

Vexations
Vexations



Erik Satie

Material zur Aufführung von "Vexations"

von Erik (Alfred Leslie) Satie

Das "längste" Klavierstück der Welt, dem Sie nicht unbedingt zuhören müssen

840 Wiederholungen vom Abend bis zum Frühstück

Erik Alfred Leslie Satie wurde **1866** in Honfleur (Département Calvados) geboren. Der Vater, ein Musikverleger, war Franzose, die Mutter Schottin. Nach dem Tode der Mutter (**1872**) wuchs Satie bei den Großeltern auf. Man schickte ihn **1879**, mit dreizehn Jahren, aufs Konservatorium nach Paris; mit langen Unterbrechungen studierte er dort Klavier. **1886**, ohne Abschluß, verließ er die Lehranstalt. Er wohnte auf dem Montmartre und verdiente sich sein Geld als Klavierspieler in Kaffeehäusern und Kabarets.

Schon früh begeisterte sich Satie für die Schriften Joséphin Péladans, der vor allem durch seinen Romanzyklus *La Décadence Latine* bekannt geworden ist. Péladan war Mitbegründer der Sekte der Rosenkreuzer (*Rose Croix*), in der Satie ab **1890** für mehrere Jahre als eine Art Hauskomponist wirkte.

1905 - mit fast 40 Jahren - faßte Satie den Entschluß, nochmals zu studieren; und zwar an der Schola Cantorum, wo er vier Jahre lang Albert Roussels Kontrapunktschüler war (sein Abgangszeugnis lautete „*Très bien*“). Zu dieser Zeit lebte er schon in dem Pariser Arbeiterviertel Arcueil-Cachan. Er war hier zeitweilig kommunal-politisch tätig, Donnerstags nachmittags führte er die Kinder des Ortes ins Grüne, brachte ihnen die Anfangsgründe der Musik bei und komponierte für kleine Klavierspieler Stücke. Regelmäßig besuchte er sein altes Viertel Montmartre. Er ging zu Fuß zwei Stunden hin und zurück, oft in der Nacht, und zum Schutz gegen etwaige Überfälle mit einem Hammer in der Tasche.

Ohne je gesellig gewesen zu sein, war Satie mit vielen Künstlern befreundet. Claude Debussy und Maurice Ravel beeinflusste er untergründig, dem jungen Igor Strawinsky ging er auf einigen Gebieten der Komposition experimentierend voran. Er arbeitete mit Dichtern und Malern zusammen, z. B. mit Pablo Picasso, der ihn mehrmals mit dem Zeichenstift verewigt hat, mit dem Impresario des Russischen Balletts Serge Diaghilew und dem Filmregisseur René Clair. Von der Zeit des Ersten Weltkrieges bis in die letzten Jahre seines Lebens (er starb **1925**) wandte sich Satie einer Ästhetik der Einfachheit und des Verzichts, der Nüchternheit und des Alltags zu. Er wurde von Jean Cocteau auf den Schild gehoben (*Le Coq et l'Arlequin*, Paris **1918**) und war das Idol einer Reihe junger französischer Komponisten, der

Groupe des Six (vor allem Darius Milhauds und Francis Poulencs) und später der nach seinem Wohnort benannten *Ecole d'Arcueil* (u. a. Henri Sauguets).

Satie schrieb keine gängige Konzertmusik. Abgesehen von einigen Klavier- und Gesangstücken im Salonstil, steht schon am Anfang seines Schaffens „archaische Klaviermusik“, welche den üblichen Vortragsstil negiert.

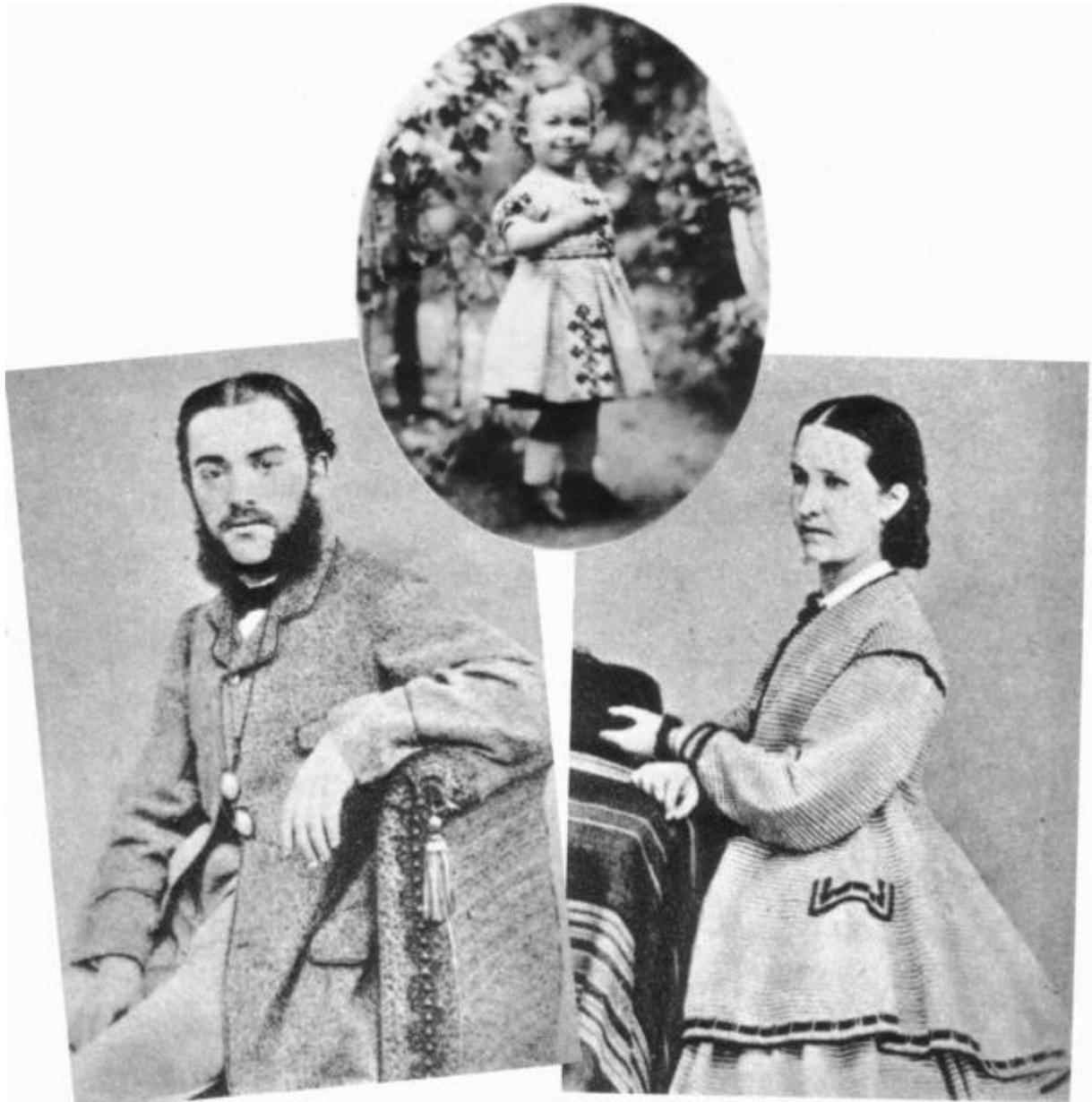
"Vexations" (übersetzt Plagen, Plackereien oder Ärgernisse) wurde **1893** von Satie geschrieben. Einem Motiv sind 18 Akkorde auf 13 Vierteln zugeordnet, die in variierter Form nochmals folgen und keine erkennbare tonale Struktur haben, Spekulationen mit bestimmten (magischen) Zahlenverhältnissen sind durchaus berechtigt. Die Komposition wurde erst **1949** entdeckt, John Cage organisierte die erste Aufführung **1963** im "Pocket Theatre" in New York.

Die Musik besitzt keine Appellfunktion mehr, sie will keine Aufmerksamkeit erregen, sie ist ganz bei sich, „rein“ und uneitel zugleich. Sie verkörpert die Idee einer *musique d'ameublement* (mit „Möbelmusik“, wenn auch unzulänglich, zu übersetzen), die Satie in den letzten Jahren seines Lebens vorschwebte. Als Satie eine solche „Möbelmusik“ zum erstenmal im März **1920** in einer Pariser Galerie aufführen ließ, hielten die Besucher sie noch für einen bloßen Ulk.

Saties musikgeschichtliche Leistung besteht darin, zwischen Konzertsaal und Kabarett, zwischen Kunst- und Trivialmusik vermittelt zu haben. Als Anführer avantgardistischer Richtungen und Strömungen wechselte er zwar häufig die Position, als ausgesprochener Außenseiter aber blieb er sich stets treu. Satie war eine Mehrfachbegabung, er schrieb nicht nur Noten und Texte, sondern zeichnete auch, zwang Musik, Wort und Notenbild zu etwas Unverwechselbarem zusammen.

Die Aufführung am 15.06.2001 ab 20.00 Uhr bestreiten PianistInnen, die in den letzten vier Jahren der Gastschauspielkapellmeistertätigkeit von Erik Kross bereits in Zittau wirkten: Klaudia-Friederike Agachi, Natascha Osterkorn, Thomas A.Kolbe und Erik Kross, der auch die Gesamtleitung innehat und das Aufführungskonzept entwickelte. Für gastronomische Betreuung ist über die ganze Nacht bestens gesorgt, wenn nach der 840sten Aufführung "unheimliche Stille" eintritt, wird ein im Preis unbegrenztes Frühstücksbuffet eröffnet, und das früheste Musikhappening klingt aus. Gemäß der Weisung des Komponisten, der Musik keine übermäßige Beachtung zu schenken, gibt es Lesematerial (zur Sache, aber auch gängige Zeitschriften); Schlafsäcke, Decken etc. dürfen mitgebracht werden, es gibt Liegemöglichkeiten. Mit Ihrer Eintrittskarte können Sie die Aufführung verlassen und wiederkehren, wann immer es Ihnen beliebt. (4)

Umschlag: Gemälde von Suzanne Valadon, Erik Satie 1893 (6)



Die Eltern, Jane-Leslie, Alfred und Sohn Erik Alfred Leslie Satie

Satie's *Vexations* verstehen

von Robert Orledge (5)

Seit der ersten Veröffentlichung im Druck 1949 haben sich die *Vexations* dem Status der Zelebration angenähert. Auf verschiedene Weise ist es Satie's revolutionärstes Werk und regte zu Kontroversen seit über hundert Jahren an: mit den Wiederholungen ist es Satie's längste Komposition und eine überraschende Antwort auf die Frage, die sich schon Satie 1890 stellte, wie aus Wenigem viel zu machen sei. *Vexations* ist auch das erste bekannte Beispiel, vollständig chromatische Musik zu organisieren, mit unaufgelösten Dissonanzen und ohne klares tonales Zentrum oder gar einer Tonart. Tatsächlich, enthielte das Motiv das fehlende *as/gis*, könnte es auch als erste serielle Komposition gelten. Es ist bestimmt "minimalistisch" - das erste Stück, das den Effekt von "Langerweile-und-Halluzination", bei Spielern wie Zuhörern, erzeugt; einschließlich von Perioden der stillen Meditation.

