

Erik Saties Musik kommt aus der Einsamkeit und berührt uns tief. Der Pianist und Musikschriftsteller Tomas Bächli erklärt sie am Klavier, denn Musik versteht man besser, wenn man sie hört. Daher ist das Buch als Multimedia-Projekt angelegt: Es wird von einer Website begleitet, auf der Videos, Audiofiles und Notenbeispiele den Buchtext in einer flexiblen Kombination ergänzen. Auf der Website erläutert er Besonderheiten von Saties Kompositionen und spielt Klavierstücke, die im Buch angesprochen werden.

Tomas Bächli betrachtet den legendären Komponisten allerdings auch unter anderen Aspekten – als Beteiligten an Filmproduktionen, als bildenden Künstler, als Messie. Dazu führte er Gespräche mit den Komponisten Juan Allende-Blin, Roland Moser und Klaus Linder, der Mediävistin Hildegard Elisabeth Keller, dem Philosophen Anselm Bühling, der Sängerin Eva Nievergelt und der sozialpsychiatrischen Betreuerin Silvia Vontobel. Sie berichten von ihren Erfahrungen mit Satie.

*Tomas Bächli* wurde 1958 in Zürich geboren und studierte Musik am Konservatorium Zürich. Ohne sich darauf zu spezialisieren, führt er in seinen Konzerten vorwiegend Werke der jüngeren und jüngsten Musikgeschichte auf. Auf der Suche nach einer Vermittlung, die sowohl der Musik als auch dem Publikum gerecht wird, experimentiert er dabei oft mit neuen Konzertformen.

**TOMAS BÄCHLI**

# **ICH HEISSE ERIK SATIE WIE ALLE ANDEREN AUCH**

VERBRECHER VERLAG

Für Sieglinde Geisel

- 11 **SPIEGELUNGEN**
- 17 WERKBETRACHTUNG  
**GYMNOPIÉDIE NO. 2 (1888)**
- 23 **STICHWORTE ZUR BIOGRAFIE VON ERIK SATIE**
- 27 Gespräch mit der sozialpsychiatrischen Betreuerin Silvia Vontobel
- 33 WERKBETRACHTUNG  
**LE PIÈGE DE MÉDUSE, BÜHNENMUSIK (1913)**
- 39 **CLAUDE DEBUSSY UND ERIK SATIE – EIN KOMPONISTENPAAR**
- 45 WERKBETRACHTUNG  
**DANSES DE TRAVERS (1897)**
- 59 **RELIGION**
- 65 Gespräch mit der Professorin Hildegard Keller
- 69 WERKBETRACHTUNG  
**MENUS PROPOS ENFANTINS, ENFANTILLAGES PITTORESQUES,  
PÉCADILLES IMPORTUNES (1913)**
- 73 **ÄSTHETIK**
- 81 WERKBETRACHTUNG  
**TENDREMENT (1903)**
- 83 **VOUS RIEZ?**
- 87 WERKBETRACHTUNG  
**SONATINE BUREAUCRATIQUE (1917)**
- 93 **DIE SPRACHE VON ERIK SATIE**
- 101 WERKBETRACHTUNG  
**SPORTS ET DIVERTISSEMENTS (1914)**
- 107 **SCHOLA CANTORUM**
- 108 Ein Gespräch mit dem Komponisten Juan Allende-Blin
- 113 WERKBETRACHTUNG  
**LES TROIS VALSES DISTINGUÉES DU PRÉCIEUX DÉGOUTÉ (1914)**
- 117 **ERIK SATIES HARMONIK**
- 118 Ein Gespräch mit dem Komponisten Roland Moser
- 123 WERKBETRACHTUNG  
**5 NOCTURNES (1919)**
- 131 **MUSIQUE D'AMEUBLEMENT**
- 135 **SOCRATE, DRAME SYMPHONIQUE EN 3 PARTIES AVEC VOIX**
- 135 Gespräch mit dem Philosophen und Übersetzer Anselm Bühling
- 141 Gespräch mit der Sopranistin Eva Nievergelt
- 145 Gespräch mit dem Komponisten Klaus Linder
- 151 Sieglinde Geisel im Gespräch mit Tomas Bächli
- 158 Literaturverzeichnis

**M**usik ist etwas. Sie wird komponiert, in den Noten festgehalten, vom Interpreten wiedergegeben, vom Hörer aufgenommen.

