satie*, Sp. 1000.

<sup>12</sup> Der Terminus ‚Ars Gallica‘ meint eine gallische, d.h. genuin französische Kunst, die sich jeglichem fremden, insbesondere aber dem deutschen Einfluss verwehrt.

<sup>13</sup> Vgl. Jane Fulcher, *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York 1999, S. 16ff.



gesagt. Neben der Frage welche Elemente die Kompositionen also tatsächlich konstituieren, stellt sich auch die Frage, warum eine Legitimation der Musik so notwendig erscheint, dass außermusikalische Erklärungsansätze eine Untersuchung von Inhalt und Gehalt des Œuvres verdrängen.

## II.1 Das Französische in der Musik

Die Bemühungen Frankreichs um eine kulturelle Sonderstellung in Europa sind bereits im 17. Jahrhundert belegt. Durch die Kulturpolitik Jean-Baptiste Colberts unter der Regierung Ludwigs XIV etablierte sich Frankreich als ‚vorrangig‘ in Kunst- und Kultur. Wie Ivana Rentsch herausstellt, prägte sich bereits in jenen Jahren das Ideal einer französischen Kunst aus, dass – mit einem Anspruch auf Universalität verbunden – auf „die grundsätzliche Emanzipation der künstlerischen Kriterien von Italien“<sup>14</sup> abzielte. Resultierend aus diesem Anspruch setzte die umfassende Institutionalisierung und Akademisierung des Kulturbetriebes ein. Ziel war die

„Konzentration auf eigene künstlerische Kräfte [...], die als Ausdruck französischer Potenz dienen und damit verstärkt zur Verherrlichung von Ludwig XIV. und dessen Reich beitragen sollten. Fortan galt es, Frankreich symbolträchtig als fruchtbaren Boden zu inszenieren, der auch auf dem Gebiet der Kunst Überraszendes hervorzubringen vermochte.“<sup>15</sup>

Das Besondere an der französischen Strategie ist bereits im 17. Jahrhundert der Anspruch auf allgemeine Gültigkeit französischer Werte und Regeln, da nicht – wie in Italien – eine regionale Relevanz erzielt werden wollte, sondern eine universelle Reichweite durch „französische Eigenständigkeit auf der Basis zeitloser Werte“.<sup>16</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint sich an diesem Programm wenig geändert zu haben: Auch Cocteau instrumentalisiert das ‚Nationale‘ zur Errichtung eines *universell* gültigen, und vor allem konkurrenzlosen Ideals von Kunst- und Kultur. Der Kontrahent heißt nun nicht mehr Italien, sondern Deutschland – das Programm bleibt jedoch dasselbe. Es verwundert nicht, dass auch im 21. Jahrhundert die Auswirkungen jener rigiden Kulturpolitik<sup>17</sup> bis heute spürbar sind: Die

---

<sup>14</sup> Ivana Rentsch, *Französische Musik*, in: Europäische Geschichte online (2012), <http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/das-modell-versailles/ivana-rentsch-franzoesische-musik#FranzsischeMusikalseuropischesModell> (24.11.2015).

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Rentsch weist darauf hin, dass insbesondere die Musiker von den Bestrebungen betroffen waren, weil bspw. alle italienischen Musiker aus den Kapellen und Orchestern entlassen wurden, um nurmehr das ‚Eigene‘ versammelt zu wissen. Dass mit Lully ausgerechnet ein italienischstämmiger Komponist die Federführung für die eigenständige französische Musik(kultur) übernahm, ist eine jener Eigenheiten nationaler Dispositionen wie sie auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts vereinzelt aufscheinen. Vgl. ebd.

Quote für französische Musik im Radio<sup>18</sup> ist ein Beispiel, Frankreichs Positionierung in der Diskussion um das EU-Freihandelsabkommen mit den USA ein weiteres.<sup>19</sup> Es scheint, dass die Diskussionen um nationale kulturelle Werte und künstlerische Entwicklungen seit den 1660er Jahren mehr Politikum, denn Kunst-inhärente Topoi sind. Überdeutlich tritt die Überblendung der künstlerischen durch die politische Debatte hervor. Entsprechend ist in der Frage was ‚das Französische‘ in der Musik sein soll, gleichermaßen die Frage nach den Strategien einer zugleich als universell und national deklarierten Kunst und Musik verankert, die es zu dechiffrieren gilt.

### II.1.1 „Ars Gallica“ – Wurzeln eines Stils?

Wie Alan M. Gillmor im Vorwort seiner Satie-Biographie bemerkt, fand dessen Karriere zu einer Zeit statt, in der Veränderungen im kulturellen Leben zahlreich und künstlerische Erscheinungsformen flüchtig waren.<sup>20</sup> Die gravierenden Einschnitte, die um die Jahrhundertwende und in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Europa statt fanden, lassen sich nicht nur im kulturellen Leben verorten, vielmehr gründen sie auf den politischen Umwälzungen, die ganz Europa zu jener Zeit erfassten. In Frankreich lässt sich diesbezüglich folgende Situation skizzieren:

In der Folge des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 befand sich das Land in einer schweren politischen und moralischen Krise, die die Frage nach einer nationalen Identität für alle Bevölkerungsschichten in ungekannter Brisanz stellte und so zu einer fundamentalen Politisierung des Einzelnen führte.<sup>21</sup> Die Frage danach was französisch sei, spitzte sich in der Frage zu, welche kulturellen Werte Frankreich inhärent seien. Jane F. Fulcher stellt in ihrer Monographie *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War* die Brisanz dieser Situation dar, indem sie konstatiert:

---

<sup>18</sup> 1994 verabschiedete die französische Regierung das Gesetz, das französische Radiosender dazu verpflichtet, 40% französische Musik zu spielen.

<sup>19</sup> Zu Frankreichs Aktivitäten hinsichtlich einer Verteidigung der *exception culturelle* vgl. bspw. den Bericht von Ursula Welter im Deutschlandfunk (14.6.2013), [http://www.deutschlandfunk.de/widerstand-aus-kunst-und-kultur.691.de.html?dram:article\\_id=249897](http://www.deutschlandfunk.de/widerstand-aus-kunst-und-kultur.691.de.html?dram:article_id=249897) (24.11.2015)

<sup>20</sup> „Satie's creative career spanned one of the most fertile and volatile periods in Western cultural history.“ Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, London 1988, S. xiii.

<sup>21</sup> Insbesondere die Dreyfus-Affäre zog weite Kreise. Mit dem Justizirrtum erregte Frankreich die Aufmerksamkeit der ganzen Welt, Hannah Arendt fasst die Reaktionen folgendermaßen zusammen: „Die Gleichheit vor dem Gesetz war noch so stark in dem Rechtsbewußtsein der zivilisierten Welt verankert, dass die Empörung über den Justizirrtum von Moskau bis New York die öffentliche Meinung erregte. [...] Damals warf selbst das zaristische Rußland Frankreich Barbarei vor, und Beamte des deutschen Kaisers schlugen einen Ton der Entrüstung an, den nur sehr linksliberale Blätter in den dreißiger Jahren gegen Hitler riskiert haben.“ Zit. nach Hannah Arendt, *Die Dreyfus-Affäre*, in: dies., *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 2005, S. 212–272. Die Konsequenz aus dem rigiden Agieren der französischen Politik, war ein verschärfter Antisemitismus, der sich nicht mehr ausschließlich gegen das Judentum wandte, sondern zunehmend rassistische Züge trug.

„With the closure of the Affair, the question of ‚What is France?‘, legally at least, was resolved conclusively in favor of the defenders of the Revolution and of Captain Dreyfus; but the cunning rejoinder of two Rightest leagues that were born of the Affair and that were now redefining their tactics and role was the cognate question ‚What cultural values are French?‘“<sup>22</sup>

Hier wird deutlich, dass die Kämpfe um die politische Ordnung einen Nachhall der Diskussion um die kulturelle Identität Frankreichs fanden, die auch im Bereich der Musik die Frage nach der nationalen Identität und den kulturellen Werten stellte. Eine Positionierung war für die Musiker und Komponisten unumgänglich. Diese fand im institutionalisierten Musikbetrieb ihren Ausdruck mit der Gründung der *Société Nationale de Musique* im Jahr 1871, mit der sich erstmalig eine Institution im französischen Musikbetrieb etablierte, die sich ausschließlich der Aufführung und Publikation französischer Musik verschrieb. Paradoxerweise mündeten die Bemühungen um eine genuin französische Musikkultur zunächst in einer Begeisterung für die Musik Richard Wagners. Gillmor stellt heraus, dass sich Frankreich just in dem Moment mit dem ‚giftigen Wagner Virus‘ infizierte, als junge französische Musiker die Charakteristika ‚gallischer‘ Kunst deklamierten.<sup>23</sup>

Bemerkenswert in Hinblick auf die späteren Entwicklungen ist außerdem, dass nahezu alle französischen Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts die obligatorische Pilgerfahrt nach Bayreuth unternahmen und die Begeisterung für den deutschen Komponisten nahezu obsessiv war.<sup>24</sup> Neben dem direkten Einfluss, den die Musik Wagners auf die Kompositionsweise der französischen Komponisten hatte, wirkten seine Philosophie und Ästhetik immens auf alle Bereiche des intellektuellen und kulturellen Lebens in Frankreich ein.<sup>25</sup> Romain Rolland fasste die Universalität des Wagner-Fanatismus, der mit dem französischen Terminus „Wagnerisme“ beschrieben ist, in seinem Essay *Die Erneuerung: Skizze über die musikalische Entwicklung in Paris seit 1870* zusammen: „[...] Mit einem Wort, es war das ganze Weltall, das durch die Gedanken von Bayreuth gesehen und beurteilt wurde.“<sup>26</sup> Vor diesem Hintergrund scheint es wenig erstaunlich, dass sich um 1890 eine oppositionelle Bewegung herausbildete. Ein Beispiel für die Hinwendung zu einer Musik jenseits von Wagner ist die *Schola Cantorum*, 1894 von Vincent d'Indy

---

<sup>22</sup> Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics and Music*, S. 16 sowie Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, London 1988, S. 1ff.

<sup>23</sup> Gillmor, *Erik Satie*, S. 4.

<sup>24</sup> Gillmor nennt Camille Saint Saëns, Ernest Chausson, Vincent d'Indy und Gabriel Fauré sowie Claude Debussy, Emmanuel Chabrier und Guillaume Lekeu. Vgl. ebd., S. 4.

<sup>25</sup> Gillmor betont außerdem, dass dieses Einwirken Wagners sich nicht nur auf Frankreich beschränkte, sondern auf ganz Europa „and beyond“ bezog, ebd., S. 5.

<sup>26</sup> Romain Rolland, *Die Erneuerung: Skizze über die musikalische Entwicklung in Paris seit 1870*, in: ders., *Musiker von heute*, übersetzt von Wilhelm Herzog, München 1925, S. 279. Der Essay erschien in dem Band zusammen mit Portraits verschiedener Musiker. Dieser sowie der Aufsatz *Französische und deutsche Musik* dokumentieren aktuelle Entwicklungen des Musiklebens in Frankreich und Deutschland. Beide behandeln insbesondere die nationalistischen Tendenzen der Zeit.

und Alexandre Guilmant gegründet, erhob sie die Wiederbelebung der alten französischen Musik zum Ziel.<sup>27</sup>

Dass nationale Aspekte aus kultur- und musikpolitischer Sicht mit Beginn des Ersten Weltkriegs noch verstärkt wurden, und die Forderung nach einer „Ars Gallica“ ungleich schärfer wurde, zeigt, wie grundlegend und langfristig die Politik Einfluss auf die Musik nahm. Der Diskurs um eine neue französische Musik erlangte mehr und mehr Bedeutung und stand bei Kriegsbeginn im Zentrum der Diskussionen. Fulcher erläutert diese Beobachtung, indem sie feststellt, dass sich in dem Diskurs um die traditionelle französische Musik mit Ausbruch des Krieges letztlich dieselbe Entwicklung vollzog, die auch in der politischen Entwicklung des Landes statt fand: Sie sieht in der Entwicklung des musikalischen Geschmacks, hin zu einem traditionellen und nationalistischen, die direkte Spiegelung in der Politik mit dem Triumph des rechten Flügels in der Regierung, der Presse und im Parlament.<sup>28</sup> Das Kreieren einer eigenen nationalen Identität scheint in der Musik also eher dem Duktus der Politik zu folgen. Das bedeutet, dass es auch hier in erster Linie um das Durchsetzen von Machtansprüchen ging, also um die Vormachtstellung des einen gegenüber dem anderen Stil, und weniger das Bewusstwerden über die eigene musikalische Identität im Vordergrund stand. Wie Wilhelm Seidel gleich zu Beginn seines Artikels *Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen* bemerkt, wird dieser Machtkampf in erster Linie durch den Anspruch jeder Nation begründet, universal zu sein. Die Konsequenz sei notwendigerweise, so Seidel, die wechselseitige Beschränkung aller Parteien, die in letzter Instanz dazu führe, dass „alle Richtungen des Universalen [...] als Manifestationen eigenartiger, national bestimmter Dispositionen für die Musik begriffen worden [sind].“<sup>29</sup>

Diese Sichtweise erklärt, warum es beispielsweise möglich war, den Nationalismus der Impressionisten, der ja in erster Linie der Ablehnung des deutschen Einflusses auf die französische Musik entspringt, ab 1910 mit ähnlichen Argumenten zu boykottieren, wie vormalig den Wagnerismus: Die nachfolgende Generation charakterisierte den Impressionismus Debussys als Fortsetzung der wagnerschen Ästhetik und forderte – wie ehemals der Impressionismus selbst

---

<sup>27</sup> Die Institution markiert den Umschlagpunkt und damit die Hinwendung zu einer reinen ‚Ars Gallica‘. Sie etablierte sich erfolgreich im französischen Musikleben und zählte 1908 bereits 320 Schüler. Gillmor weist darauf hin, dass sie damit zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz für das Conservatoire herangewachsen war, das bis zu dem Zeitpunkt die einzige musikalische Ausbildungsstätte in Paris darstellte.

<sup>28</sup> „In this move, it had followed the political trajectory of the republic itself – from the Dreyfusard Republic to one that was centrist, or conservative and nationalist.“ Fulcher, *French Cultural Politics and Music*, S. 219.

<sup>29</sup> Wilhelm Seidel, *Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt 1991, S. 5. Im Gegensatz zum Nationalismus des beginnenden 20. Jahrhunderts beabsichtigt der des 19. Jahrhunderts jedoch nicht, den Nationalcharakter zu repräsentieren. Seidel fasst zusammen: „Sie agitieren nicht zugunsten eines partikularen nationalen Interesses. Wo sie ausnahmsweise gleichwohl Nationales thematisieren, kehren sie Brauchtümliches, Folkloristisches hervor [...], spielen mit nationalen Melodien und Stilen [...] oder malen Landschaftsbilder.“ Ebd.

– eine Überwindung des deutschen Einflusses und eine Kunst unter dem Banner des gallischen Hahns.

### II.1.2 Elemente einer „Ars Gallica“

Was sind die Charakteristika einer solchen genuin französischen Kunst und Musik? Literaten wie Romain Rolland oder Jean Cocteau assoziierten die bis heute weit verbreiteten Konnotationen Leichtigkeit, Eleganz und Klarheit als Ingredienzien eines französischen Stils und auch Komponisten wie Debussy griffen diese Begriffe auf, um sich von dem als schwer und tief empfundenen deutschen Charakter abzugrenzen. Der Nationalismus richtete sich also primär gegen den deutschen Einfluss, da sich die Termini als Antonyme direkt auf jene Assoziationen beziehen, die man deutscher Musik unterstellte. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass der Definition auch eine gewisse Internationalität inhärent ist, die sich daraus ergibt, dass Paris trotz der brisanten politischen Situation während der Dritten Republik, „die bedeutendste Musikhauptstadt der Welt“ blieb, in der viele ausländische Musiker und Komponisten lebten und die Metropole repräsentierten.<sup>30</sup>

In ihrer Studie *Nationalismus und Internationalismus in Frankreich von 1870 bis zum zweiten Weltkrieg* thematisiert Geneviève Bernard-Krauss die Internationalität des französischen Nationalismus und unterteilt die Entwicklung in drei wesentliche Phasen.<sup>31</sup> Die erste sei nach der Niederlage der Franzosen 1870/71 in der Herausbildung eigener neuer nationaler Kraft auszumachen, die sich unter anderem in der Umstrukturierung des institutionalisierten Kulturbetriebs verorten lasse.<sup>32</sup> Ausgehend von einem klar gezeichneten Feindbild, musste alle künstlerische Energie darauf verwendet werden, das (Ur-) Eigene zu definieren und dieses in Abgrenzung zu der feindlichen deutschen Kultur zu idealisieren. Nach Bernard-Krauss kam es in einer zweiten Phase zu einem Moment der Rückbesinnung auf das Alte und das Eigene.<sup>33</sup> Sie betont, dass mit der Rückkehr zu den Ursprüngen sowohl eine Besinnung auf die eigene

---

<sup>30</sup> Michel Faure, Art. *Frankreich*, in: Finscher (Hg.), *MGG*, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 770. Interessant ist allerdings, zu welchem Zweck Internationalität und Weltoffenheit propagiert wurden. Wie Michel Faure herausstellt, war das Anliegen auch in diesem Zusammenhang ein politisches: Auf diese Weise sollte dem Ausland die internationale Macht Frankreichs vorgeführt werden. Vgl. ebd.

<sup>31</sup> Geneviève Bernard-Krauss, *Nationalismus und Internationalismus in Frankreich von 1870 bis zum zweiten Weltkrieg*, in: *Revista de Musicologia* 16/1 (1993), S. 658–671.

<sup>32</sup> Gemeint ist die Gründung der Société Nationale de musique (1871) und die der Schola Cantorum (1896). Beide Institutionen propagierten die Entwicklung einer genuin französischen Musik, allerdings auf unterschiedliche Art und Weise: Die Schola Cantorum orientierte sich an vorherigen musikalischen Traditionen (v.a. Mittelalter) und wollte ein Gegengewicht zum Oper fokussierten Programm des Conservatoire bilden. Die Société Nationale de Musique wurde gegründet, um jungen französischen Komponisten die Möglichkeit zu geben, ihre Stücke der Öffentlichkeit vorzuführen.

<sup>33</sup> Im Zuge dessen forderten Catulle Mendès und Julien Tiersot bereits 1885, dass sich die französischen Komponisten auf die Volksmusik als Quelle der Inspiration berufen sollten. Vgl. Bernard-Krauss, S. 659.

Volksmusik als auch eine Fokussierung auf die Musik der Renaissance und des Mittelalters gemeint war.<sup>34</sup> Die beiden skizzierten Entwicklungsstränge haben einen gemeinsamen Nenner: Die Steigerung des musikalisch nationalen Gemeinschaftsgefühls. Diese Intention wird in der von Bernard-Krauss identifizierten dritten Phase erweitert: Im Gegensatz zu den vorherigen Phasen steht nun nicht nur die Entdeckung der eigenen Wurzeln durch die Rekonstruktion der eigenen musikalischen Vergangenheit im Vordergrund, sondern der Versuch, die Ergebnisse jener Rückbesinnung in die Gegenwart zu transportieren. Sie fasst zusammen:

„Der dritte Schritt schließlich bestand darin, nationale Vorbilder zu finden, die in konkretem oder idealem Sinn als richtungsweisend gelten konnten. [...] Man sollte sich an musikalischen Qualitäten orientieren, die über die Zeiten hinweg ihre normative Bedeutung nicht verloren hatten.“<sup>35</sup>

Als Paradebeispiel wird Debussy angeführt, der mit seiner Musik an das 18. Jahrhundert anknüpfte, in dem die „modellhafte französische Tradition“ begründet wurde.<sup>36</sup> Wesentlich ist, dass auch hier insbesondere die Gegenüberstellung der französischen und der deutschen Musik fokussiert wird. Jenseits dieser Gegenüberstellung finden sich allerdings schon ab 1886 Tendenzen, auch ausländische Einflüsse geltend zu machen. Insofern ist die Schlussfolgerung von Bernard-Krauss, dass diese Phase den Eindruck vermitteln könne, die französischen Komponisten versuchten, ihre Musik allein durch die Rückkehr zur nationalen Tradition zu erneuern, unvollständig, da sich der Nationalismus bis unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg nicht gegen Fremdländisches *per se* zu richten scheint, sondern primär eine Emanzipation vom deutschen Einfluss intendiert, die sich in der Musik durch viele unterschiedliche, national unabhängige Einflüsse realisiert.

Auch Dimitir Christoff geht in *Nationale und Europäische Traditionen als Grundlagen eines kompositorischen Personalstils* näher auf das Verhältnis von Internationalität und Nation in der Musiklandschaft ein. Für die Jahrhundertwende in Frankreich konstatiert er, dass der Begriff des Nationalstils nicht klar definiert war. Christoff zu Folge konnte dieser nicht nur heterogen sein, sondern durchaus auch widersprüchlich, denn jeder Komponist hatte seine eigene Auffassung des

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 660. Weiterreichende Ausführungen stellt bspw. Joachim Kremer in seinem Essay an. Vgl. Joachim Kremer, *Pedrell – d'Indy – Cocteau: Konzeptionelle Berührungspunkte zwischen Folklorismus, régionalisme musical und dem Klassizismus in Frankreich und Spanien*, in: Walter Salmen/ Giselher Schubert (Hgg.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, Mainz 2005, S. 59–87.

<sup>35</sup> Bernard-Krauss, S. 660.

<sup>36</sup> Ebd. Gemeint ist vor allem die Musik Rameaus und Couperins, die Debussy in zahlreichen Schriften als beispielhaft für den französischen Charakter hervorhob. Vgl. ebd., S. 660f.