Ich würde unterstellen, daß Satie *Vexations* bewußt so geschrieben hat, daß es schwer zu spielen und im Gedächtnis zu behalten ist: mittels abstruser enharmonischer Notation (damit das Stück nicht zu schnell gespielt werden kann, *der Übersetzer*)...

Vom stilistischen Blickpunkt korrespondiert *Vexations* mit *Bonjour Biqui, Bonjour!*, ein Klavierstück, das Satie für seine Geliebte, die Künstlerin (eine Artistin, die nach einem Trapezunfall Malerin wurde) Suzanne Valadon am Ostersonntag, den 2.4.1893 schrieb. Mehr noch, Satie benutzte die selbe Mischung der Tinte bei beiden Manuskripten, beide Stücke haben die gleiche Tempobezeichnung, und *Vexation* beginnt mit dem Akkord, mit dem

Bonjour Biqui, Bonjour! endet!

Die Zeit des Verhältnisses mit Suzanne Valadon (vom 4.1.-20.6.1893) beschreibt Erik Satie als die Zeit "der gewaltigen Gelassenheit meiner Seele". Da das *Vexations*manuskript undatiert ist, läßt sich genaueres nicht sagen...

Wir wissen, daß Satie das Verhältnis zu Suzanne Valadon abbrach, im übrigen mit der Hilfe der Pariser Ortspolizei. Da Suzanne unmittelbar danach bei dem Banker Paul Mousis einzog, kühlte sich die Verbindung schnell ab...

Übersetzung: Erik Kross

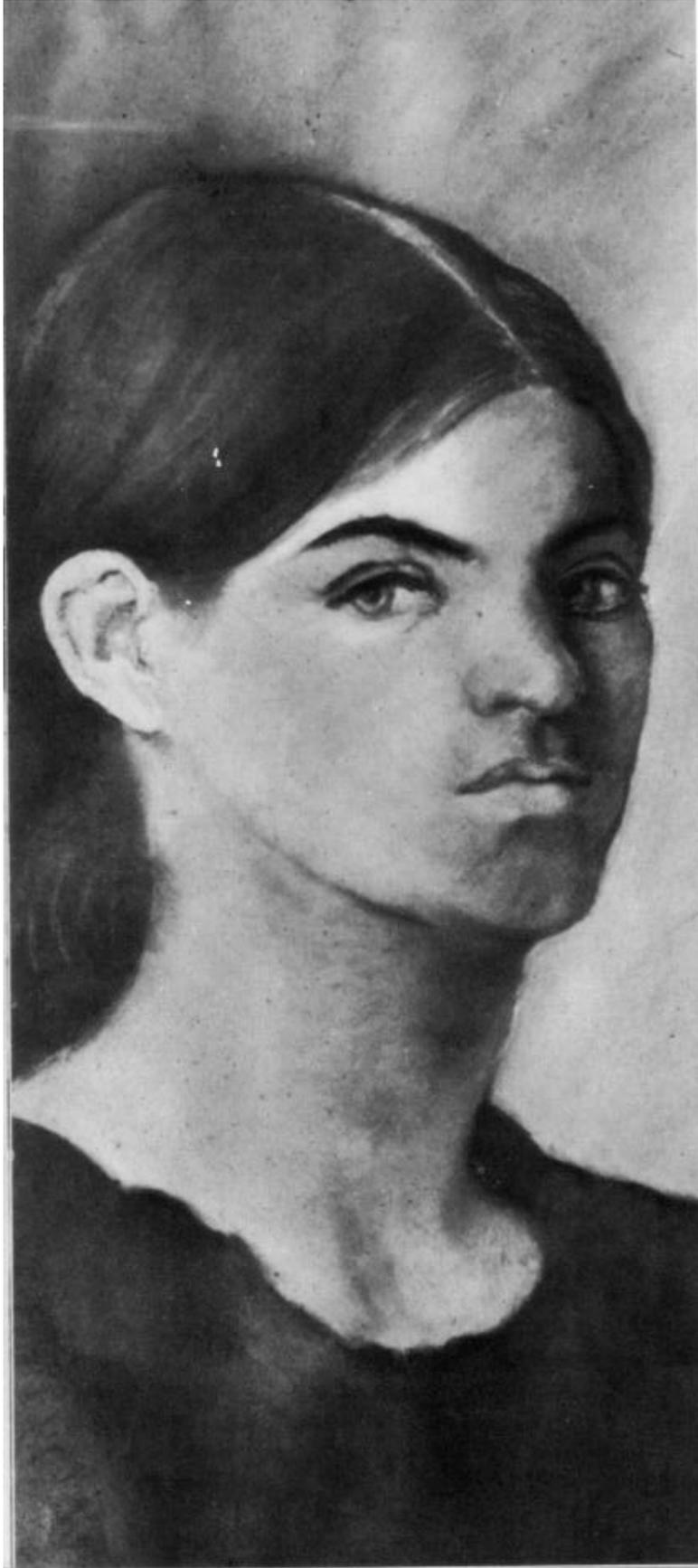
Massenmusik und Alltagskulturen

von G.Kleinen (6)

"... wie in einem Märchen aus grauer Vorzeit und doch so nah ..."

Der französische Komponist Erik Satie erfand Anfang 1920 die *musique d'ameublement*, Musik sollte wie ein Möbel zur Ausstattung von Räumen dienen und genauso behandelt werden wie ein Stuhl, ein Tisch oder ein Wandbehang. Das erste Musikmobiliar wurde bei einer Ausstellungseröffnung benutzt. Darius Milhaud, der an dem Abend beteiligt war, berichtet: "Damit die Musik gleichzeitig von allen Seiten zu kommen schien, brachten wir die Klarinetten in drei Ecken des Theaters unter, den Pianisten aber in der vierten und die Posaune in einer Balkonloge. Eine Programmnotiz informierte das Publikum, daß es den Ritornellen, die während der Pausen gespielt wurden, nicht mehr Bedeutung schenken solle wie den Kandelabern, den Sitzen oder dem Balkon. Ganz gegen unsere Absicht strömte das Publikum jedoch eilends zu den Sitzen zurück, sobald die Musik einsetzte. Umsonst schrie Satie: »Unterhaltet euch! Geht herum! Hört nicht zu!« Schweigend lauschten sie. Der ganze Effekt war verdorben..." Dabei war das Publikum vorab informiert worden: "Wir bitten Sie dringend, ihr (der Musik) keinerlei Bedeutung beizumessen und sich während der Pause so zu verhalten, als ob keine Musik gespielt würde" (zitiert nach Wehmeyer 1974, 5. 227).

Und der Malerfreund Fernand Leger gibt wieder, wie sich Satie die akustische Möblierung eines Restaurants vorstellte, in dem normalerweise eine unerträglich lärmende Musik gespielt wurde: "Man muß trotzdem versuchen, eine *musique d'ameublement* zu realisieren, d.h. eine Musik, die Teil der Geräusche der Umgebung ist, die sie kalkuliert. Ich stelle sie mir melodios vor, sie soll den Lärm der Messer und Gabeln mildern, ohne ihn zu übertönen, ohne sich aufzudrängen. Sie soll das oft so lastende Schweigen zwischen den Gästen möblieren, sie wird ihnen die üblichen Banalitäten ersparen. Gleichzeitig neutralisiert sie etwas die Straßengeräusche..." (Wehmeyer 1974, 5. 227 f.)



Suzanne Valadon, Autoportrait 1883 (4)

Rede an ein Orchester

von John Cage (2)

gehalten am 3. Juli 1976 vor Mitgliedern des Residentie-Orkest Den Haag

Ich möchte Ihnen für die Arbeit, die Sie in diese Musik investiert haben, danken. Aber wie bei allem ist es immer möglich, die Situation zu verbessern, und bei einer solch großen Zahl von Leuten ist es, glaube ich, der Mühe wert, mich unmittelbar darüber auszusprechen, was ich tat, als ich diese Musik schrieb, so daß Sie sich bei der Aufführung heute abend, wie ich hoffe, eher ganz Ihrer Arbeit widmen können, statt an etwas anderes zu denken, was nichts mit ihr zu tun hat.

Wenden wir uns zunächst nicht der musikalischen Frage, sondern der Frage zu, wie wir uns als menschliche Wesen in einer Aufführungssituation verhalten. Dies ist kein Theaterstück, es ist vielmehr ein Musikstück, und wir sind hier, um Klänge zu erzeugen. In den späten vierziger Jahren war ich von großer Unruhe erfaßt, und ich gewann durch den äußerst glücklichen Umstand, daß ich damals bei Daisetz Suzuki buddhistische Studien begann, eine gewisse Ruhe zurück, und seit dieser Zeit ließ mein Interesse in dieser Richtung nicht mehr nach. Der Kagon-Philosophie, die für den ganzen Zen-Buddhismus zentral ist, liegt die Vorstellung zugrunde, daß die Schöpfung aus Wesen wie uns, die Gefühle haben, und Wesen wie Klängen oder Steinen, die keine Gefühle haben, besteht. Nun steht vom buddhistischen Standpunkt aus jedes dieser Wesen im Zentrum des Universums. Wenn Sie jetzt eine Verbindung herstellen - zum Beispiel dadurch, daß Sie lachen, eine Verbindung zwischen sich selbst und dem, worüber Sie lachen -, dann tun Sie dieser Zentriertheit etwas an. Man könnte sagen, daß Sie vorübergehend Ihres eigenen Zentrums verlustig gehen. Sie kämen in eine mit der Absicht dieses Stücks besser zu vereinbarende Situation - und vor allem in eine treffliche soziale Situation -, wenn Sie sich in Ihrem eigenen Zentrum befänden, und zwar so, daß Sie beim Erzeugen eines Klanges nicht versuchten, einen Klang herauszubekommen als ob er von Ihnen käme, sondern einfach wie ein Mittler handelten, der kraft einer gewissen Magie imstande ist, diesen Klang, der sein eigenes Zentrum hat, zur Existenz zu bringen.