Musik ist nichts. Sie ist vibrierende Luft, sie lässt sich nie ganz genau festlegen, und wenn sie eine Bedeutung hat, so ist diese stets flüchtig und kann sich in ihr Gegenteil verwandeln.

Kein Komponist ist mit diesem Widerspruch virtuoser umgegangen als Erik Satie.

Im Zentrum dieses Buchs stehen Klavierwerke, die ich eingespielt habe, von den frühen *Gymnopédies* (1888) bis zu den *Nocturnes* (1919) sowie dem Oratorium *Socrate*, das ich zusammen mit der Sopranistin Eva Nievergelt aufgenommen habe. Alle diese Werke übe und spiele ich seit Jahrzehnten. Die *Gnossiennes* fehlen, ich habe sie mir fürs Alter aufgespart.

Ich schreibe aus der Perspektive des ausführenden Musikers. Dabei gehe ich von meinen Erfahrungen aus und nähere mich so den Kompositionen. Von den Kompositionen her nähere ich mich wiederum dem Komponisten Satie. Ich habe Gespräche mit unterschiedlichen Experten geführt: mit drei Komponisten, einem Philosophen, einer Wissenschaftlerin, einer Sängerin und einer ambulanten sozialpsychiatrischen Betreuerin – mit ihr habe ich mich über Saties vermüllte Wohnung unterhalten.

Die Werkbetrachtungen, in denen ich einzelne Kompositionen Saties portraitiere, kann man auch auf der Website <http://ich-heisse-erik-satie.de> lesen (Passwort SatieSocrate), dort werden sie von Audiofiles ergänzt. Die Leserin und der Leser können hören, wovon im Text die Rede ist, in Videos und Notenbeispiele können sie es auch sehen. So kann ich es mir erlauben, in meinem Text ganz nahe an Saties Musik zu bleiben.

Eine CD mit den Aufnahmen der besprochenen Werke, mit mir und der Sopranistin Eva Nievergelt als Interpreten, kann man auf meiner Website <http://www.tomasbaechli.ch> bestellen.

Auf der Seite <http://ich-heisse-erik-satie.de/medien-zum-buch> finden Sie die Medien-Inhalte zu diesem Buch, die sie mit dem Passwort Socrate erreichen.

## SPIEGELUNGEN

»Er trägt sein Herz in beiden Händen / Doch Sie gehen vorüber, ohne ihn zu bemerken.« (Aus Saties Kommentar zu *Colin-millard*, dem Blinde-Kuh-Spiel aus *Sports et divertissements*)

Die Kommunikation mit Erik Satie war schwierig. Das lag weitgehend an Satie selbst, aber auch an dem Unverständnis, das man ihm und seinem Werk entgegenbrachte. Wie haben andere Komponisten auf Saties Musik reagiert? Ihr Urteil schwankt zwischen Bewunderung und leidenschaftlicher Ablehnung. Beides beruht, fast immer, auf Missverständnissen. Und doch scheint in der Gesamtheit dieser Aussagen ein Bild des Komponisten Satie auf, das ebenso auf die Spuren verweist, die er hinterlassen hat, wie auf seine Geheimnisse.