Terminus.<sup>37</sup> Ihm entspricht Helga de la Motte-Haber, indem sie auf die Vielfältigkeit und Diversität der Werke aufmerksam macht und auf die Kategorie des Personalstils verweist:

„[...] mutet uns manchmal etwas italienisch, deutsch, französisch oder russisch an, so ist dennoch die Differenz zwischen einzelnen Werken eines gleichen nationalen Stils so groß, daß damit nur vordergründige Beschreibungen zu gewinnen sind. [...] Und da, von wenigen Ausnahmen abgesehen, wo ein glühender Nationalismus mehr zur politischen als zur künstlerischen Aktivität drängte [...], verbirgt sich hinter dem Nationalbewußtsein eines Komponisten ein Abgrenzungsversuch, der der Steigerung seiner künstlerischen Produktion diene.“<sup>38</sup>

Mit dem Personalstil, der weniger durch die Nationalität des Komponisten, sondern primär durch dessen soziales Umfeld geprägt wird, kommt also eine weitere Dimension hinzu: die der Originalität. Damit wird das Nationale „einem Kunstanspruch der Einmaligkeit untergeordnet“.<sup>39</sup> Dieser Ansatz erklärt zum Einen die Vielfältigkeit der musikalischen Strömungen jener Jahre und zeigt zum Anderen, dass das Nationale zwar in der Diskussion über Musik klar hervortritt, für die Musik selber jedoch ein anderer Gedanke wesentlicher scheint: die Entwicklung neuer musikalischer Techniken und Materialien aus der gesamten mittelbaren Umgebung des Komponisten zur Herausbildung des eigenen unverkennbaren Stils. Das Nationale als Argument für die Verwendung neuer Mittel dient somit zur Etablierung der Musik in einem größeren gesellschaftlichen Kontext, ist aber nicht als Stil- oder gar Genrekategorie geltend zu machen und kann dementsprechend schwerlich mit Eigenschaften gefüllt werden, die die Nationalität des Komponisten in der Musik spiegeln. Da der Nationalstil keine klar umrissene Kategorie ist, sondern mit den individuellen ästhetischen Vorstellungen und Absichten des Komponisten variieren muss, kann der Begriff weder universell sein, noch eine spezifische Nationalität etablieren.<sup>40</sup> Die Diversität in der Zuordnung international renommierter Komponisten zu sogenannten ‚Nationalen Schulen‘ legt davon Zeugnis ab.<sup>41</sup> Insofern muss das Nationale in der Musik allein auf der außermusikalischen Ebene verortet werden.

---

<sup>37</sup>Dimitir Christoff, *Nationale und Europäische Traditionen als Grundlagen eines kompositorischen Personalstils*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Nationaler Stil und Europäische Dimension*, S. 37. Die Perspektive von Christoff speist sich notwendigerweise aus seiner eigenen Erfahrung als Komponist. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass in seinem Essay besonders das Moment des Personalstils betont wird. Allerdings stellt er einige Beobachtungen an, die dazu beitragen können, das Verhältnis der Begriffe ‚national‘ und ‚international‘ zu dechiffrieren. Vgl. hierzu, S. 38ff.

<sup>38</sup> Helga de la Motte-Haber, *Nationalstil und nationale Haltung*, in: dies. (Hg.), *Nationaler Stil und europäische Dimension*, S. 51.

<sup>39</sup> De la Motte-Haber, S. 51.

<sup>40</sup> Vgl. Christoff, S. 38.

<sup>41</sup> Zum Begriff der ‚Nationalen Schulen‘ siehe Art. *Nationale Schulen*, in: *Der Brockhaus Musik*, Mannheim 2001, S. 534f.

### II.1.3 Satie als Prototyp des französischen Komponisten: Cocteau *Le Coq et l'Arlequin* (1918)

Wie gezeigt werden konnte, ist der Begriff „Ars Gallica“ als Inbegriff einer Kunst, die der eigenen nationalen Identität zugewandt ist, zwar weit verbreitet, allerdings ist eine Definition dessen, was diesen nationalen Stil ausmacht, unmöglich. In Bezug auf Satie ergibt sich folgendes Bild: Er wurde in erster Linie durch Cocteau Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arlequin* zur Gallionsfigur für das dort beschriebene Ideal einer neuen französischen Musik gemacht.<sup>42</sup> Die möglichen Ursachen für diese Stilisierung erörtert Bernard-Krauss. Sie stellt fest, dass zunächst galt, Vorbilder zu finden, die sowohl national als auch künstlerisch dem deutschen Bild entgegengesetzt waren.<sup>43</sup> Im Laufe der Zeit kristallisierte sich neben der Gegenüberstellung der beiden Nationen eine weitere Dimension heraus: Die Generierung eines neuen Musikideals, das sich gegen alle veralteten Formen und Ausdrücke richtete – konkret also gegen die romantische Musik, gegen Wagner, sowie in genau demselben Maß gegen Debussy und Stravinsky, die als Vertreter des Impressionismus einer modernen Musik ebenso im Weg standen, wie Wagner ihnen im Weg gestanden hatte.

Warum wählte Cocteau ausgerechnet Satie, um seine Ästhetik einer neuen französischen Musik zu etablieren? Die Kritik am Impressionismus und an der Musikästhetik Wagners richtete sich nicht gegen die Werke der Komponisten, sondern vor allem gegen die Schule machenden ästhetischen Konzepte, die der Erfolg nach sich zog. Insofern muss Cocteau Absage an alles veraltete eher als Absage an den französischen *Wagnérisme* und in der Folge auch an den sogenannten *Debussyisme* verstanden werden, und weniger als Kritik an den Kompositionen von Wagner und Debussy.<sup>44</sup> Abgelehnt werden all jene, die den beiden Komponisten nacheifern und in Cocteau Augen eine Kunst hervorbringen, die keinen Eigenwert mehr besitzt und den individuellen Charakter eines Kunstwerks hinter dem Modellcharakter der großen Vorbilder verschwinden lässt.

Satie hatte, anders als Debussy, keine elitäre musikalische Grundausbildung genossen. Er verließ das Konservatorium und trat von da an in den Kabaretts in Paris auf. Insofern versagte er sich bereits durch diese Wurzeln dem Vorwurf, in der Folge einer Schule zu stehen. Grete Wehmeyer weist gleich zu Beginn ihrer Satie-Studie darauf hin, dass dieser „an der um 1890 noch

---

<sup>42</sup> Cocteau formuliert die wesentlichen Ansätze von *Le Coq et l'Arlequin* bereits 1917 in der Zeitschrift *Vanity Fair*, weshalb seine Schrift, die insbesondere auf das Ballett *Parade* Bezug nimmt, an dieser Stelle herangezogen werden kann, um zu verdeutlichen, inwiefern Cocteau Kunst und Politik gleichermaßen instrumentalisierte, um die Aufmerksamkeit der Werke zu steigern.

<sup>43</sup> Bernard-Krauss, S. 660.

<sup>44</sup> Der *Debussyisme* wurde als Terminus in Anlehnung an den Begriff *Wagnérisme* geprägt, der die Begeisterung der Franzosen für die Werke des deutschen Komponisten ausdrückt. Gemeint ist aber vor allem das Nacheifern und Reproduzieren der musikalischen Eigenheiten und kompositorischen Techniken. Vgl. Martin Geck, Art. *Wagner*, in: *MGG*, Personenteil, Bd. 17, Kassel 2007, Sp. 345f.



modischen französischen Strömung, die deutsche Romantik und vor allem Wagner nachzuahmen, nicht teilnahm“.<sup>45</sup> Auch Gillmor stellt heraus, dass Satie nie der Vergötterung Wagners erlag.<sup>46</sup> Damit erfüllt er die wesentliche Forderung, die Cocteau in *Le coq et l'Arlequin* formuliert: die Entwicklung einer Musik die eigenständig ist und sich stilistisch deutlich von jenen Strömungen abhebt, die das Musikleben in Paris dominieren.

In der Widmung an Georges Auric stellt Cocteau die beiden Charaktere, Hahn und Harlekin, vor. Das Kostüm und die Maskierung des Harlekins stehen für das sich Verbergen hinter etwas Anderem, Fremden – also auch unter fremden Einflüssen stehenden, während der Hahn, dem gallischen Hahn Frankreichs entsprechend, über jeglichen Einfluss von außen erhaben ist. Johannes Wolfmüller fasst die Charaktere folgendermaßen zusammen:

„Während der Harlekin mit den Eigenschaften des Buntschillernden, Zusammengeflückten, der Maskierung und Selbstverleugnung, des Sichverbergens, der verblichenen Eleganz und des Bombasts behaftet ist, in jedem Fall aber unter fremdländischem und besonders dem deutschen Einfluß zu stehen scheint, wird der gallische Hahn, ein Wappentier Frankreichs, zum Sinnbild einer Generation erhoben, die sich diesem fremden Einfluß erfolgreich entzogen hat.“<sup>47</sup>

In dem Gespräch agieren Hahn und Harlekin entsprechend ihrem zugeordneten Charakter und formulieren ihre Positionen unter diesen Gesichtspunkten. Der gallische Hahn, „der durch und durch bunt ist“<sup>48</sup>, symbolisiert das Neue, während der Harlekin sein zusammengeflücktes Kostüm und seine Maskierung ablegen soll.<sup>49</sup>

Interessant ist, dass Cocteau nicht abstrakt formuliert, sondern sich konkret auf Wagner und Debussy und in Opposition zu diesen beiden auf Satie bezieht. Wagners Musik wird mit einer Droge verglichen, deren Substanzen Länge, Langeweile und Lüge seien und die den Hörer hypnotisiere, so dass sich dieser letztendlich in der Musik verliere.<sup>50</sup> Auch Debussys Musik verschleierte ihre eigene Architektur und Form; die Charakteristik der wagnerschen Musik werde bei Debussy „in lockeren, schneeigen und von impressionistischer Sonne durchtupften Dunst“ verwandelt.<sup>51</sup> Insofern sei die impressionistische Musik Debussys nur eine „Nachwirkung

---

<sup>45</sup> Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 17.

<sup>46</sup> Gillmor, S. 7.

<sup>47</sup> Johannes Wolfmüller, *Jean Cocteaus Ästhetik einer neuen, französischen Musik. Anmerkungen zu Le Coq et l'Arlequin*, in: Werner Keil (Hg.), *Musik der Zwanziger Jahre* (= Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten 3), Hildesheim 1996, S. 209.

<sup>48</sup> Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin*, übersetzt von Bernhard Thieme, Weimar 1991, S. 5

<sup>49</sup> Vgl. Wolfmüller, S. 211ff.

<sup>50</sup> Cocteau, S. 27.

<sup>51</sup> Cocteau, S. 37.

Wagners“. <sup>52</sup> Dass Debussy in späteren Jahren selbst Verfechter einer eigenständigen französischen Musik war, ignoriert Cocteau dabei nicht. Er legitimiert seine Aussage, indem er darauf verweist, dass Debussy sich zwar von Wagners Einfluss befreit habe, jedoch nur, um dann wiederum dem russischen Einfluss zu verfallen. Debussys Musik kann nicht als frei und eigenständig angesehen werden, da schlicht der deutsche durch den russischen Einfluss ersetzt wurde, was sich explizit in der schwammigen Rhythmik der Werke ausdrücke:

„Debussy ist vom rechten Weg abgekommen, weil er vom deutschen Hinterhalt in die russische Falle lief. Von neuem löst das Pedal den Rhythmus auf [...]“<sup>53</sup>

Cocteaus Kritik richtet sich nicht generell gegen die russische, sondern gegen die franco-russische Musik. Debussy habe durch die inflationäre Verwendung der Pedaltechnik den Rhythmus seiner Funktion – der Gliederung des Werks – beraubt, so dass der Hörer keinen Grundrhythmus mehr erkennen kann und sich – wie bei Wagner – in der Musik verliere. Debussy und Wagner werden nebeneinander gestellt und ohne Rücksicht auf die Positionierungen Debussys zur wagnerschen Musik vereinheitlicht.<sup>54</sup> Cocteau vereinfacht den Kontext zu Gunsten seiner Ideologie, indem er die stilistische Vielfalt Debussys und seiner Zeitgenossen ausblendet und als Reaktion auf den Wagnerkult der Zeit wertet.<sup>55</sup>

Satie ist für Cocteau ein idealer Repräsentant, weil er die Prämisse für seine Vorstellung einer neuen französischen Musik mit der „Rückkehr zur Schlichtheit“ erfüllt.<sup>56</sup> Diese Schlichtheit wird durch die Reduktion des musikalischen Materials, des Instrumentariums und eine klare harmonische Führung erzielt, denn „bisher habe jeder Musiker zu viele Töne in seinem Instrumentarium gehabt“. <sup>57</sup> Rückgriffe auf vorherige Stile sind für Cocteau keineswegs ausgeschlossen – Satie greift in seinen frühen Werken beispielsweise auf gregorianische Choräle zurück. Die Ablehnung umfasst explizit die musikalischen Idiome der Romantik und die daraus resultierenden musikalischen Entwicklungen. Cocteaus Definition ist dabei keinesfalls neu: Auch Debussy und Ravel forderten eine neue französische Musik, die sich durch Einfachheit, Klarheit und Eleganz auszeichnet und den übermächtigen Einfluss Wagners abstreift.<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> Ebd., S. 81.

<sup>53</sup> Ebd., S. 23.

<sup>54</sup> Vgl. Wolfmüller, S. 210.

<sup>55</sup> Wolfmüller greift zwar einige Thesen Cocteaus in seiner Studie auf, stützt sich aber primär auf die Aussagen des Hahns, um das Modell des Harlekins deutlicher umreißen zu können. Folglich wird in der Studie zwar deutlich, welche Missstände Cocteau für die französische Musik ausmacht, was genau er jedoch zu verändern gedenkt, bleibt phrasenhaft und wenig konkret.

<sup>56</sup> Wolfmüller, S. 57.

<sup>57</sup> Cocteau, S. 19.

<sup>58</sup> Debussy fordert in seinen Schriften beispielsweise eine Kunst „après Wagner et non pas d’après Wagner“ um eigene stilistische Vorstellungen im Sinn der französischen Tradition zu proklamieren. Vgl. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris 1987, S. 93.

Was unterscheidet also Cocteaus Forderungen von denen der vorherigen Generation? Bereits die Überschrift von Nancy Perloffs Vorwort weist auf den wesentlichen Unterschied hin.<sup>59</sup> In *Symphonies without ‚Sauce‘: The Reaction against Impressionism* illustriert sie anschaulich, dass die französische Musik nun von allem Überflüssigen befreit werden soll und nicht, wie zuvor, (lediglich) die Befreiung von der Dur-/Moll-Tonalität und die Emanzipation von Wagners Tonkunst angestrebt wird.<sup>60</sup> Cocteau fordert eine Musik, die formbetont und schlicht ist. Das heißt, dass die harmonische Anlage auf der Melodielinie basiert und die Konstruktion der Musik – ihre geplante Form – Vorrang vor dem Assoziativ-Naturhaften hat. In dieser Gegenüberstellung von Harmonie und Melodie, von Konstruktion und Naturhaftigkeit zieht Cocteau die Parallele zu aktuellen Entwicklungen in den bildenden Künsten und fordert mit der neuen Simplizität eine Abkehr von der Vorstellung einer Kunstreligion, wie sie von der vorherigen Generation intendiert wurde. In dieser Abkehr von der ‚hohen‘ Kunst, findet sich die Rechtfertigung von Einfachheit in der Musik und der Einbezug trivialer Musik als integraler Bestandteil von und in Musik.<sup>61</sup> Theo Hirsbrunner argumentiert in, dass dieses Hervorheben der ‚minderen‘ Kunst jedoch wiederum eine gängige Haltung der gesamten jungen französischen Generation war und es bereits zu der Reduktion der künstlerischen Mittel, wie sie Cocteau 1918 fordert, gekommen war. Cocteau konstatierte „nur eine Tendenz, die längst die Oberhand gewonnen hatte“.<sup>62</sup> Das Ideal einer Kunst um der Kunst Willen, wie sie die Symbolisten forderten, wurde abgelöst von einer ästhetischen Haltung, die sich dem Alltäglichen zuwenden wollte.<sup>63</sup> Hirsbrunner hält fest, dass zwar auch Debussy und Ravel schon gegen eine Musik gearbeitet hätten, die „gleichsam das Geschenk der Götter zu sein verspricht“<sup>64</sup>, allerdings war deren Konzept der Verfeinerung des Vorherigen nun einer radikalen Negierung des Vorherigen gewichen.<sup>65</sup> Cocteau brachte dieses Ideal auf eine Formel, indem er forderte:

„Weder Musik, in der man schwimmt [Wagner], noch Musik auf der man tanzt [Debussy und Ravel]: Musik auf der man geht [Satie].“<sup>66</sup>

---

<sup>59</sup> Die Überschrift rekurriert auf eine Aussage des Hahns, die sich auf die Melodieführung bezieht. An ihr (der Melodie) ist nichts Überflüssiges, sie ist „ohne Soße“. Vgl. Cocteau, S. 59. Nancy Perloff, *Symphonies without ‚Sauce‘: The Reaction against Impressionism*, in: dies., *Art and the everyday: Popular entertainment and the circle of Erik Satie*, Oxford 1991.

<sup>60</sup>Ebd., S. 1f.

<sup>61</sup> Zur Trivialmusik und zur Bedeutung von ‚trivial‘ im 19. Jahrhundert vgl. beispielsweise Carl Dahlhaus (Hg.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, darin besonders: ders., *Trivialmusik und ästhetisches Urteil* sowie Tibor Kneif, *Das triviale Bewusstsein in der Musik*.

<sup>62</sup> Theo Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1995, S. 89.

<sup>63</sup> Dieser Grundsatz wurde unter dem Ausspruch „L’art pour l’art“ zusammengefasst.

<sup>64</sup> Hirsbrunner, S. 89.

<sup>65</sup> Vgl. ebd.

<sup>66</sup> Jean Cocteau, zit. nach Theo Hirsbrunner, in: ebd., S. 89.

Wie lässt sich Satie nun in dieser Ästhetik verorten, die, trägt man Hirsbrunner Rechnung, das allgemeine Gefühl der jungen Kriegsgeneration, in allen Facetten wiedergibt? Satie war bei weitem nicht der erste Musiker, der sich durch eine Reduktion der musikalischen Mittel auszeichnete: Beispielsweise schrieb Stravinsky, nach *Le Sacre du Printemps*, zwischen 1915 und 1917 überwiegend Stücke für kleine Besetzung, die dennoch in ihrer Anlage komplex waren.<sup>67</sup> Satie hatte die Abkehr von der ‚hohen‘ Musik schon zur Jahrhundertwende vollzogen. Allerdings ist unklar, ob er diese Abkehr bewusst oder unbewusst vollzog. Hirsbrunner weist auf einen wesentlichen Sachverhalt hin, der die Stellung, die Satie bei Cocteau einnimmt, relativiert, denn „[...] als Autodidakt brachte er die nötige Unbefangenheit auf, gegen Regeln zu verstoßen, die er – vielleicht – gar nicht kannte.“<sup>68</sup> Diese Eigenschaft bewahrte sich Satie auch als er, um seinen Horizont zu erweitern, im Alter von vierzig Jahren beschloss, an der Schola Cantorum Kontrapunkt zu studieren.<sup>69</sup> Folglich lässt sich für Satie herausstellen, dass er sich Zeit seines Lebens kompositorischen Regeln und Strömungen nicht unterwarf oder unterwerfen konnte, weil er nicht um sie wusste. Als Resultat ging er über das bloße Imitieren bereits vorhandener Techniken hinaus und personalisierte sie, nach eigenem Wissen und Gewissen. Hirsbrunner fasst zusammen: „Er verletzte sie [die Regeln] nicht, ging aber bis zu einem Punkt, wo deren Eigenschaften in etwas Neues, Persönliches umschlagen.“<sup>70</sup>

Die Frage, warum Cocteau ausgerechnet Satie zur Gallionsfigur seiner Ideologie erkor, lässt sich somit nicht aus einer musikbezogenen Dimension heraus beantworten, denn diese ist, wie gezeigt werden konnte, in höchstem Maße subjektiv und liegt in der Entwicklung des Personalstils von Satie, und dem allgemeinen Lebensgefühl der jungen Generation während und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg begründet. Cocteau hätte seine Ideologie einer neuen Musik dann ebenso an Stravinsky propagieren können, der ja bereits vor dem Krieg Weltruhm erlangt hatte, anstatt sich dem als Dilettanten verschrienen Musiker aus Arceuil anzunehmen. Stravinsky war allerdings, wie so viele Musiker in Paris, kein Franzose.<sup>71</sup>

Es hat den Anschein, dass der nationalistische Aspekt, den die Aphorismen-Sammlung protegirt, erheblich zum Bekanntheitsgrad der Schrift beigetragen hat. Denn wie Hirsbrunner mit einem Verweis auf Marcel Proust und die Situation unmittelbar nach dem Krieg herausstellt, sind

---

<sup>67</sup> Neben einem ästhetischen Gedanken mag diese Reduktion des Orchesterapparates auch auf den Krieg zurückzuführen sein, da Musik für kleine Besetzung eher aufgeführt werden konnte.

<sup>68</sup> Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich*, S. 90.

<sup>69</sup> „Auch als er am Anfang des 20. Jahrhunderts an der Schola Cantorum bei Albert Roussel Kontrapunktstudien betrieb, änderte sich seine Haltung nicht. Er bemühte sich zwar, Übungen im Stile Johann Sebastian Bachs zu schreiben, doch nützte er, wie die erhaltenen Dokumente zeigen, die ihm auferlegten Regeln bis zum äußersten aus.“ Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich*, S. 91.