In welcher Beziehung steht das nun zu dem, was ich vorhin in der Probe hörte? Als Mr. Dufallo [der Dirigent] es Ihnen anheimstellte, sich ins Zeug zu legen, sich zu entspannen oder wegzugehen, gab es verschiedene Möglichkeiten, dies zu tun. Wenn Sie sich ins Zeug legen, dann bitte nicht wie ein Schauspieler, sondern weil Sie es wirklich tun; also nicht, weil Sie meinen, es könnte jemanden amüsieren, sondern weil Ihnen in Anbetracht des langen Zeitraums nichts anderes übrigbleibt. Wenn Sie aber weggehen, dann versuchen Sie bitte nicht, dadurch anderen Mitgliedern des Orchesters eine Ablenkung zu beschern. Gehen Sie einfach weg. Es wird für Sie eine Erholung bedeuten, für die Sie Gott danken können [lacht], und kehren Sie danach zurück. Und selbstverständlich sollten Sie dann weggehen, wenn Sie in Ihrem Part nichts zu spielen haben.

Nun ist mir von einigen von Ihnen gesagt worden, es sei bei einer so großen Gruppe von Leuten schwerlich zu erwarten, daß sie ihr Denken schnell ändern. Deshalb wieder ein Hinweis auf den Buddhismus: man fragte den Erleuchteten, ob die Dinge, die geschehen, allmählich oder plötzlich kommen, will sagen: können wir unser Denken plötzlich ändern, oder müssen wir über Jahre hin erzogen und überzeugt werden? In einigen Fällen geschehen Dinge langsam, in anderen rasch. Würde zum Beispiel ein Samenkorn schnell keimen, wäre es keines. Und leuchtete ein Blitz langsam auf, wäre er kein Blitz. Es ist Menschen leichter möglich als Hunden - und sicherlich leichter als Insekten -, nobel zu handeln und ihr Denken zu ändern.

Der Vorteil aber, zu einer Vielzahl von Zentren - zu Klängen in ihren eigenen Zentren, zu Menschen in ihren eigenen Zentren - eine Haltung zu haben, besteht darin, daß man dann nicht die Notwendigkeit fühlt, andere zu beeinträchtigen. Wir könnten - obgleich wir es vielleicht nicht bekommen - ein besseres Leben haben, wenn wir, annähernd 100 Leute, die wir sind, bei einem Anlaß wie heute abend die Fähigkeit von selbst aufbrächten, die Verrichtungen zu erproben, die dieses Stück zur Existenz bringen, ohne Jux und so gut wir können. Wir hätten nicht nur etwas für uns selbst getan, sondern wir hätten einem größeren Kreis als uns eine gewisse Vorstellung vermittelt, und es wäre wie bei einem Stein, der ins Wasser fällt: es würden kleine Wellen entstehen, und es wäre von guter Wirkung. Was ist nun das Schwierigste bei der Aufführung dieses Stückes? Es sind buchstäblich die Perioden, in denen Sie nichts zu tun haben. Sie werden, einmal ganz abgesehen von ihrer Tätigkeit als probende Musiker, ja auch sonst bemerkt haben, daß der schwierigste Zeitpunkt in Ihrem Leben immer der ist, an dem es Ihnen so scheint, als hätten Sie nichts zu tun. Wenn Sie ihre Aufmerksamkeit und Neugierde gerade auf den Punkt zu konzentrieren vermöchten, an dem Sie nichts zu tun haben, hätten Sie mehr von Ihrem Leben als sonst. Statt einen Zwang zu verspüren, wenn Sie müßig sind, sich über etwas lustig zu machen oder jemanden abzulenken, benützen Sie Ihre Fähigkeiten und Ihre Sinne, um zum Beispiel zu hören, was vor sich geht, und wenn Sie des Hörens müde sind, schauen Sie um sich, was so alles passiert. Aber versuchen Sie nicht, wie es bei unseren Völkern der Brauch, es die ganze Welt büßen zu lassen. Wenn nun einer von Ihnen meine Worte in den Wind schlägt und beschließt, sich aufzulehnen - dann habe ich keine Kontrolle darüber. Ich habe mich bemüht, ein Stück zu schreiben, in dem es offenkundig ist, daß jeder - sei's der Dirigent, sei's der Komponist - auf Kontrolle verzichtet. Ich will also nicht als Polizist fungieren. Sie haben hier vielmehr eine Möglichkeit, ein Individuum eigenen Rechts zu sein und aus Ihrem eigenen Zentrum heraus zu handeln, und ich wäre selbstverständlich entzückt, wenn Sie das nobel täten. Nun komme ich von der Aktivität eines menschlichen Wesens im allgemeinen zur besonderen Aktivität eines Menschen, der einen Klang produziert. Ihre ganze Erfahrung mit der Aufführung von Musik in der Vergangenheit läßt Sie denken, daß es Ihre Aufgabe sei, etwas von Ihrer eigenen Emotion in den Klang einzubringen. Aber ich habe in diesem Stück versucht, obwohl ich Zufallsoperationen benutzte, um es zu komponieren, und obwohl ich die Position der Noten aus der Position von Sternen auf Sternkarten erhielt, -ich habe also versucht, meine Ansichten darüber aufzugeben, wie Musik sein sollte, und ganz bestimmt darüber, wie sie ausdrucksvoller geraten könnte, und man sollte die Klänge aus ihren eigenen Zentren kommen lassen.

Ich bin der Überzeugung, daß, wenn dies bei diesen Klängen der Fall wäre - wenn man ihnen erlaubte, aus ihren eigenen Zentren zu kommen -, wir etwas erhielten, was wundersam anzuhören wäre.

Während einer Probenpause fragte einer von Ihnen, ob wir nicht Klänge produzieren sollten, die ein Crescendo und ein Diminuendo hätten. Nun, diese einfachen Gedanken, die in unserem menschlichen Gehirn darüber entstehen, ob Dinge allmählich lauter oder leiser werden, sind eine Sache, aber ich glaube, es wäre viel schöner, ließen wir es den Klang selbst tun. Wenn Sie sich nun in eine extreme Situation begeben - was Sie, wie ich meine, in dieser Aufführung bisher noch nicht taten -, also wenn Sie es zum Beispiel auf den Versuch ankommen lassen wollen, einen Klang leiser zu erzeugen als jemals zuvor in Ihrem Leben, dann wird dieser Klang infolge der Intensität Ihres Versuchs, ihn leise zu machen, unvorhersehbare Veränderungen seiner Dynamik zeigen; und dies nicht auf expressive Weise, sondern so, wie die Adern eines Blattes oder die sich kräuselnden Wellen eines Gewässers oder alle anderen Erscheinungen, die wir in der Natur beobachten können, Variabilitäten zeigen.

Ich weiß nicht, ob ich mich klar ausdrücke, aber ich will es versuchen. Wenn Sie einen leisen Klang erzeugen, erzeugen Sie ihn so leise, daß Sie nicht sicher sind, ob er tatsächlich anspricht. Planen Sie das Ergebnis nicht, helfen Sie ihm nicht gewaltsam nach, bringen Sie es einfach zur Existenz, lassen Sie den Vogel aus seinem eigenen Nest fliegen. Und lassen Sie die meisten der Klänge so leise sein, wie Sie noch keine gehört haben. Wenn Sie allerdings einen lauten Klang von jemand anderem hören, verändern Sie Ihren leisen Klang nicht automatisch in einen weniger leisen. Falls Sie alles daransetzen, einen leisen Klang zu spielen, tun Sie es so leise wie es Ihnen nur irgend möglich ist. Und wenn Sie gerade im Begriffe sind, einen lauten Klang zu spielen, spielen Sie ihn so laut, daß man geradezu aufspringt. Statt uns das Leben langweilig zu machen, können wir es auch überraschend anlegen, und es wird uns mehr überraschen, wenn wir es nicht mit unseren Intentionen vollstopfen, sondern uns selbst hingeben gerade bei der Erledigung unserer einfachen Arbeiten. Sie haben in diesem Stück zwei Dinge zu tun: Sie haben auf der einen Seite während eines Großteils der Zeit nichts zu tun. Versuchen Sie zu lernen, es schön zu tun. Und wenn Sie Klänge zu machen haben, spielen Sie sie mit etwas Extremismus, als ob Sie in einem Wald wären und einen solchen Klang vorher nie angetroffen hätten, so daß seine plötzliche Entdeckung Sie entzückt. Dieses Stück enthält keine meiner Gedanken oder Gefühle - es sind bloß Klänge.

Nun noch zu dem, was mit den Rhythmen passiert ist. Gestatten Sie mir die Bemerkung, daß, als Mr. Dufallo zu einem neuen System - 1, 2, 3, 4 oder 5 - kam, sich ein Bruch in der vereinbarten Aktivität des gesamten Orchesters abzeichnete. Nehmen Sie nun eine verfeinerte Haltung der Notation gegenüber ein, schauen Sie genauer hin, und Sie werden sehen, daß Sie keineswegs alle sofort dann zu beginnen haben, wenn das System beginnt. Versuchen Sie, auch winzige Differenzen in den Abständen genau zu unterscheiden, tun Sie, was Sie können, um dem Stück zu ersparen, daß es der Aktivität einer Herde von Schafen gleicht. Lassen Sie es die Aktivität von 86 Menschen sein, die auf Grund einer Wahrscheinlichkeit zusammenkamen ...

Achten Sie auf die Einzelheiten der Dynamik und der Intonation der Mikrotöne und, wenn Sie eine Dauer zu spielen haben, auf folgendes:

haben Sie zum Beispiel eine Serie von fünf kurzen Klängen, spielen Sie sie nicht regelmäßig, 1-2-3-4-5. Versuchen Sie die Abstände zwischen ihnen so distinkt verschieden zu bringen wie die Unterschiede zwischen Steinen. So als ob es fünf Steine wären, die dort heruntergefallen wären. Lassen Sie ihnen ihren eigenen Schritt, statt ihnen Ihren Schritt, wie Sie ihn ausmessen, aufzuzwingen. Wenn wir uns als Menschenwesen von dem Geschäft, uns auf Messungen zu verstehen, nur ein wenig weiter entfernen und ins Unbekannte vordringen könnten...