Im Jahr 1971, fast ein halbes Jahrhundert nach Saties Tod, musste der Komponist Jean Barraqué (1928–1973) ein Strafgeld von 3000 Francs an einen Erbe-Bevollmächtigten von Erik Satie bezahlen, als Folge eines Ehrverletzungsprozesses. Der Bevollmächtigte hatte Anstoß daran genommen, dass Barraqué in seiner Monografie über Claude Debussy Erik Satie als »*analphabète musical accompli*« bezeichnete. In den folgenden Auflagen des Buches kürzte Barraqué die betreffenden Passagen, und er beschloss die Passage über Satie mit der Bemerkung: »*Il nous paraît inutile de nous attarder à une polémique sans objet.*« Es sei sinnlos, sich mit einer Polemik ohne

Gegenstand, ohne Objekt aufzuhalten. Hätte Satie seine Freude daran gehabt, kein Objekt zu sein? Er selbst spielte in Gedanken mit dem Verschwinden seiner Identität. In seiner Kolumne *Memoiren eines Gedächtnislosen* schreibt Satie über sich: »Ich bedaure, Ihnen keine Fingerabdrücke (mit dem Finger) zeigen zu können. Ja. Ich habe sie nicht bei mir, und diese Sonderanfertigungen sind auch nicht besonders schön anzuschauen.«

Feindschaft verbindet. Jean Barraqué, ein eigenwilliger Vertreter der musikalischen Nachkriegsavantgarde, hatte in seinem Furor gegen Satie nicht bemerkt, dass es auch Berührungspunkte zu seinem eigenen Werk gibt. Die massiven Klangballungen am Ende von Barraqués monumentaler *Sonate pour piano* (1952) und die befremdenden Akkorde in Saties *Uspud* (1892) liegen ästhetisch näher beieinander, als es Barraqué lieb gewesen sein mochte.

Freundschaft hingegen schützt nicht immer vor Missverständnissen. Igor Strawinsky widmete seinem Freund Erik Satie einen Walzer, das Mittelstück seiner *Leichten Klavierstücke für drei Hände* (1915). Es ist eine Hommage an den vermeintlichen Humoristen Satie. Strawinskys Walzer ist eine liebevolle Parodie, virtuos komponiert mit schönen falschen Tönen, als hörte man einen Straßenmusiker, dem schon die einfachsten Harmoniewechsel Mühe bereiten. Man hat den Eindruck, Strawinsky stehe neben der Musik und amüsiere sich über sein eigenes Werk.

Satie steht nie neben seinen Kompositionen. Wenn ich Saties Musik zuhöre und mir einen Ort vorstelle, wo ich ihn als Komponisten lokalisieren könnte, dann scheint es mir, dass er als Person in seinem Werk verschwindet. Möglich wäre auch, dass sich Satie und sein Werk nicht im gleichen Universum bewegen. Eine wahrnehmbare messbare Distanz zwischen dem Künstler und seinem Werk finde ich bei Satie dagegen nirgends. Doch dies wäre die Voraussetzung für Ironie. Darum halte ich die Annahme, Satie sei ein Humorist, für ein Missverständnis.

Eine Widmung an Satie ist nie bloße Höflichkeit, sondern immer

auch ein Bekenntnis. Strawinsky ist nicht der einzige Komponist, der Erik Satie ein Werk gewidmet hat. Dabei werden jeweils verschiedene Facetten von Saties Musik hervorgehoben: Bei Maurice Ravel beispielsweise, der Satie die dritte seiner Mallarmé-Vertonungen gewidmet hat, ist es die Geste des Lauschens, in James Tenneys *Quiet Fan for Erik Satie* für Kammerorchester (1970/1988) begegnen wir dagegen Saties Neigung zur Populärmusik und zum ökonomischen Umgang mit musikalischen Ideen.