<sup>70</sup>Ebd.

<sup>71</sup>Außerdem wollte Cocteau Stravinsky mit der musikalischen Gestaltung des Balletts betrauen, insbesondere nach der skandalösen Aufführung des *Sacre* in Paris, die dem Stück Weltruhm bescherte. Stravinsky lehnte jedoch ab, erst daraufhin wurde Cocteau auf Satie aufmerksam und engagierte diesen für die Komposition. Vgl. Gillmor, S. 193f.

die dort formulierten Ideen keinesfalls neu oder innovativ, sondern entsprechen in ihrer Radikalität dem Zeitgeist und deuteten sich bereits Jahre zuvor an.<sup>72</sup> Insofern bleibt die Frage, was Saties Ästhetik kennzeichnet und auszeichnet, bestehen. Wie auch Ornella Volta im Vorwort zu *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Mißverständnissen* betont, lieferte Cocteau dem Komponisten zwar die Bühne, die dieser für seine Kunst brauchte, da er sonst nie „über einen kleinen Kreis Eingeweihter hinaus bekannt geworden“<sup>73</sup> wäre. In der gleichen Weise kann jene Verteidigung der ästhetischen Haltung, wie sie Cocteau in *Le Coq et l'Arlequin* anstellt, als Bühne betrachtet werden, auf der sich Satie, unabhängig von seiner persönlichen politischen Haltung, als Komponist profilieren konnte.

Die neue französische Ästhetik, die Cocteau am Beispiel von Satie festschreibt, ist somit nur eine scheinbar neue: Mehr als das jungfräuliche Prinzipien formuliert werden, zeichnet sich eine neue Sichtweise auf das Alte ab. Die Betonung des Nationalen garantierte eine größere Aufmerksamkeit, außerdem konnte damit der notwendige Bruch mit der Vergangenheit vollzogen werden, der aufgrund der Kriegsschrecken unabdingbar geworden war. Allerdings ist dieser Bruch im Bereich der Musik weder Bruch mit noch Abkehr von Vorherigem. Vielmehr fand eine Verschiebung der Prioritäten statt, die sich bereits seit Jahrzehnten angekündigt hatte. Satie fungiert eher als Exempel, denn als Prototyp für ein abstraktes Model, da er sich aufgrund seiner Individualität nicht zum Prototyp eignet. Diese Individualität ist nicht zwanghaft, es scheint als justiere er seine ästhetischen Vorstellungen für jedes Stück neu. Für Cocteau stellt er dadurch den Idealtypus eines Komponisten dar, weil er ihn vielfältig stilisieren kann und ihn so facettenreich erscheinen lässt, dass sich unterschiedlichstes Publikum mit dem Komponisten – und damit wiederum mit Cocteau und seiner Haltung – identifiziert.

---

<sup>72</sup>Vgl. Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich*, S. 89f. und S. 94.

<sup>73</sup> Ornella Volta, *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Mißverständnissen*, übersetzt von Gerda Kneifel, Hofheim 1994, S. 9

## II.2 Einflüsse

In der Sekundärliteratur wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Satie, ähnlich wie auch Debussy oder Ravel, mehr durch die bildende Kunst, Architektur, Literatur und Poetik angeregt wurde, als durch andere Musiker.<sup>74</sup> Wie Robert Orledge herausstellt, ist es nicht verwunderlich, dass andere Komponisten einen nur geringen Einfluss auf Satie ausübten, da er selten Konzerte besuchte, und seine regelmäßigen sozialen Kontakte sich auf den Künstlerkreis der Maler auf dem Montmartre und auf das Unterhaltungsmilieu beschränkten.<sup>75</sup> Dementsprechend schwierig ist es, die Einflussnahme von Außen in der Musik selber zu rekonstruieren.

### II.2.1 Neugotik – Neogregorianik – Mittelalter

Saties Interesse für das Mittelalter ist keiner außerordentlichen Begeisterung für jene Zeit geschuldet. Ähnlich wie die Weltausstellungen 1889 und 1900 das Interesse der Öffentlichkeit auf außereuropäische Kulturen lenkten – was sich in der Musik mit der Übernahme außereuropäischen Instrumentariums und der Verfremdung des Klangs bemerkbar machte – war auch die Mittelalter-Begeisterung eine Modeerscheinung, der viele Leute erlagen.

Satie begeisterte sich, wie so viele andere, offensichtlich für diese Zeit, obwohl sie in Deutschland und Frankreich mit der Romantik erwachte und sich gegen die Rationalität des Klassizismus wandte.<sup>76</sup> Es ist vor diesem Hintergrund zunächst doch sehr verwunderlich, dass ein Komponist der die Simplizität der Musik in den Vordergrund stellt, eine große Begeisterung für eine Zeit entwickelte, die mit ihren „mystischen Strömungen“ seinem eigenen künstlerischen Anspruch entgegengesetzt war.<sup>77</sup>

Wie Wehmeyer verdeutlicht, löst sich dieses Paradoxon jedoch auf, weil es, anders als bei der direkten Übertragung exotischer Elemente aus anderen Kulturen auf die Kunst, nicht um die Adaption – die „exakte Wiederbelebung des mittelalterlichen Denkens der Kunst oder der Literatur“ – ging, sondern um eine Atmosphäre, die wiedergegeben werden wollte.<sup>78</sup> Joachim Kremer untersucht in *Pedrell – d'Indy – Cocteau: Konzeptionelle Berührungspunkte zwischen Folklorismus, régionalisme musical und dem Klassizismus in Frankreich und Spanien* verschiedene

---

<sup>74</sup> „Like his great contemporary Debussy, he [Satie] was drawn more readily to painters and poets than to other musicians“, Zit. Allan Gillmor, in: Gillmor, S. 7; vgl. außerdem Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1992, insbesondere Kapitel 10 sowie Grete Wehmeyer, *Eric Satie*, Kassel 1974, S. 97ff.

<sup>75</sup> „He [Satie] preferred the company of anyone other than a professional musician. He generally disliked attending concerts of music other than his own, or that of his young protégés. [...] and when he went to libraries he read books rather than scores.“ Robert Orledge in: ders., *Satie the Composer*, S. 245.

<sup>76</sup> Wehmeyer, S. 20f.

<sup>77</sup> Ebd., S. 20. Zum Diskurs Rationalität – Romantik in Frankreich vgl. Wehmeyer, S. 22.

<sup>78</sup> Ebd., S. 20

Konzepte, die das Wiederentdecken („renouveau“) von Traditionen zur Etablierung einer genuin französischen Musikkultur („Ars Gallica“) zum Gegenstand haben. Er entspricht Wehmeyer, wenn er in Anlehnung an Dahlhaus feststellt, dass den Franzosen, durch die Latinisierung der französischen Sprache und Kultur im 14. Jahrhundert, das eigene Mittelalter so fremd war, dass es „sich hinsichtlich der Funktion als Zitat oder ästhetisches Modell nicht prinzipiell vom Exotismus und vom Historismus unterscheidet“. <sup>79</sup> Wehmeyer schlussfolgert aus diesem Sachverhalt, dass die eigene nationale Vergangenheit geradezu als exotisch empfunden wurde, und deshalb in der französischen Romantik gern als „dekorativer Hintergrund“ verwendet wurde. <sup>80</sup> Anders als dieser romantische Exotismus, wurde der Bezug zum Mittelalter um die Jahrhundertwende jedoch nicht mehr nur aus der Idealisierung und Verklärung vergangener Zeit praktiziert. Wehmeyer erörtert, dass nun in der Literatur, in der Baukunst und in der Musik zwei Formen der Beziehung zum Mittelalter parallel laufen, „[...] einmal die aus Begeisterung, Schwärmerei und Gegenwartsflucht erwachsene Verklärung, zum anderen wissenschaftliche Erforschung.“ <sup>81</sup> Bernard-Krauss entspricht Wehmeyer, indem sie der Neuentdeckung des Alten attestiert, dass deren Elemente von den Komponisten als „Anregungen, als Bereicherungen und als Impulse für die Erneuerung der eigenen Kompositionen“ verstanden wurden. <sup>82</sup>

Wie lässt sich Saties Bezug zum Mittelalter und zur Wiederbelebung vergangener Formen lesen? Templier stellt in seiner Biographie heraus, dass Satie insbesondere die Schriften von Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc studierte. <sup>83</sup> In seinem Lexikon *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XVIe siècle* widmet sich Viollet-le-Duc explizit den Einzelheiten der gotischen Architektur und deren Darstellung. Dabei steht die exakte Konstruktion der Eigenheiten im Vordergrund. Diese Vormachtstellung der Konstruktion entspricht der neuen Wahrnehmung des Mittelalters, wie sie Wehmeyer skizziert. Satie folgt ihr in seinen Kompositionen, indem er die mittelalterliche Kompositionstechnik übernimmt, die er zum Beispiel aus überlieferten Organen rekonstruiert. <sup>84</sup> Lässt sich dieses Merkmal auch in späteren Kompositionen Saties ausmachen? Fest steht, dass er sich immer wieder der Sprache der mittelalterlichen kompositorischen Praxis bediente: In den 1890er Jahren mit der Musik, die er für den von Joséphin Péladan wieder gegründeten Rosenkreuzer-Orden schrieb, dem er 1891 beitrug, und von 1905-1908 mit dem Besuch der Schola Cantorum, an der er sich dem Kontrapunktstudium widmete, das ihm ein Fundament für seine eigene Tonsprache vermitteln und seine Kompositionen auch für die

---

<sup>79</sup> Kremer, S. 60.

<sup>80</sup> Wehmeyer., S. 21.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Bernard-Krauss, S. 661.

<sup>83</sup> Templier, S. 13, zit. nach Wehmeyer, S. 21.

<sup>84</sup> Ein Beispiel für dieses erste Umsetzen mittelalterlicher Kompositionskunst sind die *Ogives* aus den 1890er Jahren, die ganz im Stil mittelalterlicher Organe gehalten sind. Vgl. Wehmeyer, S. 21f.

Öffentlichkeit versierter und damit ernstzunehmender erscheinen lassen sollten.<sup>85</sup> Orledge verweist auf eine Aussage von Satie, die die Notwendigkeit, die das späte Studium für ihn darstellte, veranschaulicht: „There is a musical language. One must learn it.“<sup>86</sup>

In diesem einfachen Satz, den er 1925 gegenüber Robert Caby äußerte, formuliert Satie seine Motivation für sein spätes Kontrapunktstudium. Gleichmaßen begründet sich hier das anhaltende Interesse an der mittelalterlichen Kompositionstechnik, die für ihn das Fundament allen Komponierens ernster Musik abbildet, denn „[...] the prospect of a future devoted to popular waltzes and cabaret songs must have seemed bleak and unfulfilling.“<sup>87</sup> Dementsprechend sind drei Ebenen konstitutiv für Saties Interesse an mittelalterlicher Baukunst und Musik: die Rekonstruktion der Architektur des Werkes aus dem Geist der mittelalterlichen Musik, die Erneuerung und Wiederbelebung jener Konstruktionen im eigenen Werk, aus dem sich der fehlende Bezug zum 19. Jahrhundert und seinen musikalischen Strömungen erklärt, sowie die Legitimation und Aufwertung der eigenen Kompositionsweise aus der mittelalterlichen Tradition heraus.<sup>88</sup>

## II.2.2 Unterhaltungsmusik

Der Einbezug der Unterhaltungs-, oder Alltagsmusik in die Kompositionen hat Satie in seiner Zeit und weit darüber hinaus in erster Linie den Ruf eines musikalischen Dilettanten eingebracht. Es stellt sich die Frage, warum sich dieses Bild auch nach seinem Diplom an der Schola Cantorum nicht wesentlich änderte, denn immerhin dokumentiert jener Abschluss Saties handwerkliche Fertigkeiten und war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Prädikat für professionelles Komponieren. Worauf ist dieser prägnante Einfluss in Saties Œuvre zurückzuführen? In der Sekundärliteratur wird er fast ausnahmslos in Saties Biographie verortet: seine langjährige Tätigkeit als Pianist in den Unterhaltungsetablisements, der frühzeitige Abbruch seiner Ausbildung am Konservatorium und damit einhergehend auch die fehlende Repertoire-Kenntnis im Bereich der sogenannten ‚ersten‘ Musik.

Bis heute hat sich an dieser Rezeptionshaltung, die sich in erster Linie auf Urteile zeitgenössischer Musikkritiker stützt, wenig verändert. Die erste Satie-Biographie publizierte Pierre-Daniel Templier im Jahr 1932. Sie beschäftigt sich fast ausschließlich mit dem Menschen

---

<sup>85</sup> Beispielsweise *Le Fils des étoiles* (1891).

<sup>86</sup> Erik Satie, zit. nach Orledge, S. 81.

<sup>87</sup> Orledge, S. 81

<sup>88</sup> Wehmeyer stellt fest, dass Satie eben deshalb so modern und unzeitgemäß wirkt, weil er sich weder auf einen Komponisten des 19. Jahrhunderts bezieht, noch einen für das Jahrhundert prägenden Musikstil fortsetzt. Vgl. Wehmeyer, S. 25.



Satie und seinem Umfeld. Wilfried H. Mellers Aufsatz *Erik Satie und das Problem der ‚zeitgenössischen‘ Musik* aus dem Jahr 1942 fokussiert Saties Wirkung auf zeitgenössische Künstler. Jüngere Arbeiten, wie Nancy Perloffs Monographie *Art and the everyday. Popular entertainment and the circle of Erik Satie*, widmen sich explizit dem Thema der Alltagsmusik in Saties Kompositionen und seiner (scheinbaren) Absicht, eine neue französische Musik gegen Wagnerismus und Impressionismus zu schaffen. Auch die Studie *Satie remembered* von Robert Orledge, in welcher der Autor über seine umfangreiche Biographie *Satie the Composer* aus dem Jahr 1990 hinausgeht und versucht, die Biographie und Rezeption aus der Sicht von Freunden und Bekannten zu rekonstruieren, argumentiert mit Saties Werdegang. Es zeigt sich, dass die jüngere Forschung zwar versucht, Saties Stellenwert in der Musikgeschichte zu erhöhen, indem sie die Trennung von Trivial- und Kunstmusik einer objektiven Betrachtung der Werke nicht voranstellt, allerdings eröffnen die Autoren auch damit keine neue Perspektive. Das Bild, das Kritiker wie Paul Landormy und Jean Barraqué von Satie zeichneten, nämlich das des „vollkommenen musikalischen Analphabeten“<sup>89</sup>, der „ein netter Kabarettkünstler, ein amüsanter Musiker, ein kleiner zweitrangiger Geist mit kurzem Atem“<sup>90</sup> sei, existiert folglich bis heute – lediglich die Vorzeichen wurden ausgetauscht. Die Aufhebung der Wertung von Trivial- und Kunstmusik führt nicht etwa dazu, dass ein neutraleres Bild des Komponisten gezeichnet wird. Vielmehr versuchen jüngere Studien Satie aufzuwerten, indem sie die Beurteilung durch seine Zeitgenossen abzuschwächen versuchen. Sie fokussieren die biographischen Gegebenheiten und deuten die Urteile rückblickend ins Gegenteil um. Letztlich wird so das Bild des ewig missverstandenen Künstlers protegirt, das die Musik selber allerdings nicht kreieren kann.

Ist es möglich Satie jenseits seiner Biographie von dem Urteil zu befreien, das sich auf seine kompositorische Eigenart bezieht, ‚triviale‘ Alltagskunst mit sogenannter ‚hoher‘ Kunst zu vermischen? Es scheint sinnvoll, zu fragen, warum er in nahezu alle seine Werke Elemente aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik einbindet. Seine Biographie mag Aufschluss geben, kann aber nicht zu alleiniger Klärung herangezogen werden. Einzig Grete Wehmeyer offeriert einen anderen Ansatz, indem sie feststellt, dass Satie „seine Zitate sowohl aus der Instrumentalmusik, aus Opern und Operetten wie auch aus Volks- und Kinderliedern entnommen“ hat.<sup>91</sup> In einem kursorischen Überblick, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, nennt sie aus dem Bereich der Instrumentalmusik Mozarts *Alla turca*, Chopins *Trauermarsch*, Debussys *Jardins sous la Pluie*, Clementis *Sonatine in C-Dur* und Schumanns *Bilder aus dem Osten*. Übernahmen aus Oper und Operette umfassen Szenen aus Gounods *Veau d’or* ebenso wie ein Motiv aus der Oper *Mascotte*

---

<sup>89</sup> Jean Barraqué, *Claude Debussy*, Hamburg 1964, S. 65.

<sup>90</sup> Paul Landormy, *Le Cas Satie*, in: *La Victoire* (16. September 1924), zit. nach Wehmeyer, S. 257.

<sup>91</sup> Wehmeyer, S. 141.

und auch die Zitate von Volks- und Kinderliedern enthalten neben bekannten französischen Waisen, englische Lieder und nationale Musik wie die *Marsellaise*. Bereits hier wird deutlich, dass Satie offensichtlich keine stringente Auswahl getroffen hat, weder ideologisch-nationalistisch, noch historisch-zeitlich. Seine Auswahl ist divers und folgt keinem einheitlichen Muster. Vielmehr werden diese voneinander unabhängigen Zitate aus einem allgemein bekannten Spektrum gewählt und benutzt, wann immer sie dienlich sind. Wie Wehmeyer treffend bemerkt, steht dieses Verfahren des Zitierens in Opposition zu einer romantischen Kunstauffassung, die das Kunstwerk zu einem autonomen Kunstgegenstand erhöht.<sup>92</sup> Diese Kunstauffassung teilte Satie offensichtlich nicht: Wehmeyer stellt fest, dass sich sein Umgang mit Musik an der Zeit bis zum 16. Jahrhundert orientiert: Musik ist Gebrauchsmusik, in die eingegriffen werden durfte und die keinen „inhaltlich festgelegten Formulierungen“ unterstellt war.<sup>93</sup> Dementsprechend flexibel war auch der Aufführungsrahmen – eine Verwendung der Musiken zu verschiedensten Gelegenheiten war selbstverständlich. Neutextierungen oder Übertragungen waren im Gegensatz zum 19. Jahrhundert legitim und unproblematisch. Demzufolge ist Saties Musik in einer Kunstauffassung zu verorten, die dem herrschenden Zeitgeist entgegengesetzt war. Versteht man Saties Musik aus der mittelalterlichen Kunstauffassung heraus, kommt man ihrer Funktion näher. Wehmeyer fasst zusammen:

„ Wenn also musikalische Parodien im Sinne Chabriers oder Saties nicht als Missetat wirken sollten, mußte die Musik von der Höhe und Weihe, die sie im 19. Jahrhundert zugeschrieben bekommen hatte, wieder in die „Niederungen“ der Alltagsmusik hinuntersteigen.“<sup>94</sup>

In seiner „Nicht-Darbietungsmusik“, die jeglichen Anspruch auf Autonomie entbehrt, existiert die Musik als ein Bestandteil neben vielen anderen.<sup>95</sup> Aus diesem Verständnis heraus erklärt sich erstens die Verwendung von Alltagsmusik, in einem Kontext, der sich jenseits der persönlichen Erfahrungen des Komponisten abspielt, und zweitens eine Distanzierung von der Musikvorstellung des 19. Jahrhunderts, die sich gleichermaßen in Aufführungspraxis und Zitierweise ausdrückt, keinesfalls die kompositorische Technik des Mittelalters übernimmt, aber eine ästhetische Einstellung zur Musik kultiviert, die eher im 16. als im 19. Jahrhundert zu verorten ist.

---

<sup>92</sup> Vgl. ebd.

<sup>93</sup> Wehmeyer, S. 141.

<sup>94</sup> Ebd., S. 142.

<sup>95</sup> Ebd.

### II.2.3 Bildende Künste/Malerei

„It was painters like Manet, Cézanne, Picasso, Derain, Braque and others who were at the forefront in liberating art from the worst practices of the past. At their own risk, they have saved painting – and artistic thought at the same time – from complete, permanent and universal devastation.“<sup>96</sup>

Diese Aussage von Satie aus dem Jahr 1922 verdeutlicht, wie gewichtig der Einfluss der bildenden Künstler auf ihn war. In dem Zitat koexistieren – ähnlich wie in den Abhandlungen der Sekundärliteratur zum Diskurs ‚Satie und die anderen Künste‘ – zahlreiche Namen, die stellvertretend für unterschiedlichste Strömungen in der bildenden Kunst des beginnenden neuen Jahrhunderts stehen: Manet und Cézanne als Vertreter impressionistischer und postimpressionistischer Strömungen, Picasso und Braque als Begründer des Kubismus und Derain als Vertreter des Fauvismus.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus dieser universellen Beeinflussung für Saties Musik? In erster Linie legt Saties Aussage dar, dass sich eine Inspiration durch die bildende Kunst auf einer abstrakten, außermusikalischen Ebene verorten lässt. Inwiefern sich Gestaltungsparameter jener Maler in Saties Musik abbilden, ist weniger konkret erfassbar. Jedoch legt die individuelle Gestaltung der Partituren, beispielsweise durch Kalligraphien, sowie die Anreicherung der Kompositionen durch Illustrationen, wie etwa in der Sammlung *Sports et divertissements*, Zeugnis ab, von dem Bestreben des Komponisten, auch seine Begeisterung für das Visuelle in die Musik hineinzutragen. Daraus ergibt sich ein ästhetisches Ideal, dass die Gleichberechtigung von Auge, Ohr und Körper im künstlerischen Produkt evoziert.