Brief über die Uraufführung von *Vexations*

Mr. J. Bernlef
Koestraat 36
Amsterdam, Holland

Stony Point, N.Y. 10980
Dec, 4, 1965

Dear Mr. Bernlef:

This is what we did with *Vexations*. We had a rehearsal with twelve pianists which served to show each that the piece was difficult to play (to read) (to play too); and to establish the tempo. As I recall we settled on 20" for each part of the piece, bringing one complete playing to

1' 20" (Theme, Counterpoint, Theme, Second Counterpoint). We also practiced how one pianist would take the place of another (we settled on the succeeding pianist approaching from the left, and we used a piano bench so that this was facilitated. The tempo was slow because of Satie's direction: very slow. Then, because he makes the remark of preparing yourself in advance by interior immobility, we required the succeeding pianist's sitting on the stage in preparation for the period of the first pianist's performance (we settled on 20' (fifteen complete playings)). After 20' of playing, the pianist leaves the piano and takes a chair to the right and becomes a registrar, counting the playings of the next pianist. Therefore every twenty minutes there was a ritualistic movement on the stage. For, after having been the registrar, the performer leaves the stage, another pianist coming to it at the same time for his period of preparation, etc, etc. This is made very beautiful if there are two doors or means of approaching the stage, one for entrance, one for exit. Hope you get the picture. The whole performance was 18' 40" and concluded with a final playing of the Theme.

Cordially yours, John Cage (2)



Erik Satie im Alter von 18 Jahren



John Cage als Pilzsammler

Cage - Kafka und Mäuse

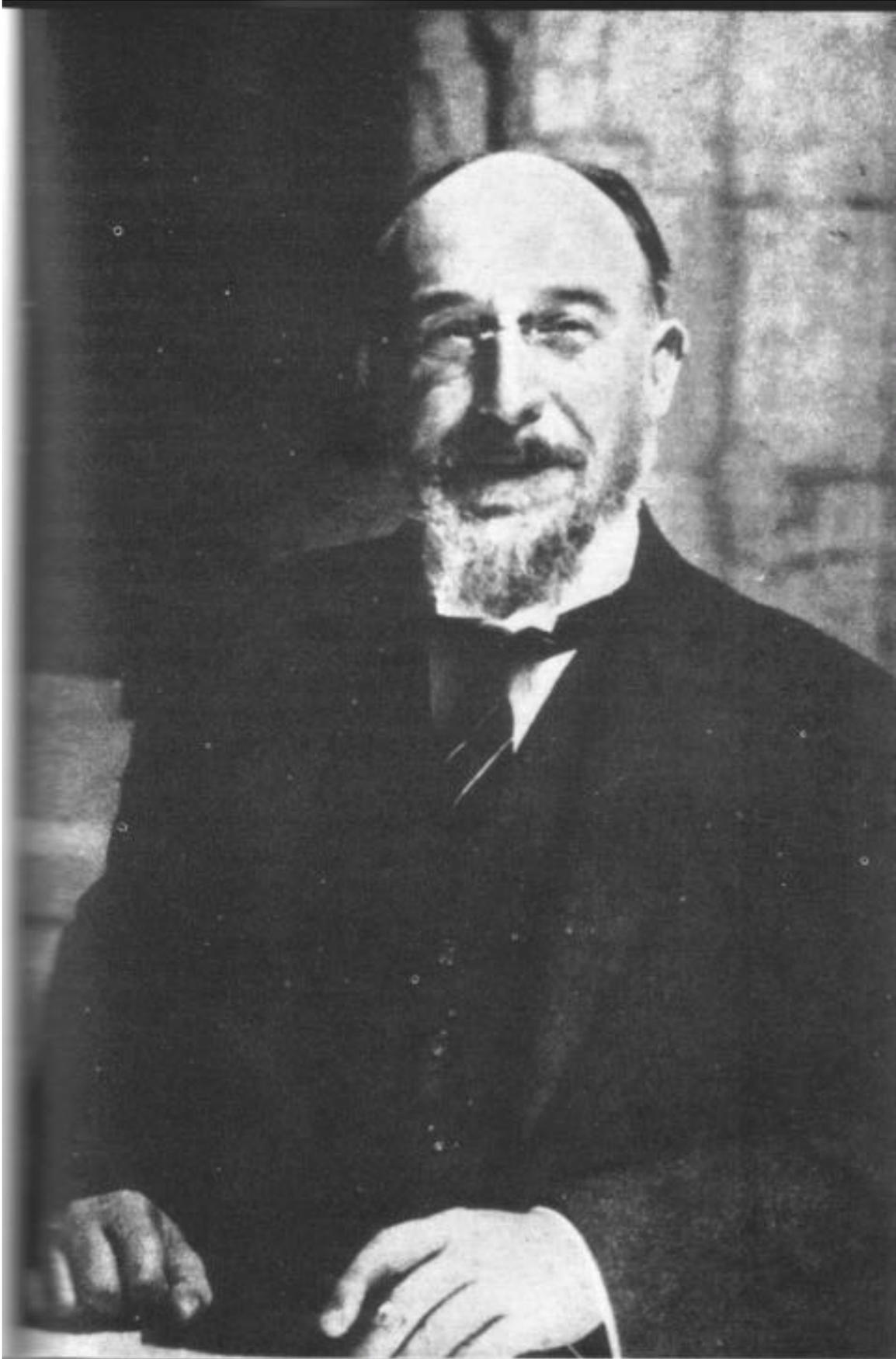
Als Cage 1959 in Mailand nach der Uraufführung von "Fontana Mix" gefragt wurde, ob das noch Musik sei, antwortete er: "You must not call it music, if this expression hurts you." Und als Heinz-Klaus Metzger Cage 1966 nach einer Probe der Merce Cunningham Dance Company vor dem Betreten eines Restaurants auf den Champs-Élysées fragte, worin der Unterschied zwischen gewöhnlichem Türöffnen und dem Türöffnen als künstlerischer Aktion bestehe, antwortete Cage: "If you celebrate it, it's art: if you don't, it isn't."

Diese beiden Antworten Cages designieren die Visualisierung der Cageschen Musik betreffend, "man höre auch mit den Augen", seine Ästhetik seit etwa 1950 als diejenige Kafkas, wie dieser sie in seiner Erzählung "*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*" beschreibt:

Im vertrauten Kreise gestehen wir einander offen, daß Josefinens Gesang als Gesang nichts Außerordentliches darstellt. Ist es denn überhaupt Gesang? Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann. Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung entspricht Josefinens Kunst eigentlich nicht. Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur Pfeifen? Und Pfeifen allerdings kennen wir alle, es ist die eigentliche Kunstfertigkeit unseres Volkes, oder vielmehr gar keine Fertigkeit, sondern eine charakteristische Lebensäußerung. Alle pfeifen wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir pfeifen, ohne darauf zu achten, ja, ohne es zu merken und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das Pfeifen zu unsern Eigentümlichkeiten gehört. Wenn es also wahr wäre, daß Josefine nicht singt, sondern nur pfeift und vielleicht gar, wie es mir wenigstens scheint, über die Grenzen des üblichen Pfeifens kaum hinauskommt - ja vielleicht reicht ihre Kraft für dieses übliche Pfeifen nicht einmal ganz hin, während es ein gewöhnlicher Erdarbeiter ohne Mühe den ganzen Tag über neben seiner Arbeit zustandebringt - wenn das alles wahr wäre, dann wäre zwar Josefinens angebliche Künstlerschaft widerlegt, aber es wäre dann erst recht das Rätsel ihrer großen Wirkung zu lösen. Es ist aber eben doch nicht nur Pfeifen, was sie produziert. Stellt man sich recht weit von ihr hin und horcht, oder noch besser, läßt man sich in dieser Hinsicht prüfen, singt also Josefine etwa unter andern Stimmen und setzt man sich die Aufgabe, ihre Stimme zu erkennen, dann wird man unweigerlich nichts anderes heraushören, als ein gewöhnliches, höchstens durch Zartheit oder Schwäche ein wenig auffallendes Pfeifen. Aber steht man vor ihr, ist es doch nicht nur ein Pfeifen; es ist zum Verständnis ihrer Kunst notwendig, sie nicht nur zu hören sondern auch zu sehn. Selbst wenn es nur unser tagtägliches Pfeifen wäre, so besteht hier doch schon zunächst die Sonderbarkeit, daß jemand sich feierlich hinstellt, um nichts anderes als das Übliche zu tun. Eine Nuß aufknacken ist wahrhaftig keine Kunst, deshalb wird es auch niemand wagen, ein Publikum zusammenzurufen und vor ihm, um es zu unterhalten, Nüsse knacken. Tut er es dennoch und gelingt seine Absicht, dann kann es sich doch nicht nur um bloßes Nüsseknacken handeln. Oder es handelt sich um Nüsseknacken, aber es stellt sich heraus, daß wir über diese Kunst hinweggesehen haben, weil wir sie glatt beherrschten und daß uns dieser neue Nußknacker erst ihr eigentliches Wesen zeigt, wobei es dann für die Wirkung sogar nützlich sein könnte, wenn er etwas weniger tüchtig im Nüsseknacken ist als die Mehrzahl von uns. Vielleicht verhält es sich ähnlich mit Josefinens Gesang; wir bewundern an ihr das, was wir an uns gar nicht bewundern...