Viele von Saties Stücken wurden von anderen Komponisten bearbeitet – auch in diesen Werken spiegelt sich ein Bild, das die Kollegen sich von Satie machten. Am bekanntesten ist Claude Debussys Orchestrierung der *Gymnopédies 1* und *3*. Diese Bearbeitung machte Saties Klavierstücke populär, allerdings fanden viele von Saties Bewunderern Debussys Streichersound und seine Harfengirlanden kitschig. Wie jede Bearbeitung ist auch Debussys Orchesterfassung der *Gymnopédies* eine Interpretation des Originals, ähnlich wie bei der Verfilmung eines Romans. Die Instrumentierung legt eine Stimmung fest, die man sich als Hörer vielleicht lieber selbst imaginiert hätte. Satie hat seine Musik einmal als »blanche et immobile« bezeichnet, nun wird sie dezent koloriert. Satie selbst hat an der Bearbeitung seines Freundes Debussy allerdings nie Kritik geübt.

Einen ganz anderen Weg geht John Cage in seiner *Cheap Imitation* (1969), einer Bearbeitung von Saties Oratorium *Socrate* für Klavier. Dabei stellt sich die Frage, mit welchem Prozedere John Cage die Partitur von Satie auf das Klavier übertragen hat. Wie immer meidet John Cage individuelle ästhetische Entscheidungen. Auch hier nimmt er den Zufall zu Hilfe, doch ergänzt er ihn durch ein ökonomisches Kriterium: Um die Zahlung von Urheberrechtsgebühren zu verhindern – daher der Titel *Cheap Imitation* – beschränkt sich Cage in seiner Bearbeitung auf die Nebenstimmen von Saties Partitur, denn nur die Hauptstimmen einer Komposition sind urheberrechtlich geschützt. Wir hören also eine halbe Stunde lang ausschließlich Begleitstimmen.

So originell dieser Einfall sein mag: Ist Saties *Socrate* dafür das richtige Objekt? Satie hat im Original eine hierarchische Unterscheidung von Haupt- und Nebensachen ohnehin vermieden. Die Bearbeitung verdoppelt lediglich Saties Ästhetik und wirkt auf mich deshalb weniger irritierend als das Original.

Bis heute wird um Saties Rang in der Musikgeschichte gestritten. Für oder gegen Satie zu sein, kommt einem persönlichen Statement gleich, oft gefärbt von der eigenen Biografie. Ein Außenseiter wie Satie übt eine magische Anziehungskraft auf Menschen aus, die sich ebenfalls als Außenseiter fühlen. Andere Hörer wiederum werden abgeschreckt vom Kult um Satie, dem man bei seinen Verehrern gelegentlich begegnet, etwa wenn Saties Musik gegen die Musik seiner Zeitgenossen ausgespielt wird. Dies kann der Wahrnehmung der Musik im Wege stehen.

Die Leserinnen und Leser dieses Buches sollen wissen, mit wem sie es hier zu tun haben, deshalb lege ich meine eigene Beziehung zu Satie offen.

### Erik Satie und Ich

Wie viele andere glaubte auch ich, die Musik von Erik Satie entdeckt zu haben, nicht als erster Mensch überhaupt, aber doch ganz für mich. Ich war neun Jahre alt, als ich an einem Orgelabend von Gerd Zacher die *Douze petits Chorals* hörte. Drei Jahre später beschaffte ich mir das Oratorium *Socrate*, damals die einzige verfügbare Schallplatte von Satie. Ich war von der Magie dieser Klänge gefesselt, doch zugleich begriff ich, dass diese Musik bei sich bleibt und ich als Hörer bei mir. Ein Kind spürt instinktiv, wenn es manipuliert wird, die meisten Erwachsenen versuchen das ja die ganze Zeit. Diese Musik tat es nicht, und so nannte ich diese Musik, ganz im Jargon

der 1970-Jahre, »antiautoritär«. Da ich von Saties Musik begeistert war, meinte ich, sie gegen ihre Feinde verteidigen zu müssen, und von denen gab es einige, zum Beispiel meine Klavierlehrerin. Nach einem flüchtigen Blick in die Noten der *Gnossiennes* befand sie, dass sie mit »Orientalismus« nichts anfangen könne. Auch mein Großvater, der angesehene Schweizer Pianist Walter Frey, bezeichnete *Socrate* wegen der Monotonie, die er darin hörte, in einem leicht anzüglichen Wortspiel als »Satismus gegenüber den Zuhörern«. Ich war damals zwölf Jahre alt, ich fand Monotonie spannend und das Bedürfnis nach Unterhaltung reaktionär.