Neben dieser Konsequenz auf abstrakter Ebene wird von der Sekundärliteratur immer wieder versucht, die Malerei als Allusion im Notentext zu verorten. Orledge widmet sich explizit der Umsetzung kubistischer Techniken in *Parade* und versäumt nicht, eine differenzierte Aufspaltung in die Untergruppen „Analytical Cubism“ und „Synthetic Cubism“ zu geben.<sup>97</sup> Auch Gillmor betont die Umsetzung kubistischer Techniken in dem Stück, indem er festhält:

„Like a Cubist painting, *Parade* achieves a different order of reality through the juxtaposition of common elements that are forced into uncommon relationships and perspectives. The many geometric planes and multiple dimensions of Cubism give rise to a confusion of

---

<sup>96</sup> Erik Satie, zit. nach Ornella Volta, in: Orledge, S. 225.

<sup>97</sup> Vgl. Orledge, S. 225.

connotative meanings. Through a process of analytic abstraction and pictorial distortion familiar forms are reduced to geometric shapes and interesting cubistic complexes[...]“<sup>98</sup>

Durch die Kollaboration mit Picasso bei *Parade* wird die Adaption kubistischer Elemente und Strukturen in der Musik gewissermaßen vorausgesetzt.<sup>99</sup> Es stellt sich die Frage, ob man der Komposition damit gerecht wird. Grete Wehmeyer sagt sich zwar auch nicht los von einer möglichen Übertragung der Mittel der Malerei in die Musik, allerdings betont sie immer wieder, dass die Malerei als Quelle der Inspiration bei Satie zu einer Entwicklung führte, die unabhängig ist von möglichen Allusionen auf innermusikalischer Ebene: „das Ineinanderziehen der Künste“, wie es in *Sports et divertissements* praktiziert wird. Denn:

„so unsinnig wie eine Schallplattenaufnahme der Stücke von Satie, ist eine Beurteilung dieser geistvollen Produkte nur nach musikalischen Gesichtspunkten oder gar ein Vergleich mit Klavierstücken von Couperin, Chopin oder Debussy“.<sup>100</sup>

Damit rückt sie Saties Musik in ihre mittelbare Umgebung und sondiert zudem eine wesentliche Gemeinsamkeit in den einzelnen Disziplinen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: die Fusion der Künste und damit „das Ende der Autonomie jeder einzelnen Kunst“, die in Duchamps Objekten, Apollinaires Gedichten und Saties Musik hervortritt.<sup>101</sup>

### II.3 Universalität der Einflüsse: Protest oder Interesse?

Das Bild, das die Musikgeschichtsschreibung von Satie gezeichnet hat, ist ein anekdotenreiches. Ob er ausschließlich weiße Lebensmittel aß, denselben Anzug dutzendfach besaß und ein Jahrzehnt lang tagtäglich trug oder einen Orden gründete, dessen einziges Mitglied er selber war – die skurrilen Geschichten um den Komponisten sind zahlreich. Auch die musikalische

---

<sup>98</sup> Gillmor, S. 199. Dass eine Konzentration auf geometrische Formen sowohl in der neu-gotischen Architektur als auch in Cézannes Adaptionen geometrischer Formen der Natur im Impressionismus erfolgte, wird mit diesem Interpretament ignoriert. Gillmor trifft eine konkrete Zuordnung zu einer Strömung der Malerei: dem Kubismus. Dadurch werden mögliche andere Einflüsse verdrängt.

<sup>99</sup>Eine detailliertere Betrachtung der Beziehung von Satie zum Kubismus folgt in Kapitel 3.1 dieser Arbeit, weil sie für die Rezeption von *Parade* unumgänglich ist. An dieser Stelle wäre eine ausführlichere Darstellung wenig erhellend. Der Verweis auf Parallelen zum italienischen Futurismus aufgrund der Verwendung von Alltagsgeräuschen in *Parade* wird in der Sekundärliteratur durchgehend thematisiert. Er basiert in erster Linie auf der Tatsache, dass das Stück von Cocteau und Picasso in Italien konzipiert wurde. Satie selbst hatte weder die Idee im Sinn noch goutierte er Cocteaus Einfall; er setzte die Alltagsgeräusche nur Cocteau zuliebe in Szene. Deshalb kann diese Neuerung in *Parade*, Alltagsgeräusche in der komponierten Musik zu etablieren, nicht als Indiz für Satie's ‚Zukunftsmusik‘ gewertet werden; Satie sagte, „er habe mit seiner Musik zu *Parade* nur den Hintergrund für einige Geräusche komponiert, die Cocteau für die Atmosphäre seiner Figuren als unerlässlich unentbehrlich ansah“. Hans Emons, *Montage – Collage – Musik*, Berlin 2009, S. 100. Eine Betrachtung jenes Diskurses entfällt deshalb in dieser Arbeit. Vgl. hierzu neben der Monographie von Emons beispielsweise auch Ornella Volta, *Satierik. Erik Satie*, München 1984, S. 55 oder Orledge, *Satie the Composer*, S. 223ff.

<sup>100</sup> Wehmeyer, S. 145 und S. 153.

<sup>101</sup> Ebd., S. 144.

Vielfältigkeit seiner Werke lässt keine Unterteilung in Früh- oder Spätwerk zu, ein Entwicklungsgedanke hin zu einem Höhepunkt im Gesamtwerk scheitert. Auch das In-Beziehungsetzen von Lebensereignissen und Musik versagt sich durch die ständige Veränderung in stilistischer und persönlicher Hinsicht. Entsprechend ist die Frage nach den Ursachen für eine Selbstinszenierung, wie Satie sie praktizierte, unumgänglich, da sie Aufschluss darüber geben kann, warum er komponierte und wieso sich seine Musik, trotz ihrer Klangschönheit, einer herkömmlichen Lesart versagt.

Satie wandte sich zeitlebens gegen das allgemeine Dogma, dass ein guter Komponist nur derjenige sei, der eine adäquate Ausbildung genossen habe:

„People in general seem convinced that only the Official Establishment in the rue de Madrid can inseminate musical knowledge.

Good for them; but I still ask myself – with hands clasped – why we musicians are obliged to receive a State education when painters and writers are free to study as and where they want.

I have always said that there is no such thing as Artistic Truth – no single Truth, I mean. The one imposed by Ministers, a Senate, a Chamber and an Institute revolts me and outrages me – even though basically I feel indifferent about it.

With one voice, I cry: Long live Amateurs!<sup>102</sup>

Diese ablehnende Haltung gegenüber den anerkannten Ausbildungsstätten der Pariser Musikszene lässt sich rückblickend vor allem durch Saties persönliche Erfahrungen erklären: die Ausbildung am Pariser Konservatorium, gegen das sich das Zitat vornehmlich richtet, musste Satie nach wenigen Jahren aufgrund seiner Minderleistungen abbrechen. Im Gegensatz zu Debussy oder Ravel, denen man aufgrund ihrer fundierten Ausbildung nicht den Vorwurf des Dilettantismus machen konnte, verfügte Satie zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn über ein lückenhaftes Wissen und begrenzte musikalische Fertigkeiten.<sup>103</sup> So ist seine ablehnende Haltung in erster Linie als Reaktion auf die Meinungen von Kritikern und Kollegen zu werten, denen er sich im Jahr 1920 zur Wehr setzte, als er den Apell „Long live Amateurs!“ ausrief, da ihm sein Bekanntheitsgrad nun die Stimme für derlei Äußerungen verlieh. Darüber hinaus rechtfertigt Satie mit jener Stellungnahme zugleich die Verwendung seiner kompositorischen Mittel – insbesondere den Einbezug der Unterhaltungsmusik in seine Werke. Allerdings kristallisiert sich auch hier eine

---

<sup>102</sup> Erik Satie, zit. in Gillmor, S. 13.

<sup>103</sup> Vgl. Hirsbrunner, Erik Saties revolutionäre Tendenzen, S. 20.

weitere Ebene neben dem persönlichen Erfahrungshorizont heraus: Saties Ideal einer Entgrenzung der Künste und deren Vermischung im Kunstprodukt. Diese notwendige Vermischung kann nur stattfinden, wenn eine Festlegung auf einzelne Disziplinen nicht erfolgt. Satie musste die institutionalisierte Erziehung von Musikern und Komponisten ablehnen, da diese die Künste voneinander trennt und die Künstler somit ihrer Fähigkeit zur individuellen Entwicklung beraubt. Auch wenn nicht klar ist, in welchem Verhältnis die persönliche Erfahrung und die eigene Ästhetik zu der kategorischen Ablehnung jeglicher Schulbildung stehen, so wird doch zumindest deutlich, dass in dieser Haltung eine Grundlage von Saties kompositorischen Prinzipien gegeben ist, die sich allem Etablierten und Gewesenen immer wieder aufs Neue versagen.

Daniel Albright betont gleich zu Beginn seines Essays *Postmodern Interpretations of Satie's Parade*, dass vor allem Saties Haltung gegenüber den vorherrschenden Strömungen seiner Zeit bemerkenswert ist. Albright konstatiert eine ablehnende Haltung des Komponisten gegenüber all dem, was als groß angesehen wurde. Konkret richtete sich Satie also gegen alle vorherrschenden Strömungen: gegen den Impressionismus und den Expressionismus, in einem erweiterten Blickfeld aber auch gegen Erscheinungsformen wie der Manifest-Tradition, kurzum gegen alles, worüber sich seine Zeitgenossen definierten und woraus sich die Ästhetik des beginnenden neuen Jahrhunderts speiste.<sup>104</sup> Albrights Beobachtung zielt darauf ab, herauszustellen, dass Postmoderne, wenn sie als stilistische Kategorie, also ahistorisch begriffen wird, auch Werke einschließen muss, die einer vorherigen Epoche entspringen. Als Beispiel für seine Hypothese dient Satie, denn:

„A list of some of the attributes of postmodernism shows just how easily Satie fits the category. [...] his music is marked by bricolage (the *Edriophthalma* movement from *Embryons desséchés*, 1913, borrows a theme, according to the score, „from a celebrated mazurka by Schubert“); by polystilism (the cabaret songs written for Vincent Hyspa, or *Parade* with its quotation from Irving Berlin); and by materialism of the signifier (what Satie calls furniture music).“<sup>105</sup>

Albrights Versuchsanordnung lässt sich ausgehend von Satie folgendermaßen umkehren: Saties Musik wirkt deplatziert in seiner Zeit, weil er Entwicklungen verinnerlichte und in seinem Werk zum Ausdruck brachte, die erst nach seinem Tod eine breitere Bevölkerungsschicht erfassen sollten und jene Epoche charakterisieren, die rückblickend gemeinhin mit Postmoderne bezeichnet

---

<sup>104</sup> Vgl. Daniel Albright, *Postmodern Interpretations of Satie's Parade*, in: *Canadian University Music Review* 22/1, (2001), S. 22.

<sup>105</sup> Ebd., S. 38f.

wird – er war seiner Zeit voraus.<sup>106</sup> Dieser Zusammenhang veranschaulicht, dass die historische Verortung von Saties Musik misslingen muss, weil ihre charakteristischen Attribute beispielsweise auch heute Gültigkeit hätten, und seine Musik demnach losgelöst von zeitlichen Bezügen steht. Wehmeyer entspricht Albright insofern, als dass auch sie feststellt, dass sich Satie keinem der „breiten Trends innerhalb der Musik“ anschloss, „nicht dem *Wagnérisme*, nicht dem Impressionismus, nicht dem Neoklassizismus, nicht dem Bruitismus, nicht dem Expressionismus“ und ergänzt diese –ismen noch durch den Zusatz, dass Satie „weder die Zwölftontechnik noch irgendeine Kompositionsweise auf der Basis der Folklore“ benutzte.<sup>107</sup> Wehmeyer verfährt allerdings weniger absolut mit Satie. Im Gegensatz zu Albright benennt sie nur die Tatsache, dass Satie keiner vorherrschenden Strömung erlag, während Albright ihm überdies eine ablehnende Haltung attestiert, indem er bemerkt, dass „Among the artists of the early twentieth century, no one was more expert in rejection than Satie: his whole career is a *gran rifiuto* of all that is grand.“<sup>108</sup>

Die Frage, ob Saties Kompositionsweise als Reaktion auf den ihn umgebenden Zeitgeist zu werten ist, von dem er sich abheben wollte, weil er ihn ablehnte, oder ob weniger eine revolutionäre Haltung, als vielmehr eine ahistorische Ästhetik für die Eigenart der Musik verantwortlich ist, deren Fundament in einem universellen Interesse des Komponisten an den anderen Künsten wurzelt, lässt sich nicht abschließend beantworten. Um dennoch Aufschluss über Saties Motivation zu erlangen, ist es notwendig, musikalische Parameter zu dechiffrieren und die Konstruktionsweise der Musik zu ermitteln, um davon ausgehend Rückbezüge zu Saties ästhetischen Ausgangspunkten herstellen zu können. Diese vermögen Aufschluss zu geben über die Funktion der Musik in ihrer Zeit.

---

<sup>106</sup> Ebd., S. 22.

<sup>107</sup> Wehmeyer, S. 17.

<sup>108</sup> Albright, S. 22.

### III. *PARADE* – ÄSTHETISCH BETRACHTET

Wie gezeigt werden konnte, ist Saties Kompositionsweise eng mit der Lebenswelt des Komponisten verknüpft. Gilt dieser Zusammenhang auch für *Parade*? Die Interpretationen zu Saties Ballettmusik sind ebenso zahlreich und unterschiedlich wie die Zuordnungen die in Hinblick auf sein Gesamtwerk getroffen werden.

In den folgenden Ausführungen werden einige Hypothesen und Interpretationsansätze zu Saties Ballettmusik vorgestellt und durchgespielt. Im Zentrum steht zunächst die Interpretation der Musik als kubistisches Kunstwerk. Ausgehend von diesem die Künste übergreifenden Ansatz, widmet sich das nächste Kapitel der Frage nach einer ästhetischen Verbindung der Künstler. Es folgt die Interpretation des Balletts als Spiegelung der eigenen Lebenswelt, die sich aus dem Untertitel des Balletts ableitet.

#### III.1 ‚Ballet cubiste‘?

Saties Musik zu dem Ballett *Parade* wird seit der skandalösen Uraufführung im Théâtre du Châtelet in Paris am 18. Mai 1917 als musikalische Entsprechung zum Kubismus in der Malerei gehandelt. Sowohl Biographien als auch einschlägige Lexikonartikel übertragen den Terminus aus der Malerei ungefiltert auf Saties Partitur.<sup>109</sup> Die Problematik einer solchen Übertragung ist offensichtlich: Was ist kubistische Musik und was sind ihre Kennzeichen? Eine Beantwortung dieser Frage kann über zwei Perspektivierungen erfolgen: erstens systematisch, über eine Analogiebildung zwischen den Elementen, die den Kubismus der Malerei kennzeichnen und den Parametern, die diesen spezifischen Stil musikalisch abbilden und zweitens historisch, über die Frage, welche ideologischen Aspekte dem Kubismus anhaften.

Einen Vergleich der verwendeten Techniken in Malerei und Musik anzustreben, ist, wie unter anderem Wehmeyer erörtert, wenig ergiebig, da zwar die visuelle Komponente der Malerei auf die Konstruktion der Partitur übertragen werden kann, jedoch das Alleinstellungsmerkmal der jeweiligen Kunst damit ignoriert wird.<sup>110</sup> Analysen die diesen Weg dennoch beschreiten, heben für Saties Musik insbesondere die symmetrische Ordnung hervor. Die Interpretationen, die sich hieraus ergeben, beziehen sich primär auf eine Übertragung der formalen Anlage kubistischer Bilder auf die Partitur und sind vielfältig: Mellers beobachtet, dass „jeder Satz, als auch die Aufeinanderfolge der Sätze [...] auf einer Spiegelstruktur beruhen, die dem Werk seine Distanz

---

<sup>109</sup> Vgl. Mellers, S. 17; Art. *Satie*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove*, S. 318; Orledge, S. 225ff. uvm.

<sup>110</sup> Vgl. Wehmeyer, S. 208.



und seine objektive Selbstgenügsamkeit verleihen“<sup>111</sup>, während die jüngere Forschung in der Anordnung der Musik zu einzelnen Blöcken, die unabhängig voneinander existieren, eine Analogie zu den koexistierenden Farbflächen in kubistischen Gemälden sieht, die charakteristisch für den analytischen Kubismus sind.<sup>112</sup> Neben der Struktur, wird auch die Instrumentierung als kubistisch deklariert, da sie in ihrer Transparenz der zurückhaltenden Farbwahl der kubistischen Gemälde entspreche.<sup>113</sup> Das Fehlen von sich entwickelnden Strukturen in der Musik, spiegele zudem das Fehlen narrativer Strukturen in *Parade* und veranschauliche somit die Abstraktheit des Werkes, die charakteristisch für den Kubismus ist.<sup>114</sup> Diese Beispiele zeigen, dass der Verzicht auf Farbe in der Malerei, zu Gunsten einer Konzentration auf geometrische Formen und komprimierte Strukturen, gleichgesetzt wird mit zurückhaltender Klangfarbe sowie dem Verzicht auf große musikalische Formen und der reduzierten Instrumentierung in der Musik. Dieser Lesart zufolge erfüllen sich die drei Phasen des Kubismus auch in der Musik: Charakteristisch für die erste Phase (1907-1909) sei insbesondere der Verzicht auf Farbe, der im Gegensatz zu den starken und klaren Farben des Fauvismus steht. In der zweiten Phase (1909-1911) steht die Zerlegung des Gegenstandes in einzelne Sehekte im Zentrum.<sup>115</sup> Ziel war die

„präzise Darstellung der Realität, aber nicht nur von der Position eines Betrachters, sondern von mehreren aus. Er wandert gewissermaßen um den Gegenstand herum und projiziert dann alle Ansichten in ein einziges Bild. Der Gedanke der Simultaneität ist hier die Basis“<sup>116</sup>.

In der dritten Phase tritt mit den „Papiers collés“<sup>117</sup> eine frühe Form der Collage hinzu. Ob sich nun Farbe mit Klangfarbe vergleichen lässt und die Anordnung der einzelnen Elemente eines Bildes problemlos auf eine musikalische Partitur übertragen werden kann, ist fraglich. Unabhängig von dieser Problematik stellt sich die Frage, ob die Veränderungen in der Musik, den

---

<sup>111</sup> Mellers, S. 17.

<sup>112</sup> „Their non-imitative art, with its linear approach to flattened surfaces, synchronized well with what was Satie trying to achieve in music.“ Orledge, S. 225.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Die zweite Phase wird allgemein als „analytischer Kubismus“ definiert, während der dritten der Terminus „synthetischer Kubismus“ anhaftet. Vgl. Wehmeyer, S. 206 und Orledge, S. 225.

<sup>116</sup> Wehmeyer, S. 206.

<sup>117</sup> „Während anfänglich in Bildern des analytischen Kubismus, gleich dekorativen Elementen, Materialien wie Holz, Papier, Tapete noch mit malerischen Mitteln imitiert wurden, wurden sie später selbst ins Bild eingesetzt. Braque erstrebte hierbei die Betonung der Eigenständigkeit der Farbe, der Geometrie der Muster und der Maserung der Materialien, um sie abstrahierend vom Gegenstand zu lösen, indem er verschiedene farbige Tapetenstücke zusammenklebte (z. B. *Obstschale und Glas*, 1912). Picasso hob die Materialität der Gegenstände hervor, indem er Wachsabdrücke von Rohrgeflecht und Zeitungspapier in seine Bilder klebte und somit bisher der Kunst fremde Materialien der Alltagswelt in den Schaffensprozess integrierte und mit dem üblichen Malmaterial konfrontierte (z. B. *Stilleben mit dem Rohrstuhl*, 1912). Neben Materialien wie Sand, Stoff, Holz, kamen auch Gebrauchsgegenstände wie Spielkarten, sowie bedrucktes Verpackungsmaterial zum Einsatz.“ Zit. nach Art. *Papier collé*, [http://de.wikipedia.org/wiki/Papier\\_collé](http://de.wikipedia.org/wiki/Papier_collé) (24.11.2015).

Veränderungen in der Malerei entsprechen.<sup>118</sup> Wehmeyer stellt heraus, dass die Anordnung der Musik zu Blöcken, wie Satie sie in *Parade* vornimmt, nicht etwa eine Innovation ist, die er in den Jahren des Kubismus realisierte, sondern bereits in den Werken seiner neogregorianischen Phase (1890-1895) eine Schreibweise ausarbeitete, die diesen Prinzipien des Kubismus ähnelt.<sup>119</sup> Formal entspricht die ABA-Anlage der einzelnen Sätze und der gesamten Partitur, die sich durch ihre große Symmetrie auszeichnet, auch der Anordnung einer Tanzsuite.<sup>120</sup> Ebenso gleicht die Formation der Musik zu einzelnen Blöcken sicherlich geometrischen Formen – die Musik in *Parade* besteht zumeist aus Viertakt-Gruppen oder ihren Multiplikatoren. Diese Geometrie findet sich aber auch in der klassischen Musik: in aufeinanderfolgenden Takteinheiten, die sich als eine Abfolge von Vier-, Acht- oder Sechzehntakt-Einheiten präsentieren.<sup>121</sup> Eine Untersuchung der Musik auf das Vorhandensein kubistischer Äquivalente in der Partitur ist gerade vor dem Hintergrund der Zusammenarbeit von Picasso und Satie bei *Parade* nachvollziehbar, kubistische Elemente sind jedoch innermusikalisch nicht nachweisbar.