Einmal geschah es, daß irgendein törichtes kleines Ding während Josefinens Gesang in aller Unschuld auch zu pfeifen anfang. Nun, es war ganz dasselbe, was wir auch von Josefine hörten; dort vorne das trotz aller Routine immer noch schüchterne Pfeifen und hier im Publikum das selbstvergessene kindliche Gepfeife; den Unterschied zu bezeichnen, wäre unmöglich gewesen; aber doch zischten und piffen wir gleich die Störerin nieder, trotzdem es gar nicht nötig gewesen wäre; denn sie hätte sich gewiß auch sonst in Angst und Scham verkrochen, während Josefine ihr Triumphpfeifen anstimmte und ganz außer sich war mit ihren ausgespreizten Armen und dem gar nicht mehr höher dehnbaren Hals. So ist sie übrigens immer, jede Kleinigkeit, jeden Zufall, jede Widerspenstigkeit, ein Knacken im Parkett, ein Zähneknirschen, eine Beleuchtungsstörung hält sie für geeignet, die Wirkung ihres Gesanges zu erhöhen; sie singt ja ihrer Meinung nach vor tauben Ohren; an Begeisterung und Beifall fehlt es nicht, aber auf wirkliches Verständnis, wie sie es meint, hat sie längst verzichten gelernt. Da kommen ihr denn alle Störungen sehr gelegen; alles, was sich von außen her der Reinheit ihres Gesanges entgegenstellt, in leichtem Kampf: ja ohne Kampf, bloß durch die Gegenüberstellung besiegt wird, kann dazu beitragen, die Menge zu erwecken, sie zwar nicht Verständnis, aber ahnungsvollen Respekt zu lehren...

Natürlich ist es ein Pfeifen. Wie denn nicht? Pfeifen ist die Sprache unseres Volkes, nur pfeift mancher sein Leben lang und weiß es nicht, hier aber ist das Pfeifen freigemacht von den Fesseln des täglichen Lebens und befreit auch uns für eine kurze Weile. Gewiß, diese Vorführungen wollten wir nicht missen...(2; 7)



Erik Satie 1918

Interview mit Brian Eno

Das Interview führte Karl Lippegas in Köln am 15.11.1985 (8)

(Wir hatten uns am Abend vor dem Interview im Kölner Stadtgarten-Café getroffen. Eine Unterhaltung war dort kaum möglich gewesen. Denn wie in fast jeder Kölner Kneipe war auch hier die Musik so laut, daß man sich nur noch anschreien konnte. Und dazu bestand kein Grund. Brian Eno hat sich viel mit dem Thema "Backgroundmusik" beschäftigt. Von ihm stammt der Begriff "Ambient Music", als Alternative zur einlullenden Hintergrundmusik in Supermärkten usw. gedacht. U.a. veröffentlichte der Engländer in seiner Plattenserie "Ambient Music" eine "Music For Airports".)

"Man denkt viel zu wenig daran, daß die Musik auch ein Teil des Raumdesigns ist. Im letzten Moment fällt einem ein, daß man ja auch Musik für seine

Kneipe oder sein Restaurant braucht, also nimmt irgend jemand zuhause ein paar von seinen Lieblingsplatten auf Kassetten auf. Solche Dinge überläßt man einfach dem Zufall. Niemand würde so wenige Gedanken an irgendeinen anderen Aspekt des Designs verschwenden. Es würde doch keiner eine seiner Kellnerinnen fragen, ob sie nicht ein paar Stühle von zuhause mitbringen könnte! Oh, was zu Essen, ja, wir haben schließlich ein Restaurant. Also, wer kann was kochen? (Lacht.)"

Hast Du schon mal selber daran gedacht, eine "Music For Restaurants And Bars" zu konzipieren?

"»Naja, ein- oder zweimal war ich in Restaurants, wo mir die Musik sehr gefallen hat, die dort im Hintergrund lief. In einem dieser Restaurants lief eine Platte, die ich mit dem Pianisten Harold Budd gemacht hatte. (Lacht.) Ich fand damals, daß sie die perfekte Backgroundmusik für dieses Restaurant war. Die Musik war sehr leise gestellt, so daß man nie gegen sie ankämpfen mußte. Sie kam dort genau so gut zur Geltung wie die Beleuchtung, die ebenfalls sehr schön war.

Die Akustik des jeweiligen Raumes spielt natürlich eine sehr entscheidende Rolle..."

Du kennst die Idee von Erik Satie, eine "Musique d'ameublement" zu schaffen, bei der sich die Tischgespräche und Eßgeräusche der Menschen im Restaurant mit der leisen Musik im Hintergrund harmonisch zusammenfügen sollten...

"Das war eine tolle Idee. Ja, der Gedanke hat mich damals sehr inspiriert. Mich erinnert das immer an das, was Monet (oder war's Matisse?) über seine Malerei gesagt hat. Er wollte Bilder malen, die dem müden Menschen gefallen, wenn er abends von der Arbeit nach hause kommt. Mir gefällt eine solche Art der Zielsetzung besser als wenn jemand sagt, er wolle nur große Kunstwerke schaffen. Mir gefällt es, wenn jemand was herstellen will, das eine praktische Wirkung auf das Leben anderer Menschen hat. Finde ich sehr vernünftig."

Ich denke gerade an einen Sonntagmorgen im Café Einstein in Berlin. Da lief ganz weit hinten in einer Ecke dieses großen und mehrfach abgewinkelten Raumes aus einem einzigen Lautsprecher klassische Musik für Querflöte. Die Musik war sehr leise und trotzdem für jeden im Raum hörbar. Dadurch, daß sie nur aus einem einzigen Lautsprecher in einer Ecke des Raumes kam, wirkte sie auf mich wie ein tönendes Bild an der Wand. Sie störte überhaupt nicht, im Gegenteil. Das Erstaunliche ist, wie wenig man manchmal tun muß, um einen großen Raum akustisch zu dekorieren.

"Wenn man die Musik auf einen Teil des Raumes beschränkt, dann können sich die Leute selber aussuchen, wo sie sitzen wollen im Bezug zur Musik. Um aber gleich noch ein Gegenbeispiel zu bringen: Ich war vor kurzem in einem großen Restaurant in Stockholm. Dort waren überall im Raum Lautsprecherboxen installiert worden, man konnte überhaupt keinen Eßplatz finden, der mehr als drei Meter von einem Lautsprecher entfernt war. Ich bin wieder rausgegangen, ohne was bestellt zu haben, und habe zu dem Ober gesagt: >Ich kann hier nichts essen. Ich hasse die Musik, die Sie uns hier vorspielen, und ich kann ihr einfach nicht entfliehen!<

Es ist wirklich allerhöchste Zeit, daß man anfängt, sich über solche Dinge zu beschweren. Damit Leute, die Restaurants usw. führen, endlich anfangen, darüber etwas sorgfältiger nachzudenken. Bis jetzt stößt man fast überall nur auf Gleichgültigkeit, was das betrifft."

Hinzu kommt, daß wir Menschen dem Umweltlärm ganz allgemein viel stärker ausgesetzt sind als irgendeine Generation vor uns. Ich habe oft die Erfahrung gemacht, daß es schwieriger ist, Leuten eine neue Musik vorzuspielen, weil ich merke, daß viele einfach nicht mehr zuhören können...



Erik Satie in Arcueil-Cachan

Fragmente

von Erik Satie (1)

Was ich bin

Jeder wird Ihnen sagen, ich sei kein Musiker. Das stimmt.

Schon zu Beginn meiner Laufbahn und dann immer weiter habe ich mich zu den Phonometrographen, den Schallmessern gezählt. Meine Arbeiten sind reine Schallaufzeichnung. Ob man nun den *Fils des Etoiles* oder die *Morceaux en forme de poire*, *En habit de Cheval* oder die *Sarabandes* nimmt: immer wird man feststellen, daß eben nicht eine musikalische Idee über dem Entstehen dieser Werke liegt. Vielmehr dominiert ein rein wissenschaftliches Denken.

Es macht mir überhaupt mehr Spaß, einen Ton zu messen als ihn zu hören. Mit dem Schallmesser in der Hand arbeite ich gut gelaunt und sicher.

Was habe ich nicht schon alles gewogen und gemessen? Den ganzen Beethoven, den ganzen Verdi usw. Das ist schon sehr kurios. Das erste Mal, als ich mich eines Phonoskops bediente, untersuchte ich ein *B* mittlerer Größe. Ich versichere Sie: nie habe ich etwas derart Widerwärtiges gesehen. Ich rief meinen Diener, um es ihm zu zeigen.

Auf dem Ton-Gewichtsmesser erreicht ein ganz normales *Fis* das Gewicht von 93 Kilogramm. Es stammte allerdings von einem sehr dicken Tenor, den ich gerade wog.

Wissen Sie, wie man Töne reinigt? Das ist eine sehr schmutzige Angelegenheit. Das Spinnen der Töne ist sauberer. Sie klassifizieren zu können, ist sehr knifflig und verlangt gute Augen. Und da sind wir schon im Bereich der "Ton-Technik".

Was die häufig so unangenehmen Klangausbrüche anlangt, so bleiben sie, mit Watte in den Ohren und für sich genommen, noch im Rahmen dessen, was angeht. Da sind wir schon bei der Pyrophonie.

Bei der Komposition meiner *Pièces Froides* habe ich mich eines winkelspiegeligen Tonaufzeichners bedient. Der übertrug dann sieben Minuten. Ich rief meinen Diener, damit er sie sich anhöre.

Ich glaube, sagen zu können, daß die Phonologie der Musik überlegen ist. Sie ist vielfältiger. Der finanzielle Ertrag ist weit größer. Ihr danke ich mein Glück.

Auf jeden Fall kann im Motodynamophon ein auch nur mittelmäßig eingübter Phonometer leicht mehr Töne aufzeichnen, als es der flinkste Komponist in der gleichen Zeit, mit dem gleichen Aufwand könnte. Dank dieses Instruments habe ich soviel geschrieben. Die Zukunft gehört deshalb der Philophonie.

Die vollkommene Umgebung

Mitten unter glanzvollen Kunstwerken zu leben, ist eine der größten Freuden, die einem widerfahren können. Zu den kostbaren Monumenten des menschlichen Denkens, die die Bescheidenheit meiner Mittel mir zu wählen gestattete, damit ich mein Leben mit ihnen teile, zähle ich einen herrlichen falschen Rembrandt, - in seiner tief gründigen und großzügigen Art so herrlich gut geeignet, die Augen auf ihn zu heften wie auf eine saftige, tiefgrüne Frucht.

Sie können weiter in meinem Arbeitszimmer sehen ein Bild von unbestreitbarer Schönheit, der Gegenstand allgemeiner Bewunderung: das köstliche "Porträt, einem Unbekannten zugeschrieben".

Habe ich schon von meinem nachgemachten Teniers gesprochen? Das ist etwas Wunderbares, Sanftes, ein wirklich seltenes Stück unter all den anderen. Und sind da nicht auch noch göttliche Edelsteine, in hartem Holz gefaßt? Ja?