Viele Jahre behielt ich die kämpferische Identifikation mit dieser Musik bei. Im Jahr 1980 erlebte Zürich eine Revolte, die sich gegen alles richtete, was wir seinerzeit als »bürgerliche Unkultur« und »altlinkes Spießertum« bezeichneten. Ich war damals gerade mit den Proben einer Theaterproduktion mit Werken von Erik Satie beschäftigt, darunter *Sports et divertissements*. Das Klavierstück *La Pêche* schildert den Fischfang aus der Sicht der Fische: Sie bedanken sich höflich beim »armen Fischer« und gehen wieder nach Hause. Ein Lehrstück für die Nützlichkeit der Verweigerung, wie es mir schien – Verweigerung war eine der Lieblingsvokabeln der Zürcher 80er-Bewegung.

Meine Beziehung zu Erik Saties Musik ist in vielem gleich geblieben und doch ganz anders geworden. Heute denke ich, dass Saties Kompositionen von niemandem verteidigt werden müssen. Sie sind viel zu seltsam, als dass man sich mit ihnen identifizieren könnte. Jedes Bemühen, Satie als Kronzeugen für irgendeinen Kampf zu mobilisieren, verharmlost sein Werk. Natürlich war die Uraufführung seines Balletts *Parade* 1917 eine Ohrfeige an die kriegsbegeisterte französische Bourgeoisie. Aber diese Ohrfeige saß nur darum, weil in dem Stück nicht die geringste antimilitaristische Absicht zu erkennen ist.

Saties Kompositionen sind kein Gegengift, gegen was auch immer. Sie stehen im Austausch mit Werken anderer musikalischer

Erfinder wie Debussy, Ravel und Strawinsky, mit denen Satie persönlich bekannt war, aber auch mit Schönberg und Skrjabin, von denen er kaum Notiz nahm. Ich empfinde den Solitär Satie als Teil einer Gemeinschaft von Solitären. Dies macht die Relevanz seiner Musik nur noch größer.

## GYMNOPIÉDIE NO. 2 (1888)

Die drei *Gymnopédies* sind Saties populärstes Werk. Alle drei Stücke sind in einem langsamen Dreiertakt komponiert. Die Begleitfigur der linken Hand bleibt immer gleich: eine Bassnote auf die Eins und ein Akkord auf die Zwei, der über die Drei hinaus gehalten wird – ein Sarabande-Rhythmus. Darüber schwebt eine Oberstimme, und auch sie ist in einfachen Notenwerten gehalten: Viertel, Halbe, Ganze, gelegentlich eine lang ausgehaltene Note. Diese reizarme Umgebung verschafft dem Gehör einen Freiraum, und so bemerkt man die Veränderungen, die unter der Oberfläche stattfinden. Ändern sich die Klänge – oder ändern wir uns? Wir bleiben darüber im Ungewissen.

Die mittlere *Gymnopédie* ist am wenigsten bekannt. In der Orchestrierung von Debussy wird sie ganz weggelassen. Dieser Eingriff verändert allerdings die Ästhetik des ganzen Zyklus. Wenn nur zwei der drei Stücke nacheinander gespielt werden, nehmen wir sie, trotz der Ähnlichkeit von Tempo und Gestik, als Kontrast wahr, umso mehr, als das eine in Moll und das andere in Dur steht. Erst durch das dritte Stück stellt sich die Wirkung irritierender Gleichförmigkeit ein. Die mittlere *Gymnopédie* halte ich für die »Seele« der drei

■ Auf der Seite <http://ich-heisse-erik-satie.de/medien-zum-buch> finden Sie die Medien-Inhalte zu diesem Buch, die sie mit dem Passwort Socrate erreichen.