Die Titulierung der Musik als kubistisch scheint also weniger musikalischen Parametern geschuldet zu sein, als vielmehr auf außermusikalischen Faktoren zu beruhen. Anne Rey stellt in ihrer Monographie heraus, dass der Skandal, den *Parade* bei der Uraufführung provozierte, aus heutiger Sicht nicht nachvollziehbar ist.<sup>122</sup> Die Gründe für die heftigen Reaktionen des Publikums fasste ein Kritiker der Zeitschrift *Le Grimace* folgendermaßen zusammen:

„Der unharmonische Clown Erik Satie hat seine Musik aus Schreibmaschinen und Rasseln komponiert. Sein Komplize, der Stümper Picasso, spekuliert auf die nie endende Dummheit der Menschen [...] Guillaume Apollinaire, dem Dichter und naiven Visionär, gelang es, alle Kritiker, alle Stammgäste der Pariser Premieren, alle Lumpen aus der Butte und die Trunkenbolde vom Montparnasse zu Zeugen des extravagantesten und sinnlosesten aller verhängnisvollen Produkte des Kubismus zu machen [...]“<sup>123</sup>

In diesem Zitat zeigt sich, dass die Ablehnung des Kubismus in erster Linie nationalistische Hintergründe hat und sich nicht direkt auf die künstlerischen Produkte von Satie und Picasso, sondern auf deren liberale politische Haltung während des Krieges bezieht: „Die Trunkenbolde vom Montparnasse“, jenem Viertel in dem Maler wie Picasso und Braque lebten, hatten im

---

<sup>118</sup> Siehe hierzu ausführlich Orledge, S. 225ff.

<sup>119</sup> Für dieses Kompositionsprinzip prägt Wehmeyer den Terminus „Baukastenmethode“. Vgl. hierzu, Wehmeyer, S. 46ff.

<sup>120</sup> Vgl. Thomas Schipperges, Art. *Suite*, in: *HmT*, 20. Auslieferung, Mainz 1992.

<sup>121</sup> Vgl. Wehmeyer, S. 208.

<sup>122</sup> „On peut difficilement y croire; mais la ‚première‘ de *Parade* le 18 mai 1917 au Châtelet fut l’occasion d’un scandale comparable à celui qu’avait suscité, quelque quatre années plus tôt, le ‚Sacre du printemps‘ de Stravinsky.“ Anne Rey, *Erik Satie* (= Solfège 35), Paris 1974, S. 89.

<sup>123</sup> Zit. nach Wehmeyer, S. 209.

Gegensatz zum Großteil der Pariser Bevölkerung Internationalismus und Pazifismus zu den Lebensbedingungen von Kunst erhoben.<sup>124</sup> Sie hielten auch während des Krieges Kontakte zu deutschen Künstlern und zogen damit den Hass der antisemitischen, nationalistischen Lager auf sich.<sup>125</sup> Die avantgardistischen Künstler waren das Ziel der Anfeindungen, da sie von den Nationalisten als Feinde der Nation angesehen wurden.<sup>126</sup> Wehmeyer erklärt, warum der Kubismus stellvertretend für eine ganze Künstlergeneration stehen konnte:

„Die ganze Künstlergeneration dieser Jahre, die man später École de Paris nannte, war ihnen verhaßt. Sie war geradezu gleichbedeutend mit dem Kubismus. Es hatte sich außerdem herumgesprochen, daß die Inhaber der beiden Pariser Galerien, die sich auf den Kubismus spezialisiert hatten, Deutsche waren. Daraus fixierte sich die Vorstellung, der Kubismus sei mit dem Feinde identisch. [...] Man sprach nicht mehr von Cubisme, sondern verdeutschte das Wort zu Kubismus, hielt alle Montparnos [die Bewohner von Montparnasse] für deutsch-freundlich [...]“<sup>127</sup>

Hier wird deutlich, dass die konservative Kritik und die Publikumsreaktionen zusammenliefen und den Kubismus nicht als künstlerisches Phänomen betrachteten, sondern ihn mit den Ereignissen des Krieges überblendeten.<sup>128</sup> Dieser Sachverhalt wirft ein interessantes Bild auf die Rezeption von *Parade* nach dem Krieg: Indem Cocteau versucht, *Parade* mit nationalistischen Argumenten gegen die Kritiker zu verteidigen, bedient er sich der gleichen Strategie, wie jene Kritiker, die das Werk mit nationalistischen Argumenten als skandalös titulierten. Diese Beziehung veranschaulicht, dass Saties Musik, so wenig sie kubistisch sein kann, ebensowenig nationalistisch, französisch ist. Wie bereits im Hinblick auf Cocteaus Pamphlet *Le coq et l'Arlequin* deutlich wurde, gehen die Argumentationsstränge an der Musik vorbei – sie dienen der Propagierung ideologischer Inhalte auf der einen, und der Provokation der Massen zu Gunsten des persönlichen Erfolgs auf der anderen Seite. Saties Bedeutung hinsichtlich einer Erneuerung der Musik in Frankreich lässt sich auf diese Weise nicht erörtern.

---

<sup>124</sup> Vgl. Ebd., S. 208.

<sup>125</sup> Ein Leitartikel der Zeitschrift *Les Guêpes* aus dem Jahr 1909 zeigt, wie radikal diese Positionen gerade auch in Bezug auf die Kunst waren: „[...]Wir weigern uns, zu gestatten, daß unter dem trügerischen Banner einer ‚Freien Kunst‘ Skandinavier, Russen, ungarische Juden, Portugiesen und die gesamten Barbaren von Kosmopolis weiterhin ungestraft unsere intellektuellen Gewohnheiten durcheinanderbringen und unsere Methoden unterminieren.“ Zit. nach Wehmeyer, S. 211.

<sup>126</sup> Wehmeyer, S. 211.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass anders als Marinetti, der 1909 in seinem futuristischen Manifest den Krieg als „einzige Hygiene der Welt“ verherrlichte, Picasso und Braque derlei Äußerungen unterließen, ihr Konzept war bereits vor Kriegsausbruch formuliert und wurde von der Politik missbraucht, indem in der Nachkriegszeit die Auflösung von naturalistischen Formkonzepten gleichgesetzt wurde mit den Zerstörungen während des Krieges. Vgl. §9 des futuristischen Manifests das am 20. Februar 1909 in der Zeitschrift *Le Figaro* erschien. <http://de.wikipedia.org/wiki/Futurismus> (24.11.2015). Zu Picasso und Braque respektive Futurismus vgl. Wehmeyer, S. 211f.

### III.2 Verbindung der Künstler – verbindende Ästhetik?

Wie gezeigt werden konnte, wird *Parade* mit verschiedenen ästhetischen Strömungen des 20. Jahrhunderts assoziiert. In der Folge werden Termini wie Kubismus, Modernismus und Surrealismus aus ihren Disziplinen herausgelöst und auf Saties Musik übertragen. In letzter Konsequenz beanspruchen moderne Strömungen wie der Neoklassizismus, der Futurismus und der Dadaismus die modernistischen Tendenzen für sich und stilisieren Satie zum Kopf einer neuen französischen Entwicklung – dem „Esprit Nouveau“.<sup>129</sup>

Nancy D. Hargrove befasst sich in *The great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev, and T. S. Eliot* mit der Wirkung von *Parade* und vergleicht modernistische Inhalte des Balletts mit modernistischen Tendenzen in der Literatur von T.S. Elliott, um herauszustellen, dass sich der Skandal um das Ballett aus den gleichen revolutionären Aspekten begründet, die auch Elliots Roman *The Waste Land* auszeichnen.<sup>130</sup> Wie sie mit Verweis auf Roger Shattuck gleich zu Beginn herausstellt, waren die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts gekennzeichnet von der befruchtenden Zusammenarbeit von Malern, Musikern und Literaten.<sup>131</sup> Die gegenseitige Beeinflussung ersetzte die zuvor dominierende Angst vor der Verschmelzung der Künste. Dies führte, so Hargrove, zu einer synergetischen Experimentierfreude, in der Techniken und ästhetische Vorstellungen immer wieder neu diskutiert wurden und sich in der Folge veränderten oder auch abgelehnt wurden.<sup>132</sup> *Parade* zeigt dies anschaulich. Für alle Beteiligten war die Zusammenarbeit ein Austesten der eigenen Grenzen in ihrer jeweiligen Disziplin: für Cocteau war es sein erstes Ballettszenario, Picasso gab sein Debut als Bühnenbildner, Massine arbeitete erstmals auch als Choreograph und Satie komponierte seinen ersten Orchestersatz.<sup>133</sup> Hargrove sieht hierin die Realisation des Schlachtrufs „Make it new“, der insbesondere im Hinblick auf die Kriegsschrecken des Ersten Weltkriegs einen Bedeutungszuwachs erlangte.<sup>134</sup> Da Hargrove in ihrer Studie den Schwerpunkt auf die Verschmelzung der Künste legt, ist es wenig erstaunlich, dass sie die Fusion von Tradition und Experiment, von Alltäglichem und Außerordentlichem als

---

<sup>129</sup> Guillaume Apollinaire prägte den Terminus in seiner Programmnote zu *Parade* und führte dort außerdem den Begriff ‚sur-realismé‘, den späteren ‚Surrealismus‘, ein. Mit ‚Esprit Nouveau‘ benannte er die Verwendung innovativer musikalischer Technik in Verbindung mit aktuellen Strömungen der Malerei – hier mit dem Kubismus von Picasso. Vgl. Perloff, S. 114 und Gillmor, S. 197f.

<sup>130</sup> Nancy D. Hargrove, *The great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev, and T. S. Eliot*, in: *Mosaic* 31/1 (1998), S. 84.

<sup>131</sup> "To a greater extent than at any time since the Renaissance, painters, writers, and musicians lived and worked together and tried their hands at each other's arts in an atmosphere of perpetual collaboration", Roger Shattuck, *The Banquet Years*, zit. nach Hargrove, S. 83.

<sup>132</sup> „In this extremely fertile period for the arts, the air was thick with new beliefs, subjects, and techniques which were discussed, experimented with, and ultimately adopted, altered, or rejected. Rather than suffering 'the anxiety of influence', artists at this time experienced what might be called 'The Synergism of Influence'." Ebd., S. 83f.

<sup>133</sup> Vgl. Susan Calkins, *Modernism in Music and Erik Satie's Parade*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41/1 (2010), S. 5.

<sup>134</sup> Hargrove, S. 83.

wesentliche Merkmale des Stückes ausweist.<sup>135</sup> Susan Calkins erweitert diesen Aspekt um jene Komponente, die alle Beteiligten miteinander verbindet:

„The artists seemed to possess a collective discontent with the rigid self-importance of the European arts establishment and rejected the notions of the *artist-as-genius*“<sup>136</sup>

Die Ablehnung der selbsternannten ‚Hochkulturen‘ und die Negierung des Genie-Begriffs der Romantik entsprechen Saties ästhetischer Basis, die sich in einem unkonventionellen Umgang mit diversen Kunst- und Musikformen ausdrückt. Auch die damit einhergehende Ablehnung vom Akademismus des institutionalisierten Musikbetriebs – der sich in Saties Aussage „Long live the Amateurs!“ zu einer trotzigem Verteidigung der eigenen Fähigkeiten und Fertigkeiten erhebt – stelle eine Verbindungslinie der an *Parade* beteiligten Künstler dar:

„They also tended to dismiss perceived importance that had been placed on formal arts education as an accepted perquisite step to becoming a skillful artist. They proceeded in their endeavor with the attitude of creatively defiant comrades who openly shunned tradition and protocol.“<sup>137</sup>

Folgt man Calkins Darstellung, ergibt sich eine neue Sichtweise auf Saties Partitur, die von der Forschung bis heute noch nicht aufgegriffen worden ist: Indem sich Calkins nicht mit parallelen Ausdrucksformen der verschiedenen Künste auseinandersetzt, sondern die ideelle Basis der Künstler in den Vordergrund stellt, ergibt sich ein Interpretationsansatz des Stückes, der weniger metaphorisch ist als eine vergleichende Analyse mit den Werkzeugen und dem Vokabular der jeweiligen anderen künstlerischen Strömung. Die Simplizität, die sowohl Picassos Gestaltung als auch Saties Musik kennzeichnet, kann somit als Umsetzung der ästhetischen Ideale gelten und nicht als Übertragung künstlerischer Strömungen auf andere Disziplinen gewertet werden. Bei einer Übertragung eines kunsthistorischen Epochenbegriffs auf Saties Musik kann demnach nur eine graduelle Annäherung an bestimmte Merkmale und in bestimmten Bereichen vollzogen werden.

---

<sup>135</sup> „For if the hallmarks of Eliot's poem are its fusion of tradition and experimentation, the everyday and the extraordinary, these too are the features of *Parade*, which in itself demonstrated the interpenetration of contemporary developments in the arts [...]“, Hargrove, S. 85.

<sup>136</sup> Calkins, S. 5

<sup>137</sup> Ebd.

### III.3 ‚Ballet réaliste‘?

Der Untertitel des Balletts lautet „Ballet réaliste“. Was sind die Kennzeichen eines solchen realistischen Balletts und wie transportiert Satie das Realistische in seine Musik? *Parade* greift einerseits verschiedene künstlerische Strömungen seiner Zeit auf. Dies ist schon allein durch die Zusammenarbeit der verschiedenen Künstler am Werk bedingt. Andererseits reflektiert *Parade* den Zeitgeist, indem es die Atmosphäre aufgreift, die Paris auf dem Höhepunkt des Ersten Weltkriegs dominierte.

Die künstlerischen Entwicklungen jener Jahre um 1917 sind nicht zuletzt eine Antwort auf die sozialen und politischen Umstände, denen die Künstler ausgesetzt waren. Calkins argumentiert, dass die persönliche Desillusionierung, die Unzufriedenheit mit der Gesellschaft und der Wunsch nach einer Abkehr von Traditionen dazu führte, dass die Künstler in ihren Werken eine extrem emotionale Antwort auf die Realität zu geben versuchten.<sup>138</sup> Sie verweist in diesem Zusammenhang auf den Kritiker John W. Freeman, der *Parade* als Anti-Kriegsstück deklariert, weil es den Ersten Weltkrieg sorgsam ignoriere.<sup>139</sup> Hirsbrunner macht hingegen deutlich, dass die pazifistischen Bestrebungen von Satie keineswegs die Relevanz hätten, die Freeman und Calkins ausmachen wollen, denn

„Die Epoche, in der man sich bewegte, war beliebig: man fühlte sich bald als Zeitgenosse Pindars oder der Pompadour, man bekannte sich zur Republik, war Aristokrat oder Anarchist, je nachdem. Diese Geisteshaltung, der es eben gerade an „Haltung“ fehlte, hat auf Saties Kompositionen und sein ganzes Leben eingewirkt.“<sup>140</sup>

Gillmor entspricht Hirsbrunner, indem er darauf hinweist, dass Saties Biographie Zeugnis davon ablegt, wie diversitär die politische, soziale und künstlerische Haltung des Komponisten war.<sup>141</sup>

Auch wenn Freeman seinen Zugang als ein mögliches Interpretament neben anderen versteht, ist fraglich, inwiefern man das Ballett als realistisches Ballett ausweisen kann, wenn es zwar auf die Realität reagiert, diese jedoch nicht widerspiegelt, sondern durch die Ignoranz der eigentlichen Lebenswelt gerade das Gegenteil davon abbildet. Die Skandalwirkung des Balletts ist nur aus der

---

<sup>138</sup> „In many ways, the creative underground movements that were brewing in France at the turn of the century (with participants like Cocteau, Picasso, and Satie) developed as a result of extreme emotional responses to life – personal disillusionment, dissatisfaction with society, and a modernist’s desire to break away from tradition [...]“ Calkins, S. 8f.

<sup>139</sup> „*Parade* could be considered an anti-war piece in the sense, that at the time of its premiere, in 1917, it studiously ignored World War I, which was underway not far from Paris.“ John W. Freeman, zit. nach Calkins, S. 9.

<sup>140</sup> Hirsbrunner, Erik Saties revolutionäre Tendenzen, S. 20.

<sup>141</sup> Vgl. Gillmor, S. XV; vgl. außerdem die vorherigen Kapitel dieser Arbeit.

Tatsache heraus zu erklären, dass sich das Werk eben nicht von der Realität abwendet. Das Publikum wollte nicht mit der Realität konfrontiert werden, sondern dieser entfliehen.<sup>142</sup>

Die Parade spielt sich auf einem Jahrmarkt ab. Die Protagonisten sind nicht nur stereotype Figuren der Jahrmarkts- und Zirkuswelt, sondern rekurren außerdem zum Teil auf reale Stars der Szene – der chinesische Zauberer trägt beispielsweise ein Kostüm das dem des zu jener Zeit international bekannten amerikanischen Zauberers Chung Ling Soo nachempfunden ist.<sup>143</sup> Anstatt in eine exotische, ferne Welt entfliehen zu dürfen, findet sich das Publikum also inmitten des populären Pariser Unterhaltungsmilieus wieder – einem Ort, der ihm zwar bekannt, aber dennoch eine Scheinwelt ist. Die Shows kommentieren und interpretieren die vorherrschenden sozialen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in bunter und komplexer Weise: Die Protagonisten vermischen die Machtverhältnisse, indem eine chinesische und eine amerikanische Nummer in einer französischen Parade durch russische Tänzer verkörpert wird.<sup>144</sup> *Parade* geht somit über ein bloßes Abbilden der Realität hinaus, denn neben der Spiegelung der eigenen Lebenswelt reflektieren die Künstler auch die sie umgebende Situation – den Ersten Weltkrieg. Dies vollzieht sich allerdings nicht, indem sie ihn ignorieren, sondern durch die Reflektion und Abbildung der herrschenden Atmosphäre und allgemeinen Lebensumstände.

Saties Musik entspricht dieser Tendenz, indem sie ein Fundament bildet, das das Jahrmarkts- und Zirkusambiente umsetzt und die Protagonisten durch entsprechende musikalische Charakterisierung stereotyp erscheinen lässt. Darüberhinaus werden Alltagsgeräusche auf dieses Fundament montiert.<sup>145</sup> Zwar stammt die Idee, zusätzliche Geräusche wie heulende Sirenen, Schreibmaschinen und Pistolenschüsse einzubinden, von Cocteau, das Arrangement dieser Geräusche ist aber Satie zu verdanken. Bemerkenswert ist, dass Satie die Geräusche wie beschrieben unverändert auf seinen Klangteppich setzt und sie somit zum integralen Bestandteil des Szenarios werden lässt. Insofern wird die Scheinrealität von Zirkus und Jahrmarkt ergänzt um die Alltagswelt, die durch die Geräusche eingebunden wird. Demzufolge ist *Parade* ein „Ballet

---

<sup>142</sup> Nikolas Fehr fasst dieses Bedürfnis in *Critical Cosmopolitans commandeer the Parade* folgendermaßen zusammen: „The wartime Parisian public went to the ballet expecting to find lavish sets, illustrious dancing, and regal music, luxuries that might transport them from the harsh realities of war.“ Nikolas Fehr, *Critical Cosmopolitans commandeer the Parade*, in: *Musicological Explorations*, Vol. 10 (2009), S. 8. Als PDF abrufbar unter <http://journals.uvic.ca/index.php/me/article/viewArticle/147>.

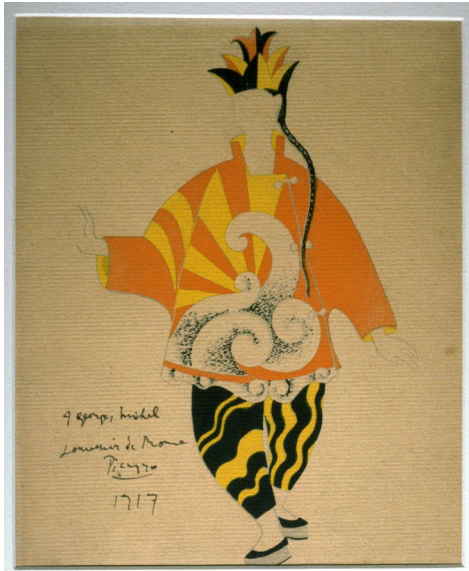
<sup>143</sup> Vgl. Fehr in Anlehnung an Rothschild, S. 11.

<sup>144</sup> Vgl. ebd. Fehr weist außerdem darauf hin, dass der amerikanische Manager in die Nummer des amerikanischen Mädchens einführt, der chinesische Zauberer allerdings von dem französischen Manager eingeführt wird und einen amerikanischen Zauberer (Chung Ling Soo) parodiert. Er fragt, was dies über Repräsentation und Machtverhältnisse aussagt und kommt in Anlehnung an Rebecca L. Walkowitz zu dem Schluss, dass auch in diesen Zuordnungen „the scepticism about the generalizations of collective agency, about political commitments defined by national culture and about efforts to specify and fix national characteristics“ exemplifiziert wird. Ebd., S. 14.

<sup>145</sup> Die Mechanik der Geräusche kann auch als Anleihe an den italienischen Futurismus verstanden werden. Nach 1911 ersetzten die Futuristen die gebräuchlichen Musikinstrumente durch Geräusch; sie wollten „den großen innersten Motiven der Tondichtung das Reich der Maschine und die siegreiche Herrschaft der Elektrizität hinzufügen“. Wehmeyer, S. 93.

réaliste“ im doppelten Sinn: Es bildet nicht nur eine Realität ab, sondern spiegelt und reflektiert auf unterschiedlichen Ebenen die gesamte Lebenswelt des Publikums und der Künstler.

Abbildung I



Kostümentwurf für den *Prestidigitateur chinois* (1917).

Abbildung II



Der amerikanischen Zauberer Chung Ling Soo (William Robinson).