Und doch. Das, was alle diese meisterlichen Werke übertrifft. Das, was sie mit den schweren Gewichten seiner außerordentlichen Hoheit in den Schatten drängt. Das, was sie erbleichen läßt in seinem blendenden Lichtschein: es ist ein unechtes Manuskript von Beethoven, - eine erhabene, apokryphe Symphonie des Meisters -, das ich, ich glaube vor zehn Jahren, auf den Knien gekauft habe. Von den Werken dieses großartigen Komponisten ist diese noch verkannte 10. Symphonie eines der prächtigsten. Proportionen entsprechen denen eines Palastes. Die motivischen Gedanken sind schattig und frisch. Die Durchführungen sind genau und korrekt. Es gehörte sich einfach, daß diese Symphonie existierte: die Zahl 9 paßt nicht zu Beethoven. Er liebte das Dezimal-System. "Ich habe zehn Finger", erklärte er.

Von denen, die kamen, um mit kindlichem Eifer dieses Meisterwerk zu verschlingen mit nachsinnendem, gesammeltem Ohr, hielten es einige, in ihrem Unverstand für einen schwächeren Beethoven, und sie sagten es. Sie gingen sogar noch weiter.

Aber Beethoven kann in keinem Fall schwächer sein als Beethoven. Seine Satztechnik und die Beherrschung der Form hat Augurenkraft, selbst im Untersten. Das Unausgebildete trifft auf ihn nicht zu. Er läßt sich nicht durch die Fälschung, die man seiner künstlerischen Persönlichkeit zuschreibt, einschüchtern.

Glauben Sie etwa, ein lange gefeierter Athlet, dessen Kraft und Geschicklichkeit durch öffentliche Triumphe allgemein anerkannt ist, wird geringer durch die Tatsache, daß er einen simplen Tulpenstrauß oder einige Jasminblüten leicht in der Hand hält? Ist er schlechter, wenn sich ihm ein Kind helfend zugesellt? Dem müssen Sie widersprechen.

Meine drei Kandidaturen

Mit mehr Glück gesegnet als ich, wurde Gustave Charpentier Mitglied des Institut de France. Er soll hier gleich die aufrichtigen Glückwünsche eines alten Freundes bekommen.

Ich selbst war dreimal Kandidat für diese erlauchte Versammlung: für den Stuhl von Ernest Guiraud; für den Stuhl von Charles Gounod; für den von Ambroise Thomas. Die Herren Paladilhe, Dubois und Lenepveu wurden, übrigens ohne Angabe von Gründen, vorgezogen. Und das schmerzte mich sehr.

Obwohl ich kein guter Beobachter bin, scheint es mir doch, daß die ehrenwerten Mitglieder der Académie des Beaux-Arts mir gegenüber einen Starrsinn entwickelt haben, der an die ausgepichteste Halsstarrigkeit grenzt. Und das schmerzte mich sehr. Damals, als M. Paladilhe gewählt wurde, sagten meine Freunde zu mir:

"Lassen Sie ihn nur gewähren. Später dann wird er für Sie stimmen, Meister. Und seine Stimme hat großes Gewicht." Er hat weder für mich votiert, noch gab er mir seine Stimme, noch das Gewicht seiner Autorität. Und das schmerzte mich sehr.

Als M. Dubois gewählt wurde, sagten meine Freunde zu mir: "Lassen Sie ihn gewähren. Später werden es diese Zwei sein, die für Sie stimmen werden, Meister. Ihre Stimme wiegt viel." Aber weder votierten sie für mich, noch gaben sie mir ihre Stimme, noch das Gewicht ihrer Autorität. Und das schmerzte mich sehr.

Ich zog mich zurück. M. Lenepveu glaubte, es gehöre zum guten Ton, einen Stuhl zu besetzen, der für mich bestimmt war, und er übersah die Unschicklichkeit, die er im Begriff war zu begehen. Kalten Mutes besetzte er meinen Platz. Und das schmerzte mich sehr. Mit wehmütigem Lächeln erinnerte ich mich meines alten Mitstreiters, M. Emile Pessard. Und ich stellte mehrfach fest, daß er sich sehr schlecht hielt, völlig ungeschicklich war, ihm gar die mindeste Schläue abging. *Er weiß es nicht*, und man sieht nur zu gut, *daß er es nicht weiß*. Armer, tapferer Monsieur. Wie schwer fällt es ihm doch, sich an einer Stelle einzurichten, sich an einen Busen zu heften, der ihm so ungnädig, so abweisend, so ungastlich ist! Vor zwanzig Jahren sah ich ihn, seinen Weg suchend gegenüber dieser Undankbarkeit, gegenüber diesem Übelgelaunten, diesem traurigen Widerpart; während ihn die feinsinnigen Kompane des Palais-Mazarin erstaunt ansehen, ganz überrascht von seiner unglaublichen Verwegenheit und seiner bleichen Machtlosigkeit. Und das schmerzt mich sehr.

Etwas fürs Theater

Ich hatte schon immer die Absicht, ein drame lyrique über das folgende, außergewöhnliche Sujet zu schreiben:

Zu jener Zeit beschäftigte ich mich mit Alchimie. Allein in meinem Laboratorium, ruhte ich mich eines Tages aus. Draußen ein bleierner, fahler, finsterer Himmel: eine Schreckvision.

Ich war traurig, ohne zu wissen, warum. Fast ängstlich, ohne dafür den Grund zu kennen. Mir kam der Gedanke, mich abzulenken, und ich zählte an meinen Fingern langsam von Eins bis Zweihundertsechzigtausend.

Das aber machte mir noch größere Langeweile. Ich stand auf, nahm eine magische Nuß und legte sie ganz sanft in eine alpakabeinerne Kasette, verziert mit sieben Diamanten.

Und sogleich flog ein ausgestopfter Vogel auf; ein Affenskelett suchte das Weite. Die Haut eines Schweins zog sich über die Mauer hin. Dann aber kam die Nacht, bedeckte alle Gegenstände und zerstörte jede Form.

Unten aber klopfte es an die Tür, die sich in der Nähe der magischen Talismane befindet, Talismane, die mir ein polynesischer Wahnsinniger einst verkauft hatte.

Was ist denn? Mein Gott, laß Deinen Diener jetzt nicht im Stich. Gewiß doch, er hat gesündigt, aber er bereut seine Sünden. Vergieb ihm, ich bitte Dich darum.

Da: die Tür öffnet sich, langsam, weit, weiter, wie ein Auge. Ein gestaltloses, schweigendes Wesen kommt ganz, ganz langsam herein. Ich habe keinen einzigen Schweißtropfen mehr auf meiner ganz angespannten Haut. Dazu bin ich durstig, ganz schrecklich durstig. Aus dem Schatten erhebt sich eine Stimme: Monsieur, ich glaube, ich habe das zweite Gesicht.

Ich kenne diese Stimme nicht. Sie sagt: Monsieur, ich bin's! Aber ich bin es doch!

Wer? Sie? antwortete ich verängstigt.

Ich, Ihr Diener. Ich glaube, ich habe das zweite Gesicht.

Haben Sie etwa nicht ganz sanft eine magische Nuß in eine alpakabeinerne Kasette, verziert mit sieben Diamanten, gelegt? Dem Ersticken nahe, konnte ich nur antworten: Gewiß doch, mein Freund. Aber wie können Sie das wissen?

Er nähert sich mir, gleitend im Schatten, schwarz in der Nacht. Ich fühle, wie er zittert. Ohne Zweifel hat er Angst, ich würde ihn mit einer Kugel aus dem Gewehr verjagen.

Schluchzend, ganz wie ein kleines Kind, murmelt er: Ich habe Sie durch das Schlüsselloch gesehen.

Tagesablauf eines Musikers

Ein Künstler sollte sein Leben genau einteilen.

Hier der präzise Stundenplan, wann ich was am Tag mache:

Aufstehen: 7.18. Zeit der Inspiration: von 10.23 bis 11.47. Mittagessen: 12.11, Ende des Mittagessens: 12.14.

Heilsamer Spazierritt in meinen Park hinein: 13.19 bis 14.53. Neue Inspiration: von 15.12 bis 16.07.

Verschiedene Beschäftigungen (Fechten, Zeit zum Nachdenken, Zeit der Unbeweglichkeit, Besuche, Betrachtungen, Zeit der Geschicklichkeit, Schwimmen usw.): von 16.21 bis 18.47.

Das Diner wird 19.16 serviert und ist 19.20 beendet. Folgt die laute Lektüre symphonischer Partituren: von 20.09 bis 21.59.

Genau 22.37 gehe ich zu Bett. Einmal wöchentlich wache ich, aus dem Bett springend, um 3.19 auf (Dienstag).

Ich nehme nur weiße Nahrung zu mir: Eier, Zucker, Knochenmehl; Fett von toten Tieren; Kalbfleisch, Salz, Kokosnüsse, in klarem Wasser gegarte Hühnchen; Speisepilze, Reis, weiße Rüben; mit Kampfer angemachte Blutwurst, Teigwaren, Weiß-Käse, Baumwollsalat und gewisse Fische (ohne Haut).

Ich koche meinen Wein, trinke ihn aber kalt, vermischt mit Fuchsiensaft. Ich esse reichlich. Aber ich rede niemals, wenn ich esse, aus Angst, ich könnte mich verschlucken.

Ich atme sorgfältig (wenn auch nur in kurzen Zügen). Nur ganz selten tanze ich. Beim Gehen halte ich mir die Rippen und blicke, mit festem Blick, hinter mich.

Ich bin von sehr seriösem Äußeren. Und wenn ich lache, geschieht es nicht absichtlich. Ich entschuldige mich deshalb immer und mit ausgesuchter Höflichkeit.

Ich schlafe nur mit einem Auge. Aber mein Schlaf ist tief. Mein Bett ist rund, mit einer Höhlung für den Kopf. Jede volle Stunde mißt mein Diener meine Temperatur und tauscht sie mir gegen eine neue.

Seit langem bin ich Abonnent von Mode-Journalen. Ich trage eine weiße Mütze, weiße Beinkleider und ein weißes Gilet. Mein Arzt rät mir immerzu zum Rauchen. Seinen (üblichen) Ratschlägen fügt er hinzu:

Rauchen Sie, mein Freund: sonst raucht ein Anderer an Ihrer Stelle.