### III.4 Kompositorische Prinzipien

Robert Orledge stellt in *Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913-24)* heraus, dass mehr darüber geschrieben wurde, warum Satie komponierte, als darüber wie er komponierte.<sup>146</sup> Er erklärt, dass man Saties Musik nicht gerecht wird, wenn man sein Œuvre in direkte Verbindung zu seinen Lebensumständen setzt, da dies zumeist zu dem Schluss führe, dass seine begrenzten Fähigkeiten als Erklärung für die Simplizität seiner Stücke herhalten müsse.<sup>147</sup> Die Veränderungen in Saties Biographie führten zu dem Bild eines „negativistic composer“, der seine begrenzten Fähigkeiten hinter einem „cult of restraint“ zu verstecken suche.<sup>148</sup> Wie Orledge mit Verweis auf Gillmor skizziert, spricht die Beständigkeit von seiner Ideale, die er bereits in jungen Jahren manifestierte und zeitlebens nicht widerrief, allerdings gegen diese Einschätzung.<sup>149</sup> Dass die Fürsprache für kleine Formen und reduzierten musikalischen Ausdruck durchaus als kompositorisches Prinzip angesehen werden kann, wird deutlich, wenn man Saties wenige Aussagen zum Komponieren heranzieht. Orledge widmet sich in einem Kapitel seiner Monographie explizit jenen Aussagen, um Aufschluss über eine mögliche kompositorische Basis von Satie zu geben, und die Musik jenseits der Assoziationen mit dem Kabarett, dem Vorwurf des Dilettantismus und der Positionierung des Komponisten als Verweigerer zu betrachten.<sup>150</sup> Insbesondere zwei Aussagen verweisen auf die Ernsthaftigkeit, die Satie dem Komponieren entgegenbringt:

1. „One cannot criticize the craft of an artist as if it constituted a system. If there is form and a new style of writing, there is a new craft [...]“
2. „Become artists unconsciously. The Idea can do without Art. Let us mistrust Art: it is often nothing but virtuosity. Impressionism is the Art of Imprecision; today we tend towards Precision.“<sup>151</sup>

Orledge zeigt, dass zwei Schlüsselwörter Saties Ästhetik bestimmen: „craft“ (Handwerk) und „idea“ (Einfall/Idee). Handwerk und Idee lassen sich als fundamentale Bestandteile jeder

---

<sup>146</sup> „More has been written about why Satie composed than how he composed; about the aesthetic implications of his precursive art for the present century than about the techniques of his art itself.“ Robert Orledge, *Satie's Approach to Composition in His later Years (1913-24)*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 111 (1984-1985), S. 155.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 157.

<sup>148</sup> Orledge, *Satie's Approach to Composition*, S. 157.

<sup>149</sup> „Although he contrived to live two separate careers, one in the nineteenth, the other in the twentieth century, there was no violent break in his stylistic development, no fundamental change of direction. His ideals were manifested early and he served them throughout his entire life with undeviating loyalty.“ Allan M. Gillmor, zit. nach Orledge, *Satie's Approach to Composition*, S. 156.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>151</sup> Erik Satie, zit. nach Orledge, *Satie the Composer*, S. 68f.

Komposition begreifen – beide werden benötigt, um ein Werk zu erschaffen. Dass Klarheit und Präzision ebenso zu Saties Vorstellung von gelungenem Komponieren gehören, wird im zweiten Zitat deutlich. Er wendet sich allerdings auch gegen die Schulbildung und eine vereinheitlichende Ästhetik der Kunst. Hier bestätigt sich die ideelle Zugehörigkeit zu den anderen an *Parade* mitwirkenden Künstlern, unabhängig davon, welcher künstlerischen Ausdrucksform sie sich bedienten.<sup>152</sup> Saties Aussagen machen deutlich, dass eine herkömmliche Analyse der Musik zu *Parade* wenig fruchtbar ist; er widerspricht einer allgemeingültigen Vorstellung von Melodie und Harmonie, wenn er sagt:

„*Harmony* is the simultaneous issue of several different melodies. Musically, *chords* do not exist, and harmony is not the *science of chords*.“<sup>153</sup>

Die Vormachtstellung der Melodie, die die Idee verkörpert, hat zur Folge, dass sich im Werk verschiedene Möglichkeiten zur Harmonisierung ergeben. Die Auswahl über die horizontale Gestaltung des Notentexts zu treffen, sei die Aufgabe des Komponisten. Orledge fasst zusammen:

„If ‚the melody is the idea‘, then it was capable of stimulating numerous different harmonizations. The composer’s task, as Satie’s notebooks prove, lay in choosing between viable alternatives, and unexpectedly the problem proved more acute the shorter and simpler the work concerned“<sup>154</sup>

Auch wenn dieser Ansatz, der sich an einer einzigen Schrift Saties orientiert, keinen Anspruch auf alleinige Gültigkeit erheben kann, bietet er zumindest einen Erklärungsansatz für die gestalterischen Merkmale, die in nahezu allen Werken von Satie ins Auge fallen: Die Kürze der Stücke, die verschiedenen Versionen und zahlreichen Korrekturen seiner Werke, die er anfertigte und die Verwendung bekannter oder eingängiger Melodielinien als Ausgangspunkte seiner Kompositionen.

---

<sup>152</sup> Vgl. das vorherige Kapitel der Arbeit, dass sich an Calkins Studie orientiert und herausstellt, dass allen gemein ist, dass sie die Institutionalisierung und Vormachtstellung des Musikbetriebs ablehnen.

<sup>153</sup> Erik Satie, zit. nach Orledge, *Satie the Composer*, S. 69.

<sup>154</sup> Orledge, *Satie’s Approach to Composition*, S. 158.

## IV. PARADE – FORM UND TEXTUR

„I have always striven to confuse would-be followers by both, the form and the backround of each new work“<sup>155</sup>

Das Zitat aus dem Jahr 1920 verdeutlicht, warum eine Analyse von Saties Musik bis heute immer wieder Anlass zu neuen Diskussionen gibt. Wie die vorhergehenden Kapitel gezeigt haben, folgt Satie weder einer spezifischen ästhetischen Strömung, noch ordnet er sich Institutionen oder Modeerscheinungen unter. Im Folgenden wird die Partitur zu *Parade* deshalb zunächst unter den Gesichtspunkten der formalen Anlage, der Rhythmik, der Melodik und tonalen Bezüge untersucht. Ein letztes Unterkapitel widmet sich der Verwendung von Unterhaltungsmusik und Zitaten in der Komposition, da sich die Vermischung von populärmusikalischen und ‚traditionellen‘ Elementen in der Musik als kompositorische Eigenart von Satie herauskristallisiert hat. Eine vollständige Analyse würde den Rahmen der Arbeit sprengen, weshalb insbesondere zwei Stücke der *Parade* fokussiert werden und lediglich bei der Untersuchung der formalen Anlage das gesamte Stück berücksichtigt wird.<sup>156</sup>

### IV.1 Formale Anlage

Die formale Anlage von *Parade* sorgt für kontroverse Stellungnahmen zum Stück. Ausgehend von der scheinbaren Unmöglichkeit Saties Musik einem bestimmten Formschema unterordnen zu können, versucht Wehmeyer geeignete Termini zu finden, die den Bauplan beschreiben. Sie prägt für die Aneinanderreihung der einzelnen Abschnitte, sowie die Reihung der klanglichen Ereignisse in den einzelnen Abschnitten den Begriff „Baukastenmethode“.<sup>157</sup> Hirsbrunner geht noch einen Schritt weiter und versucht, das Fehlen einer Entwicklung der einzelnen Teile auseinander heraus mit dem Begriff der ‚Permutation‘ zu erfassen.<sup>158</sup> Ist also die Aneinanderreihung verschiedener austauschbarer musikalischer Abschnitte das einzige bestimmbare formale Merkmal von *Parade*? Bereits 1942 bemerkt Wilfrid Mellers die Spiegelstruktur des Stücks. Er konstatiert, dass der

---

<sup>155</sup> Erik Satie, *Ecrits*, Paris 1981, S. 45

<sup>156</sup> Die Arbeit beschränkt sich auf die Betrachtung der Komposition anhand von Satie's Partitur. Die vielfältigen Kontakte von Choreographie und Musik werden nicht berücksichtigt. Zu diesem Aspekt des Balletts siehe beispielsweise Monika Woitas, *Leonide Massine – Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde*, Tübingen, 1996 oder Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's Parade: From Street to Stage*, London 1991.

<sup>157</sup> Wehmeyer, S. 46ff.

<sup>158</sup> Hirsbrunner versteht in diesem Zusammenhang unter Permutation die „statische Streuung von klanglichen Ereignissen“. Sowohl Hirsbrunners als auch Wehmeyers Begriff lassen sich auf verschiedene Werke Saties anwenden. Bei *Parade* scheint durch die Symmetrie und Spiegelung der einzelnen Abschnitte eine Anwendung ebenfalls berechtigt, sie ist allerdings zu ergänzen durch den großen Formplan, welcher der Partitur zu Grunde liegt. Vgl. Hirsbrunner, *Erik Saties revolutionäre Tendenzen*, S. 21

Aufbau so symmetrisch ist, dass jede einzelne Bewegung sowie die Abfolge der Bewegungen, die das ganze Stück generieren, auf einer Spiegelstruktur beruhen.<sup>159</sup>

Saties Partitur besteht aus drei Hauptteilen, einer Einleitung und dem Finale.<sup>160</sup> Auf die Einleitung, die mit dem *Entrée des managers* (Takt 45-86) endet, folgt die Episode des chinesischen Zauberers, des *Prestidigitateur chinois*, welche die Takte 87-217 umschließt, gefolgt von der Nummer des kleinen amerikanischen Mädchens, des *Petite fille américaine*, in den Takten 218-388. Zuletzt treten die Akrobaten, die *Acrobates* auf, deren Abschnitt sich von Takt 389 bis Takt 549 erstreckt. Auf diese letzte Nummer der eigentlichen ‚Parade‘ folgt der erneute Auftritt der Manager, der den Titel *Suprême effort et chute des managers* trägt.<sup>161</sup> Dieser Einschub greift das Thema der Manager vom Beginn auf, diesmal allerdings mit umgekehrter Anordnung des Metrums und anderen Ostinati versehen; er füllt die Takte 550-571 aus.<sup>162</sup> Den Abschluss bildet das Finale, das die Takte 572-655 umfasst und eine verdichtete Reprise der drei Hauptteile darstellt, gefolgt von einer letzten Wiederholung des Manager-Themas in verkürzter Form in den Takten 656-676.<sup>163</sup> Das Stück endet schließlich mit der *Suite au Prélude du rideau rouge* in den Takten 677-684, die ein Pendant darstellt zum fugierten *Prélude du rideau rouge* aus der Einleitung (Takt 20-34).<sup>164</sup>

Bemerkenswert ist, dass die drei Hauptteile, die die eigentliche Parade bilden – der Auftritt des Zauberers, des amerikanischen Mädchens und der Akrobaten – jeweils von einem musikalischen Thema eingerahmt werden. Sie entsprechen in ihrer formalen Anlage also dem Formschema ABA, der A-Teil stellt den Auftritt und den Abgang dar, während der B-Teil die eigentliche Darbietung beinhaltet. Diese drei Teile wiederum sind eingerahmt von dem Manager-Thema, das Anfang und Ende der Parade kennzeichnet. Dieses Manager-Thema wird schließlich eingebunden von dem *Prélude du rideau rouge*, zu Beginn in fugierter Form (Takt 20-34) und am Ende in der *Suite au Prélude du rideau rouge*. Der Choral, der am Anfang des Stückes steht (Takt 1-19), wurde von Satie erst nachträglich verfasst und stellt damit einen Zusatz zu der

---

<sup>159</sup> Mellers, *Erik Satie und das Problem der „zeitgenössischen“ Musik*, S. 20.

<sup>160</sup> Für die Analyse wurde in dieser Arbeit die endgültige Fassung von Saties Partitur gewählt, die 1919 fertig gestellt wurde. Die Klavierfassung von 1917, dem Jahr der Uraufführung, wurde wegen der Analyse der Orchestration weitgehend ignoriert und nur zum Vergleich der formalen Anlage des Stückes herangezogen.

<sup>161</sup> Cocteau verwendet das Wort ‚Parade‘ in der Definition von Larousse: „Burleske Szene, die vor dem Eingang eines Wandertheaters gespielt wird, um Zuschauer anzulocken.“ Wehmeyer, S. 175.

<sup>162</sup> Das Metrum im *Entrée des managers* wechselt von 3/8- zu 2/4- zurück zu 3/8- und endet im 2/4-Takt. Das *Suprême effort et chute des managers* beginnt hingegen im 2/4-Takt und endet im 3/8-Takt.

<sup>163</sup> Diese verkürzte Version des Manager-Themas umfasst nur die Partie, die im 2/4-Takt steht, diese aber in erweiterter Form.

<sup>164</sup> Vgl. die Skizze zum Aufbau von *Parade* in: Robert Orledge, *Satie the Composer*, S. 173. Sie veranschaulicht den Aufbau des Stückes und ist an der finalen Version des Balletts von 1919 ausgerichtet.

Spiegelstruktur dar, die sich sowohl in den Auftritten der Protagonisten als auch in der Gesamtanlage des Stückes über das *Prélude du rideau rouge* vollzieht.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der zweite Teil mit dem Auftritt des kleinen amerikanischen Mädchens. Er ist mit seinen 170 Takten der längste zusammenhängende Abschnitt in der Partitur und beinhaltet ein weiteres Stück, den *Ragtime du Paquebot*. Dieser Ragtime besteht abermals aus drei Teilen: dem Thema in den Takten 296-319, dem darauffolgenden Trio in den Takten 320-335 und der Reprise des Themas in den Takten 336-343. Mit diesem Aufbau entspricht er den Auftritten der Akteure, denen ja ebenfalls das Schema ABA zu Grunde liegt.<sup>165</sup> Doch nicht nur die Form dieses Themas im Thema, sondern auch die Position im gesamten Stück ist bemerkenswert: Orledge weist darauf hin, dass in der Version von 1917, die nur 560 Takte umfasste, der *Ragtime du Paquebot* in Takt 277 einsetzte und das Stück halbierte.<sup>166</sup> Aber auch für die letzte Fassung von 1919, die dieser Analyse zu Grunde liegt, kristallisiert Orledge eine Sonderstellung des *Ragtime du Paquebot* heraus, indem er beobachtet:

„[...] only the Ragtime theme from Part 2 is recalled, and then only in the bass for sixteen bars with a new counter-subject, new harmonies and a new key. It is as if Satie is confirming that the oscillating ostinatos that dominate *Parade* constitute its true thematic material.“<sup>167</sup>

Inwiefern die Suche nach einem ‚goldenen Schnitt‘ in der Klavierfassung sinnvoll, oder der Vergleich der Anlage der Partitur mit einem architektonischen Bauplan ergiebig ist, kann hier nicht ermessen werden. Die Symmetrie in der formalen Anlage des Stückes ist aber zweifellos auffällig. Ob man diese Symmetrie dann als Spiegelstruktur identifiziert, oder es bei der ausbalancierten Anlage belässt – eines scheint offensichtlich: Die gleichmäßige Anordnung des musikalischen Materials innerhalb der einzelnen Teile und die gleichmäßige Anordnung dieser Teile im gesamten Gefüge der Partitur sorgen bereits beim ersten Hören des Stückes für den Eindruck des Nebeneinander, den Orledge und Wehmeyer mit den Begriffen der Permutation und Reihung erfassen wollen. Allerdings scheint diese definierende Interpretation insofern verfehlt, als dass diese Begriffe der formalen Anlage einen dramatischen Aufbau absprechen. Die gesamte Anlage realisiert mit dem *Prélude du rideau rouge* und mit der zusätzlichen Gliederung der drei Nummern der Parade durch die Manager aber durchaus einen dramatischen Aufbau, denn die formale Anlage der Musik spiegelt den Aufbau wider, der im Klavierauszug für das Szenario vorgesehen ist:

---

<sup>165</sup> Dieser Einschub einer Geschichte in den Auftritt der Protagonistin entspricht dem, was in der Literatur als Ekloge beschrieben wird. Der Untergang der Titanic wird auf diese Weise musikalisch persifliert, allerdings kann der Einschub, wenn man ihn im Sinne einer Ekloge deutet, als detaillierte Beschreibung des amerikanischen Mädchens begriffen werden.

<sup>166</sup> Vgl. Orledge, *Satie the Composer*, S. 172.

<sup>167</sup> Orledge, *Satie the Composer*, S. 174.

„Le Décor représente les maisons à Paris un Dimanche. Théâtre forain. Trois numéros de Music-Hall servent de Parade.

Prestidigitateur chinois

Acrobates

Petite fille américaine.

Trois managers organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur et cherchent grossièrement à le lui faire comprendre.

Personne n'entre

Après le dernier numéro de la parade, les managers exténués s'écroulent les uns sur les autres.

Le Chinois, les acrobates et la petite fille sortent de théâtre vide.

Voyant l'effort suprême et la chute des managers, ils essayent d'expliquer à leur tour que le spectacle se donne à l'intérieur.“<sup>168</sup>

Der *Ragtime du Paquebot* weicht von diesem Programm ab. Er ist im vierhändigen Klavierauszug als eigenständiges Stück verzeichnet, während er in der Partitur nicht gesondert aufgeführt ist, sondern direkt auf die Nummer des kleinen amerikanischen Mädchens folgt. Ebenso erscheint das Managerthema nicht als eigenständiges Stück. Wie beim *Ragtime du Paquebot* wird es an den jeweiligen Stellen den entsprechenden Nummern zugefügt; es steht zu Beginn der Nummer des chinesischen Zaubers und beendet den Auftritt der Akrobaten. Außerdem ist die Reihenfolge der drei Einlagen verändert. Die Austauschbarkeit wird allerdings schon im Klavierauszug in einer Fußnote autorisiert, in der es heißt: „La direction se réserve le droit d'intervertir l'ordre des numéros de la parade.“<sup>169</sup> Abgesehen von diesen Abweichungen zwischen Klavierauszug und Partitur ist der formale Aufbau von *Parade* die musikalische Entsprechung zu Cocteaus Szenario – der Notentext wird seiner Funktion als Musik zu einem Bühnenstück somit von Anfang an gerecht. Da bereits in dem Wort ‚Parade‘ die Aneinanderreihung verschiedener Szenen vorgegeben ist, entspricht auch die Reihung verschiedener musikalischer Blöcke aneinander Cocteaus Vorgaben.

---

<sup>168</sup> Jean Cocteau, Partitur zu *Parade*, erschienen bei Rouart, Lerolle & Cie, Paris 1917.

<sup>169</sup> „Die Leitung behält sich das Recht auf die Änderung der Anordnung der Nummern der Parade vor.“

Beachtlich ist, dass die gleichmäßige Anordnung der Musik, die ihr das Statische verleiht, auch schon in Saties frühen Werken, den *Gnossiennes* und den *Gymnopédies* anzutreffen ist.<sup>170</sup>

## IV.2 Rhythmik

Satie konzipiert für *Parade* eine Musik, die sich durch ausgeprägte Einfachheit und Klarheit auszeichnet. Wie bereits die Analyse der Faktur des Stückes ergeben hat, ist die Musik in Blöcken organisiert, in denen sich Rhythmik, Harmonik und Dynamik nicht ändern.<sup>171</sup> Wie organisiert Satie also die Musik innerhalb der einzelnen Blöcke? Insgesamt lässt sich feststellen, dass die melodischen Pattern, die sich im Stück erkennen lassen, nur wenige Takte umfassen.<sup>172</sup> Diese kurzen melodischen Muster werden mit Ostinato-Figuren kombiniert, die in den anderen Stimmen als Basis fungieren. In der ersten Nummer, dem *Prestidigitateur chinois* (Ziffer 7 in der Partitur), gestaltet sich diese Kombination aus kurzen melodischen Pattern und zu Grunde liegenden Ostinati folgendermaßen: Den ersten melodischen Abschnitt bildet ein zehn Takte andauerndes Muster, das von der Trompete und der ersten und zweiten Tuba gespielt wird. Dieses zehntaktige Muster ist in sich bereits repetitiv angelegt: es lässt sich nochmals in zwei verschiedene Pattern aufspalten.

Den anderen Stimmen sind insgesamt sieben unterschiedliche Ostinati zugewiesen (Ziffer 7/ Takt 2). Die Besetzung changiert dabei von Takt zu Takt.<sup>173</sup> Die rhythmische Gestaltung dieser Ostinati wechselt zwischen Figuren, die auf der ersten Zählzeit stehen und solchen die auf 1+ beginnen. Damit wird ein Klangteppich gebildet, denn auf jeder Zählzeit erklingt eine Note. In Bezug auf die melodischen Muster lässt sich herausstellen, dass sie ebenfalls in Blöcken aneinandergereiht sind. Ab Takt 7 werden jeweils vier Takte mit einem sich wiederholenden melodischen Muster aneinandergesetzt. Diese Reihung wird beliebig erweitert, indem die Anzahl der Takte multipliziert wird. Auffällig ist, dass Satie unterschiedliche melodische Muster mit derselben Ostinato-Figur in den begleitenden Stimmen versieht und somit in sich geschlossene Einheiten von unterschiedlicher Länge aneinanderreicht: In Ziffer 9 und 10 der Partitur bleiben der Diskant und der Bass über 33 Takte hinweg gleich, während in den anderen Stimmen unterschiedliches musikalisches Material verwendet wird.<sup>174</sup> Die Differenz zwischen den Ostinato-

---

<sup>170</sup> Vgl. Wehmeyer, S. 182

<sup>171</sup> Vgl. beispielsweise Wehmeyer, S. 180.

<sup>172</sup> Wehmeyer prägt für die repetitiv angelegten melodischen, harmonischen und rhythmischen Muster den Begriff „Klangkontinuen“, während sie Tom DeLio in seiner Studie als Ostinati identifiziert. Vgl. Wehmeyer, S. 180; Thomas DeLio, *Time transfigured: Erik Satie's Parade*, in: *Contemporary Music Review* 7 (1993), S. 147.

<sup>173</sup> Vgl. Partitur, Ziffer 7, Takt 1-10.

<sup>174</sup> Das musikalische Material ist dabei nicht unbedingt eine Melodie (Hornstimme in Ziffer 9, Takt 5-16), sondern auch eine einzelne dynamischere Figur (Ziffer 10, Takt 1; die aufsteigende Sechzehntel-Achtel-Folge des Englischhorn).

Figuren und dem musikalischen Füllmaterial besteht darin, dass die Muster nicht der Repetition bedürfen, um sich von dem zu Grunde liegenden Klangteppich, der durch die Ostinato-Figuren gegeben wird, abzuheben. Diese Signifikanz erreicht Satie über Pendelmotive, Sekundschriffe (Ziffer 6, Takt 1ff.) oder Figurationen in Achteln (Ziffer 7, Takt 2ff.); rhythmisch sind die Muster jedoch gleichförmig. Das Thema des *Premier Manager* legt davon ebenfalls Zeugnis ab.<sup>175</sup> Wie Wehmeyer bemerkt, ist es nicht die rhythmische Gestaltung des Themas, die den unruhigen hektischen Charakter der Passage bewirkt, sondern die Zusammensetzung der Stimmen im Rhythmus.<sup>176</sup> Der zu Grunde liegende 3/8-Takt wird von den Ostinato-Figuren durchweg eingehalten – auf jeder Zählzeit steht eine Achtelnote – während das Motiv bestehend aus der rhythmischen Folge Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel-Achtel zweiteilig gebaut ist und dem monotonen Klangteppich dadurch entgegen gesetzt wird.<sup>177</sup>

### IV.3 Melodik und Tonalität

Dass trotz der Kürze der Muster eigenständige Melodien entwickelt werden, zeigt das folgende Beispiel. Den Anfang des *Prestidigitateur chinois* bildet eine dreitaktige Figur, die, einmalig wiederholt, Anfang und Ende des Auftritts markiert und drei Töne umfasst (Ziffer 7, Takt 1-6). Sie leitet das Geschehen ein: der erste Takt bildet eine Art Auftakt, der ab Takt zwei durch die Kombination mit den Ostinati in den Streichern markant weitergeführt wird. Die eigentliche Melodielinie, die dem Zauberer zugeordnet werden kann, beginnt erst bei Ziffer neun. Nachdem über vier Takte zunächst die Pendelbewegung der Ostinati etabliert wird, beginnt sie in der Hornstimme in Takt fünf (ab der Anweisung *trés expressif*). Diese Tonfolge wird im weiteren Verlauf von den Flöten aufgegriffen (Ziffer 12, Takt 5). Die Figur in den Geigen, fällt in der Begleitung besonders auf. Sie scheint die Einführung der Melodie tonal vorzubereiten, denn der

---

<sup>175</sup> In der Partitur steht das Thema am Anfang des *Prestidigitateur chinois*, im Klavierauszug knüpft es an das *Prélude du rideau rouge* an und ist im Notentext gekennzeichnet. Vgl. Klavierauszug, S. 2.

<sup>176</sup> „Das Thema der *Premier Manager* erhält seinen Witz nicht durch die melodische Formulierung, sondern durch seine Stellung im Takt.“ Wehmeyer, S. 181.

<sup>177</sup> Wehmeyer, S. 181. Ein ähnliches Verfahren wendet Satie hinsichtlich der Tempoangaben an. Thomas DeLio untersucht dieses interessante Konzept und stellt heraus, dass im gesamten Stück nur ein Tempo angegeben ist: MM76. Dieses Tempo wird im Verlauf des Stückes mit vier unterschiedlichen rhythmischen Werten besetzt. Dennoch wird eine große Varietät an Geschwindigkeiten im Stück erzielt, denn die vier Werte werden in verschiedenen Metren verwendet. DeLio veranschaulicht in einer Tabelle die vielfältigen Tempi, die sich aus der unterschiedlichen Zusammensetzung von Tempo- und Taktangabe ergeben. Er ermittelt auf diese Weise sieben primäre Geschwindigkeiten für *Parade*, die sich zwischen 19 und 76MM bewegen. Ein Beispiel verdeutlicht diese innovative Gestaltung von Zeit: Am Ende der ersten Nummer (Ziffer 17) wird mit der Wiederholung des Anfangs (Ziffer 7) der Auszug des chinesischen Zauberers angekündigt. Das Ende des *Prestidigitateur chinois* steht nun allerdings im 3/4-Takt, und nicht wie zu Beginn im 2/4-Takt. Dadurch dass Satie die Notenwerte nicht verändert und die Tempoangabe ebenfalls gleich bleibt, verlangsamt sich dieser letzte Teil automatisch, ohne dass weitere Angaben nötig wären. Dieses Verfahren der Tempoänderung ist signifikant für die gesamte Partitur. Vgl. DeLio, S. 147.



höchste Ton der Pendelfigur ist zugleich der Anfangston der Melodie. Die Celli unterstützen dies: Ihre Pendelbewegung, die rhythmisch äquivalent zu der in den Geigen ist, besteht nur aus dem Grundton *dis*. Die Pendelbewegung findet hier zwischen *dis'* und *dis''* statt.

Durch viermaliges Wiederholen der eintaktigen Bewegung etabliert sich der melodische Grundton im akustischen Gedächtnis des Hörers. Es entsteht der Eindruck, dass sich die Melodie aus den Ostinati entwickelt. Trotz aller Kürze liegt in diesem Fall also eine Melodie vor, denn neben der Unterstützung der prägnanten Tonfolge durch die anderen Stimmen sowie der Wiederholung der Linie in den Flöten, wird auch über die musikalische Anlage verdeutlicht, dass nun der Auftritt des chinesischen Zauberers beginnt, beziehungsweise zu Ende ist. Das auftaktige Motiv mit dem das Stück endet, wird bereits ab Ziffer 15 eingeführt. Durch einen Tempowechsel verdeutlicht, erklingt ab Takt 5 eine dreitaktige prägnante Bewegung in den Klarinetten. Als Grundton kann das *h* ausgemacht werden – das entspricht wiederum dem ersten Ton der auftaktigen Figur, die ab Ziffer 17 das Stück zu Ende führt. Dieser erste Takt, der dreitaktigen Figur wird als repetitive Bewegung von den anderen Stimmen aufgegriffen und verleiht der Melodie eine vorwärtstreibende Dynamik, die zusätzlich von der tonalen Aufwärtsbewegung unterstützt wird. Diese Streben nach oben endet jäh und wird im anschließenden Abschnitt, *Le petite fille américaine*, in den ersten vier Takten durch die Flöten und Oboen wieder abwärts geführt, bevor die Geigen mit den Sechzehntel-Sextiolen den eigentlichen Beginn der neuen Passage hörbar machen.<sup>178</sup>

Die kurzen melodischen Muster, ermöglichen eine differenzierte Ausgestaltung der Nummern. Das eigentliche thematische Material ist aber in den Ostinati angelegt. Aus ihnen heraus entwickeln sich die kurzen Flächen und in sie wird zurückgeführt. Die Dynamik, die den Grundcharakter des gesamten Stückes prägt, wird hier ebenfalls gesteuert. Die Vielfältigkeit der repetitiven Figuren macht deutlich, weshalb Satie den Einsatz von zusätzlichen Geräuschen für überflüssig hielt: Der Ereignis-Charakter der zusätzlichen Geräusche stört die Gleichmäßigkeit, die über die repetitive Grundstruktur und die dekontextualisierte Aneinanderreihung von kurzen Abschnitten erzielt wird. Das Klappern der Schreibmaschine oder das Knallen einer Pistole scheinen das musikalische Geschehen nicht sinnvoll zu ergänzen, sondern eher aufzuladen. Der untermalende Gestus der Musik wird unterbrochen, das Szenische und das Musikalische vermischen sich gänzlich. Die Musik erfährt dadurch wieder mehr Eigenwert, was Satie allerdings widerstrebte, denn seine Partitur verrät, dass er eine Gebrauchsmusik zu Cocteaus Szenario im Sinn hatte, die das Ballett um eine Komponente ergänzt und nicht konstituiert.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Vgl. *Prestidigitateur chinois*, Ziffer 17, Takt 7-10 und der Beginn von *Le petite fille américaine*, Takt 1-4, S. 35ff. in der Partitur.

<sup>179</sup> Zur Integration der Geräusche in die Partitur siehe Fußnote 93 dieser Arbeit. An dieser Stelle sei allerdings ergänzend auf das ästhetische Ideal einer lebensnahen Kunst verwiesen, dass Cocteau in *Le Coq et l'Arlequin* postuliert: Die Verwendung von Geräuschen anstelle oder zusätzlich zu der gewöhnlichen Orchestrierung kann also

Inwiefern unterstützt die tonale Anlage den statischen Charakter des Stückes, der durch die gleichmäßige formale Anlage und die repetitive Struktur der musikalischen Muster und Ostinati evoziert wird? Im *Prestidigitateur chinois* wird gleich zu Beginn des Stückes (Ziffer 7) ein tonales Zentrum etabliert: Der Beginn steht in c-Moll. Das dreitönige Motiv, das von Posaune und Trompete gespielt wird, setzt sich aus den Tonstufen 7-2-3 zusammen, in c-Moll beinhaltet diese Skala somit die Töne B-D-E – eine pentatonische Skala, die mit chinesischer Musik assoziiert wird. Im weiteren Verlauf werden zwar auch die konventionellen Tonstufen bedient, allerdings ist auffällig, dass diese Noten durchgängig als Sechzehntelnoten angegeben werden, während die Achtelnoten ausnahmslos die Stufen 1-7-2-3 besetzen. Das tonale Zentrum, das am Anfang etabliert wird, bleibt dadurch bestehen und stellt sich nur auf den ersten Blick als herkömmliche Skala dar. Die Tonstufen vier und drei bilden eher eine Verzierung der Haupttöne. Das Wechseln der Stimmen und der Taktangabe zwischen 3/4 und 2/4 sowie der Einsatz von Vorschlägen als dekorative Elemente lenken zwar von der zu Grunde liegenden Skala ab, allerdings tritt durch die Betonung der Hauptnoten über die Notenwerte der tonale Grundcharakter klar hervor: die pentatonische Reihe, die das melodische Motiv statuiert und den chinesischen Zauberer in der Musik erscheinen lässt.

#### IV.5 Unterhaltungsmusik und Zitate

Immer wieder wird als Innovation der Kompositionen die Integration von Unterhaltungsmusik in die Werke angeführt.<sup>180</sup> Wie generiert Satie die Vermischung von Unterhaltungsmusik und sogenannter Kunstmusik in *Parade*? In die Nummer des kleinen amerikanischen Mädchens integriert Satie einen synkopierten Rhythmus, der die in Europa beliebte Ragtime- und Cakewalk-Mode aufgreift (Ziffer 18, Takt 1-4). Wie im *Prestidigitateur chinois* definiert dieses synkopierte Muster gleich zu Beginn der Nummer die Darstellung. Mit den als typisch erachteten Verweisen auf die Herkunft – die chinesische Pentatonik und der nordamerikanische Modetanz – wird dem Zuhörer bereits in den ersten Takten deutlich vor Augen geführt, in welchem Teil der Parade er sich gerade befindet. Wesentlicher als die Zuordnung von Nationalität über Töne und Rhythmus, die nur in den ersten beiden Nummern möglich ist, ist der Verweis auf das Alltägliche, das

---

nicht nur als Hinweis auf den Futurismus interpretiert werden, sondern auch als Umsetzung dieser Ästhetik, die die Musik der Lebenswelt angleichen möchte. Diesen Ansatz einer lebensnahen, natürlichen und somit ‚realen‘ Kunst verfolgt auch Satie: wenn die Idee der Integration der Geräusche auch nicht von ihm stammt, so setzt er diesen ästhetischen Ansatz doch um, indem er sich der Unterhaltungsmusik bedient und eine klingende Kulisse für Cocteaus Szenario schafft.

<sup>180</sup> „Einer der persönlichsten und zugleich modernsten Züge an Saties Musik ist die Einbeziehung von ‚leichter‘ Musik, nämlich Schlagern, Operetten und Kabarettmusik in die ‚ernste‘ Musik. Die Vermischung der Alltagsmusik mit professioneller Musik ist das Signum einer eigenen Strömung in unserem Jahrhundert, in der Satie eine hervorragende Rolle spielt.“ Wehmeyer, S. 157.

besonders im *Petite fille américaine* vermittelt wird.<sup>181</sup> Ab Ziffer 23 erscheint mit dem *Ragtime du Paquebot* ein weiteres Element, das aus der Unterhaltungsmusik der Music-Hall stammt. Wie bereits der Titel verrät, handelt es sich beim *Ragtime du Paquebot* um einen Ragtime. Zum einen bedient er sich aller wesentlichen stilistischen Elemente; die Gliederung erinnert mit ihrer ABACA-Form an den Aufbau eines Walzers.<sup>182</sup> Das Stück steht im Marschtakt, dem allerdings – ähnlich der *Marseillaise* – eine punktierte Rhythmik inhärent ist. Die Ragtime-typische Synkopierung der Melodie wird beim *Ragtime du Paquebot* von den Trompeten, der zweiten Geige und der Viola übernommen. Im Gegensatz zur Melodiestimme setzen sie erst auf der zweiten Zählzeit ein, liefern aber die für den synkopierten Klangeindruck relevanten Achtelnoten (Ziffer 23, Takt 1-4). Die anderen Stimmen auf der ersten Zählzeit setzen mit einer Viertelnote ein. Durch das Zusammenspiel aller Stimmen entsteht der typische Ragtime-Rhythmus (Ziffer 23, Takt 1-4). Der Ragtime, der vielfach als Vorläufer des Jazz gehandelt wird, gliedert sich erstaunlich gut in das Ballett ein.<sup>183</sup> Das kann unter anderem daraus erklärt werden, dass es sich beim Ragtime um komponierte Musik handelt, die nicht auf Improvisation beruhen muss, wie es die späteren Jazz-Formen tun. Außerdem ist zum Entstehungszeitpunkt des Stückes der Ragtime integraler Bestandteil der Unterhaltungsmusik. Er wurde von den Franzosen adaptiert und muss aufgrund des Kulturtransfers europäische Elemente aufgenommen haben. Dadurch wirkt er nicht unpassend und ruft – ähnlich wie die pentatonische Leiter im *Prestidigitateur chinois* – ein amerikanisches Kolorit beim Hörer hervor.

Die zweite Ebene, die den Ragtime als solchen ausweist, rekurriert ebenfalls auf Unterhaltungsmusik, diesmal allerdings auf eine konkrete Vorlage: Irving Berlins Kassenschlager *A mysterious rag*. Der Song wurde 1913 von Édouard Salabert unter dem Titel *Mystérieux Rag* in Frankreich veröffentlicht und in einer Revue des Moulin Rouge von den Tänzern Manzano und La Moro verwendet; er war in Frankreich sehr populär. Steven Moore Whiting arbeitet in *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* heraus, dass auch Satie aufgrund seines engen Bezugs zum Unterhaltungsmilieu diesen Song gekannt haben muss.<sup>184</sup> Seine Bearbeitung des *Mystérieux Rag* in *Parade* ist aber scheinbar so entlehnt, dass erstmals Joseph Machlis im Jahr 1961 überhaupt auf den Bezug zwischen Irvings Lied und Saties Episode in der Nummer des kleinen

---

<sup>181</sup> Die Charaktere sind aus Figuren der Unterhaltungswelt entwickelt. Deborah Menacker Rothschild verweist in *Picasso's Parade: From Street to Stage* insbesondere auf zwei Stummfilmserien, die dem Charakter des kleinen amerikanischen Mädchens als Grundlage dienen: die beliebten Stummfilmserien *The perils of Pauline* und *Exploits of Elaine*, die zwischen 1913 und 1916 von den Pathé Studios in Frankreich veröffentlicht wurden sowie Mary Pickfords *America's Sweetheart*. Der chinesische Zauberer hat den amerikanischen Zauberer Chung Ling Soo zum Vorbild. Vgl. Deborah Menacker Rothschild, *Picasso's Parade: From Street to Stage*, London 1991, S. 81 und S. 101.

<sup>182</sup> Vgl. Tobias Widmaier, Art. *Walzer*, in: *HmT*, 33. Auslieferung, Mainz 2002.

<sup>183</sup> Vgl. Jürgen Hunkemöller, Art. *Ragtime*, in: *HmT*, 12. Auslieferung, Mainz 1984/85.

<sup>184</sup> Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 447f.

amerikanischen Mädchens aufmerksam machte.<sup>185</sup> Ein Vergleich des Notentexts ergibt, dass Saties *Ragtime du Paquebot* tatsächlich wesentliche melodische Elemente von Berlins Ragtime enthält: Die Notenwerte der melodischen Figur sind identisch, ebenso entspricht sich die Setzung der Pausen. Bewegungen sind von Satie in Gegenbewegung geführt, außerdem baut er Wechselnoten anstelle von Tonwiederholungen ein.

---

<sup>185</sup> Vgl. Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, New York 1961, S. 215.

## That Mysterious Rag

**Allegro moderato** Irving Berlin and Ted Snyder

C C7/B Am7 C/G C C7/B Am7 C/G

*f* *ff* *fz*

E7 G#dim7 E7/A G#dim7/B E7/A

Did you hear it? Were you near it?  
A - ny min - ute they be - gin it

*Till ready* *p* *il Basso marcato*

E7/G# E7 E7 D/F# E7/G# E7 Ddim7 E7

If you were - n't then you've yet to fear it; Once you've met it,  
E'er you know what you're a - bout you're in it; Then a feel - ing

*il Basso marcato*

Copyright © 1998 by Sazbank Corporation. All rights reserved.

Auszug aus *That Mysterious Rag* von Irving Berlin und Ted Snyder.

Ein weiteres Argument für die Übernahme von Teilen des *Mystéris Rag* ergibt sich aus dem Sachverhalt, dass der Ragtime *du Paquebot* die längste melodische Linie der gesamten Partitur enthält. Das Stück ist folglich am wenigsten aus den charakteristischen Klangblöcken zusammengesetzt und hebt sich damit deutlich von den anderen Nummern der Parade ab. Hinsichtlich der Wirkung scheint sich die Vermutung eines direkten Zitats zu erhärten: Da der *Mystéris Rag* in Paris ein großer Erfolg war und Satie für den Tanz des amerikanischen Mädchens eine Musik benötigte, die sowohl der Protagonistin, als auch der Handlung klar zugeordnet werden konnte, liegt es nahe, dass er ein Stück adaptierte, dessen Bekanntheitsgrad er als gegeben voraussetzen konnte. Dass die Adaption aufgrund des Arrangements weniger deutlich ausfällt als in Kompositionen wie der *Sonatine bureaucratique* (1917) oder *Españaña* (1913), mag unter anderem dem Produktionsrahmen geschuldet sein.

Das Zitat ist im *Ragtime du Paquebot* nicht Programm, sondern Mittel zum Zweck und wird als solches behandelt. Damit bestätigt sich die These, dass Satie fremdes Material benutzt, um es umzuformen, ohne dabei einem höheren Anspruch an seine Kunst genügen zu wollen. Neben dem Produktionsrahmen ist es die Art und Weise, in der Satie Zitate bearbeitet und verfremdet, die für das Nicht-Erkennen durch Publikum und Forschung verantwortlich sind. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die Anleihen ‚fremder‘ Musiken in ihre Kompositionen einarbeiteten, kannte Satie sich auf dem Gebiet der populären Musik sehr gut aus.<sup>186</sup> Er komponierte selber zahlreiche Lieder und war lange Zeit als Pianist und Komponist in den großen Kabarets tätig. Seine Repertoirekenntnis muss entsprechend umfassend gewesen sein. Zudem war er vertraut mit den musikalischen Idiomen, die auch in *Mystéris Rag* repräsentiert werden. Bernard Gendron verdeutlicht in *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avantgarde* den wesentlichen Unterschied zwischen Satie und seinen Zeitgenossen, die ebenfalls musikalische Elemente der Populärmusik in ihre Kompositionen aufnahmen. Am Beispiel von Darius Milhaud stellt er fest, dass dieser die Jazz-Elemente in *La Création du monde* nicht nur bewusst einsetzt, sondern sie betont und unmissverständlich seiner Komposition zu-setzt: „[He] highlights rather than submerge the jazz components, to speak the musical language unequivocally and approvingly and make explicit use of its formal devices“<sup>187</sup>. Satie seien die musikalischen Idiome der populären Musik hingegen so inhärent, dass er nicht nur die musikalische Sprache übernimmt, sondern die Genese jener Musik in seine Werke transportiere, sie also zu etwas Eigenem transformiere.<sup>188</sup> Während Milhaud also etwas Fremdes adaptiert, schöpft Satie aus seinem

---

<sup>186</sup> Vgl. beispielsweise Darius Milhauds Gebrauch des Jazz in seiner Musik zum Ballett *La Création du monde* (UA 1923), oder Maurice Delages Verwendung von Hindu Musik in den *Quatre Poèmes hindous* (1912/13).

<sup>187</sup> Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago 2002, S. 84.