Intelligenz und Musikalität unter den Tieren

Die Intelligenz der Tiere steht außer Frage. Was aber tut der Mensch, um den geistigen Zustand dieser ihm unterlegenen Mitbürger zu verbessern? Er bietet ihnen eine mittelmäßige, verzettelte, unvollständige Unterweisung, mit der nicht einmal ein Kind sich begnügen würde: und es hat Recht, das liebe kleine Wesen. Denn diese Unterweisung besteht vor allem darin, seinen Sinn für die Grausamkeit und für das Laster zu entwickeln, so wie er, atavistisch, bei den menschlichen Individuen vorhanden ist. In diesen Unterrichtsplänen geht es weder um Kunst, noch um Literatur, Naturwissenschaften, Moral oder andere Dinge. Die Brieftauben sind in keiner Weise auf ihren zukünftigen Beruf vorbereitet, weil man ihnen keinen nutzbringenden Geographie-Unterricht erteilt. Die Fische werden von der Meereskunde ausgeschlossen. Die Ochsen, die Schafe, die Kälber werden in völliger Unwissenheit über die vernünftige Einrichtung eines modernen Schlachthofs gehalten und wissen nicht davon, welche Rolle sie im Rahmen der Ernährung der Gesellschaft, die der Mensch errichtet hat, spielen. Nur wenige Tiere haben teil an der menschlichen Bildung. Der Hund, das Maultier, das Pferd, der Esel, der Papagei, die Amsel und einige wenige andere. Das sind aber die einzigen Tiere, die eine dem Menschen vergleichbare Unterweisung erhalten. Aber dabei handelt es sich doch eher um Erziehung als um etwas anderes. Ich bitte Sie, vergleichen Sie damit die Unterweisung, die an den Universitäten den jungen menschlichen Bakalareaten zuteil wird, und Sie werden sehen, daß die Ausbildung der Tiere (im Vergleich damit) so gut wie nicht existent ist; daß sie ferner die Kenntnisse weder erweitern noch festigen kann, die sich das Tier durch seine Arbeiten und den andauernden Fleiß, den es auf sie verwandte, hatte erwerben können. Aber, was die Musik anlangt!

Pferde haben schon tanzen gelernt; Spinnen blieben während eines ganzen langen Konzerts, das ein anerkannter Meister der Tastatur für sie organisierte, unter dem Klavier sitzen. Und weiter? Nichts. Hier etwas, dort eine Kleinigkeit: man erzählt uns von der Musikalität des Stars, vom melodischen Gedächtnis des Raben, von der harmonischen Vielfalt der Eule, die sich selbst begleitet, indem sie sich auf den Bauch schlägt, ein rein kunsthandwerkliches Mittel, von nur sehr begrenzter Polyphonie. Was die immer angeführte Nachtigall anlangt, so läßt ihre Musikalität selbst den ignorantesten unter den Hörern mit den Achseln zucken.

Nicht nur ist ihre Stimme nicht treffsicher, sondern sie kennt auch weder Schlüssel noch Dur und Moll noch Kirchentönen noch Takt. Ist sie vielleicht (doch) begabt? Das ist durchaus möglich. Das ist sogar fast sicher. Aber man muß hinzufügen, daß ihre künstlerische Kultur mitnichten ihren natürlichen Gaben entspricht; und daß diese Stimme, die sich so stolz produziert, nur ein sehr begrenztes Instrument ist, und in sich selbst unnütz.

+



Auberge du Clou, 1891 war Satie hier Klavierspieler und lernte Claude Debussy kennen

Eine einfache Frage

Was ziehen Sie vor:

Die Musik oder den Handel mit Schweinefleisch?

Es scheint, das sei eine Frage, die sich zu Beginn des hors d'oeuvre stellen sollte.

Vielerorts hat schlechte Musik die große und süße Stille bereits abgelöst. Es ist beim gemeinen Volk gang und gäbe, schlechte sog. "schöne Dinge" zu hören, dummen Ritornellen leicht ehrfurchtsvoll zu lauschen, dazu ein Bier zu trinken, oder eine Hose anzuprobieren; so zu tun, als würdigte man die unvermeidlichen Klänge der Bässe, Kontrabässe und sonstigen üblen Pfeifen, ohne dabei an etwas zu denken.

Oh Je! All das ist schon ein wenig peinlich für einen Menschen in meinem Alter. Und ich ersticke an dieser "Dufayelesierung" der Musik.

Gegenmittel? Saftige Abgaben; eine schreckliche Plackerei; strenge Bedrückung. Ewige Höllenstrafe gar.

Hat irgend jemand das Recht, kaltblütig unser armes Leben noch weiter zu belasten?

Sehen Sie diese Editoren an, ohne Respekt vor dem Menschen, schamlos. Betrachten Sie die grotesken "Einrichtungen", in die sie für gewöhnlich die reinsten Werke verpacken, die man ihnen geschickt hat, ihnen anvertraut hat, damit sie nun mit ihrem Schutt verzierern können. Nehmen Sie bestimmte Kataloge moderner Neuerscheinungen, selbst der zartesten Werke, und schauen Sie genau, was diesen Werken von den Drecksäuen angetan wird.

Puh! Schmach über diese Leute!

Aber der Handel! werden Sie sagen.

Das Geschäft!

Oh! All das ist sehr peinlich für einen Menschen meines Alters, und ich ersticke an diesem gemeinen "Dufayelismus", an diesem oberfaulen Krämergeist.

Was also ziehen Sie vor:

Die Musik oder den Handel mit Schweinefleisch?

Unbekannte Seiten meines Lebens

Die Herkunft der Saties

reicht wahrscheinlich in weit entlegene Zeiten zurück. Das stimmt... Aber diesbezüglich kann ich nichts bestätigen, nichts entkräften. Ja...

Indessen nehme ich nicht an, daß diese Familie zum Adel (*schon garnicht zur päpstlichen Familie*) gehörte; daß ihre Glieder vielmehr gute und bescheidene Menschen waren, auf Gedeih und Verderb fronpflichtig, was, einstmals, eine Ehre und ein Vergnügen war (*für den guten Fronherrn, selbstverständlich!*).

Ja ...

Was die Satie-Sippe im Hundertjährigen Krieg war, weiß ich nicht; und ich habe auch nicht die mindeste Ahnung über ihre Haltung zu und ihre

Parteinahme im Dreißigjährigen Krieg (*einer unserer schönsten Kriege*).

Möge das Gedächtnis meiner Urvordern in Frieden ruhen. Ja...

Weiter. Ich werde auf diesen Punkt noch einmal zu sprechen kommen.

Nun zu mir: ich bin geboren zu Honfleur (*Calvados*), Arrondissement de Pont-l'Évêque, am 17. Mai 1866 ... Ich bin also bereits ein Fünfziger, was ein Titel ist wie andere Titel auch.

Honfleur ist eine Stadt, ganz und einverständlich umgeben von den poetischen Fluten der Seine und den stürmischen Fluten der Marne. Ihre Bewohner (die *Honfleurais*) sind sehr höflich und sehr liebenswürdig. Ja...

Ich blieb in dieser Stadt, bis ich zwölf Jahre zählte (1878), dann zog ich nach Paris um ... Ich hatte eine ganz gewöhnliche Kindheit und Jugend, ohne Vorkommnisse, die würdig wären, in einer seriösen Schrift aufgeführt zu werden. Also rede ich nicht darüber.

Weiter. Ich werde auf diesen Punkt zurückkommen.

Ich brenne darauf, Ihnen hier meinen Steckbrief mitzuteilen (*Aufzählung meiner physischen Besonderheiten, natürlich nur der, über die ich, als Ehrenmann, reden kann*): ... Haare und Augenbrauen tief kastanienbraun; graue Augen (*wahrscheinlich Leicht verschleiert*); bedeckte Stirn; lange Nase; mittelgroßer Mund; breites Kinn; ovales Gesicht. Größe: 1 Meter und 67 Zentimeter. Dieser amtliche Steckbrief stammt aus dem Jahr 1887, aus einer Zeit, in der ich meinen Dienst ableistete, im 33. Infanterie-Regiment in Arras (*Pas-de-Calais*). Ich kann diesen Steckbrief aber auch heute noch verwenden.

Ich bedaure, Ihnen keine Fingerabdrücke (*mit dem Finger*) zeigen zu können. Es stimmt: ich habe sie nicht bei mir, und die extra gemachten Reproduktionen sind nicht sehr schön anzusehen (*sie erinnern an die der Zwei: Vuillermoz und Laloy zusammen*).

Weiter. Ich werde auf diesen Punkt noch zu sprechen kommen.

Nach einer sehr kurzen Jugend wuchs ich zu einem normalen, vorzeigbaren Menschen heran, zu nichts weiter. Es war zu jener Zeit, daß ich begann, in Tönen zu denken und zu schreiben. Ja.

Ärgerliche Sache!... Äußerst ärgerliche Sache!...

In der Tat. Denn ich zögerte nicht, Gebrauch zu machen von meiner (*originellen*) Originalität, die doch so verdroß, ohne jeden Anlaß, antifranzösisch, gegen jede Natur usw. Nun wurde dieses Leben für mich derart unhaltbar, daß ich beschloß, mich auf meine Güter zurückzuziehen und meine Tage in einem Turm aus Elfenbein oder sonst einem Metall zu verbringen, es mußte nur *metallisch* sein.

Und so bekam ich Geschmack an der Misanthropie.

Ich wurde zum Hypochonder, ich wurde das melancholischste aller menschlichen Wesen (*aus Blei*). Ich hatte Mühe, noch klar zu sehen. Selbst mit meinem, goldgerahmten, Lorgnon. Ja...

Und all das widerfuhr mir wegen der Musik. Diese Kunst hat mir mehr Schlimmes als Gutes gebracht. Ja, sie hat mich im Streit entzweit mit zahlreichen begabten Menschen. Menschen: sehr ehrenhaft, mehr als distinguiert, ganz "comme il faut". Weiter. Ich komme auf diesen Punkt noch zurück.

Wenn Sie mich fragen: ich bin weder gut noch schlecht. Man könnte sagen: ich oszilliere (zwischen diesen beiden Punkten). Ebenso habe ich niemals jemandem wirklich Leid zugefügt - aber obendrein auch keine Wohltat.

Auf jeden Fall habe ich viele Feinde - treue Feinde natürlich. Warum? Das kommt daher, daß, zumindest die Mehrzahl unter ihnen, weder mich direkt kennt, noch mich wenigstens aus zweiter Hand kennt, um letztlich etwas zu wissen (*mehr Lügen als Lügner also*).

Der Mensch kann nicht vollkommen sein. Und ebenso wenig will ich vollkommene Menschen: sie wären die ersten Opfer ihrer eigenen Unschuld und ihres fehlenden Weitblicks. . . Arme Leute! . .

Deshalb beklage ich sie.

Weiter. Ich komme auf diesen Punkt noch einmal zu sprechen.

Erik Satie

Aus dem Französischen übersetzt von R. Hauser (1)

Über das Lebensende von Satie

Erik Satie starb am 1. Juli 1925. Neben seinem Sterbebett lag ein Band mit Märchen von Andersen.

Es gibt folgenden Bericht von *Darius Milhaud* (8)

"Nach der Premiere von *RELACHE* wurde Satie schwer krank. Eine Leberverhärtung wurde von den Ärzten festgestellt. Nach dieser Erkrankung machte er es sich zur Gewohnheit, täglich nach Paris zu kommen und abwechselnd bei Derain, bei Braque oder bei mir seine Mahlzeiten einzunehmen. Er aß nur ganz leicht, wobei er gegen den Kamin gelehnt mit Mantel und Schirm dasaß, den Hut über die Augen gezogen. In dieser Haltung verblieb er unbeweglich und schweigend, bis es Zeit war, um seinen Zug nach Arcueil zu erreichen. Wir billigten diese täglichen Reisen nicht und bestanden auf einer Änderung, bis er dazu bereit war, sich in Paris zu installieren. Er wollte gern in das Hotel "Istria" am Montparnasse ziehen, aber man konnte ihm nur ein Zimmer für ein späteres Datum versprechen. Dank der Vermittlung von Jean Wiener fand er ein Zimmer im "Grand Hotel", wo dessen Vater einst Manager gewesen war. Immer mit Hut und Mantel bekleidet, den Regenschirm in der Hand, saß er in einem großen Lehnstuhl und verbrachte seine Tage damit, sich im gegenüberliegenden Spiegel zu betrachten und dabei den Riegel seiner Tür vermittle eines komplizierten Arrangements von Schnüren, das er sich zugerechtlegt hatte, zu bedienen. Er war so vom Telefon irritiert, daß wir vermieden, ihn anzurufen, aber dafür besuchten wir ihn häufig. Sein Zimmer war bequem und ruhig, aber Satie wollte dort nicht bleiben und etablierte sich im Hotel "Istria" trotz der lärmenden Nachbarschaft von Malern und

Studenten, sobald er dort ein Zimmer erhalten konnte. Sein Zustand hatte sich so verschlimmert, daß der Doktor ihn ins Bett steckte. Armer Satie! Er war noch nie krank gewesen. Alles wurde zum Drama: das Thermometer, die Medizin...

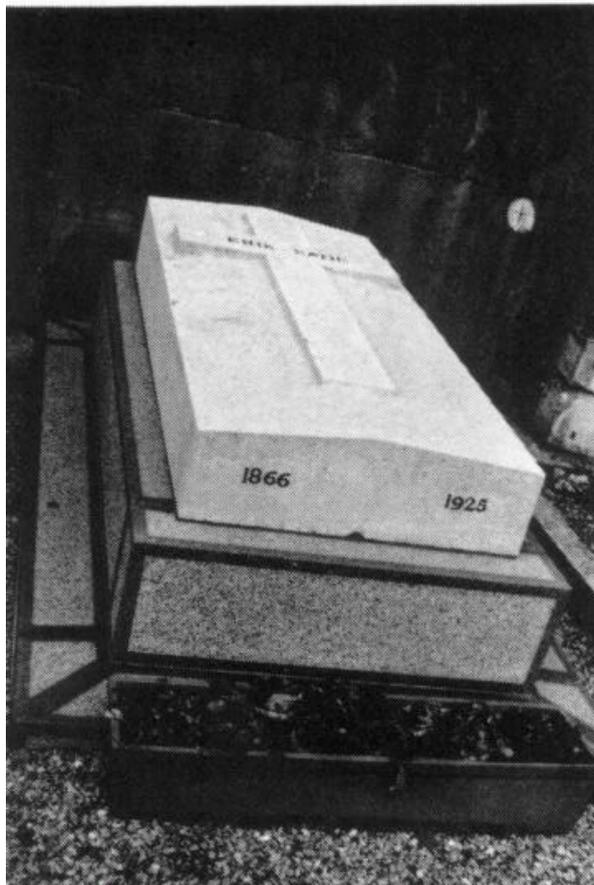
Die Ordensschwester, die seine Sachen wegräumte, konnte schnell sehen, daß sie es nicht mit einem gewöhnlichen Patienten zu tun hatte, denn Saties einzige Toilettenartikel waren eine Bürste und ein Stück Bimsstein, mit denen er ohne Zweifel seine Haut abzureiben pflegte.

Zu Beginn seiner Krankheit kauften wir ihm mehrere Dutzend Taschentücher. Als jedoch Valentine Hugo ihn fragte, ob er irgend etwas brauche, sagte er: ‚Ich habe beim Schneider unten im Hotel Istria sehr schöne Taschentücher gesehen, ich hätte gern ein paar‘, aber als Madeleine dann auf seinen Wunsch ein Wäschepaket von seinem Portier in Arcueil abholte, war sie sprachlos über die Entdeckung, daß es neunundachtzig Taschentücher enthielt.

Mehrere seiner Freunde waren ihm bis zum Tod zur Seite... unter ihnen Brancusi, Wiener, Désormière und Caby, ein junger Komponist, der sich ihm nach der Aufführung von *RELACHE* vorgestellt hatte. Er pflegte ihn mit unglaublicher Ergebenheit und nahm die oft ungerechtfertigten Wutausbrüche des kranken Mannes geduldig hin.“

Nach Saties Tod sichtigten einige seiner Freunde seinen Nachlaß. Dazu Milhaud:

"Ein enger Flur mit einem Waschbecken führte zu dem Schlafzimmer, in das Satie niemandem Einlaß gewährt hatte, nicht einmal dem Portier. Der Gedanke, dort einzudringen, beunruhigte uns. Welcher Schock, als wir die Tür öffneten! Es war unvorstellbar, daß Satie in solcher Armut gelebt haben sollte. Dieser Mann, der in seinem tadellos sauberen und korrekten Anzug eher wie das Modell eines Beamten aussah, besaß also absolut nichts: ein armseliges Bett, einen Tisch, mit einem Durcheinander von Sachen bedeckt, einen Stuhl und einen halbleeren Schrank, in dem ein Dutzend altmodischer Samtanzüge hing, alle neu und einer wie der andere. In allen Ecken Spazierstöcke, alte Hüte, Zeitungen. Auf dem alten, klapprigen Klavier, dessen Pedale mit einer Schnur zusammengebunden waren, lag ein Paket, dessen Poststempel erwies, daß es vor ein paar Jahren abgeliefert worden war. Satie hatte nur eine Ecke des Papiers aufgerissen, um zu sehen, was es enthielt: ein kleines Bild, ein Neujahrgeschenk ohne Zweifel. Auf dem Klavier fanden wir Geschenke, die Zeugnis einer kostbaren Freundschaft waren: die Luxusausgaben von Debussys *POEMES DE BAUDELAIRE*, *ESTAMPES* und *IMAGES* mit folgenden herzlichen Widmungen: ‚Für Erik Satie, den mittelalterlichen, sanften Musiker‘ und ‚Den berühmten Kontrapunktisten Erik Satie‘. Hinter dem Klavier fanden wir ein Heft, das *JACK-IN-THE-BOX* und *GENEVIEVE DE BRABANT* enthielt, von dem Satie geglaubt hatte, er habe es im Autobus verloren. Mit der ihm eigenen peinlichen Ordnungsliebe hatte er in einer alten Zigarrensachtel mehr als viertausend kleine Stückchen Papier mit absonderlichen Zeichnungen oder kalligraphisch extravaganten Inschriften aufgehoben. Sie bezogen sich auf verzauberte Küsten, Teiche und Sümpfe aus der Zeit Karls des Großen. Da gab es häufige Hinweise auf den Teufel oder auf einen Zauberer, der in einem ‚gußeisernen Schloß in gotischem Stil‘ hauste. Mit äußerster Sorgfalt hatte er winzige Stadtpläne eines Phantasie-Arcueil entworfen, in dem die Rue du Diable neben der Place Notre-Dame lag. Schließlich, hatten wir nicht alle die mit Kreide an das Tor des gegenüberliegenden Hauses (von wem?) geschriebenen Worte gesehen: ‚Dies Haus ist vom Teufel besessen!‘?"



Erik Satie auf dem Totenbett gezeichnet von Robert Caby/Saties Grab

Musikalische Leitung/Konzept/Dramaturgie: *Erik Kross*

Mitwirkende:

Klaudia-Friederike Agachi (Eutin)

Natascha Osterkorn (Berlin)

Thomas A. Kolbe (Berlin)

Erik Kross (Berlin)

Programmheft: *Erik Kross*

Quellenverzeichnis

- (1) Musik-Konzepte 11. Erik Satie, hrsg.v. Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, 2.Aufl., München 1988
- (2) Musik-Konzepte. John Cage, hrsg.v. Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, München 1978
- (3) Eberhardt Klemm, Erik Satie. Klavierwerke. Bd.1, Leipzig/Dresden 1986, S.68
- (4) Anne Rey, Erik Satie, Paris 1974, S.20
- (5) Robert Orledge, Understanding Satie's Vexations, in Music&letters. Vol 79, UK 1998, S. 386ff.
- (6) Grete Wehmeyer, Begleitung durch die lange Nacht des Erik Satie...
- (7) Franz Kafka, Erzählungen, Frankfurt/M. 1976, S. 201f. daher in Musik-Konzepte 11.
- (8) Karl Lippegaus, Die Stille im Kopf, Zürich 1987, S.118ff.

weitere Literatur:

Gisela Schmiede, Erik Satie. Forum Musikbibl. H.1, München 1986

Vincent Lajoinie, Erik Satie, Lousanne 1985

Dieses Programmheft ist urheberrechtlich geschützt, Nachdruck und Verbreitung in jeglicher Form sind strafbar!

Weitere Informationen: <http://www.erik-kross.de>