<sup>188</sup> Vgl. ebd., S. 91f.

persönlichen Erfahrungsschatz. Da in diesem Erfahrungsschatz sowohl die populäre als auch die ‚ernste‘ Musik angelegt ist, vermischt er beide Formen selbstverständlich. Die Verwendung des *Mystérisous Rag* ist zwar ein bewusstes Zitat des Songs, allerdings ist dieses Zitat durch die alterierten melodischen Konturen und die progressiveren Harmonien für das Publikum des Balletts kaum noch zu dechiffrieren. Es ist nicht der Song von Irving Berlin in Saties Musik, sondern Saties Version von Irvings Song. Der Ragtime *du Paquebot* entspricht damit allerdings nicht nur einem Kompositionsprinzip von Satie, sondern auch der ganzen Konzeption der Nummer des kleinen amerikanischen Mädchens. Der Charakter ist aus der Vorstellung von Amerika konstruiert, die Cocteau und Picasso durch Stummfilme und Music-Hall Darbietungen hatten.<sup>189</sup> Es ist also nicht die Darstellung des Fremden, sondern die Darstellung der Sicht auf das Fremde, die Parade protegiert. Dies spiegelt sich auch auf der musikalischen Ebene wieder.

Insbesondere die populären Elemente von Saties Partitur sorgten für negative Kritiken an seiner Musik. Jean d'Udine, Kritiker der Zeitschrift *Le Courier musical* bewertete den Orchestersatz als „infiniteley more stupid than ingenious, more boring than droll, more senile and antiquated than audicious and innovative“ und reflektierte damit die schockierten Reaktionen, die Saties Musik beim Publikum auslöste.<sup>190</sup> Woran lag es also, dass gerade die Verwendung von Unterhaltungsmusik derartige Reaktionen hervorrief? Die zahlreichen Kabarets und Music-Halls dokumentieren, dass es in Paris einen Markt für Unterhaltungsmusik gab. Diese Etablissements wurden generell eher von den unteren sozialen Schichten aufgesucht, doch auch die Pariser High Society konsumierte Unterhaltungsmusik in den sogenannten „cabarets artistique“, auf Jahrmärkten oder im Zirkus.<sup>191</sup> Das Transportieren dieser Unterhaltungsform in einen etablierten künstlerischen Kontext verstörte die Leute: Unterhaltungsmusik und ihre künstlerischen Idiome waren an den entsprechenden Orten akzeptiert, im Ballett waren sie jedoch tabu.

Parade transportiert die Welt der Unterhaltung in den Raum des Theaters und spiegelt somit die Lebenswelt des Publikums auf der Bühne. Zum einen ist also die Trivialisierung von ‚hoher‘ Kunst für den Skandal der Uraufführung verantwortlich, zum anderen schockierte die Übertragung der Realität in den künstlichen Raum der Bühne das Publikum, weil die Menschen der Kriegsrealität im Theater, im Ballett oder im Konzert entfliehen wollten.

---

<sup>189</sup> Siehe zu den Vorlagen der Charaktere Fußnote 174 dieser Arbeit.

<sup>190</sup> Jean d'Udine, zit. nach Gillmor, S. 208.

<sup>191</sup> Vgl. Perloff, S. 19ff.

## V. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die musikalische Vielseitigkeit in Saties Gesamtwerk scheint für das allgemein vorherrschende Bild des Komponisten ausschlaggebend zu sein: Seine Musik wird bis heute mit unterschiedlichsten Konnotationen besetzt, die ihn entweder als Pionier einer neuen musikalischen Ära postulieren, oder als verkanntes Genie seiner Zeit darstellen. Gründe für die kontroverse Beurteilung von Saties Musik, sind nach der Beschäftigung mit seiner Partitur zu dem Ballett *Parade* und einem möglichen dahinter stehenden ästhetischen Konzept offensichtlich geworden: Die Pluralität der Stile, die Satie in seinem Gesamtwerk zeigt, lässt sich auch für jede einzelne Komposition ausmachen.

Diese Vielfalt ergibt sich aus einem universellen Interesse des Komponisten an verschiedenen künstlerischen Erscheinungsformen und Strömungen, sowie an seiner eigenen Lebenswelt und -zeit. Satie probiert weder, reflektierend Altes zu überwinden, noch versucht er, ignorant Neues zu kreieren. Vielmehr zeigt sich, dass eine Spannweite an unterschiedlichen Interessen gegeben ist, die ihn gleichsam reizten. Anleihen dieser Reize füllen seine Kompositionen vom ersten bis zum letzten Takt. Dass Satie vor diesem Hintergrund in das Spannungsfeld von Tradition und Moderne gerät, verwundert nicht: Er selber legte offenbar kein historisch-wertendes System an, weder in Bezug auf die Musik, noch in Hinblick auf andere künstlerische Strömungen wie der Malerei. Das Nebeneinander von traditionellen musikalischen Formen – sowohl fragmentiert als auch ausformuliert – und kompositorischen Neuerungen, wie der Einbindung von Unterhaltungsmusik oder repetitiven musikalischen Mustern, ist die Konsequenz aus jenem universellen Interesse, das gleichzeitig den Zugang zum Notentext erschwert.

Auch die Partitur zu *Parade* zeigt viele verschiedene Einflüsse und unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen: während der einleitende Choral und die anschließende Fuge traditionelle musikalische Formen aufgreifen und verfremden, wird in den einzelnen Nummern der *Parade* ein Klangteppich für die Bühnencharaktere und das Bühnengeschehen bereitet. Dieser Klangteppich wird angereichert durch stereotype Elemente des Unterhaltungsmilieus, die die Jahrmarktszenerie illustrieren und das Publikum vom Ballettpublikum zum Publikum der *Parade* werden lassen. Musikalisch realisiert Satie diesen Verwandlungsprozess durch eine spezifische Montagetechnik, die sich besonders deutlich in der Nummer des kleinen amerikanischen Mädchens zeigt. Satie integriert in diese Nummer den *Ragtime du Paquebot*. In diesem Ragtime parodiert er nicht nur eine musikalische Form, den Ragtime, sondern zitiert bereits vorhandenes musikalisches Material: den *Mysterious Rag* von Irving Berlin. Diesen Kassenschlager verändert und integriert er in die Partitur sodass die Vorlage kaum noch zu identifizieren ist. In dieser geschickten



Verknüpfung des Eigenen, des Alten und des Neuen zeigt sich Saties Erfahrung als Komponist von Unterhaltungsmusik. Noch deutlicher wird die Technik des Demontierens bereits vorhandenen Materials und das darauffolgende neuartige Zusammenfügen in seinem Choral, der das Stück eröffnet, und in der Fuge *Prélude du rideau rouge*: In seine Erneuerung der musikalischen Strukturen baut er ‚Fehler‘ und Defekte ein und deformiert die Formen dementsprechend.<sup>192</sup> Die Ablehnung institutionsgebundener Komposition und die Verweigerung gegenüber jeglicher Form von Schulbildung oder musikalischer Vereinheitlichung unterstützen diese Herangehensweise und spannen den Bogen zu einer zweiten ästhetischen Position, die in *Parade* formuliert und in der *Musique d'ameublement* der 1920er Jahre schließlich konzeptionell perfektioniert wird: die Auffassung von Musik als Bestandteil des Lebens. Diese Auffassung ist dem Ideal einer Kunst um der Kunst willen – einer *l'art pour l'art* wie sie noch die Impressionisten um Debussy propagierten – entgegengesetzt.

Im Gegensatz zu einer Musik ohne Zweckbestimmung soll diese Musik im Alltag eine tragende Funktion einnehmen – sie soll nützlich sein. In ihrer Beschaffenheit ist sie kaum wahrnehmbar, austauschbar und veränderlich. In seiner Partitur zu *Parade* realisiert Satie dieses Konzept gleich auf zwei Ebenen: Er komponiert eine Musik, die zurückhaltend und redundant ist. Mit der Aneinanderreihung des musikalischen Materials, der Diskontinuität der Motive und deren Repetition erschafft er eine Klangfläche, die dem Geschehen auf der Bühne als Fundament dient. Dies lässt sich ebenso für die Alltagsgeräusche festhalten, die Cocteau in das Szenario integriert wissen wollte und die nicht in die Partitur eingebettet, sondern auf die Stimmen montiert sind, ohne deren Bau zu berücksichtigen. Über die Partitur werden die Prämissen des Stückes transportiert: das Zusammenführen von Realität und Scheinwelt, die veränderte Rolle des Publikums und die Öffnung des Ballettraums für andere soziale und kulturelle Schichten.

Die Frage, warum Saties Partitur immer wieder mit dem Kubismus Picassos assoziiert wird, eröffnet eine weitere Dimension der Funktionsweise seiner Musik. Wie herausgestellt werden konnte, sind insbesondere zwei Parameter für die ungefilterte Übertragung des Begriffs auf die Musik verantwortlich: die Assoziation mit der Collagentechnik in der Malerei, die durch die Montage auf einen Klanggrund evoziert wird und die politisch bedingte Vereinheitlichung einer ganzen Künstlergeneration zu einer französisch-feindlichen Gemeinschaft, die mit dem eingedeutschten Begriff ‚Kubismus‘ stigmatisiert wurde. Dieser Sachverhalt verdeutlicht, dass Musik in einem ständigen Spannungsverhältnis steht, zwischen einer Kunst mit einer immanenten Ästhetik einerseits und Dimensionen ihrer Funktionalität und Instrumentalisierung andererseits. Der

---

<sup>192</sup> Ein Beispiel für diese Dekonstruktion der traditionellen musikalischen Form ist die Fuge des *Prélude du rideau rouge*: Bereits der Comès enthält das im Dux eingeführte musikalische Material tonal nur fragmentiert, wenn auch rhythmisch ‚korrekt‘. Vgl. Partitur S. 4f.

Kubismus wird nicht mehr als künstlerische Strömung begriffen, sondern mit den Ereignissen des Ersten Weltkriegs überblendet. Indem Cocteau Saties Musik schließlich als neu und französisch deklariert, erfüllt er zwei Ansprüche der ideologisierten Gesellschaft: die Abwendung jeglichen fremden Einflusses über die Verbindung nationaler Dispositionen mit der Musik sowie die Einbindung der jüngeren Generation, durch das Attribut des Neuen. Auf diese Weise erreicht er die Aufmerksamkeit der gesamten Bevölkerung und legitimiert gleichzeitig die verwendeten musikalischen Mittel, die bis zu dem Zeitpunkt rigide abgelehnt wurden. Das Argument des Nationalen ist somit keineswegs in Saties Ästhetik verankert, noch wird es in der Musik transportiert – davon legt sowohl der Skandal der Uraufführung als auch die Komposition selbst Zeugnis ab. Der Tumult bei der Uraufführung ist nicht auf Saties Musik zurückzuführen, sondern entstand aufgrund kultureller und politischer Gegebenheiten: Das Nationale als Mittel zum Zweck ist für eine Verortung der Musik zweitrangig.

Ein wesentlicher Aspekt der von der Forschung bis dato kaum verfolgt wurde, ist die Kürze als kompositorische Eigenheit von Saties Musik. In *Parade* tritt diese Eigenschaft sowohl in den einzelnen Episoden als auch in der Gesamtanlage des Balletts deutlich hervor. Die Gesamtdauer von 15 Minuten und die Zusammensetzung der Klangflächen aus ostinaten Pattern und kurzen melodischen Linien bildet diese prägnante Eigenschaft von Saties Kompositionen ab. Obwohl diese Kürze charakteristisch für alle Werke des Komponisten ist, gibt es nur einige wenige Abhandlungen, die dieses Merkmal aufgreifen. Simon Obert geht in *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* auch auf Satie ein und Thomas DeLio berücksichtigt in seinem Essay *Time transfigured: Erik Satie's Parade* die Kürze in Verbindung mit der rhythmischen Struktur. Eine eigenständige Analyse zu diesem Merkmal in Saties Werken steht allerdings noch aus. Ein Blick auf die Verwendung der Musik aus heutiger Sicht zeigt die Wichtigkeit dieses Charakteristikums auf, da Saties Musik insbesondere von der Film- und Werbeindustrie abgefragt wird. Die Kompositionen lassen sich vielfältig arrangieren und erschließen sich aufgrund ihrer kleinteiligen Struktur einem breiten Publikum. Die Integration von Elementen aus der Populärmusik gewährleistet außerdem, dass sich unterschiedliche Hörer die Musik selbstständig erschließen können, unabhängig davon, ob sie musikalisch vorgebildet sind oder nicht. Saties Musik kann also durch ihre Funktionalität und auditive Anlage bis heute zwischen sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Schichten vermitteln und leistet damit einen wesentlichen Beitrag zur Überwindung der Grenzen im Kulturbetrieb.

Auch wenn die Aussagekraft und der Erkenntniswert von *Parade* weder abstrakt noch absolut bestimmt werden kann, so tritt doch eines deutlich hervor: Als ‚Parade‘ von Fiktionen, dient sie als gesellschaftliche und politische Kommunikationsmöglichkeit, weil sie die Realität in der Musik mittransportiert. Die Künstlichkeit der Szenerie, die in der Musik durch Stereotype

abgebildet wird, lässt ein stilisiertes Gebilde entstehen, das dem Rezipienten die Scheinwelt innerhalb der eigenen Lebenswelt überdeutlich vor Augen führt und die desaströse Kriegsrealität portraitiert, ohne sie konkret anzusprechen. Unbeeindruckt davon, was sich auf der Bühne vollzieht, läuft Saties Musik ab. Diese Unabhängigkeit der Musik gegenüber den anderen Bestandteilen des Balletts zeichnet Saties *Parade* aus und ist Kennzeichen jener Stimmung, die Apollinaire mit dem Attribut *l'esprit nouveau* versieht: Eine Musik, die in ihrer Beschaffenheit nicht radikal ist und in ihrem Ausdruck entzeitlicht wirkt und dadurch wiederum auf ihre Zeit verweist.

## QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

#### Lexikonartikel

FAURE Michel: Artikel *Frankreich*, übersetzt von Christiane Tetens, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Sachteil, Bd. 3, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/J.-B. Metzler 1995, Sp. 770–776.

HUNKEMÖLLER Jürgen: Artikel *Ragtime*, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)*, 12. Auslieferung, Wiesbaden: Franz Steiner 1984/85.

ORLEDGE Robert: Artikel *Satie*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (The New Grove)*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 313–321.

SCHIPPERGES Thomas: Artikel *Suite*, in: *HmT*, 20. Auslieferung, Wiesbaden: Franz Steiner 1992.

VOGEL Oliver: Artikel *Satie*, in: *MGG*, Personenteil, Bd. 14, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/J.-B. Metzler 2005, Sp. 999–1008.

WIDMAIER Tobias: Artikel *Walzer*, in: *HmT*, 33. Auslieferung, Wiesbaden: Franz Steiner 2002.

#### Aufsätze

ALBRIGHT Daniel: Postmodern Interpretations of Satie's Parade, in: *Canadian University Music Review* 22/1 (2001), S. 22–39.

ARENDET Hannah: *Die Dreyfus-Affäre*, in: dies., *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München: Piper 102005, S. 212–272.

BERNARD-KRAUSS Geneviève: Nationalismus und Internationalismus in Frankreich von 1870 bis zum zweiten Weltkrieg, in: *Revista de Musicologia* 16/1 (1993), S. 658–671.

CALKINS Susan: Modernism in Music and Erik Satie's Parade, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41/1 (Juni 2010), S. 3–19.

CHRISTOFF Dimitir: Nationale und Europäische Traditionen als Grundlagen eines kompositorischen Personalstils, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 37–44.

CSAMPAI Attila / HOLLAND Dietmar: *Der Skandal Satie*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hgg.), *Erik Satie (= Musikkonzepte 11)*, München: edition text + kritik 1988, S. 66–77.

DE LA MOTTE-HABER Helga: Nationalstil und nationale Haltung, in: dies. (Hg.), *Nationaler Stil und europäische Dimension*, S. 45–53.

DELIO Thomas: Time transfigured: Erik Satie's Parade, in: *Contemporary Music Review* 7 (1993), S. 141–162.

HARGROVE Nancy D.: The great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev, and T. S. Eliot, in: *Mosaic* 31/1 (März 1998), S. 83–106.

FEHR Nikolas: Critical Cosmopolitans commandeer the Parade, in: *Musicological Explorations* 10 (2009), S. 7–31.

HIRSBRUNNER Theo: Erik Saties revolutionäre Tendenzen, in: *Neue Zeitschrift für Musik (NZ)* 1/1978, S. 19–21.

KREMER Joachim: Pedrell – d'Indy – Cocteau: Konzeptionelle Berührungspunkte zwischen Folklorismus, régionalisme musical und dem Klassizismus in Frankreich und Spanien, in: Walter Salmen/Giselher Schubert (Hgg.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, Mainz: Schott 2005, S. 59–87.

MELLERS Wilfried H.: *Erik Satie und das Problem der „zeitgenössischen“ Musik*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hgg.), *Erik Satie (= Musikkonzepte 11)*, München 1988, S. 7–26.

ORLEDGE Robert: Satie's Approach to Composition in His later Years (1913-24), in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 111 (1984-1985), S. 155–179.

PERLOFF Nancy: Symphonies without ‚Sauce‘: The Reaction against Impressionism, in: dies., Art and the everyday: Popular entertainment and the circle of Erik Satie, Oxford: Oxford University Press 1991, S. 1–15.

ROLLAND Romain: *Die Erneuerung: Skizze über die musikalische Entwicklung in Paris seit 1870*, in: ders., *Musiker von heute*, übersetzt von Wilhelm Herzog, München: Georg Müller 1925, S. 269–348.

SEIDEL Wilhelm: Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Nationaler Stil und Europäische Dimension*, S. 5–19.

WOLFMÜLLER Johannes: Jean Cocteau's Ästhetik einer neuen, französischen Musik. Anmerkungen zu *Le Coq et l'Arlequin*, in: Werner Keil (Hg.), *Musik der Zwanziger Jahre* (= Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten 3), Hildesheim 1996, S. 207–243.

## Monographien

BARRAQUÉ Jean: *Claude Debussy*, Hamburg: Rowohlt 1964.

COCTEAU Jean: *Hahn und Harlekin*, übersetzt von Bernhard Thieme, Weimar: Gustav Kiepenheuer 1991.

DEBUSSY Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction de François Lesure, édition revue et augmentée, Paris: Gallimard 1987.

EMONS Hans: *Montage – Collage – Musik*, Berlin: Frank & Timme 2009.

FULCHER Jane: *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York: Oxford University Press 1999.

*The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, New York: Oxford University Press 2005.

GENDRON Bernard: *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago: University of Chicago Press 2002.

GILLMOR Alan M.: *Erik Satie*, London: Twayne Publishers 1988.

HIRSBRUNNER Theo: *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1995.

MACHLIS Joseph: *Introduction to Contemporary Music*, New York: Norton 1961.

MENAKER ROTHSCHILD Deborah: *Picasso's Parade: From Street to Stage*, London: Macmillan Press 1991.

MOORE WHITING Steven: *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, Oxford: Oxford University Press 1999.

ORLEDGE Robert: *Satie the Composer*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

PERLOFF Nancy: *Art and the everyday: Popular entertainment and the circle of Erik Satie*, Oxford: Clarendon Press 1991.

REY Anne: *Erik Satie (= Solfège 35)*, Paris: Seuil 1974.

SATIE Erik: *Écrits. Réunis, Établis et Présentés par Ornella Volta*, Paris: Ivrea 1981.

VOLTA Ornella: *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Mißverständnissen*, übersetzt von Gerda Kneifel, Hofheim: Wolke 1994.

WEHMEYER Grete: *Erik Satie*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974.

## Internetquellen

Stichwort *Café-concert*: <https://de.wikipedia.org/wiki/Café-concert> (11.03.2013).

Stichwort *Futurismus*: <http://de.wikipedia.org/wiki/Futurismus> (11.03.2013).

Stichwort *Papier-collé*: [http://de.wikipedia.org/wiki/Papier\\_collé](http://de.wikipedia.org/wiki/Papier_collé) (11.03.2013).

RENTSCH Ivana: *Französische Musik*, in: Europäische Geschichte online (2012), <http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/das-modell-versailles/ivana-rentsch-franzoesische-musik#FranzsischeMusikalseuropischesModell> (24.11.2015).

## Musikalien

SATIE Erik: Partitur zu *Parade*, Paris: Rouart, Lerolle et Cie. 1917. Nachdruck: Mineola: Dover Publications 2000. Als PDF abrufbar unter [http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie\\_-\\_Parade\\_orch\\_score\\_.pdf](http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie_-_Parade_orch_score_.pdf)

SATIE Erik: Klavierauszug *Parade*, Paris: Éditions Salabert 1999, RL 10431N.

BERLIN Irving/ SNYDER Ted: Auszug aus *That Mysterious Rag* (1911), abrufbar über <http://cloud.freehandmusic.netdna-cdn.com/preview/530x4/weekly/jlmbdmtm.png> (24.11.2015).

## Abbildungen

Abbildung I: Pablo Picasso, Kostümentwurf für den *Prestidigitateur chinois* (1917), Fine Arts Museum of San Francisco, Theater and Dance Collection, <https://art.famsf.org/pablo-picasso/conjuror-costume-design-ballet-la-parade-produced-sergei-diaghilev-paris-1917-td195950> (24.11.2015).

Abbildung II: Plakat Chung Ling Soo, <https://babylonbaroque.wordpress.com/2010/11/17/chung-ling-soo-the-marvelous-chinese-conjuror> (24.11.2015).

Abbildung III: Auszug aus *That Mysterious Rag* (1911) <http://cloud.freehandmusic.netdna-cdn.com/preview/530x4/weekly/jlmbdmtm.png> (24.11.2015).